

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); Evangelina 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.

« La fabrique d'une généalogie littéraire et d'une posture auctoriale chez Marguerite Yourcenar »

Lucia MANEA

SIEY

Abstract :

This article explores how Marguerite Yourcenar constructs her authorial identity by intertwining familial and literary memories. It focuses on her trilogy "Le Labyrinthe du monde," which examines her maternal lineage in "Souvenirs pieux," paternal lineage in "Archives du Nord," and her early years in "Quoi? L'Éternité." A key element is her use of a pseudonym, distancing herself from her birth name while subtly retaining its essence. Yourcenar critically assesses her family's literary attempts, using this scrutiny to differentiate her own literary identity.

Her method involves a detailed examination of ancestral documents and writings, juxtaposed with her narrative, reflecting her father's practice of preserving and critically evaluating memories. This approach allows her to create a unique literary genealogy, aligning herself with historical and literary figures rather than her immediate family. Termed an "aesthetic of decentering," Yourcenar's autobiographical model analyses and contrasts real and fictional characters, forging a distinct literary identity. This approach allows her to forge a unique literary identity, distinct from her aristocratic heritage, by aligning herself with a chosen literary posture. Thus, Yourcenar meticulously constructs her authorial posture, merging her personal history with her literary aspirations to establish a lasting presence in the literary world.

Keywords :

Ethos, Authorial posture, Literary filiation, Literary heritage, Autobiography.

Sous ce titre, qui met l'accent sur la construction volontaire et infléchie d'une posture d'auteur, nous nous pencherons sur deux aspects étroitement tissés chez Marguerite Yourcenar : les liens avec la mémoire familiale et la mémoire littéraire patrimoniale. Dans le but de mettre en lumière les stratégies de fabrication d'un je auctorial chez Yourcenar, nous examinerons la trilogie *Le Labyrinthe du monde*. Ce triptyque à coloration autobiographique est censé évoquer la lignée maternelle pour le premier tome, *Souvenirs pieux* (1974), remonter aux origines de la famille paternelle dans le deuxième tome, *Archives du Nord* (1977), et reconstituer les premières années de vie de la narratrice dans *Quoi ? L'Éternité* (paru inachevé, de manière posthume, en 1988).

Placé en exergue de *Souvenirs pieux*, un koan zen dévoile la préoccupation de l'autobiographe pour une certaine forme d'ethos : « Quel était votre visage avant que votre père et votre mère se fussent rencontrés ? » (Yourcenar, 1991 : 707). À cette question, qui exige une posture de méditation, répond la dernière phrase du volume :

« Mon visage commence à se dessiner sur l'écran du temps » (Yourcenar, 1991 : 943). Se dessine ainsi une projection dans le temps, qui semble représenter l'un des enjeux de la démarche soi-disant autobiographique : l'inscription dans une histoire littéraire patrimoniale et la construction d'un ethos d'écrivain. Avec Dominique Maingueneau (2002) et Jérôme Meizoz (2009), par ethos nous entendons une notion discursive, une image donnée par l'auteur à travers un texte. Il semble alors nécessaire de distinguer le *je* du personnage, celui du narrateur et celui de l'auteur, de s'interroger sur l'« être » auquel appartient le visage évoqué dès l'ouverture du texte, penser ce *moi* disloqué du *je* : « Que cet enfant soit moi, je n'en puis douter sans douter de tout » (Yourcenar, 1991 : 708). Ce *moi* est-il celui du scripteur / de la scriptrice ? Ou celui de l'auteur / de l'autrice ? Il y a certes correspondance entre les données biographiques de la personne qui assume le *je* et les données de celle qui signe l'ouvrage – d'un nom différent cependant. En effet, le pseudonyme choisi éloigne Marguerite de Crayencour qui voit le jour ce lundi-là 8 juin 1903 à Bruxelles de Marguerite Yourcenar qui publie le premier tome de sa trilogie autobiographique en 1974. Qui plus est, l'autrice prend des distances avec son propre *moi*, en employant souvent la troisième personne à son égard : « la nouvelle-née... une robuste petite fille » (Yourcenar, 1991 : 722), « cette fillette vieille d'une heure » (Yourcenar, 1991 : 723), « cette adolescente », ou bien « sa fille [à Michel], c'est-à-dire moi ». Au troisième tome, la petite Marguerite apparaît enfin, personnage issu de la plume de la grande Marguerite, qui se penche sur son enfance et sur son image d'enfant.

Or le choix d'un pseudonyme s'inscrit clairement dans la démarche de construction d'une posture d'auteur, en représentant une première étape de l'entrée sur la scène auctoriale. Le pseudonyme devient la marque précoce de la volonté de rompre avec le patronyme familial et de se forger une identité d'écrivain. Il n'est pas anodin que le choix du nom de Yourcenar, anagramme de Crayencour (permettant que l'origine familiale soit cryptée mais non complètement occultée) est celui du duo père-fille, Michel ayant joué un rôle non négligeable dans la formation de la future écrivaine. En effet, le père l'éduque, lui fait découvrir ses auteurs préférés et lui enseigne l'anglais et les langues anciennes. Il soutient les premières productions littéraires de sa fille, en faisant publier son premier volume de vers à frais d'auteur, en l'épaulant dans le jeu d'invention d'un pseudonyme, en admirant son premier

récit, *Alexis* (1929). Cette complicité va jusqu'à la passation de certains écrits (comme *Le Premier soir*). De plus, le titre de la trilogie autobiographique reprend celui de la traduction envisagée par Michel, celle du *Labyrinthe du monde* de Comenius¹.

Dans cette autobiographie, qu'on l'appelle imprécise ou impersonnelle (avec Jean Roudaut, 1978²), les parents ne sont pas nommés non plus : désignés comme « M. de C*** » et « Mme de C*** », leur identité est masquée, obligeant le lecteur novice à chercher les références. Il n'est par ailleurs pas tout à fait certain que « Mme de C*** » (ou « Fernande » ou encore « la mère de Marguerite ») incarne entièrement la mère de l'autrice : c'est un être de papier, une construction de l'être qui écrit, même si quelques occurrences permettent de lire « ma mère » sous la plume de l'écrivaine. Dans son article « Ce que l'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur », Jérôme Meizoz (2009) montre la confusion inhérente entre les trois instances qui composent la notion d'auteur : la personne (qui renvoie à l'être civil), l'écrivain (qui incarne la fonction dans le champ littéraire) et l'inscripteur (qui est l'énonciateur textuel).

Les quelques exemples de ce préambule révèlent que, dans *Le Labyrinthe du monde*, le *je* auctorial se penche sur les vies de ses parents et de ses ancêtres et se construit ainsi en creux, en affirmant davantage l'écart qui les sépare que la transmission ou l'héritage. Le modèle autobiographique est ainsi fondé sur « une esthétique du décentrement », selon la formule d'Aurélié Adler (2007), Yourcenar bâtissant sa posture d'écrivain en s'éloignant de ses aïeux, en décortiquant analogies et différences, en captant les jeux de miroirs entre personnages fictifs et ancêtres réels.

Cette construction de soi fait fi des contradictions, le *je* étant pris entre la fierté de son origine aristocratique et la négation de l'héritage familial spirituel. Cette fabrique d'un *moi* auctorial va de pair avec l'éloignement du *moi* – ce *moi* envisagé à la fois en tant que représentant d'une famille en particulier et en tant que descendant

¹ Ce titre reste-t-il cher à Yourcenar parce que c'est Jeanne, la mère rêvée, qui a proposé à Michel d'entreprendre la traduction du texte de Comenius qu'ils lisaient ensemble dans une traduction anglaise (Yourcenar, 1991 : 1288) ? Par ailleurs, Jeanne avait lu ce livre en compagnie de Fernande, quand elles étaient toutes jeunes (Yourcenar, 1991 : 1289). De la sorte, le titre de la trilogie autobiographique réunit les parents, biologiques et spirituels, de Yourcenar.

² Voir aussi Yourcenar (1995 :595).

de cette famille. C'est peut-être l'un des sens qu'on peut donner à la formule qui ouvre la trilogie autobiographique : « L'être que j'appelle moi³ » (Yourcenar, 1991 : 707).

Dans sa volonté de se construire une nouvelle généalogie, d'ordre littéraire cette fois-ci, Yourcenar examine à la loupe non seulement les archives écrites ou photographiques, les témoignages, la bibliothèque de ses ancêtres (méthode qu'elle avait suivie dans l'écriture de ses romans historiques) mais surtout leurs traces écrites, leurs tentatives d'expression à travers la lettre, le projet de publication ou le volume publié. Ce geste de rapprochement est suivi, presque systématiquement, par celui de distanciation critique.

Le mouvement de rupture avec les attaches familiales, joint au désir de se forger un profil littéraire au-delà de tout déterminisme génétique, est volontaire chez Yourcenar. Paradoxalement, elle suit en cela la démarche du père qui, après la mort en couches de sa femme Fernande, se livre à une opération d'« occultation des reliques » (Yourcenar, 1991 : 745), de tous souvenirs, qu'ils soient pieux ou pas.

M. de C*** mit dans une cassette ce résidu de Fernande : une lettre fort tendre qu'elle lui avait écrite avant leur mariage, des messages de ses sœurs, les quelques notes prises par lui au cours de la maladie, d'humbles souvenirs de pension, diplômes, exercices ou bons points d'écolière, et enfin un cahier, que je jetai par la suite, où Fernande déjà mariée s'était livrée à une composition littéraire assez lamentable : c'était une nouvelle romanesque ayant pour cadre un vieux manoir breton (Mme de C*** ne connaissait pas la Bretagne) et décrivant tout au long la jalousie d'une seconde femme pour la première épouse, dont le fantôme la hantait. M. de C*** y prenait l'aspect d'un sportsman pourvu du chic britannique. Je ne juge pas Fernande sur ce petit morceau, qui témoignait surtout du besoin de romancer sa propre vie. (Yourcenar, 1991 : 747, c'est nous qui soulignons)

³ La citation complète est la suivante : « L'être que j'appelle moi vint au monde un certain lundi 8 juin 1903, 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 : 708). La suite du passage est également significative, en montrant l'étrangeté ressentie par la scriptrice qui enquête sur son *moi-personnage*, tout comme elle l'aurait fait pour un autre personnage réel ou imaginaire, et en éprouvant le même éloignement : « Que cet enfant soit moi, je n'en puis douter sans douter de tout. Néanmoins, pour triompher en partie du sentiment d'irréalité que me donne cette identification, je suis forcée, tout comme je le serais pour un personnage historique que j'aurais tenté de recréer, de m'accrocher à des bribes de souvenirs reçus de seconde ou de dixième main, à des informations tirées de bouts de lettres ou de feuillets de calepins qu'on a négligé de jeter au panier, et que notre avidité de savoir pressure au-delà de ce qu'ils peuvent donner, ou d'aller compulsuer dans des mairies ou chez des notaires des pièces authentiques dont le jargon administratif et légal élimine tout contenu humain » (Yourcenar, 1991 : 708-709).

Le syntagme « résidu de Fernande⁴ » peut choquer, et c'est peut-être l'effet désiré, afin de mieux souligner la distance prise par la narratrice par rapport à un être qu'elle n'a pas connu et donc pas eu l'occasion d'aimer. Notons cependant qu'il est possible de donner une interprétation différente au geste de Michel, profondément touché par la perte de sa femme. Il s'agirait ainsi non d'une mise à l'écart des souvenirs matériels mais davantage de leur conservation, allant de pair avec leur sacralisation. Le commentaire critique de la nouvelle rédigée par la mère est constitué autour d'un qualificatif dépréciatif (« assez lamentable »). Certes, son attribution est ambiguë : il a pu être émis soit par M. de C***, rebuté par la nature quelque peu autobiographique de l'écrit de sa deuxième femme, soit par la scriptrice. La désapprobation concerne également le choix, par Fernande, de situer l'action de sa nouvelle dans une région qui lui était totalement étrangère et dont elle aurait pu difficilement cerner l'essence. Nous sommes loin en effet des pratiques de composition de Yourcenar qui, dans ses ouvrages, évoque uniquement des lieux qu'elle connaît, en refaisant soigneusement les trajets de ses personnages.

Il n'est pas inintéressant de noter qu'une intrigue similaire a connu le succès une quarantaine d'années après la rédaction de Fernande. La diégèse de son texte « avorté » se rapproche fortement de celle du roman *Rebecca* (1938) de l'Anglaise Daphné du Maurier, dont l'action se passe en Cornouilles, la province anglaise que la littérature médiévale et sa matière de Bretagne situe en miroir de la région française. Ce roman a même été porté à l'écran par Alfred Hitchcock, en 1940, l'adaptation remportant l'Oscar du meilleur film. Qu'aurait pu penser Yourcenar du succès du roman de Daphné du Maurier ? Aurait-elle porté un regard différent sur l'ébauche littéraire de sa mère ? Sans pouvoir proposer de réponse, nous pouvons cependant nous interroger sur les raisons de son fort rejet. Dans la suite de ce passage des *Souvenirs pieux*, la narratrice, revenant au *je*, affirme qu'elle ne juge pas le texte de Fernande. L'emploi des syntagmes « décrivant tout au long », « ce petit morceau », insistant tantôt sur les longueurs monodiques, tantôt sur l'insignifiance de cet écrit, ainsi que l'adhésion évidente à la critique attribuée subrepticement à Michel nous disent le contraire.

⁴ Plus loin, nous pouvons lire également : « ces pieux déchets » (Yourcenar, 1991 : 748).

L'écrivaine construit son ethos en exposant ses choix littéraires, en forgeant une image de soi puissante. En tant que lectrice de certains écrivains, en tant que critique d'autres auteurs, Yourcenar interroge la mémoire littéraire patrimoniale et bâtit son propre édifice, loin des pâles esquisses littéraires de ses ancêtres biologiques, des membres de sa famille, fussent-ils sa mère Fernande ou son grand-oncle Octave Pirmez, cet « écrivain distingué » (Yourcenar, 1991 : 814), qui « n'ignorait pas qu'il appartenait à cette race des bègues de génie dont a parlé Sainte-Beuve » (Yourcenar, 1991 : 868). En se dissimulant derrière la formule ambivalente « bègues de génie », qui stigmatise plus qu'elle ne loue, formule empruntée au critique littéraire incontournable du XIX^e siècle, Yourcenar fait cependant entendre cette voix bégayante pour les besoins de la cause autobiographique. En l'évoquant longuement dans *Souvenirs pieux*, dans le chapitre « Deux voyageurs en route vers la région immuable », elle souhaite le faire revivre, le sortir en quelque sorte de l'oubli, « de cette indifférence polie qui entoure, et jusqu'à un certain point protège, dans les cimetières des bibliothèques, les écrivains distingués qu'on n'a jamais beaucoup lus⁵ » (Yourcenar, 1991 : 846). La critique de Yourcenar peut paraître ambiguë, mue par un double geste, celui de sortir Pirmez des rayons poussiéreux des archives littéraires du passé pour affirmer ensuite que c'était bien là sa place.

Mais alors qu'elle décortique et analyse attentivement les écrits d'Octave Pirmez, Yourcenar n'a pas prêté beaucoup d'attention aux écrits quelque peu ratés de sa mère, plus proche d'elle dans l'arbre généalogique que le grand-oncle. On le constate, la méthode de « reconstruction » d'un être disparu, qu'elle applique dans ce même volume pour évoquer l'oncle Octave, n'est pas entièrement suivie pour faire revivre Fernande. Il reste à croire que Yourcenar n'envisage pas la possibilité que les minces écrits de sa mère lui apportent des reflets supplémentaires, des nuances pour compléter le portrait lacunaire qui lui restait d'elle.

En revanche, elle semble bien plus intéressée à saisir les points communs qui la lient à son grand-oncle Octave. Les « analogies » sont culturelles avant tout, alors que les « différences » sont « d'époque, de destin, et de sexe [mais] moins qu'on ne pourrait le croire », note Yourcenar (Yourcenar, 1991 : 874). Même si Octave l'agace

⁵ Sur ce chapitre de *Souvenirs pieux*, consulter en particulier l'article de Bérangère Deprez (2004).

plutôt « tantôt [il] m'émeut et tantôt [il] m'irrite » (Yourcenar, 1991 : 880), Yourcenar le place dans le cercle choisi des êtres, réels ou fictifs, qui peuplent son imaginaire, aux côtés de son bien-aimé Zénon. Elle l'imagine ainsi sur la plage de Heyst, le lieu où elle avait placé son personnage de Zénon dans *L'Œuvre au Noir* (1968) quelques années plus tôt. Le bain lustral commun rapproche Octave, l'ancêtre réel, de l'imaginaire Zénon (Yourcenar, 1991 : 879-880).

Au-delà de ces analogies, le choix d'un extrait de la correspondance d'Octave Pirmez avec son ami de collègue Félicien Rops peut être révélateur d'une attitude auctoriale à laquelle Yourcenar n'est pas étrangère non plus, quoi qu'elle affirme. Félicien Rops s'étant proposé de publier dans un journal parisien quelques-unes de ses lettres adressées à Octave, accompagnées de dessins, ce dernier le supplie de remplacer son nom par un pseudonyme. L'image de l'œuvre de Rops, « parfois saisissante et sombre, souvent crispée, lubrique et grossière » (comme Yourcenar la qualifie), aurait pu déteindre sur le masque choisi par Pirmez, celui d'un écrivain grave et idéaliste, comme il ressort de l'extrait cité par Yourcenar :

Depuis vingt ans, je travaille patiemment et obstinément à créer une œuvre homogène, élevée, d'un caractère essentiellement sérieux, sacrifiant toutes mes fantaisies spirituelles pour ne laisser survivre de moi que le côté sentimental et philosophique, et, pour ainsi dire, arrangeant chaque jour les plis de mon suaire, de façon à ce que le souffle du temps ne puisse les déranger.

C'est dans ma gravité seule que j'ai voulu paraître. (Yourcenar, 1991 : 859, c'est nous qui soulignons)

Il est tout à fait possible de sous-entendre ici l'idée de la recherche, par l'écrivain, d'un ethos particulier qui doit refléter une image précise, qui est celle de la sobriété dans le cas de l'oncle Octave, seule posture de lui-même qui est censée parvenir à la postérité. Pirmez préfère voiler certains éléments de sa vie et de sa personnalité, cacher les contradictions et la complexité de sa personnalité. Le choix de ces passages dans l'œuvre de Pirmez renvoie par ricochet à l'image d'une Yourcenar consciente elle-même de sa projection d'un ethos d'écrivain particulier et fait entrevoir son souci similaire de proposer à la postérité une œuvre retailée, ciselée, peaufinée. On comprend ainsi davantage sa préoccupation à reprendre d'anciens sujets, à les approfondir, à remanier les idées et les formulations, à mettre

sous scellés des documents et des écrits trop personnels pour pouvoir être confiés bien trop prématurément aux yeux des lecteurs.

À la fin de l'évocation de Pirmez, Yourcenar dresse un panorama de la littérature universelle et du monde culturel au moment de la disparition de ce « pâle » littéraire. Pirmez est en effet le contemporain de Tolstoï, Rimbaud et Verlaine, de Wagner, Marx, Bakounine, Florence Nightingale, Dunant (fondateur de la Croix-Rouge), de Nietzsche, Ibsen, Flaubert, Conrad, Hugo ou Tennyson (Yourcenar, 1991 : 872-873). L'oncle Octave apparaît presque invisible dans cette compagnie. « À côté de ces noms si chargés de prestige, il semble dérisoire de mentionner [...] le pâle Octave faiblement remémoré dans les manuels de littérature belge » (Yourcenar, 1991 : 873).

*

Nous poursuivons l'examen de la construction de la posture auctoriale yourcenarienne dans *Archives du Nord*, dédié à la branche paternelle, où la démarche est contraire ou plutôt complémentaire à celle de *Souvenirs pieux* : Yourcenar médite d'abord sur les temps primordiaux pour se rapprocher précautionneusement de son époque. Elle énonce son objectif futur de continuer l'entreprise d'évocation des ancêtres et de ses premières années jusqu'en 1914, ou « jusqu'en 1939, jusqu'au moment où la plume [lui] tombera des mains » (Yourcenar, 1991 : 953). On sait par ailleurs que cela arriva, le dernier tome de la trilogie du *Labyrinthe du monde* restant inachevé et non remanié.

Dans le deuxième volume soi-disant autobiographique, d'autres ancêtres aux velléités scripturaires se trouvent également épinglés, comme le grand-père paternel qui met par écrit le récit du terrible accident ferroviaire qui a eu lieu à Versailles en 1842 :

Michel Charles était dénué de dons d'écrivain, mais la précision et l'intensité de son récit feraient croire qu'à son insu peut-être, sous sa poitrine décorée et couverte de drap fin, au fond de ses yeux presque inscrutables, cette masse de cloisons de bois, de métal incandescent et de chair humaine continuait à brûler et à fumer. (Yourcenar, 1991 : 1106)

Comme s'il ne suffisait pas de lui nier tout talent d'écrivain par un syntagme qui fixe un jugement de valeur sans appel (« dénué de dons d'écrivains »), Yourcenar refuse à son ancêtre toute légitimité. Les quelques qualités, comme « la précision et

l'intensité », qui pointent dans ce récit bouleversant surgissent comme malgré le scripteur, étant portées par la gravité de la tragédie. Une nouvelle tentative de coucher par écrit des impressions inoubliables est fournie par le récit de l'ascension de l'Etna par Michel Charles, qui fait écho à celle d'Hadrien :

Il suit pourtant ses traces [celles d'Empédocle], comme il suit sans le savoir les traces d'Hadrien qui gravit cette montagne à l'époque où, puissant, aimé, débordant de projets et de songes, à peine vieilli, il se trouvait encore sur la pente ascendante de son destin. (Yourcenar, 1991 : 1038).

Le rapprochement entre êtres fictifs et êtres réels est récurrent chez Yourcenar, qui se plaît à arranger des rencontres entre ses ancêtres et ses personnages inventés. On perçoit presque un manque de distinction entre ancêtres réels (comme Octave ou Michel Charles), personnages fictifs (comme Zénon) et personnages historiques dont la vie est reconstituée (comme Hadrien). Dans la galerie autobiographique, Zénon côtoie ainsi Octave Pirmez, Michel Charles revit les mêmes sensations qu'Hadrien sur l'Etna, les Cleenewerck et les Adriansen réels évoquent les Cleenewerck et les Andriansen fictifs de *L'Œuvre au Noir*. Tous deviennent ainsi les enfants de Yourcenar, engendrés dans l'écriture. La scénographie yourcenarienne ne sépare pas décors réels et décors imaginaires : l'être qui écrit les englobe pareillement dans un même tout. Le mélange des deux servira au positionnement de sa propre posture littéraire.

*

Dans *Quoi ? – L'Eternité* (le dernier tome de la trilogie *Le Labyrinthe du monde*), c'est le visage du père en tant que littéraire qui est dévoilé progressivement. Toujours sans concession, Yourcenar commente les vers que Michel a écrit en pensant à Jeanne de Vietinghoff (Jeanne Van T*** dans le texte, puis Jeanne de Reval, mais Monique G*** dans *Souvenirs pieux* (Yourcenar, 1991 : 930-931), amie de jeunesse de sa mère, représentation de la féminité et de la grâce à la fois pour le père et pour la fille qui voit en elle une figure maternelle idéale :

Vers d'amateur, les deux premières stances surtout. [...] Ces vers ne sont sûrement pas les seuls que Michel ait composés ; ce sont les seuls qu'il a gardés et m'a montrés quelques années avant sa fin. Ils me touchent, certes, ne fût-ce qu'à cause de celui qui les écrit et de celle pour qui ils furent faits. (Yourcenar, 1991 : 1268)

Caractériser ce poème de « vers d'amateur » le rabaisse et le renvoie dans les limbes de la poésie. Pâle écho d'une passion plus ou moins ordinaire, il ne s'élève pas à la hauteur de la muse qui l'a inspiré. Si l'émotion que ce texte peut susciter n'atteint pas à l'universel, de l'avis de la scriptrice, c'est davantage par sa valeur de témoignage et d'ancrage dans la sphère familiale qu'il vaut, peut-être également en guide de tremplin qui permet l'envol de la fille vers la grande littérature.

Il est pertinent de rappeler l'existence, dans la trilogie autobiographique, d'un épisode qui revient à plusieurs reprises, avec des variations : la cession d'un récit écrit par le père, que la fille doit retoucher et signer de son nom de plume :

Ce Michel qui a composé quelques poèmes, parfois bons, et, à une seule exception près, les a mis au panier avant de les finir, qui a même entrepris, après la mort de Fernande, un roman sèchement réaliste interrompu à la fin du premier chapitre, et qu'il me donnera plus tard pour le transformer en nouvelle, à la condition de le signer de mon nom, s'oblige enfin à aller jusqu'au bout d'une tâche littéraire [*la traduction de Comenius*]. (Yourcenar, 1991 : 1290)

Ce roman arrêté aussitôt que commencé serait *Le Premier soir*, dont le résumé et les circonstances du changement d'auteur avaient été déjà évoqués à la fin de *Souvenirs pieux*⁶. Si Yourcenar affirme se demander « quels éléments de réalité vécue » dévoilait ce récit, il semble étonnant qu'elle ne reconnaisse pas dans la diégèse non pas un épisode réel de la vie de Michel mais une trame proche de celle du récit de Tolstoï, *La Sonate à Kreutzer* (paru en russe en 1889 et en traduction française en 1890). Michel est resté jusqu'au bout davantage lecteur (et traducteur) qu'écrivain.

Ces quelques exemples montrent l'étendue des remarques sur les aspirations littéraires des parents de la scriptrice qui parsèment l'entreprise autobiographique. Leurs productions sont impitoyablement critiquées. Dans cette démarche, il est aisé de reconnaître les mêmes principes qui guident la posture de Yourcenar en tant que

⁶ « [P]remier chapitre d'un roman commencé vers 1904 » (Yourcenar, 1991 : 931) ; « Je fus séduite par la justesse de ton de ce récit sans vaine littérature. C'était l'époque où j'écrivais mon premier roman : *Alexis* » (Yourcenar, 1991 : 932) ; « Le jeu me tenta. Pas plus que Michel ne s'étonnait de me voir écrire les confidences d'*Alexis*, il ne trouvait rien d'incongru à mettre sous ma plume cette histoire d'un voyage de noces 1900. Aux yeux de cet homme qui répétait sans cesse que rien d'humain ne devrait nous être étranger, l'âge et le sexe n'étaient en matière de création littéraire que des contingences secondaires. Des problèmes qui plus tard allaient laisser mes critiques perplexes ne se posaient pas pour lui » (Yourcenar, 1991 : 932).

critique littéraire, qui se penche sur les écrits des prédécesseurs dans maints essais. Cependant, si elle fait la part des réussites comme des faiblesses littéraires de quelques grands écrivains (Agrippa d'Aubigné, Selma Lagerlöf, Thomas Mann, Roger Caillois, entre autres) dans autant d'essais qui leur sont dédiés, Yourcenar se montre bien plus exigeante à l'égard des écrits des membres de sa famille. Comme nous l'avons découvert dans *Souvenirs pieux*, les ébauches de Fernande sont rejetées, puis en fin de compte réellement détruites. Quant aux écrits de Michel, ils ne survivent qu'à la condition d'être repris et retouchés, comme le bref récit *Le Premier soir*. Yourcenar s'érige ainsi en critique intransigente de leurs productions littéraires. Mais les considérer longuement, les examiner à la loupe et en détail, les presser pour en extraire une sorte de quintessence des analogies et des transmissions lui sert également à mieux bâtir sa propre œuvre ainsi que sa posture d'auteur : « Avant de laisser repasser à ces deux ombres le fleuve infernal, j'ai quelques questions à leur poser sur moi-même » (Yourcenar, 1991 : 871), déclare-t-elle en évoquant les grands-oncles Pirmez.

Cet apparent rejet inscrit le geste de Yourcenar dans une quête de filiation qui prend racine dans l'œuvre d'auteurs antérieurs. La lecture d'œuvres et d'écrivains choisis modèle et oriente les options esthétiques de leur descendante dans la littérature. Yourcenar prend place de la sorte dans une lignée spirituelle qui lui permet de légitimer sa position dans le champ littéraire.

Comme d'autres auteurs en quête de filiation (Georges Perec, Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Annie Ernaux, Maryse Condé⁷, entre autres), elle se sent plus proche de certains écrivains assidûment fréquentés que des membres de sa famille biologique. Elle évoque des philosophes antiques, de même que Montaigne, Flaubert, des auteurs russes (Tolstoï et Dostoïevski), se plaçant de la sorte dans le cercle idéal d'un Panthéon personnel. À partir de la construction de cette généalogie littéraire rêvée, elle déploie son esthétique, en articulant une posture et une poétique, comme le note Jérôme Meizoz (2017) que nous suivons quand il affirme qu'une « posture » d'auteur « met en scène, de manière singularisante, une "position" et une trajectoire

⁷ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance* (1975) ; Pierre Michon, *Vies minuscules* (1984) ; Pierre Bergounioux, *La Maison rose* (1987) ; *La Toussaint* (1994) ; Annie Ernaux, *La Place* (1983) ; *Une femme* (1988) ; Maryse Condé, *Desirada* (1997) ; *Victoire, les saveurs et les mots : récit* (2006).

dans le champ littéraire ». Selon ce même auteur (2017), « une posture s'articule à une esthétique littéraire : l'image de soi donnée par un auteur est à mettre en relation avec sa conception de l'écriture. » Cette position étayée par le choix d'une filiation et d'une esthétique est clairement reconnaissable chez Yourcenar.

À travers ces réflexions, nous avons tenté de montrer que la revendication d'une filiation autre que familiale mène à l'inscription de l'autrice dans le champ littéraire, de même qu'à une stratégie de légitimation. En effet, dans *Le Labyrinthe du monde*, Yourcenar affirme trouver ailleurs ses véritables aïeux, plus exactement dans sa bibliothèque, dans l'œuvre des auteurs qui l'ont formée et guidée.

La démarche de reconstruction généalogique présuppose ainsi chez Yourcenar l'interrogation des multiples figures de l'origine (l'histoire et le passé, la famille et la lignée, la généalogie et la filiation, la transmission et l'héritage). Mais le but de ce « voyage dans le temps » n'est autre que la révélation du *moi*. Le constat d'un manque de transmission familiale, d'une fêlure de la filiation biologique entraîne la recherche d'une filiation autre. En tant qu'auteur (terme qu'elle aurait préféré au féminin *autrice*), Yourcenar souhaite figurer son origine dans la littérature, situer sa naissance littéraire dans un intertexte, puis dans l'écriture elle-même. De cette manière, elle renforce sa posture auctoriale à travers une généalogie littéraire élective, en lien non seulement avec une réception et un public contemporain, mais également avec l'inscription dans la postérité et dans l'histoire littéraire. La démarche de déconstruction puis de reconstruction généalogique va de pair avec le mouvement de fabrique d'une posture d'*auctor*, à la fois *persona* créatrice de mondes et autorité littéraire. Yourcenar prépare ainsi minutieusement, précautionneusement, son « entrée en scène » (Meizoz, 2017) en tant qu'écrivain pour s'y installer définitivement.

Bibliographie :

- ADLER Aurélie (2007), « Devenirs du modèle autobiographique yourcenarien », *Les Diagonales du temps : Marguerite Yourcenar à Cerisy*, BLANCKEMAN Bruno (éd.), Rennes, Presses universitaires de Rennes [en ligne]. URL : <<http://books.openedition.org/pur/32409>>.
- DEPREZ Bérengère (2004), « 'Les écrivains distingués qu'on n'a jamais beaucoup lus'. Présence d'Octave Pirmez dans *Le Labyrinthe du monde* de Marguerite

- Yourcenar », dans FRERIS Georges et POIGNAULT Rémy (éds.), *Marguerite Yourcenar – écrivain du XIX^e siècle ?*, Actes du colloque de Thessalonique, 2-4 novembre 2000, Clermont-Ferrand, SIEY, pp. 157-167.
- MAINGUENEAU Dominique (2002), « Problèmes d'ethos », *Pratiques*, n. 113-114, pp. 55-67.
- MEIZOZ Jérôme (2009), « Ce que l'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours* [en ligne], n. 3. URL : <<http://journals.openedition.org/aad/667>>.
- MEIZOZ Jérôme (2017), « Posture d'auteur », *Atelier de théorie littéraire de Fabula*. URL : <https://www.fabula.org/ressources/atelier/?La_posture_d%27auteur>.
- ROUDAUT Jean (1978), « Une autobiographie impersonnelle. Marguerite Yourcenar : *Souvenirs pieux*, *Archives du Nord* », *La Nouvelle Revue Française*, n. 310, pp. 71-81.
- YOURCENAR Marguerite (1991), *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard.
- YOURCENAR Marguerite (1995), *Lettres à ses amis et quelques autres*, SARDE Michèle et BRAMI Joseph (éds.), Paris, Gallimard.

Come citare questo articolo:

Lucia Manea, « La fabrique d'une généalogie littéraire et d'une posture auctoriale chez Marguerite Yourcenar », 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. 65-77, <<https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/bbof4c3c-e8ce-4e1b-b357-88059baff883/o7+MANEA.pdf?MOD=AJPERES>>.