

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 »

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.

Les essais critiques de Marguerite Yourcenar

ou

les masques identitaires

Anamaria LUPAN

Université Babeş-Bolyai

Abstract :

Reasonable mind, essayist Marguerite Yourcenar invites us to always judge in order to build a “tireless” mind. Indeed, she provides us with models in her four collections of exegesis of the world, *Sous bénéfice d’inventaire*, *Le Temps, ce grand sculpteur*, *En pèlerin et en étranger*, *Le tour de la prison*, *Mishima ou la Vision du vide*. Under the attentive gaze of the writer, the hermeneutics of other writers or other men of culture becomes hermeneutics of oneself. And this since in the Yourcenarian vision writing is an art; in other words, writing means shaping the world, recreating it, even repainting it from one's own point of view. Could we speak better about ourselves through others? What would be the strategies? What do we lose and what do we gain if we use this approach?

In our study we propose to provide avenues for reflection on this complex problem. A fragile concept, identity constitutes, according to Yourcenar, a grammatical convenience. The “me” would be, in the essayist’s vision, rather a process (and not a result). Therefore, identity, dynamic, mobile and fluid, is a game; to build one's "self" one would then have to exchange: read, travel or meet people. A first stage of our research will be devoted to the identification and analysis of the cultural figures on which the essayist focuses; the purpose of this inventory would be the identification of established commonalities between cultural voices that help Yourcenar speak about herself obliquely. Then, in a second step, we would like to seek to identify and examine the invariant elements, which can be found in most of his critical essays, in order to have a clearer image of the representation of an accomplished cultural personality in the eyes from Yourcenar. Finally, we would like to examine the rhetorical strategies that the essayist uses to talk about himself while talking about others.

Between the self and others, between the present and the past, it is, in fact, in the world of Yourcenar, the universal and the human being in its timelessness that stand.

Keywords :

Essays, Identity, Inheritance, Masks, Self-portrait.

Les recueils d’essais de Marguerite Yourcenar (*Sous bénéfice d’inventaire*, *Le Temps, ce grand sculpteur*, *En pèlerin et en étranger*, *Le tour de la prison*, *Mishima ou la Vision du vide*) comprennent des textes dédiés à différents écrivains ou à différentes écrivaines, appartenant à diverses époques et à des régions variées du monde (nous citons, en guise d’exemple, Thomas Mann, écrivain allemand du début du XX^e siècle ; Basho, écrivain

japonais du XVII^e siècle ; Selma Lagerlöf, écrivaine suédoise du XIX^e siècle, etc.). Vus, par l'essayiste, comme textes difficiles qui demandent une approche particulière – « on se retrouve un peu inconfortablement revêtu de l'habit d'un membre de jury, ou d'un juge, avec la crainte de donner un verdict faux » (Chancel, 1979 : 125) – les essais critiques occupent une place particulière dans la poétique de Yourcenar ; entre autobiographie oblique et pause créative qui lui permettrait, en outre, d'améliorer ou d'enrichir ses stratégies littéraires, ceux-ci participent à une « objectivation de soi, d'autoanalyse, de socioanalyse » (Bourdieu, 1998 :57) étant donné qu'

être l'autre, c'est avoir l'immense avantage de ne pas être trompé par les petites habitudes, les petits mensonges dans lesquels tout être vit sans le savoir. C'est ne pas être trompé par la vanité, par la timidité – tout ce qui empêche de parler raisonnablement et sagement de soi. L'autre autorise en tout cas beaucoup plus de liberté. (Chancel, 1979 : 82)

Le rapport paradoxal (stratégie emblématique pour Yourcenar) entre le toi et le moi entame un jeu d'affinités, un jeu de masques. L'écrivaine articule son portrait sans dire « je » ; esprit hanté par la liberté, elle se reflète dans le miroir d'autrui. Partant d'une compréhension profonde des œuvres des écrivains sur lesquels Yourcenar essayiste se penche, elle arrive à éparpiller des miettes de soi grâce à la sympathie qu'elle éprouve pour tous ces gens de lettres. Autoportrait fragmenté, les essais demandent plusieurs lectures et, par conséquent, ceux-ci font appel au lecteur idéal, aux yeux de Yourcenar ; en effet, l'autoportrait qui y est représenté est pluriel, instable et fluide. Dans notre étude nous nous proposons d'identifier et d'examiner les stratégies rhétoriques que Yourcenar emploie dans ses essais pour parler de soi tout en parlant des autres. Dans un premier temps nous souhaiterions identifier les écrivains sur lesquels l'essayiste s'arrête pour mieux comprendre les affinités établies entre ceux-ci et Yourcenar ; ensuite, nous voudrions relever les traits qui se répètent dans les textes de critique littéraire, voire culturelle, puisque nous considérons que ces invariants construisent le schéma d'une personnalité culturelle accomplie dans la vision yourcenarienne. Enfin, nous passerons au crible les stratégies rhétoriques employées par Yourcenar pour parler de soi tout en parlant d'autrui.

Dans notre analyse nous allons respecter l'ordre d'apparition des essais dans les recueils bien que celui-ci ne soit pas nécessairement l'ordre chronologique de leur écriture ; toutefois, nous désirons rester fidèle à la manière dont Yourcenar se rapporte aux sujets examinés dans ces textes d'exégèse littéraire, voire culturelle, afin de mieux saisir ses enjeux. Comme chez elle tout est bien régi, nous considérons que sa façon de construire les recueils d'essais n'est pas gratuite ; c'est pourquoi nous allons privilégier la liste au détriment d'une approche thématique qui nous aurait obligé de nous éloigner de la structure yourcenarienne. Notre méthodologie est une lecture approfondie des essais de Yourcenar ; certes, quand la situation l'impose, afin d'apporter plus de clarté à nos propos, nous allons faire référence à des concepts forgés par la théorie littéraire.

Nous commençons l'inventaire des écrivains auxquels Yourcenar a dédié des exégèses par Pindare ; bien que le texte où sont analysées la vie et l'œuvre du poète grec, intitulé simplement « Pindare », soit considéré comme indigne¹ du talent et de l'érudition du poète grec, et, inclus, par conséquent, dans la rubrique « Textes oubliés » du volume *Essais et mémoires* paru dans la collection de la Pléiade, nous pensons que si Yourcenar décide de le publier, elle désire, dans une certaine mesure, que les lecteurs le voient et le prennent en considération. De cette approche nous retenons la volonté de l'essayiste de « travailler dur » et de « s'imposer une discipline » (Goslar, 1998 : 27) ; le projet de l'adolescente passionnée par la littérature et par le grec nous fait voir un esprit fonceur qui cherche ses modèles de vie dans les livres, voire dans la culture. En effet, selon nous, Yourcenar est avant tout un être de culture². Son identité est composée de ses nombreuses

¹ En effet, l'essai sur Pindare - dont je rougis un peu maintenant - était un de mes premiers ouvrages. Je travaillais le grec, je commençais à le savoir (je continue à commencer à le savoir parce qu'on ne sait jamais bien le grec, sauf quelques spécialistes), et comme on ne doute de rien à dix-huit ou vingt ans, je m'étais dit que j'allais choisir le poète le plus difficile pour m'imposer une discipline et travailler dur. Le résultat n'est pas très bon. Il faudra que je réécrive tout au moins un modeste essai sur Pindare pour lui faire, en quelque sorte, mes excuses » (Goslar, 1998 : 27).

² Enfant de ses lectures, Yourcenar présente sa famille livresque : « mais comme l'empereur Hadrien, mon bel accompagnateur, je pense que le vrai lieu de naissance est celui sur lequel on porte un premier regard intelligent sur le monde. Ma première patrie fut une bibliothèque, tous mes ancêtres sont des livres, mes géniteurs des écrivains... jusqu'à Mishima qui complète aujourd'hui mon arbre généalogique » (Chancel, 1979 : 24-25).

Tout en suivant la formule yourcenarienne, selon laquelle, pour reconstituer la vie intime de quelqu'un il faudrait « reconstituer ses lectures, [...] tâcher de voir ce qu'il lisait, les gens qu'il aimait voir, les ouvrages,

lectures et de ses voyages. Dès 1932, date de la parution de « Pindare », la manière de l'essayiste de se dire est tracée : elle choisit de parler de soi de façon indirecte, par le biais des écrivains, des livres, des lieux ou des traditions qui trouvent des échos en elle. Le journal intime devient, dans l'optique yourcenarienne, « journal extime ³».

Agrippa d'Aubigné, poète français de la Renaissance, interpelle l'essayiste avec son recueil de poèmes *Les Tragiques*. Les traits que Yourcenar apprécie particulièrement chez ce poète sont le courage de lutter pour une cause qui lui tient à cœur, la Réforme, tout en étant « réfractaire, placé à contre-courant de son siècle » (Yourcenar, 1991 : 22). Ces caractéristiques, l'essayiste va les faire siennes ; dans les années soixante elle s'engage dans la lutte contre la pollution, contre la violence envers les animaux et pour la préservation de la flore. Visionnaire, son souci du monde a une dimension pionnière pour une cause qui se trouve au centre de notre société, à savoir l'écologie et les manifestations pour stopper le réchauffement climatique.

L'essai sur Constantin Cavafy, poète grec, « Présentation critique de Constantin Cavafy » est né, en partie, grâce à l'amitié de Yourcenar avec Constantin Dimaras, écrivain grec, et, d'autre part, comme un hommage de l'écrivaine à la culture grecque, qu'elle aimait autant : « L'œuvre de Cavafy, si profondément grecque et en un sens oriental, était certes liée, pour moi, à cette connaissance de la Grèce d'alors et de ce groupe d'amis, tous plus ou moins poètes, que je fréquentais » (Chancel, 1979 : 112-113). La découverte de l'œuvre de Cavafy est due aux relations d'amitié de Yourcenar et à sa passion pour la culture riche de ce qu'elle nomme le berceau de l'humanité ; par conséquent, parfois, on arrive à la littérature par le biais de la vie. En outre, dans son cas, la critique passe également par la traduction ; si les poèmes de Pindare constituent un exercice d'apprentissage du grec, ceux de Cavafy reprennent, dans une certaine mesure, la démarche : du grec ancien on passe au grec moderne.

les tableaux qu'il préférerait, enfin tout ce qui constituait sa nourriture intellectuelle et sentimentale », nous allons nous lancer à la découverte de Marguerite Yourcenar (Goslar, 1998 : 123).

³ Nous empruntons cette structure à Michel Tournier, qui l'utilise pour faire référence à ce qui l'entoure et qui le définit sans parler de manière directe de lui, comme, par exemple, les visites reçues, les changements saisonniers de son jardin ou autres.

Les figures littéraires féminines, quand elles ont un impact majeur sur la culture de l'humanité, constituent un point de repère pour l'exégèse yourcenarienne. Ainsi, le premier recueil d'essais comprend-il un texte critique où est analysée l'œuvre de l'écrivaine suédoise Selma Lagerlöf en lien direct avec des événements-clés de sa vie. Perspective synthétique sur la présence littéraire de la romancière suédoise, « Selma Lagerlöf, conteuse épique », reprend des aspects qu'on retrouve également dans la vision yourcenarienne sur la culture ou sur la société. Dès le titre on remarque l'accent mis sur le conte, l'écrivaine suédoise étant nommée « conteuse épique » ; la passion pour l'anecdote est présente dans presque tous les ouvrages de Yourcenar. Dans les essais, textes qui ont une « logique vérifiable », l'anecdote permet à l'écrivaine de contextualiser les sujets dont elle parle ; de cette façon elle arrive à mieux transmettre le message souhaité. En outre, dans les essais critiques, la dimension anecdotique permet à Yourcenar d'établir des rapports étroits entre la vie et l'œuvre de chaque homme ou femme de lettres montrant, par conséquent, que la vie et la littérature, voire la culture, sont intrinsèquement liées. Même la vie de Selma Lagerlöf est régie par des valeurs chères à l'essayiste : les lectures multiples et riches, le goût pour les voyages et la fidélité à sa compagne se retrouvent dans les destins de ces deux forgerons de contes.

De 1955 à 1956, Yourcenar travaille à l'essai sur Thomas Mann, « Humanisme et hermétisme chez Thomas Mann » ; publié dans le recueil *Sous bénéfice d'inventaire*, l'essai est une étude demandée par un éditeur allemand, en 1953⁴ ; grâce à l'écrivain allemand, Yourcenar découvre l'alchimie, sujet qui la passionne et qu'elle traite dans *L'Œuvre au Noir*. En effet, il y a plusieurs éléments communs entre l'auteur des *Buddenbrook* et celui de *Zénon* ; les deux changent la façon de concevoir l'humanisme ;

⁴ « Quand je me suis intéressée à l'alchimie, c'est à cause de *L'Œuvre au Noir*, mais il y a une petite étape intermédiaire. En 1953 un éditeur allemand m'a demandé d'écrire une étude sur Thomas Mann, qui est un écrivain que j'admire beaucoup. Et en lisant certains de ces livres – par exemple *Le Docteur Faustus* ou *La Montagne magique* – ça m'a forcée, pour les comprendre, à me plonger dans ce monde de l'alchimie qui comptait beaucoup pour Thomas Mann. Dans un essai que j'ai écrit sur Thomas Mann, il y a une première étude sur *L'Œuvre au rouge*, *L'Œuvre au blanc*, etc. Je commençais à apprendre ce que ça signifiait et comme tous les gens qui commencent à apprendre quelque chose, j'étais très anxieuse de l'apprendre à tout le monde et de le mettre sur papier. Ça, je crois, c'est le moment où j'ai commencé à lire des textes alchimiques (qui ne sont pas du tout commodes à lire) » (Delcroix, 2002 : 102-103).

pour eux, l'humanisme n'est plus un courant qui situe l'homme au centre de l'univers mais, plutôt, une vue complète sur les êtres humains et ce qui les entoure ; dans cette perspective, chaque individu a ses moments de gloire et ses moments de bassesse – il est atteint parfois d'angoisse, il subit des maladies ; c'est, ce que Yourcenar appelle « l'humanisme qui passe par l'abîme » : « Cet humanisme tourné vers l'inexpliqué, le ténébreux, voire l'occulte, semble de prime abord s'opposer à l'humanisme traditionnel : il en est bien plutôt l'extrême pointe et l'aile gauche » (Yourcenar, 1991 : 193). De plus, Yourcenar identifie et apprécie chez Thomas Mann son penchant pour la musique et pour la symbiose des arts ; porte vers la magie, la musique permet une approche différente du temps, autre sujet cher à l'écrivaine.

Mishima ou la Vision du vide, œuvre à part entière, bien que rédigée et publiée vers la fin de la vie de l'essayiste, en 1980, est située, dans la collection de la Pléiade, après le recueil *Sous bénéfice d'inventaire*. Personnalité excentrique, Mishima lui rappelle le trait emblématique d'Agrippa d'Aubigné, il est réfractaire⁵ à son époque, situé à contre-courant du Japon occidentalisé. La beauté de sa vie, son entêtement à suivre jusqu'au bout ses principes et ses valeurs, transforme sa fin dans l'une de ses plus belles œuvres : « Et, à coup sûr, la mort si préméditée de Mishima est l'une de ses œuvres » (Yourcenar, 1991 : 198). Le désir de transformer chaque aspect de l'existence en sujet d'un regard esthétique apparaît à la fois chez l'écrivain japonais et chez l'essayiste. Une sorte de poétique de la violence, qui nous fait penser à l'humaniste « en négatif » retrouvé chez Thomas Mann, s'y donne à lire ; en effet, Yourcenar ne poétise pas le réel mais, par l'attention qu'elle accorde aux sujets considérés, en général, comme scabreux, elle réussit à donner voix à des côtés ténébreux de notre société. Par exemple, la maladie, thème récurrent dans la poétique yourcenarienne, bénéficie d'une perspective esthétique ; l'enfance de Mishima à côté de sa grand-mère malade, « fée folle » (Yourcenar, 1991 : 203), est conçue comme une chance pour l'écrivain qu'il allait devenir, lui permettant de vivre au quotidien « l'étrangeté des choses⁶ » (Yourcenar, 1991 : 203). En outre, dans l'œuvre de Mishima,

⁵ Pour Yourcenar, Yukio Mishima est « le témoin, et au sens étymologique du mot, le martyr, du Japon héroïque qu'il a pour ainsi dire rejoint à contre-courant » (Yourcenar, 1991 : 197).

⁶ En italique dans le texte.

Yourcenar apprécie les caractéristiques grecques, « équilibre et sérénité » (Yourcenar, 1991 : 207).

« Une femme étincelante et timide » parle de l'œuvre de Virginia Woolf, écrivaine anglaise du XX^e siècle. Rédigé comme préface pour la traduction de l'anglais vers le français du roman *Les Vagues* (*The Waves*) de Virginia Woolf, traduction menée à bien par Yourcenar elle-même, le texte présente une analyse synthétique de l'œuvre de cette « femme étincelante et timide ». La préface remaniée est publiée ensuite, sous la forme d'un essai, dans le recueil *En pèlerin et en étranger*. Bien qu'on puisse avoir l'impression qu'étant « un travail alimentaire » (Yourcenar, 1991 : 556), il n'y ait pas vraiment d'affinités entre les deux écrivaines, à y regarder de plus près, on y identifie beaucoup de points communs⁷ : leur passion pour les mêmes sujets, comme, par exemple, le temps, leur volonté de voir et de bien voir, ainsi que leur statut : les deux sont des révolutionnaires⁸ ; elles changent la manière dont on lit et on comprend le monde.

Une autre traduction, toujours de l'anglais vers le français, fournit à Yourcenar le sujet d'une réflexion, tout en lui permettant d'enrichir ses connaissances et ses stratégies littéraires ; il s'agit du roman *Ce que savait Maisie* d'Henry James. L'essai « Les Charmes de l'innocence. Une relecture d'Henry James » nous fait penser à *Alexis ou le Traité du vain combat* et à *Anna, soror...* : le penchant de Yourcenar pour les sujets difficiles, qui font scandale dans la société, et qui restent, malheureusement, non discutés, y apparaît :

Il est fascinant de voir un romancier de 1897 aux prises avec un sujet à première vue aussi suranné pour nous que les scandales de l'adultère et du divorce, un romancier lui-même quasi « mondain », très limité au moins en apparence par les bienséances d'une société à laquelle il tenait par-dessus tout, aboutir à ce récit malin au sens presque démoniaque du mot. (Yourcenar, 1991 : 563)

À part la volonté de dire les choses, de présenter le réel, les deux écrivains ont en commun la volonté de voir, de regarder. Maisie, personnage central du roman d'Henry James, comme le remarque l'essayiste, n'a pas d'individualité dans la trame narrative, elle

⁷ Sur la relation entre les deux écrivaines j'ai rédigé une étude qui pourrait offrir une perspective plus complexe que ce petit fragment synthétique. À voir (Lupan, 2018, II).

⁸ « Virginia Woolf fait dans son pays figure de révolutionnaire » (Yourcenar, 1991 : 491).

reflète à la fois ce qui se passe et ce que les autres ressentent, leurs sentiments et leurs émotions.

Entre les essais consacrés à l'œuvre de Virginia Woolf et à celle d'Henry James, dans le recueil *En pèlerin et en étranger*, se situe l'essai « Wilde rue des Beaux-Arts ». Comme dans le cas de l'étude beaucoup plus ample *Mishima ou la Vision du Vide*, l'essai sur l'œuvre d'Oscar Wilde part de la personnalité extravagante de l'auteur, ou, tout au moins, de sa condition dramatique, étant donné qu'il est mis au ban par la société de son époque. Dès le début, on pourrait remarquer, encore une fois, la volonté de Yourcenar d'étudier des figures littéraires controversées. En effet, le désir de l'essayiste de rendre visibles les marginaux (les esclaves, les homosexuels, etc.) et de leur donner voix transparaît également dans ses traductions de *Negro spirituals* et des *gospels* ainsi que dans l'essai « Bleue, blanche, rose, gaie ». De plus, « Wilde rue des Beaux-Arts » montre encore une fois la passion de Yourcenar pour les contes : l'essai semble être une histoire du devenir tragique de Wilde.

José Luis Borges paraît être le véritable *alter ego* de Yourcenar⁹. Découverte tard par l'essayiste, l'œuvre de l'écrivain argentin présente beaucoup de points communs avec la sienne : l'amour et le respect pour la lecture, pour la bibliothèque comme lieu sacré, la place du regard et des yeux dans leurs poétiques, l'intérêt de l'essayiste pour la maladie (dans ce cas la cécité), le souci de donner voix aux marginaux. On y identifie également le dialogue entre les arts, ce que Béatriz Vegh définissait comme « un souci d'ouverture de la *praxis littéraire* vers d'autres univers esthétiques » (Poignault & Arancibia, 1997 : 67) ; la passion de Borges pour le tango parle en filigrane de la volonté de Yourcenar de privilégier l'échange entre la musique, la peinture, la sculpture et la littérature.

Témoignage de l'amour de l'essayiste pour la pensée orientale, pour le Japon et pour la pensée des Japonais en synergie avec la nature, « Basho sur la route », essai compris dans *Le Tour de la prison*, retrace des aspects emblématiques de l'esthétique de la vie de Yourcenar ; être toujours à la recherche de nouvelles expériences, essayer de vivre dans

⁹ J'ai écrit un article sur le rapport établi entre les deux écrivains, Marguerite Yourcenar et Jorge Luis Borges. À voir (Lupan, 2018, I).

d'autres siècles ou dans d'autres endroits, afin de mieux se connaître, ce trait apparaît chez Basho comme volonté de subir : « Subir est une faculté japonaise, poussée parfois jusqu'au masochisme, mais l'émotion et la connaissance chez Basho naissent de cette soumission à l'événement ou à l'incident » (Yourcenar, 1991 : 600).

Pour conclure l'examen de la critique de Marguerite Yourcenar nous esquissons les invariants de son discours exégétique. Savante, exhaustive, débordant d'érudition, avec une attention particulière accordée à la fois aux techniques d'écriture et aux conditions sociales de l'écrivain – telle se présente la critique yourcenarienne. S'il est si important d'avoir un regard libre et de présenter les choses dans leur authenticité, c'est parce que le critique joue, sur la scène culturelle, un rôle essentiel ; il peut participer à la consécration d'un écrivain, comme dans le cas de Selma Lagerlöf qui a été lancée par le « critique danois George Brandès » (Yourcenar, 1991 : p. 115), ou, au contraire, il peut déformer à jamais son image. En outre, consciente de la place que les exégètes occupent dans le processus littéraire, Yourcenar choisit « de [leur] dédicacer » elle-même ses livres. Par ailleurs, dans son optique, il faut savoir bien lire afin d'être un bon critique et échapper, par conséquent, aux modes ; nous allons par la suite nous arrêter sur le rapport, tel qu'il se présente dans les essais yourcenariens, établi entre ces deux activités, lire et critiquer.

En effet, les essais critiques semblent donner voix à la philosophie yourcenarienne sur la vie et sur la littérature. Et cela parce que, tous ces textes rassemblent des idées chères à l'écrivaine ; on a l'impression que Yourcenar forge son testament littéraire dans ces textes à la frontière « du toi et du moi ». Comme, pour elle, la continuité dépasse la famille, les descendants biologiques traditionnels, les essais articulent en filigrane sa famille :

L'avenir vous préoccupe-t-il ? Sans descendance, qui va assurer la continuité ? // La continuité ? Elle ne me paraît pas du tout s'opérer de cette façon. Je pense qu'elle se fait surtout grâce à quelqu'un qui ramasse quelques-unes de vos idées, qui pense comme vous, et ainsi perpétue vos traces. Même à son insu, et même en ignorant que vous ayez jamais existé. (Chancel, 1979 : 80)

Les nationalités diverses des écrivains et des écrivaines (grec, allemand, français, anglais, etc.) qui constituent le sujet des analyses littéraires, voire culturelles, de

Marguerite Yourcenar suggèrent, encore une fois, la vision ouverte de l'essayiste ; selon elle, les frontières entre les espaces et les temps sont de simples conventions qui ne font que réduire la richesse du dialogue établi entre les divers endroits de la Terre. Le chauvinisme¹⁰ est le résultat des murs levés entre les littératures de différentes nationalités ; pour le combattre, Yourcenar nous rappelle que « l'humanité est une » ou, autrement dit, malgré les différences, tous les écrivains essaient de trouver des réponses à des questions semblables. Dans le jeu d'affinités qui se trouve, comme on l'a vu, à la base de chaque essai critique, Yourcenar s'engage cognitivement et affectivement ; on pourrait dire, par conséquent, selon les mots de Jean-Marie Schaeffer, que l'essayiste vit dans les essais une « expérience esthétique¹¹ ». Être de culture, Yourcenar se forge, par les portraits des écrivains un corps multiple et provisoire ; tel Zénon, qui disait que « Je suis un, et tout est en moi », l'essayiste vit, grâce à ses lectures, à ses traductions et à ses rencontres littéraires, des vies multiples. Sa manière de se dire, par des bribes, et par le biais de plusieurs gens habitant à des époques et dans des endroits différents, montre encore une fois son regard particulier sur l'identité ; le rejet de la stabilité et de tout ce qui emprisonne à jamais les individus, la quête d'un champ magnétique d'influences réciproques, régi par l'amour et l'amitié, constituent des principes qui définissent l'exégèse yourcenarienne.

Bien que Yourcenar n'ait pas écrit de texte de théorie afin d'expliquer sa vision sur la littérature et sur la culture, ses entretiens, les préfaces ou les postfaces qu'elle rédige pour ses œuvres, ainsi que certains passages de ses essais ou de ses ouvrages narratifs synthétisent sa poétique. Elle justifie son intérêt pour les techniques littéraires par un concept qui lui est cher, la liberté :

¹⁰ « De même que je ne fais guère de différence entre les sexes, quand je lis un écrivain, je n'en fais pas non plus entre les pays. Tout dépend toujours de la grâce, ou de la qualité, que les textes présentent à vos yeux... Je peux aimer telle œuvre féminine qui montrera plus de douceur, de sensibilité, que telle œuvre masculine. Décider que tel poète portugais ou indochinois m'apporte des choses que je ne trouve pas dans la littérature française. A l'expérience, on s'aperçoit que plus on étudie les œuvres du passé, plus on découvre que l'humanité est une. De la même façon, je dirai que plus on s'occupe de la littérature étrangère, comme je le fais, plus on réalise aussi que les problèmes qui se posent sont un... Les grands livres – qu'ils soient français, allemands, espagnols, chinois ou japonais – touchent tous aux mêmes grandes questions de notre temps. Je crois donc qu'il ne faut de chauvinisme d'aucun ordre » (Chancel, 1979 : 134).

¹¹ « L'expérience esthétique est une expérience humaine de base, et plus précisément une expérience attentionnelle exploitant nos ressources cognitives et émotives communes » (Schaeffer, 2015 : 45).

les techniques sont quelque chose de très important, parce qu'elles permettent, justement, comme pour les musiciens lorsqu'ils arrivent à un certain degré de facilité obtenu par la discipline, les techniques permettent, en quelque sorte, de s'en passer, d'arriver à une espèce de liberté complète qu'on n'a pas tant qu'on n'a pas fait des gammes. (Goslar, 1998 : 47)

On pourrait, certes, se demander, à juste titre, ce que représente, dans ce cas, la liberté, la liberté d'un écrivain. Notion abstraite, celle-ci fait référence, selon nous, à l'ensemble des valeurs et des principes que l'écrivaine veut transmettre dans ses textes. Si la littérature et la culture sont des moyens de communiquer au plus grand nombre, le respect de certaines techniques est essentiel pour une communication cohérente et efficace. Par conséquent, nous allons identifier et examiner les techniques employées à maintes reprises dans les essais critiques de Yourcenar afin de mieux comprendre sa manière de concevoir l'univers livresque qui forme en filigrane son contexte social.

Dès le premier abord on observe l'intertextualité des essais critiques yourcenariens. Tous ces textes comprennent de nombreux renvois soit à des écrivains ou à des artistes qui bénéficient d'un essai dans le recueil *Essais et mémoires* de Yourcenar, soit à de grands noms de la culture de l'humanité. Dans l'essai sur l'œuvre de Virginia Woolf (« Il faut toujours en revenir à Shakespeare quand il s'agit des Anglaises. ») et dans l'analyse de l'œuvre d'Agrippa d'Aubigné, (« Son *Histoire universelle* [...] l'équivalent de scènes de Shakespeare. »), pour ne donner que deux exemples, Shakespeare est invoqué ; nous avons l'impression que grâce à ce type de renvois, qui montrent l'influence d'un grand auteur sur la littérature universelle, une sorte de canon littéraire semble s'esquisser. Les phrases générales, telle une maxime, où l'adverbe « toujours » accentue la portée universelle de la situation, introduit l'exemple articulé sous la forme d'une comparaison entre les œuvres de Shakespeare et celles de Virginia Woolf. En outre, ces intertextes font référence, parfois, à d'autres œuvres du même auteur :

On n'a pas assez signalé les rapports entre *Ce que savait Maisie* et deux autres grandes nouvelles d'Henry James, *Le Tour d'érou* et *Le Pupille*. Dans tous les trois, il s'agit d'enfants ou d'adolescents à la merci de scandaleux adultes (dans *Le Tour d'érou*, les adultes sont par surcroît des fantômes). Dans tous les trois, un subalterne lutte contre l'équivoque ambiante, et s'y trouve mêlé malgré soi : dans *Le Tour d'érou*, la jeune et héroïque institutrice qui tâche d'arracher les enfants au couple spectral ; dans *Le Pupille*, le jeune répétiteur qui tente de sauver le fragile garçon que ses parents dissipés laissent mourir ; dans *Maisie*, la grotesque et vertueuse Mrs. Wix. Dans tous les cas, ce qui semblait d'abord donner lieu à des confrontations

assez élémentaires finit par une insolite et profonde analyse de ce qui est. Dans tous les trois, un élément érotique s'insère jusque chez les représentants du bien, si subtil d'ailleurs que l'auteur lui-même et ses admirateurs timorés peuvent s'ils le veulent l'ignorer. (Yourcenar, 1991 : 563)

Un autre type d'intertextualité est représenté par les références aux scènes ou aux images emblématiques pour une certaine culture : « Rien de plus fréquent dans la littérature ou même dans la conversation japonaise que ces allusions à l'arbre dans l'ombre duquel on s'est une fois assis » (Yourcenar, 1991 : 228). Ces intertextes à petite ou grande échelle nous donnent l'impression de vivre dans un réseau : tout se tient et tout fait écho à quelque chose d'autre. Il y a des liens indissociables et inexplicables entre les œuvres d'art et cela s'explique, dans une certaine mesure, par les influences qui s'exercent sur les écrivains eux-mêmes. En outre, ces échanges continus entre les œuvres leur offrent une sorte de fluidité ; sans la lourdeur de la stabilité, celles-ci restent toujours vivantes, présentes sur la scène culturelle. En même temps, l'attention que Yourcenar accorde au devenir de chaque écrivain auquel elle dédie un essai critique, le regard comparatif qu'elle jette sur les œuvres, reprend le schéma des influences et des intertextualités. L'exégèse yourcenarienne est « comme l'eau qui coule ». Nous devons remarquer également les liens que l'essayiste trace entre les œuvres dont elle traite elle-même dans ses essais : « Après le monde de Virginia Woolf, tout en scintillations de gouttes de rosée ou de cristaux de neige, le monde sec de James et sa palette soigneusement limitée à la gamme de gris » (Yourcenar, 1991 : 557). Rapport établi entre deux univers livresques de manière élégante, sans juger ou sans donner de verdict, le parallèle entre l'œuvre woolfienne et celle de James semble montrer que chaque auteur a la liberté de se forger son univers à lui. Comparer signifie, autrement dit, associer et non pas dissocier. D'ailleurs, la comparaison est une autre stratégie littéraire emblématique pour les essais de Yourcenar.

Rémy Poignault synthétise la manière de l'essayiste de se rapporter au monde ou aux textes : « la pensée de Marguerite Yourcenar n'est pas une pensée qui exclut, mais une pensée qui intègre » (Poignault, 1996 : 31). L'essayiste n'adhère pas aux rapports d'opposition puisqu'elle n'accepte pas le chauvinisme ou le ségrégationnisme dans aucun des domaines qu'elle aborde ; elle propose plutôt, comme on l'a vu, l'unité à la fois des

règles et des œuvres culturelles. Par les démarches critiques qu'elle emploie dans ses analyses critiques, démarches fondées dans la plupart des cas sur l'analogie et la comparaison, Marguerite Yourcenar montre en filigrane sa représentation de l'espace culturel : un labyrinthe d'influences. Gérard Genette considère lui aussi que « le monde de l'art n'est pas une collection d'objets autonomes, mais un champ magnétique d'influences et d'activations réciproques » (Genette, 2010 : 693). Dans le monde de l'art, l'identité est fragile puisqu'elle est relative aux autres voix qui participent à sa structuration ; les œuvres d'art existent les unes par rapport aux autres. Leur manière de dialoguer constitue la mémoire culturelle de l'humanité. Selon Gérard Genette les œuvres d'art sont toujours en transcendance puisqu'elles se déterminent réciproquement : « aucune œuvre, à cet égard, ne se suffit à elle-même, ni ne se contient en elle-même : la transcendance des œuvres est sans limites » (Genette, 2010 : 714). Cette vision totalisante de la littérature est partagée aussi par d'autres écrivains ; Antoine Compagnon en mentionne quelques-uns dans sa préface à *L'histoire littéraire des écrivains* : « Gide, Proust ou Valéry » (Jeannelle, Debaene, Macé, Murat, 2013 : 14).

Yourcenar loue les démarches d'intégration d'auteurs étudiés dans ses essais ; par exemple, dans l'essai sur Roger Caillois, elle prend la position de Tchang-Tzeu qui l'aurait admiré pour avoir passé « "de l'intelligence qui discrimine" [...] "à l'intelligence qui englobe" » (Yourcenar, 1991 : p. 549). Par ailleurs, un hymne à l'unité est présenté à travers la voix de Tommai dei Cavalieri dans « Sixtine » ; celui-ci déplore la fragmentation des actions. Impuissant devant la multitude des éléments qui l'entourent, il s'interroge :

Que n'est-il un seul corps, pour que je puisse l'étreindre, un seul fruit, que je puisse cueillir, une seule énigme que je résolve enfin. M'emparerais-je d'un empire ? Construirai-je un temple ? Écrirai-je un poème, qui durera davantage ? Le morcellement de l'action me désabuse d'agir et chaque victoire n'est qu'un miroir brisé, où je ne me vois pas tout entier. (Yourcenar, 1991 : p. 284)

Dans une certaine mesure on peut dire que c'est l'exhaustivité, qu'elle chérit tant, qui demande un regard panoramique ; son exercice qui consistait à lire l'œuvre intégrale d'un auteur, ou la plupart de ses livres, la conduit à mélanger la perspective chronologique et celle diachronique. Elle observe les changements dans l'écriture d'un auteur à travers le

temps ; chaque œuvre constitue, en effet, le résultat des métamorphoses, voire des rencontres avec autrui.

Par ailleurs, elle avoue sa passion pour l'expérimentation dans ses œuvres, d'où sa prédilection pour les réseaux. Comme pour Marcel Proust ou pour Paul Valéry, écrivains qu'elle apprécie, Marguerite Yourcenar semble voir la littérature comme un tout organique où les parties communiquent sans cesse entre elles sans différenciation d'époque ou de lieu : « Rencontre du souvenir de T. E. Lawrence, qui recoupe en Asie Mineure celui d'Hadrien. Mais l'arrière-plan d'Hadrien n'est pas le désert, ce sont les collines d'Athènes » (Yourcenar, 1982 : 521). Même dans son processus d'écriture romanesque elle garde cette vision de la littérature comme totalité et comme unité ; la caractéristique essentielle de ses personnages serait, selon elle, le fait qu'ils sont à la fois « complices et témoins de leur destin » (Yourcenar, 1991 : 416) ; ils voient plusieurs facettes d'une même situation afin de présenter une image plus complexe. Ils ne jugent pas, mais ils font ou refont des expériences pour mieux se rendre compte des effets que différentes scènes ont sur leur vie et sur la vie des autres. Dans une certaine mesure, dans son travail d'essayiste, Marguerite Yourcenar expérimente le processus culturel de divers écrivains ; elle refait leur trajet artistique et examine leurs œuvres dans un contexte plus large : soit celui de l'œuvre entière de l'auteur en question, soit celui de la culture universelle. Le processus littéraire est représenté, dans les essais yourcenariens, comme un réseau où des créations des époques différentes dialoguent et participent à la mise en place de l'identité culturelle de l'humanité :

Pour que Miguel de Manãra devienne et reste don Juan, pour que la quête amoureuse du cavalier andalou serve de pendant à la quête héroïque et castillane de don Quichotte dans l'histoire de l'aspiration humaine à l'impossible, il a fallu Tirso de Molina, il a fallu surtout Molière, et Mozart, et Byron, et tel conte de Balzac, et tels vers de Baudelaire, et, de nos jours encore, telle farce tragique de Montherlant. (Yourcenar, 1991 : 389)

Les œuvres culturelles sont l'expression des leçons du passé ; elles se construisent à partir d'autres œuvres qu'elles réécrivent, dans le processus d'assimilation, en partie ; « l'angoisse de l'influence » (Bloom, 2013), dont parle Harold Bloom, donne place à l'intertextualité. Couches d'écriture, lectures réitérées, toute œuvre reprend en filigrane

d'autres œuvres ; l'essayiste nous fait voir que toute œuvre est une réécriture, une interprétation et, en conséquence, un discours secondaire.

Ajoutons que la volonté de Marguerite Yourcenar de relier tous les éléments de sa poétique est visible dans l'emploi des noms des écrivains traités dans ses essais ; les essais sur les écrivains ne constituent pas des textes ponctuels, abandonnés une fois publiés, mais ce sont plutôt des écrits auxquels Marguerite Yourcenar fait référence sans cesse. Dans les essais sur les écrivains elle va mettre en place un système de citations de noms d'écrivains déjà étudiés ; il y a une mise en réseau des textes. En effet, le modèle rhizomathique que nous avons identifié chez l'essayiste est opérant là aussi. Par exemple, dans l'essai sur Jorge Luis Borges, l'essayiste mentionne Henry James :

Personne n'a plus économiquement montré que sous le catholicisme presque agressif de Chesterton survivent et reflourissent d'étranges hérésies qu'on croyait mortes, ou qu'Henry James, qui peut sembler d'abord au lecteur non prévenu « un diffus romancier mondain », devait sa profondeur à être « un paisible résident de l'Enfer ». (Yourcenar, 1991 : 572)

En dépit de sa cécité physique, l'écrivain argentin voit et comprend mieux ce qui l'entoure ainsi que la place qu'il occupe en univers ; pour démontrer « la clairvoyance et la sagesse » (Yourcenar, 1991 : 572) de l'auteur de Pierre Ménard, Yourcenar offre un exemple concret, une explication, où elle emploie sa propre expérience ; nous avons vu déjà qu'elle doit lire plusieurs fois l'œuvre d'Henry James afin de bien la comprendre puisque la première approche lui offre une fausse image du style de l'écrivain américain. De plus, le nom d'Henry James est proposé à titre de figure emblématique de son siècle dans la préface aux poèmes d'Hortense Flexner : « Nous sommes à l'époque des grands romans d'Henry James, encore peu lu par ses compatriotes » (Yourcenar, 1969 : 8) ; presque inconnu avant la traduction, l'écrivain d'origine américaine devient une « borne » de l'univers imaginaire yourcenarien.

De même, dans son essai sur l'œuvre de Yukio Mishima, en parlant de *Madame de Sade* écrit par l'auteur japonais, œuvre où le personnage s'absente, elle n'hésite pas à dresser une comparaison avec l'œuvre de Virginia Woolf, *Les Vagues*, qu'elle a traduite et où est illustrée une situation semblable : « La pièce bénéficie de l'étrange fascination que

produit tout roman ou tout drame centré autour d'un absent. Sade est jusqu'au bout invisible, comme dans *The Waves* de Virginia Woolf ce Perceval adulé par tous les personnages du livre » (Yourcenar, 1991 : 219).

Le roman traduit en 1937 devient source de référence dans son discours critique sur l'œuvre de l'écrivain nippon rédigé en 1981 ; en quelque sorte la traductrice et le critique se rejoignent sur le domaine de la lecture puisque aussi bien dans le cas de Virginia Woolf que dans celui d'Henry James, Yourcenar est traductrice avant d'être critique ; toutefois, malgré la réticence qu'elle affiche en ce qui concerne ces traductions du début de sa carrière littéraire, tout en les désignant comme « travaux alimentaires » (Yourcenar, 1991 : 557), ces œuvres s'intègrent dans le vaste réseau littéraire qu'elle promeut.

Il faut noter que les écrivains sont des points de repère également dans les essais qui n'ont pas une visée littéraire. Par exemple, Roger Caillois est cité dans « L'Air et l'Eau éternels » dans le contexte de la manifestation des coïncidences entre les œuvres de la nature et celles de l'homme, rapport récurrent de l'écriture yourcenarienne :

Roger Caillois, si épris des coïncidences entre ce qu'on n'ose appeler l'art de la nature et l'art de l'homme, constaterait que là où les « paysages » minéraux qui le passionnaient en Italie rappellent les formes géométriques de l'architecture florentine, ou se groupent en rectangles étroits et superposés comme les tours de San Gimignano, ces coulées d'un vert presque céladon venues de la Chine du Sud évoquent les paysages cosmiques de la peinture Sung. (Yourcenar, 1991 : 626)

L'essayiste s'approprie l'idée de Roger Caillois : elle considère, à son tour, qu'il y a une partie considérable de hasard dans la création. Dans « L'Air et l'Eau éternels » elle nous présente la « pierre de rêve » « créé par les jeux de la matière minérale » (Yourcenar, 1991 : 625) et que « l'artisan chinois s'est contenté d'égaliser et de polir » (Yourcenar, 1991 : 625). La nature peut sculpter comme les grands artistes grâce au passage du temps qui fait voir ses métamorphoses et son équilibre précaire parce que dépendant beaucoup de l'homme.

Par ailleurs, les écrivains auxquels elle consacre des essais vont constituer des repères très importants de son discours sur la littérature ou sur la culture. Dans la conférence faite à l'Institut Français de Tokyo, le 26 octobre 1982, en parlant des raisons de voyager, l'essayiste fait appel aux poèmes de Kavafis : « Ulysse, comme l'a si bien vu le

poète grec moderne Kavafis, doit trouver dans les innombrables escales qui le séparent d'Ithaque une occasion de s'instruire et de jouir de la vie » (Yourcenar, 1991 : 691). Comme Jorge Luis Borges, Kavafis voit bien : c'est sa perspective claire et juste sur les œuvres littéraires que l'écrivaine loue et apprécie. Les deux font partie de la famille des écrivains qui savent regarder l'univers, caractéristique essentielle de l'artiste dans l'optique de Yourcenar. Même le réel va être nommé par le biais des hommes de culture sur lesquels l'essayiste s'arrête. Par exemple, lors de sa visite à Flémalle, en 1956, les décors vus lui rappellent des scènes de Piranèse : « J'arrivais ce jour de la clôture, et ce qui m'attendait était ce décor de Piranèse, cet escalier discontinu montant allègrement vers le ciel » (Yourcenar, 1991 : 764). Les frontières entre factuel, l'univers naturel, et imaginaire, l'univers artistique, s'annulent dans l'œuvre yourcenarienne ; en effet, tout discours sur quelqu'un ou quelque chose, qu'il appartienne au réel ou qu'il soit inventé, est une reconstruction, d'où inévitablement, invention parce qu'il y a toujours « les jeux de miroirs ».

Les peintres apparaissent aussi comme références à des scènes romanesques ; « l'aspect néo-classique d'une idylle de Böecklin » (Yourcenar, 1991 : 172) est rappelé afin de décrire la perspective de Hans, le personnage principal de *La Montagne magique*. Son admiration pour les œuvres de Michel-Ange et de Poussin revient sous sa plume dans l'essai « Sur un rêve de Dürer » où les deux peintres sont mentionnés afin de présenter la manière spécifique du peintre allemand de se rapporter à la catastrophe cosmique rêvée :

Je le répète, pas de symbole religieux rajouté en marge, pas d'anges vengeurs signifiant la colère de Dieu ; pas d'emblème alchimique des « forces qui vont vers le bas », inutile en présence de la terrible gravitation des cataractes. Pas de méditation humaniste non plus, tragique comme chez Michel-Ange, mélancolique comme elle le sera chez Poussin. (Yourcenar, 1991 : 320)

La technique picturale des artistes auxquels Yourcenar consacre des essais – « Sixtine » paru en 1931 est un texte qui a comme point de départ l'œuvre de Michel-Ange, « Une exposition Poussin à New York » paru en 1940 et « Sur un rêve de Dürer » publié en 1977 – fait voir la spécificité de chaque peintre, sa voix authentique, un des objectifs de la critique yourcenarienne. L'essai sur Dürer est un texte de synthèse dans le sens qu'il permet à l'essayiste de tracer des parallèles entre les artistes qui jalonnent son écriture ; il

montre la préoccupation constante de Yourcenar pour la technique picturale mais aussi son désir d'étudier des images diverses sur la vie.

Le réseau créé à partir des œuvres littéraires ou picturales, dont nous avons offert un aperçu, accentue l'humanisme particulier de Marguerite Yourcenar : un univers sans centre où les artistes dialoguent et se partagent des techniques et des perspectives sur la vie dans un dynamisme enrichissant où l'art et la nature ne constituent plus deux régions disparates ; le tout participe à une image complexe sur l'existence.

Les considérations générales, très fréquentes dans les essais yourcenariens, semblent montrer, d'une part, que l'« humanité est une » et, d'autre part, que la littérature a le pouvoir de rendre immortels des émotions et des affects ; nous allons citer quelques phrases où ces types de structures sont employés : « Comme c'est le cas pour toute écriture ou pensée très volontaire, le livre irrite ou déçoit tant qu'on n'a pas accepté l'originalité de l'œuvre comme telle » (Yourcenar, 1991 : 222), « Il est toujours difficile de juger un grand écrivain contemporain : nous manquons de recul. Il est plus difficile encore de le juger s'il appartient à une autre civilisation que la nôtre, envers laquelle l'attrait de l'exotisme ou la méfiance envers l'exotisme entrent en jeu » (Yourcenar, 1991 : 197).

Partie d'un grand ensemble, Yourcenar semble nous dire que nous sommes les légataires de tout l'univers, de « toute l'humanité ». Dans ce cas, ce qu'on appelle l'identité est, en effet, un jeu de masques : influences plus ou moins conscientes, emprunts et affinités. D'ailleurs, si la tâche la plus importante des artistes est de voir et de faire voir¹² les autres, les intertextualités, les comparaisons, les métaphores et le discours impersonnel, stratégies emblématiques pour l'essayiste, constituent des manières de voir plus loin et plus profondément. Cette volonté d'identifier, d'observer et de comprendre tous les aspects et tous les détails des œuvres d'art, des personnes et des choses qui l'entourent explique le principe des vases communicants si souvent employés dans les essais : « Le long de l'Immacolata Vecchia, quai mal tenu dont le charme n'a jamais existé

¹² Dans *Portrait d'une voix*, Marguerite Yourcenar, en parlant du fait qu'elle n'adhère à aucune école littéraire, affirme : « Je n'en vois aucun [système, L.A.] qui corresponde à la réalité. Je dois dire que je constate avec de plus en plus d'impatience combien nous sommes prisonniers des mots, des systèmes, de nos façons de voir et de penser, à quel point l'image directe de la réalité est rare. À mon avis c'est elle qui fait les très grands artistes » (Delcroix, 1977 : 195).

que sur cartes postales, regardons déambuler le portrait de Toulouse-Lautrec » (Yourcenar, 1991 : 499) ou en parlant des personnages de Selma Lagerlöf, Yourcenar ajoute : « leurs silhouettes avachies errant de foire en foire semblent sorties d'un coin de toile de Bosch » (Yourcenar, 1991 : 124).

Grands¹³, révolutionnaires, attentifs à ce qui les entoure, sachant voir et bien voir, les hommes et les femmes de lettres sur lesquels Marguerite Yourcenar se penche dans ses essais constituent la famille littéraire de l'essayiste ; leurs œuvres lui permettent de se forger une identité plurielle, de devenir, peu à peu, une citoyenne du monde. Tisserande infatigable, Yourcenar travaille sans cesse à son portrait grâce aux liens qu'elle établit avec les autres, afin d'arriver à « accepter d'être plus que soi » (Dezon-Jones, 1999 : 248).

Bibliographie sélective

- BLOOM Harold (2013), *L'angoisse de l'influence*, SHELEDY Maxime et DEGACHI Souad (trad.), Paris, Aux forges de Vulcain.
- BOURDIEU Pierre (1998), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.
- CASTELLANI Jean-Pierre, Rémy POIGNAULT (éds.) (1990), *Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar*, Actes du Colloque tenu à l'Université de Tours, novembre 1988, Tours, SIEY.
- CHANCEL Jacques (1979), *Radioscopie. Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, France-Inter, 11-15 juin, Monaco, Éditions du Rocher.
- DELCROIX Maurice (éd.) (2002), *Marguerite Yourcenar. Portrait d'une voix. 23 entretiens (1952-1987)*, Paris, Gallimard.
- GENETTE Gérard (2010), *L'œuvre de l'art*, Paris, Seuil.
- GOSLAR Michèle (1998), *Yourcenar. «Qu'il eût été fade d'être heureux»*, Bruxelles, éditions Racine et Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique.
- JEANNELLE Jean-Louis, DEBAENE Vincent, MACE Marielle et MURAT Michel (éds.) (2013), *L'histoire littéraire des écrivains*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne.

¹³ Le superlatif est employé à maintes reprises dans l'examen des œuvres littéraires : Constantin Cavafy est présenté comme « l'un des poètes les plus célèbres » « l'un des plus grands, le plus subtil en tout cas, le plus neuf peut-être, le plus nourri pourtant de l'inépuisable substance du passé » (Yourcenar, 1991 : 130).

- LUPAN Anamaria (2018), « Marguerite Yourcenar, lectrice de Jorge Luis Borges », dans FEKETE Monika, MORARU Sanda-Valea, BUGIAC Andreea-Flavia (éds.), *Autorité/auctorialité en discours*, Cluj-Napoca, Academia Română, Centrul de Studii Transilvane, pp. 393-401.
- LUPAN Anamaria (2018), « Marguerite Yourcenar, une lecture critique de Virginia Woolf », dans BĂLUICĂ Oana, TEODORESCU Cristiana-Nicola (eds.), *Noi perspective în cercetarea lingvistică și literară. Actele colocviului național al Școlii Doctorale "Alexandru Pîru"*, Craiova, Editura Universitaria Craiova, pp. 154-164.
- POIGNAULT Rémy (éd.) (1996), *Marguerite Yourcenar et l'Orient*, *Bulletin de la SIEY*, n. 16, Tours.
- POIGNAULT Rémy, ARANCIBIA Blanca (éds.) (1997), *Lectures transversales de Marguerite Yourcenar*, Actes du colloque international de Mendoza, 4-7 août 1994, Tours, SIEY.
- POIGNAULT Rémy (éd.), « Fabrique de "L'écrivain devant l'Histoire" », *Bulletin de SIEY*, n. 36, décembre 2015.
- SCHAEFFER Jean-Marie (2015), *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard.
- YOURCENAR Marguerite (1954), « L'Écrivain devant l'histoire », conférence du 26 janvier 1954, Centre national de documentation pédagogique, in, *Bulletin de SIEY*, n. 36, décembre 2015, pp.119-139.
- YOURCENAR Marguerite (1969), *Présentation critique d'Hortense Flexner suivie d'un choix de poèmes*, Paris, Éditions Gallimard.
- YOURCENAR Marguerite (1982), *Œuvres romanesques*, Paris, Éditions Gallimard.
- YOURCENAR Marguerite (1991), *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard.
- YOURCENAR Marguerite (1999), *Marguerite Yourcenar. Entretiens avec des Belges*, GOSLAR Michèle (éd.), *Bulletin CIDMY*, n. 11, Bruxelles.
- YOURCENAR Marguerite (1999), *Sources II*, DEZON-JONES Élyane (éd.), Paris, Gallimard.
- YOURCENAR Marguerite et BARON SUPERVIELLE Silvia (2009), *Une reconstitution passionnelle. Correspondance 1980-1987*, Paris, Gallimard.

Come citare questo articolo:

Anamaria Lupan, « Les essais critiques de Marguerite Yourcenar ou les masques identitaires », 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. 191-210, <<https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/789dff7-9ba1-4309-93f3-bd76f059ebf0/15+Lupan.pdf?MOD=AJPERES>>.