

## **Titolo: *InterArtes***

ISSN 2785-3136

Periodicità: annuale

Anno di creazione: 2021

Editore: Dipartimento di Studi Umanistici – Università IULM - via Carlo Bo 1 - 20143 Milano

**Direzione:** Laura Brignoli - Silvia T. Zangrandi

### **Comitato di direzione**

Gianni Canova, Mauro Ceruti, Paolo Proietti, Giovanna Rocca, Vincenzo Trione

### **Comitato editoriale**

Maria Cristina Assumma; Matteo Bittanti; Mara Logaldo; Stefano Lombardi Vallauri; Marta Muscariello

### **Comitato scientifico**

Daniele Agiman (Conservatorio Giuseppe Verdi Milano); Maurizio Ascari (Università di Bologna); Sergio Raúl Arroyo García (Già Direttore Generale del Instituto Nacional de Antropología e Historia); Claude Cazalé Bérard (Université Paris X); Gabor Dobo (Università di Budapest); Felice Gambin (Università di Verona); Maria Teresa Giaveri (Accademia delle Scienze di Torino); Maria Chiara Gnocchi (Università di Bologna); Augusto Guarino (Università L'Orientale di Napoli); Rizwan Kahn (AMU University, Aligarh); Anna Lazzarini (Università di Bergamo); Massimo Lucarelli (Université de Caen); Elisa María Martínez Garrido (Universidad Complutense de Madrid); Luiz Martínez-Falero (Universidad Complutense de Madrid); Donata Meneghelli (Università di Bologna); Giampiero Moretti (Università Orientale di Napoli); Raquel Navarro Castillo (Escuela Nacional de Antropología y Historia, Mexico); Francesco Pigozzo (Università e-campus); Richard Saint-Gelais (Université Laval, Canada); Massimo Scotti (Università di Verona); Chiara Simonigh (Università di Torino); Evangelia Stead (Université Versailles Saint Quentin); Andrea Valle (Università di Torino); Cristina Vignali (Université de Savoie-Mont Blanc); Frank Wagner (Université de Rennes 2); Anna Wegener (Università di Firenze); Haun Saussy (University of Chicago); Susanna Zinato (Università di Verona).

### **Segreteria di redazione**

Caterina Bocchi

*INTERARTES* n.4

**Numéro spécial :**  
**Actes du colloque international « Marguerite Yourcenar entre la construction  
de l'œuvre et la vérité de l'art »**

**organisé par l'Université IULM de Milan, La Société Internationale d'études  
Yourcenariennes (<https://www.yourcenariana.org/>) et l'Université de Pavie le  
26 et 27 octobre 2023.**

juin 2024

Laura Brignoli – Introduction.

#### **ARTICLES**

Bruno Blanckeman – L'abeille et l'architecte, prolégomènes à la problématique.

May Chehab - Mensonge de l'art, vérité de l'écriture.

#### **PARLER EN SON PROPRE NOM : LA CORRESPONDANCE, L'AUTOBIOGRAPHIE**

Carminella Biondi - La correspondance de Marguerite Yourcenar : un discours de la méthode.

Jean-Pierre Castellani - La correspondance de Marguerite Yourcenar comme laboratoire de ses projets  
d'écriture : un cas exemplaire *Quoi ? L'Éternité*.

Françoise Bonali Fiquet - L'Amérique dans une anthologie. Projet pour un recueil de « Nouvelles  
américaines ».

Vicente Torres Marino - La petite Marguerite, miroir de la vieille Yourcenar.

Lucia Manea - La fabrique d'une généalogie littéraire et d'une posture auctoriale chez Marguerite  
Yourcenar.

Virginie Pektas - *Souvenirs pieux* : une alchimie du moi littéraire.

#### **SE CONSTRUIRE À TRAVERS SON ŒUVRE**

Camiel Van Woerkum - *Les songes et les sorts* et ses champs magnétiques.

Myriam Gharbi - *Méditations dans un jardin* : le discours d'un « je » en devenir.

Manon Ledez - Yourcenar romancière ?

Serena Codena - Les drames yourcenariens : une construction postérieure.

#### **SE TROUVER DANS SON ŒUVRE**

Rémy Poignault - En quête d'auteur dans *Mémoires d'Hadrien*.

Laurent Broche - La « Note » initiale de *Mémoires d'Hadrien*. Investigations sur un texte singulier.

Anamaria Lupan - Les essais critiques de Marguerite Yourcenar ou les masques identitaires.

#### **SE DÉFINIR PAR RAPPORT À L'AUTRE**

Annabelle Marion - Marguerite Yourcenar et l'entretien : un rapport paradoxal.

Catherine Douzou - Le moi littéraire de Marguerite Yourcenar, le blues et les gospels.

## ***Souvenirs Pieux* : Une alchimie du moi littéraire**

Virginie PEKTAS

Université de Münster

**Abstract :**

*Souvenirs pieux*, the first volume of *Labyrinthe du monde*, far from being an autobiography in the generic sense of the term, is rather the poetic expression of a particular conception of being and the self. As a philosophical endeavour that seeks to grasp the universality of being in the individuality of the self, itself a nexus of infinite temporal lines, the book is also an aesthetic endeavour, since the being it seeks to grasp is the very same as the writer's, and can only be grasped through writing and fictionalisation. Starting from the traditional observation that it is impossible to translate accurately memories that are vague, elusive or delivered by a third party, Yourcenar overcomes this impossibility by reconstructing a fictional being through the language of fiction: her literary self. This thesis can be verified by studying a very specific passage in *Souvenirs pieux*, entitled "Deux voyageurs en route", which explores the timeline linking Yourcenar to her two maternal great-uncles, Octave Pirmez and his brother Rémo.

**Keywords :**

Moi, Mystique, Déconstruction, Eternité, Temps.

Dire du *Labyrinthe du Monde* qu'il ne relève qu'imparfaitement du genre autobiographique semble aujourd'hui une banalité. Mais Marguerite Yourcenar elle-même revendique le droit à la banalité (Yourcenar, 1991 : 707). La difficulté à classer l'œuvre est telle, que l'édition de la Pléiade préfère la ranger sous l'étiquette de « mémoires ». À l'évidence, l'œuvre ne remplit pas les conditions du pacte autobiographique établies par Philippe Lejeune. Il ne s'agit pas tant de l'absence d'« identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage » (Lejeune, 1975 : 15) : user d'un nom de plume n'empêche en rien cette identification de Yourcenar à Marguerite de Crayencour (voir Lejeune, 1975 : 15). La difficulté vient tout d'abord du mélange des genres, puisque le récit autobiographique cède rapidement la place à une chronique familiale et à la biographie et que ces genres même, que l'on pourrait tout du moins subsumer sous l'étiquette « histoires » ou « récits de vies » (Guichard, 2007 : 243), empruntent ici également au roman et à l'essai (voir Van Woerkum, 2007 : 14). Cette complexité générique se traduira alors par une égale complexité stylistique et intentionnelle : le fait de vie est le support d'une réflexion mystique et philosophique sur les grands thèmes qui hantent l'œuvre romanesque et essayiste yourcenarienne, et dont on nommera ici quelques-uns : l'écologie, le temps, l'éternité, et le moi. Stylistiquement, cette même complexité découle également de l'emploi d'une double

perspective narrative, homodiégétique et hétérodiégétique, à quoi s'ajoute le fait que le je de la narratrice non seulement s'oppose à un moi qui est son objet, mais semble en outre régulièrement céder la place à un je auctorial. De cette hybridité générique et esthétique naissent des tensions qui morcellent l'unité du texte et poussent le lecteur à s'interroger sur l'intention de l'auteure.

Dans *Souvenirs pieux*, premier tome de la trilogie du *Labyrinthe du monde* auquel nous nous bornons ici, les rapports entre auteure, narratrice et personnages sont complexes : d'entrée de jeu, le je de la narratrice remplace rapidement le 'je narré' du personnage censément principal par une troisième personne identifiée comme étant la « petite fille », elle-même identique à l'auteur. L'œuvre s'ouvre et se referme sur ces deux phrases qui se font écho :

L'être que j'appelle moi vint au monde un certain lundi 8 juin 1902, vers les 8 heures du matin, à Bruxelles, et naissait d'un Français appartenant à une vieille famille du Nord, et d'une Belge dont les ascendants avaient été durant quelques siècles établis à Liège, puis s'étaient fixés dans le Hainaut ». (Yourcenar, 1991 : 707)

« Mon visage commence à se dessiner sur l'écran du temps ». (Yourcenar, 1991 : 943)

L'incipit ne respecte qu'en apparence les données classiques de la biographie ou de l'autobiographie : identité, date, heure, lieu, ascendants ne sont nommés que pour être rejetés du côté de l'indéfini (avec l'usage des déterminants « un, une », de la préposition « vers ») et de l'anonymat (un Français, une Belge). Je narrateur et je narré (moi, mon visage) s'opposent ici. La relative déterminative « que j'appelle » abolit l'équation posée entre l'être et le moi en créant un sentiment de distance. Dès lors, le personnage de Marguerite sera le plus souvent évoqué par des démonstratifs, des expressions impersonnelles, des périphrases : elle, cette enfant, la petite fille, la nouvelle-née etc., comme si la narratrice posait un regard neutre surplombant un objet extérieur. L'emploi du déictique « cette », à résonance balzacienne, est en outre une marque de la figure auctoriale<sup>1</sup>. Quant à l'excipit, il nous évoque une estampe orientale,

---

<sup>1</sup> Voir la description de la pension Vauquer au début du *Père Goriot* : « Cette pension, connue sous le nom de la Maison Vauquer, admet également des hommes et des femmes, des jeunes gens et des vieillards, sans que jamais la médisance ait attaqué les mœurs de ce respectable établissement » (Balzac, 1976 : 49). Je tiens ici à remercier vivement mon collègue et ami Alain Deligne pour sa relecture attentive et ses conseils précieux.

une ligne « d'azur mince et pâle » (Mallarmé : 34), tracée à l'horizon, pour citer le poème *Las de l'amer repos* de Stéphane Mallarmé. Il ne fait que suggérer la simple possibilité de l'existence de Marguerite.

Un certain nombre de critères fragilisant la possibilité même d'une autobiographie nous sont livrés : la mémoire, les souvenirs, nommés *reliques, épaves, débris disparates* (Yourcenar, 1991 : 745-747), les lieux mêmes sont évanescents<sup>2</sup> et imposent le recours à l'imagination.

On pourrait arguer ici d'une autobiographie à la troisième personne. En réalité, ce sujet narré ne semble qu'accessoirement être Marguerite, la narratrice se tournant rapidement vers les ascendants maternels de la petite fille en question, ce qu'elle déclare ouvertement : « Mais ce n'est pas de moi qu'il s'agit » (Yourcenar, 1991 : 744), déclaration que Yourcenar reprendra plus tard dans ses entretiens avec Mathieu Galey, rejetant violemment tout intérêt lié à sa personne. La recherche par le lecteur d'éléments autobiographiques dans son œuvre, cet engouement pour le moi symptomatique du XX<sup>e</sup> siècle seraient profondément philistins<sup>3</sup>. On passerait ainsi d'un projet autobiographique à une quête généalogique, mieux : à un récit de filiation visant, pour élucider ce qu'est le moi (*autos*), à écrire ce qu'est le *bios* avant le *bios*, et qu'annoncerait le *Koan Zen* placé en épigraphe : « Quel était votre visage avant que votre père et votre mère se fussent rencontrés ? » (Yourcenar, 1991 : 705)

L'enquête yourcenarienne elle-même remonte jusqu'au Moyen-âge, voire « jusqu'à la préhistoire [...], jusqu'à l'origine même de la vie sur la terre » (Yourcenar, 1991 : 739). Elle repose ainsi sur une « esthétique du décentrement » (Adler, 2007 :

---

<sup>2</sup> Cf. (Yourcenar, 1991 : 766), avec son évocation des lieux où vécurent sa famille maternelle : « Le hasard fait que mon pays paternel, la région lilloise, et les deux sites liés au souvenir de ma famille maternelle, Flémalle-Grande et Marchienne, ont été de bonne heure défigurés ». Cf. aussi dans le troisième volet du tryptique, *Quoi ? L'éternité* (Yourcenar, 1991 : 1191) : « Au cours d'une vie où j'ai souvent essayé de mettre le doigt sur certains faits, petits ou grands, de l'histoire, j'ai trop acquis la solide conviction que tout ce qui se dit ou s'écrit sur les événements du passé est en partie faux, toujours incomplet et toujours réarrangé, pour avoir eu l'envie, dans ce cas particulier, de m'attarder plus longtemps. Je me borne donc à transcrire ce qui était resté pour Michel un vivant souvenir, partiellement erroné sans doute lui aussi, mais qui ne cessa jamais d'émouvoir l'homme de l'opposition qu'il avait toujours été ».

<sup>3</sup> « Cette obsession française du "culte de la personnalité" (la sienne) chez la personne qui écrit ou qui parle me stupéfie toujours. Oserais-je dire que je la trouve affreusement petite-bourgeoise ? ». « Le public qui cherche des confidences personnelles dans le livre d'un écrivain est un public qui ne sait pas lire » (Yourcenar, 1980 : 205).

301), qui se double d'un processus de remise en cause : cette quête est en effet minée par la conviction ancrée philosophiquement que connaître le moi relève de l'illusion (Chehab, 2022 : 520-522). L'unicité de la créature, pour indéniable qu'elle soit, relève dans sa particularité tout autant de la génétique – du sang et du sperme – que de la conjecture (Yourcenar, 1991 : 739-740). De fait, *Souvenirs pieux* est en accord avec la conception du moi qui innerve l'œuvre romanesque de Yourcenar. « Unus ego et multi in me » (Yourcenar, 1982 : 699) : on se rappelle la formule qui résume dans *L'Œuvre au Noir* les découvertes de Zénon s'engageant dans l'abîme de la réflexion. Le moi ne se limite pas à lui-même. La complexité du monde entier converge en lui. L'intérêt accordé à la chronique familiale ne vaut alors qu'historiquement : celle-ci est en réalité « une fenêtre ouverte sur l'histoire d'un petit État de l'ancienne Europe » (Yourcenar, 1991 : 750). Le second tome du *Labyrinthe, Archives du Nord*, met de même en avant l'idée de « réseau ». En ce sens, le moi ne peut pas être défini. Il ne peut même pas se saisir lui-même, mais est, déclare ailleurs Yourcenar, ce « moi incertain et flottant, cette entité dont j'ai contesté moi-même l'existence, et que je ne sens vraiment délimité que par les quelques ouvrages qu'il m'est arrivé d'écrire » (Yourcenar, 1981 : 10). Dès lors, si Yourcenar, en parlant de l'autre, se tait sur elle-même, il faut voir dans cette stratégie du silence, pour reprendre une expression de Dolores Jiménez (1988 : 213-219), plus qu'un choix d'écriture.

Connaître le moi requiert un processus mystique et alchimique, une méditation qui mène de la recherche du moi comme individu déterminé (par son milieu, sa famille etc.) à la reconnaissance de la fusion de ce moi avec le monde, aboutissant paradoxalement à une déconstruction que seul l'acte d'écrire (*graphein*) peut contrer en le fixant narrativement. De ce fait, quand bien même *Souvenirs pieux* s'annonce comme une quête des ressemblances et des dissemblances de Marguerite et de ses ancêtres maternels visant à la constitution d'une identité personnelle<sup>4</sup>, cette quête aboutit, semble-t-il, à un semi-échec, puisque cette chronique familiale, placée sous le sceau du doute lié à l'essentielle impermanence de l'humain, ne permet pas d'« établir

---

<sup>4</sup> « Une présentation en groupe m'aidera peut-être, sinon à montrer certains aboutissements, ou l'absence de ceux-ci (car rien n'aboutit dans un monde où tout bouge), du moins à discerner chez ces personnes certains traits que je pourrais retrouver en moi » (Yourcenar, 1991 : 799).

un rapport entre ces gens » (Yourcenar, 1991 : 739) et elle. La narratrice déclare en effet :

la trajectoire de leur vie m'apprend quelque chose. Mais il va sans dire que je n'ai pas trouvé les communs dénominateurs cherchés entre ces personnes et moi. Les similitudes que ça et là je crois découvrir s'effilochent dès que je m'efforce de les préciser, cessent d'être autre chose que des ressemblances telles qu'il y en a entre toutes les créatures ayant existé. (Yourcenar, 1991 : 806)

Ces similitudes ne sont donc pas définitionnelles. Le réseau évoqué s'élargit logiquement à l'humanité en général. Marguerite Yourcenar déclare ailleurs : « Je, moi, me, mon, mes. Ou tout est dans tout, ou rien ne vaut la peine qu'on en parle » (Yourcenar, 1980 : 205). La croyance que notre individualité, notre moi, s'explique par nos ancêtres est battue en brèche.

Pourquoi alors se livrer à ce récit de filiation ? Très vite, une conviction émerge, qui fait du titre de la trilogie une véritable mise en abyme : la reconstruction généalogique est, dans ce labyrinthe, une fausse piste qui sert de toile de fond à un examen bien particulier : l'activité littéraire de ses aïeux. L'identité à reconstruire n'est pas celle de Marguerite de Crayencour, mais celle de l'écrivain Yourcenar. La filiation recherchée d'un *graphein* avant le *graphein* est toute littéraire. Ainsi s'expliquent ces mentions répétées des traces écrites de ses ancêtres : récits de voyages, œuvres poétiques ou de réflexion, mais aussi essais, ébauches romanesques, lettres, notes et listes. La pensée yourcenarienne est-elle déterminée – au sens génétique du terme – par ses ancêtres écrivains ou littérateurs<sup>5</sup> ? Or, cette enquête aboutit également à une impasse, et le fil d'Ariane que cette hypothèse représentait se rompt à son tour. Chacune de ces tentatives littéraires est pesée, analysée et rejetée comme insuffisante. Et le lecteur est alors en droit de s'interroger sur le but de cette enquête labyrinthique et sur les tensions et contradictions qui en résultent.

L'analyse d'une séquence en particulier permet l'ébauche d'une réponse. *Souvenirs pieux*, consacré en apparence à sa mère, s'attarde plus particulièrement sur deux ascendants de Yourcenar : Fernand, enflammé et mystique, qui, jeune encore, se

---

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar laisse en effet entendre qu'il y aurait une différence fondamentale entre l'écrivain, auquel son souci de vérité ne fait pas craindre le truisme, et le littérateur qui ne sait que faire son métier (Yourcenar, 1991 : 707).

donne la mort, et son frère aîné Octave Pirmez, deux « grands-oncles à la mode de Bretagne, ou plutôt du Hainaut » (Yourcenar, 1991 : 874). Ce dernier surtout est entre tous celui qui, par son activité d'écrivain belge connu et reconnu, pourrait être considéré comme un prédécesseur, liens de sang et liens littéraires se recoupant ici. Se dessinerait alors une véritable lignée allant de leur mère, Madame Irénée, elle-même auteure d'un recueil de récits de morts édifiantes, à Octave et à son frère Fernand, puis à Marguerite.

L'importance du chapitre intitulé « deux voyageurs en route vers la région immuable » est indéniable et l'histoire des deux frères représente un nombre de pages supérieur à celui constituant la partie intitulée « Fernande »<sup>6</sup>. Le titre est à nouveau révélateur de la vision yourcenarienne de l'être humain, pèlerin se dirigeant vers un tout équivalant au Néant, dans lequel le temps et l'éternité, l'être et le moi se confondent. Dans *L'Œuvre au Noir*, Zénon passait même d'une « Vie errante » à une « Vie immobile », ses pérégrinations tant véritables que spirituelles le menant à la prison, symbolique et réelle, et au néant, spirituel et existentiel.

Cette séquence est aussi le lieu de l'irruption d'un je auctorial fort, puisque Yourcenar détaille à la première personne et dès la première page la méthode d'écriture employée ici. Il s'agit d'un montage entre plusieurs types de documents (Yourcenar, 1991 : 840), dont elle indique la provenance : tout d'abord des pages dont Octave est lui-même l'auteur et qui, autobiographiques, se veulent donc marquées au sceau de l'authenticité, quand bien même le souci de bienséance prévaut chez lui sur celui de vérité ; puis une propre rédaction de Yourcenar qui tente « de compléter les lacunes de ses brèves notations » en consultant d'autres ouvrages de son grand-oncle (Yourcenar, 1991 : 810). Enfin, plus avant dans le chapitre, elle répète presque mot pour mot cette explication, soulignant à la manière de Rousseau le « souci d'authenticité » qui la porte <sup>7</sup>, signalant le « faufil » que sont les phrases de son « cru », auxquelles elle a cependant tenté d'« imprimer quelque chose de son rythme à lui, et détaillant les passages

---

<sup>6</sup> Cf. Proust (1997 : 124), qui compte 70 pages et 10 séquences formant ce chapitre pour 62 pages et 14 séquences pour la quatrième partie consacrée à Fernande.

<sup>7</sup> Sur le souci d'authenticité, voir le préambule des *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau (1933 : 3) : « Voici le seul portrait d'un homme, peint exactement d'après nature et dans toute sa vérité, qui existe et qui probablement existera jamais ».

décidément inventés (Yourcenar, 1991 : 840). Déjà Rousseau, mettant en balance son travail sur le style et son exigence de vérité, avait déclaré dans ses *Confessions*:

J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise. Je n'ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon, et s'il m'est arrivé d'employer quelque ornement indifférent, ce n'a jamais été que pour remplir un vide occasionné par mon défaut de mémoire. (Rousseau, 1933 : 5)

Cette énumération est enfin réitérée dans la « note » qui fait suite aux *Souvenirs pieux*, où l'auteure, indiquant précisément ses sources et le travail auxquelles celles-ci furent soumises (Yourcenar, 1991 : 945-949), assure sa mainmise sur ce qu'elle appelle simplement, récidivant dans son usage auctorial du déictique, « ce livre » (Yourcenar, 1991 : 945).

Sur le plan de la logique narrative, le personnage d'Octave avait déjà fait son entrée bien avant, mais sans réelle préparation, par sa simple évocation au détour d'une phrase dans le récit d'un dîner de Fernande et de ses frères : l'un d'eux avait reçu son prénom de cet « essayiste méditatif et rêveur » (Yourcenar, 1991 : 711). Mais sa mention répétée tout au long de *Souvenirs Pieux* rythme la narration et resserre la trame du récit yourcenarien : en lui, tous les fils mentionnés se coupent et se rejoignent. Octave a ainsi raconté des histoires à la petite Fernande dont le prénom et le profil lui évoquent son frère tant regretté (Yourcenar, 1991 : 890). Il s'est promené avec elle dans le parc d'Acoz et l'a peut-être, au cours de ces promenades, influencée dans son rapport à la nature (Yourcenar, 1991 : 890), etc. : l'on reconnaît ici l'introduction, comme en passant, de ce thème majeur chez Yourcenar qu'est le souci écologique.

Un lien, réel, de sang et de sensibilité, subsiste donc entre la mère de Marguerite et son oncle. Mais la piste généalogique n'est suivie qu'en apparence. Si la narratrice ressent une vraie fascination pour Octave et son frère, ce n'est pas en raison de liens familiaux – qui ne sont en dernière instance que la cause externe de leur rapport à tous trois, c'est en réalité leur relation à l'écriture et à la pensée qui justifie l'intérêt qu'elle leur porte, à savoir : la convergence possible de leurs esprits, leur compréhension du

moi, du temps et de la nature<sup>8</sup>, la fascination de Rémo pour Schopenhauer et Swedenborg, ou encore pour la philosophie de l'Inde (Yourcenar, 1991 : 819).

La mention des pseudonymes qu'ils se sont attribués n'est pas anodine : elle semble annoncer le geste créateur de Yourcenar, née de Crayencour. Fernand et Octave deviennent Agyros et Cosimo, Slavoï et Zaboï, Rémo et Héribert, ces noms tirés de la littérature – sans d'ailleurs que Yourcenar n'en précise la provenance – leur semblant être en parfaite adéquation avec ce qu'ils sont véritablement (Yourcenar, 1991 : 829). Mais si Octave n'est qu'occasionnellement un autre, il n'en va pas de même pour son jeune frère, entièrement confondu avec son double littéraire. Sur le plan romanesque, la tragique histoire de l'ardent Rémo est particulièrement édifiante, et son parcours ascétique et mystique<sup>9</sup>, proche des protagonistes de l'univers romanesque yourcenarien. Quant à Octave, ce « pâle fantôme » (Yourcenar, 1991 : 845), Yourcenar distingue en lui une ressemblance avec le personnage d'Alexis<sup>10</sup> (Yourcenar, 1991 : 844), établissant là un lien plus véritable que celui de parenté. Surtout, tous deux méditent et écrivent. Peu à peu, ce sont leurs mérites intellectuels et littéraires qui vont envahir le récit. Octave, en particulier, fera l'objet d'une minutieuse critique dans toute une séquence n'ayant plus rien de narratif (Yourcenar, 1991 : 845-857). Or, il se révèle pusillanime, prisonnier de son milieu conservateur, soumis à sa mère Irénée. Sa prose « abonde en molles amplifications à la Télémaque et en rêveries chateaubrianesques » (Yourcenar, 1991 : 846)<sup>11</sup>. Le pudibond récit tout en fausse retenue que l'écrivain timoré fait du suicide de Rémo, ramené à un « fatal accident », « formule » banale et « pieux mensonge » (Yourcenar, 1991 : 187), symbolise les limites de son art, qui se voit rejeté. Son style :

déjà légèrement périmé à l'époque où Octave l'employait, n'est pas dû comme on pourrait le croire à sa double qualité de provincial et de Belge. Ce même français amorphe et solennel passait pour distingué dans les salons parisiens corrects et quelque peu

---

<sup>8</sup> « Dans un domaine, en tout cas, Rémo me bat de quelques longueurs » (Cf. Yourcenar, 1991 : 874).

<sup>9</sup> (Cf. Yourcenar, 1991 : 821) qui montre un jeune homme renonçant même à cette noble passion qu'est la musique, et surtout (Yourcenar, 1991 : 825), où Yourcenar parle du « mysticisme impersonnel » de Rémo et de sa vision de « l'unité infinie » des êtres.

<sup>10</sup> Alexis est le personnage éponyme du court roman intitulé *Alexis ou le traité du vain combat* (Yourcenar, 1982 : 1-76).

<sup>11</sup> Voir également (Yourcenar, 1991 : 847), où il est question d'un « insupportable bourdonnement de lieux communs ».

doctrinaires : autour de Mme Dambreuse et de la Marquise de Villeparisis, on n'a ni parlé ni écrit autrement. (Yourcenar, 1991 : 847)

Indubitablement, certaines des pages qu'il a composées distillent une mélancolique beauté qui touche la narratrice : ce sont d'ailleurs celles où elle se retrouve (Yourcenar, 1991 : 847-848). Mais si la piste tracée nous révèle ce qui la touche en tant qu'écrivaine, elle n'en aboutit pas moins à une impasse. L'ultime scène de ce chapitre permet de comprendre, par-delà cette quête tout en faux-semblant, la pensée et l'intention de la narratrice. Cruciale, elle relate la rencontre fantastique d'Octave, l'ancêtre bien réel de Marguerite, et de Zénon, personnage fictif de *L'Œuvre au Noir*, sur la plage de Heyst (Yourcenar, 1991 : 879-880). Du fait que cette fiction naît de la plume de la narratrice, Octave y joue donc un rôle tout aussi imaginaire que celui de Zénon. À l'inverse, celui-ci est porteur de vérité, puisqu'il est l'incarnation de la pensée yourcenarienne. Fiction, vérité et réalité se mêlent alors. Certes, le télescopage de ces domaines est récurrent dans *Souvenirs pieux*, mais il n'y a pas mention dans une même phrase de personnages historiques et fictionnels sans que rien ne les distingue, uniquement rapprochés syntaxiquement par le commentaire de la narratrice (ainsi l'exemple cité plus haut de Mesdames Dambreuse et de Villeparisis avec leurs salons donnés pour réels). Au contraire, il y a description pittoresque au sens propre du terme du paysage maritime, et sur ce fond, récit d'une rencontre, mieux, véritable hypotypose introduite par l'expression adverbiale « tout à coup », que renforcent l'emploi des temps du présent et du futur, et des verbes d'action (il passe, se dénude...).

Nu, l'homme est de tous les âges et rien ne distingue Zénon des autres humains, par conséquent d'Octave. Alors que la vision d'Octave est dite « abstraite », l'annonce, que la narratrice qualifie de « véritable », de la mort de Zénon par un futur simple lui confère une dimension historique<sup>12</sup>. Tout, dans ce récit écrit au XX<sup>e</sup> siècle, et entremêlant le XIX<sup>e</sup> siècle et le XVI<sup>e</sup> siècle, renforce le brouillage des lignes de temps,

---

<sup>12</sup> Suzanne Proust (1994 : 122) relève que « le narrateur ne dit pas "je le ferai mourir", ce qui replacerait le texte dans l'imaginaire du romancier ».

véritable jeu de miroir<sup>13</sup> : « Les lignes qui s’intersectent entre cet homme nu et ce monsieur en complet blanc sont », dit la narratrice, « plus compliquées que celles d’un fuseau horaire » (Yourcenar, 1991 : 880). Le lien établi entre l’épisode tiré du roman de la vie de Zénon (Yourcenar, 1982 : 766-767), la promenade d’Octave en cette fin du XIX<sup>e</sup> siècle, dont on ne sait si elle est véritable ou inventée par la narratrice, et sa dramatisation, ce lien, s’il est impossible dans la réalité, est pourtant concret. C’est celui de la lecture d’Octave à Fernande enfant, qui porte en elle la virtualité de l’écrivaine. Ce faisant, Yourcenar entrecroise la piste généalogique et la piste littéraire. Mais là encore, la narratrice affaiblit cet embryon de réponse, soulignant qu’elle n’a connu ni le lecteur ni son attentive auditrice de l’époque. Et des écrits d’Octave, sa connaissance est soit partielle et peu concluante, soit si tardive qu’on n’y peut distinguer nul lien de causalité menant des uns aux autres. Il ne reste donc que le travail de fictionnalisation qui interviendra, plus tard, sur le passé imaginé, et qui est du fait de Yourcenar.

Par ailleurs, l’évocation de Zénon, personnage essentiel dans l’œuvre et la pensée de l’auteure, est riche de significations. Zénon figure entre tous cette annihilation du moi à laquelle aboutit son cheminement. Mais la clé de la scène se lit, comme bien souvent chez Yourcenar, dans la clause refermant ce chapitre : « J’ai pour Rémo une brûlante estime. “L’oncle Octave” tantôt m’émeut et tantôt m’irrite. Mais j’aime Zénon comme un frère » (Yourcenar, 1991 : 880).

Chaque élément de la phrase est mûrement réfléchi. Ce n’est pas le nom de Fernand qui est utilisé, mais son pseudonyme. Le jugement qu’il inspire à la narratrice relève à la fois de la raison (avec le substantif abstrait d’estime<sup>14</sup>) et du sentiment (l’adjectif « brûlant »). Au contraire, « L’oncle Octave » met l’accent sur le lien de sang qui unit Marguerite à Octave – et non à Cosimo, Héribert ou Zaboï. Dans le même temps, l’emploi des guillemets crée une distance ironique moquant cette relation avunculaire. Les émotions qu’Octave éveille sont de l’ordre de la passion : on ne peut

---

<sup>13</sup> (Cf. Yourcenar, 1991 : 841) où Yourcenar évoque les « jeux de miroir du temps » à propos de son complexe rapport temporel à Octave : par le biais de l’écriture, et bien que née quelque vingt ans après le décès d’Octave, elle « hante », déjà vieillie, un grand-oncle qu’elle n’a pu connaître.

<sup>14</sup> Sur l’usage particulier que fait Yourcenar des substantifs concrets et abstraits, (voir Van Woerkum, 2007 : 67-68).

commander à l'irritation ou à l'émoi. Mais l'amour que ressent la narratrice pour Zénon est à prendre au sens fort – non d'un sentiment ou d'une passion, mais d'un choix rationnel, ce que souligne l'usage de la figure de comparaison, qui fonctionne à la fois comme un rapprochement et une mise à distance : Zénon n'est évidemment pas un frère (ce que Yourcenar souligne dans les *Yeux ouverts*, reprenant cette réflexion presque mot pour mot<sup>15</sup>), mais il est *comme* un frère. Il en est de lui comme des affinités électives. La filiation ne peut donc être que de l'ordre du littéraire, et renvoie à un acte de liberté. Il semblerait alors qu'Octave n'a d'intérêt que dans sa fonction romanesque. Ceci nous ramène alors à une interrogation profonde quant à l'intention yourcenarienne. Pourquoi ce projet tout en fausses pistes, qui semble au lecteur plus biographique qu'autobiographique ? Les romans n'auraient-ils pas suffi à traduire la pensée yourcenarienne ? Or, Octave – personnage réel – vaut aussi pour sa valeur d' "exemplum". Parce qu'il a, à l'instar de son frère Rémo, pressenti l'intrication du temps et de l'éternité, l'unité des êtres par-delà leur contingence et qu'il a, dans un élan mystique, voulu mettre en mots cette vérité entrevue, et parce qu'il a tenté d'échapper aux étroites limites du moi, il est lui aussi ce « miroir merveilleux de l'art » en qui il voit en son frère, ayant saisi qu'en Rémo « se reflètent le passager et l'éternel, le changeant et l'immuable » (Yourcenar, 1991 : 849)<sup>16</sup>. Le réduire à une figure de paille, un prête-nom des profondes convictions de Yourcenar, serait une simplification. La réflexion sur le moi implique l'étude généalogique. Le récit autobiographique – dont la possibilité est immédiatement remise en cause – devient un récit de soi qui exige le récit des autres. Le lien de sang est posé et aussitôt nié. Néanmoins demeure le statut d'exemplarité d'Octave, « mystique qui n'ose pas dire son nom » (Yourcenar, 1991 :

---

<sup>15</sup> « Je ne suis pas plus Michel que je ne suis Zénon ou Hadrien. J'ai essayé de le reconstituer – comme tout romancier – à partir de ma substance, mais c'est une substance indifférenciée. On nourrit de sa substance le personnage qu'on crée : c'est un peu un phénomène de gestation. Il faut bien, pour lui donner ou lui rendre la vie, le fortifier d'un apport humain, mais il ne s'ensuit pas qu'il soit nous ou que nous soyons lui. Les entités restent différentes. J'aime Zénon comme un frère, mais Zénon n'est pas moi. Je me sens très proche de Michel, mais ne puis pas juger combien il y a de Michel en moi ; probablement pas mal, mais en tout cas mêlé à d'innombrables éléments qui ne sont pas lui. J'en puis d'autant moins juger que Michel a vécu dans d'autres circonstances et dans d'autres milieux que moi, ce que je sais de lui, c'est ce qu'il m'a raconté, et je le dis comme il me l'a dit » (Yourcenar, 1980 : 211). Il est remarquable que Yourcenar se présente ici comme une romancière et non comme une biographe.

<sup>16</sup> La phrase, qui est d'Octave même, a une sonorité toute baudelairienne : « la modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable » (Baudelaire, 1990 : 467).

849), mais indiquant le chemin que doivent suivre tous les humains, lequel aboutit à un dépouillement de soi. Par le biais de cette scène de fiction se dévoile en partie l'intention yourcenarienne : si trace du moi yourcenarien il y a, elle est à chercher dans cette scène imaginaire. Le « récit de soi » n'advient cryptiquement que dans la fiction, qui, pour citer Bruno Blanckeman, « représente un principe supérieur de connaissance » (Blanckeman, 2002 : 46).

En conclusion, le chapitre sur « les « deux voyageurs », et plus particulièrement la scène ultime de Heyst, nous livrent un certain nombre de clés d'interprétation du projet yourcenarien. Récit de filiation d'un genre bien particulier, *Souvenirs pieux* constitue une lente remise en cause d'un déterminisme généalogique. Les liens du sang sont un leurre quand il s'agit de définir ce que nous sommes. Subtilement, cette recherche du temps perdu – Yourcenar parsème son texte d'allusions à l'œuvre proustienne – se double alors d'une quête littéraire qui en serait le vrai but. Or celle-ci est elle-même vouée à l'échec, puisqu'elle impliquerait quand même l'établissement d'un rapport de causalité équivalent : la croyance que l'activité littéraire de ses ancêtres expliquerait l'écriture yourcenarienne par le biais d'une obscure transmission d'ordre généalogique et spirituelle<sup>17</sup>. C'est précisément l'examen de l'activité littéraire d'Octave qui permet à la narratrice de battre en brèche cette hypothèse. Les influences d'ordre intellectuel, sociologique ou culturel ne peuvent être complètement niées – le rôle de Michel sera grand – mais elles relèvent d'une causalité extérieure et non pas essentielle : la naissance du moi littéraire de la narratrice est de son propre fait et transparait peu à peu à travers l'hybridité des genres et un récit mêlant fiction et histoire<sup>18</sup>. Le sens de *Souvenirs pieux* est peut-être ici. Entreprise philosophique et esthétique, le texte yourcenarien, par le biais du langage poétique et fictionnel (roman

---

<sup>17</sup> (Cf. Yourcenar, 1991 : 780), où la narratrice rapporte cette réflexion d'un membre de la famille : « Tout ce qu'il y a de mauvais chez les Pirmez vient des Drion ». Elle constate ironiquement qu'Irénée Drion était connue pour la « roideur de ses principes », alors que dans l'ascendance paternelle d'Octave vivaient des esprits ouverts, et même influencés par Swedenborg ou les sutras Hindous.

<sup>18</sup> « C'est le sens caché du *Koan Zen* : à la piètre inertie que sous-entend l'arborescence généalogique dont elle serait l'aboutissement passif, Marguerite Yourcenar oppose une résilience active : celle de se forger son identité dans le creuset de lectures librement choisies » (Chehab, 2018).

et poésie se confondant pour elle<sup>19</sup>), saisit par l'écriture le seul moi que l'on puisse connaître en le constituant dans l'acte même d'écrire : le moi de l'écrivain. Mais il est aussi ce labyrinthe que le lecteur doit suivre au fil des biographies et des chroniques familiales, afin, à la lecture de ces exemples, de méditer sur soi-même et au-delà sur l'essence de l'être.

Mais des tensions demeurent, qui conduisent à des interrogations.

En elles-mêmes, les pistes de filiation généalogiques et littéraires conduisent toutes deux à des impasses. Pourtant, de les avoir suivies a permis à la narratrice de réfléchir à ce qu'est l'écriture et de dégager un portrait par différenciation de son moi littéraire. L'acte d'écrire est un acte de liberté. D'un autre côté, Yourcenar reconnaît malgré tout le poids et l'importance du milieu, de l'éducation, la position inverse relevant de la naïveté : l'écrivain ne se fait pas seulement tout seul, à partir de choix libres et réfléchis. Le lecteur est confronté à une ambivalence, que Yourcenar ne résout pas.

Une autre tension naît pour le lecteur du statut à accorder à l'instance énonciative : il est difficile de distinguer entre un je auctorial et un je narrant, dans la mesure où il s'agit justement de la constitution sous forme plus fictionnelle qu'autobiographique du moi de l'écrivain. Comme il s'agit non d'un récit rétrospectif mais d'une quête prospective, dans laquelle les lignes du temps elles-mêmes se confondent, plus encore si l'on se remémore l'interdiction faite au lecteur de voir en l'œuvre yourcenarienne un miroir de son auteur, on peut se demander si le moi de l'écrivain qui naît sous la plume de Yourcenar est un être de vérité ou de fiction.

Par ailleurs, le chemin suivi, qui équivaut, ainsi que le remarque Suzanne Proust, à une longue méditation (Proust, 1997 : 132), ne se fait qu'avec l'annihilation des notions de temps historique et de lieu, ainsi qu'avec la suppression de l'opposition

---

<sup>19</sup>« La poésie a été le premier moyen d'expression du tout jeune écrivain qui a composé des milliers de vers, et finalement n'a jamais vraiment cessé d'écrire de la poésie, versifiée ou pas, jusqu'à la fin de sa vie, mais aussi et surtout au fait qu'une majorité des écrits yourcenariens appartient en profondeur au genre poétique. Car lorsque Marguerite Yourcenar se fait romancière, nouvelliste, traductrice, essayiste, voire mémorialiste, elle n'en demeure pas moins poète. On peut même dire qu'elle est poète avant tout. Yourcenar ne souhaitait pas d'autre titre que celui de poète, que pourtant la critique semble lui avoir le plus souvent refusé » (Halley, 2008 : 135-136).

réalité-fiction : non seulement les deux s'entremêlent, mais la fiction atteint à un degré de vérité plus élevé que la « réalité » fuyante, déjà oubliée. La figure de Zénon est paradigmatique de cette position philosophique et mystique, une mystique qui, rappelons-le, n'est pas subjective et faite d'effusions, mais est tout impersonnelle. Cette théorie du moi repose sur un profond détachement, un renoncement au moi individuel évoquant l'aphorisme du penseur rhénan Maître Eckhart dont Yourcenar a pratiqué les écrits<sup>20</sup>, et qui est lui-même le représentant d'une philosophie marquée au sceau du néoplatonisme et de la théologie négative : le pauvre en esprit est celui qui « ne veut rien, ne sait rien et n'a rien » (Eckhart, 1998 : 168). Échappant aux lignes du temps, il rejoint l'éternité, thème de l'*exitus-reditus* qui parcourt autant la pensée eckhartienne que l'œuvre yourcenarienne. Ce mouvement est une ascèse qui aboutit à une pauvreté spirituelle, un dépouillement total, au point que, dans l'univers yourcenarien, l'habitus même de l'écriture est peu à peu rejeté : cette définition d'un moi multiple et évanescent aboutissant à la négation de toute individualité est également une constante dans l'œuvre romanesque et correspond à une forte position philosophique de Yourcenar. Hadrien dans sa longue lettre à Marc-Antoine souligne à mainte reprise que quelques siècles suffiront à tout recouvrir de la chape de l'oubli<sup>21</sup> (voir Yourcenar, 1982 : 509. Zénon se désintéresse de ses anciennes œuvres – les *Prothéories* (Yourcenar, 1982 : 133), les *Prognostications des choses futures* (Yourcenar, 1982 : 272) – et de projets tels le *Liber singularis* (Yourcenar, 1982 : 179). Nathanael, personnage d'*Un homme obscur*, titre reflétant expressément la nature du personnage, exerce certes le métier de correcteur, mais n'écrit pas et finit par se détourner du monde pour se réfugier dans une absolue solitude, se fondre dans la nature et mourir (Yourcenar, 1982 : 999-1000). En toute logique fictionnelle, la méditation sur le moi à laquelle se livre Yourcenar aurait dû aboutir au silence, et la construction de l'écrivain équivaloir à sa déconstruction. Nous resterons sur cette contradiction.

---

<sup>20</sup> Elle le cite ainsi dans *La voix des choses* (Yourcenar, 1987 : 27 et 46).

<sup>21</sup> Par exemple, à propos de la mort d'Antinoüs : « j'ai compensé comme j'ai pu cette mort précoce ; une image, un reflet, un faible écho surnagera au moins pendant quelques siècles. On ne fait guère mieux en matière d'immortalité » (Yourcenar, 1982 : 509).

## Bibliographie

- ADLER Aurélie (2007), « Devenirs du modèle autobiographique Yourcenarien », dans BLANCKEMAN Bruno (éd.), *Les diagonales du temps : Marguerite Yourcenar à Cerisy*, Rennes, PUR, pp. 301-316.
- BALZAC Honoré de (1976), « Le Père Goriot », dans CASTEX Pierre et al. (éds.), *La Comédie humaine*, tome III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- BAUDELAIRE Charles (1980), « Le Peintre de la vie moderne », dans LEMAITRE Henri (éd.), *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres œuvres critiques*, Paris, Classiques Garnier, pp. 453-502.
- BLANCKEMAN Bruno et al. (éds.) (2022), *Dictionnaire Marguerite Yourcenar*, Paris, Champion.
- BLANCKEMAN Bruno (2002), « Figures intimes/postures extimes », in MURA-BRUNEL Aline, SCHUEREWEGEN Franc (éds.), *L'intime – l'extime*, Cahiers de recherches des Instituts Néerlandais de Langue et Littérature Françaises, n. 41, Amsterdam – New York, Rodopi, pp. 45-52.
- CHEHAB May (2022), « Moi », dans BLANCKEMAN Bruno et al. (éds.), *Dictionnaire Marguerite Yourcenar*, Paris, Champion, pp. 520-522.
- CHEHAB May (2018), « La bibliothèque yourcenarienne : un creuset identitaire », *Bibliothèques d'écrivains : Lecture et création, histoire et transmission*, BELIN Olivier, MAYAUX Catherine, VERDURE-MARY Anne (éds.), Turin, Rosenberg & Sellier, pp. 137-163. URL : <<http://books.openedition.org/res/1721>>.
- GUICHARD Jean (2007), « Histoire de vie (récit de vie) (*life history, life story, life narrative*) » dans GUICHARD Jean (éd.), *Orientation et insertion professionnelle. 75 concepts clés*, Paris, Dunod, pp. 243-247.
- HALLEY Achmy (2008), « Marguerite Yourcenar, poète au-delà du poème », dans HAYASHI Osamu, HIRAMATSU Naoko et POIGNAULT Rémy (éd.), *Marguerite Yourcenar et l'univers poétique*, Actes du colloque de Tokyo, 9-12 septembre 2004, Clermont-Ferrand, SIEY, pp. 135-136.
- JIMENEZ Dolores (1988), « De l'illusion autobiographique à l'autobiographie partielle : stratégies du silence », dans REAL Elena (éd.), *Marguerite Yourcenar : biographie, autobiographie*, Valencia, Universitat de València, pp. 213-219.
- LEJEUNE Philippe (1996), *Le pacte autobiographique* [1975], Paris, Seuil.
- MALLARME Stéphane (1945), *Poésies*, Paris, Gallimard.
- MAÎTRE ECKHART (1998), « Predigt 52 : Beati pauperes spiritu » dans STEER Georg, STURLESE Loris (éds.), *Lectura Eckhardi I. Predigten Meister Eckharts von Fachgelehrten gelesen und gedeutet*, Stuttgart, Kohlhammer, pp. 163-181.

- PROUST Simone (1997), *L'autobiographie dans "Le labyrinthe du monde" de Marguerite Yourcenar. L'écriture vécue comme exercice spirituel*, Paris & Montreal, L'Harmattan.
- PROUST Simone (1994), « La conception bouddhique de l'universalité et le projet autobiographique de Marguerite Yourcenar » (1994), dans VASQUEZ DE PARGA Mária José et POIGNAULT Rémy (éd.), *L'universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Actes du colloque international de Tenerife (novembre 1993)*, vol. 1, Tours, SIEY, pp. 119–135.
- ROUSSEAU Jean-Jacques (1933), *Les Confessions suivi de Les Rêveries du Promeneur solitaire*, MARTIN-CHAUFFIER Louis (éd.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- VAN WOERKUM Camiel (2007), « *Le brassage des choses* ». *Autobiographie et mélange des genres dans Le Labyrinthe du Monde de Marguerite Yourcenar*, (thèse de doctorat), Université d'Utrecht. URL : <<https://dspace.library.uu.nl/bitstream/handle/1874/20778/full.pdf?sequence=24>>.
- YOURCENAR Marguerite, GALEY Matthieu (1980), *Les yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Bayard.
- YOURCENAR Marguerite, D'ORMESSON Jean (1981), *Discours de réception de Madame Marguerite Yourcenar à l'Académie Française et réponse de Monsieur Jean d'Ormesson*, Paris, Gallimard.
- YOURCENAR, Marguerite (éd.) (1987), *La voix des choses. Textes recueillis par Marguerite Yourcenar ; photographies de Jerry Wilson*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- YOURCENAR Marguerite (1982), *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- YOURCENAR Marguerite (1991), *Essais et Mémoires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

### **Come citare questo articolo:**

Virginie Pektas, « *Souvenirs pieux : une alchimie du moi littéraire* », in Laura Brignoli (éd.), *Actes du colloque international « Marguerite Yourcenar entre la construction de l'œuvre et la vérité de l'art »*, in *InterArtes* [online], n. 4, juin 2024, pp. 78-93, <<https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/5cob962b-08ef-48ad-b7c7-e43ae74f82b5/08+Pektas.pdf?MOD=AJPERES>>.