

## **Titolo: *InterArtes***

ISSN 2785-3136

Periodicità: annuale

Anno di creazione: 2021

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

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

### **Comitato di direzione**

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

### **Comitato editoriale**

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

### **Comitato scientifico**

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

### **Segreteria di redazione**

Caterina Bocchi

*INTERARTES* n.4

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

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

juin 2024

Laura Brignoli – Introduction.

#### **ARTICLES**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Manon Ledez - Yourcenar romancière ?

Serena Codena - Les drames yourcenariens : une construction postérieure.

#### **SE TROUVER DANS SON ŒUVRE**

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

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

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

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

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

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

## **Yourcenar romancière ?**

### **Scène romanesque et complexe du romancier**

Manon LEDEZ  
Université d'Artois

**Abstract :**

La présente étude voudrait montrer que Marguerite Yourcenar ressent un certain embarras à user de la catégorie du romanesque. Un dispositif anti-romanesque agit ainsi parfois à même la scène de roman. Nous nous attacherons à montrer, à partir d'un corpus d'épisodes narratifs, que Yourcenar se plaît à vider la scène romanesque de sa substance, rappelant qu'elle n'est qu'une illusion, qu'une construction de démiurge, justifiant – excusant – par là qu'elle recoure à cette forme pourtant peu estimée par elle.

Our study aims to reveal that Marguerite Yourcenar feels a certain embarrassment in using fictional themes in her novels. Sometimes, an anti-novel device acts on the novel scene. We will endeavor to show, from a corpus of narrative episodes, that Yourcenar likes to empty the novel scene of its substance, recalling that it is only an illusion, only a construction of a demiurge, justifying – excusing – by this she still resorts to this form.

**Keywords :**

Scène, Romanesque, Yourcenar, Scénographie, Roman.

« On est si las du roman qui se claquemure loin de l'essentiel »<sup>1</sup>

Chacun est à même de comprendre que le titre de ma communication, « Yourcenar romancière ? » se veut délibérément (et faussement) provocant. Il reprend en écho le titre subversif d'un précédent article de Daniel-Henri Pageaux intitulé « Yourcenar dramaturge ? » (Pageaux, 1989). Il ne fait pas de doute que l'auteure qui nous occupe s'est brillamment illustrée au roman comme au théâtre, et que notre propos s'attachera plutôt ici à essayer de percevoir comment Marguerite Yourcenar n'a cessé, en inventant des « formules » d'écriture romanesque qui échappent résolument aux catégorisations, d'interroger, en cela même, ces catégories génériques. Force est de constater que les étiquettes sont vaines ou bien peu opérantes, quand il s'agit de classer ses œuvres. La critique yourcenarienne a abondamment analysé l'embarras que ressent Marguerite Yourcenar à user des taxinomies traditionnelles : Gianni Poli se

---

<sup>1</sup> Lettre à Alain Bosquet du 8 novembre 1964 (Yourcenar, 2019 : 176).

demandait déjà, dans une étude de 1990, s'il fallait qualifier l'auteure « d'historienne et de romancière, ou de philosophe et poète de l'histoire<sup>2</sup> » (repris et traduit par Ricciulli, 1999). Paola Ricciulli, en se concentrant sur l'analyse de *Mémoires d'Hadrien*, conclut en 1999 à une survivance de l'écriture moraliste et du genre de la maxime dans le roman yourcenarien, véritable « système » (Ricciulli, 1999 : 176) propre à dire l'universel. Laura Brignoli a plus récemment remarqué une perte des principaux éléments romanesques entre les deux versions d'*Une Belle matinée*, qu'elle associe à un « gain » ou à une extension du pouvoir de la phrase : à son rythme reviendrait la charge romanesque elle-même plus qu'à tels *topoï* qui ont proprement disparu d'une version à l'autre (Brignoli, 2015). L'extraordinaire présence du discours théorique sur l'élaboration de ses propres romans<sup>3</sup> et la lente maturation et réécriture des quelques œuvres-mères qui deviendront les chefs-d'œuvre que l'on connaît, font percevoir chez Yourcenar une véritable « pensée du roman » : si les conceptions de l'auteure *sur* le roman sont claires – elle les a formulées de façon récurrente dans nombre de ses épitextes – celles-ci se traduisent aussi directement *dans* l'écriture, à même la diégèse, et, selon notre hypothèse de lecture, dans un traitement particulier de nombreuses scènes narratives. S'il faut que le roman *pense*, pour mieux tendre à l'essentiel, c'est que l'écriture ne se conçoit jamais chez Yourcenar que dans une démarche heuristique et propédeutique, nécessaire expérience de lucidité des personnages qui accomplissent, en fin de parcours, leur « œuvre au noir », découvrant enfin la *personne*, l'être universel, sous leur *persona*. Cette étude veut montrer qu'à cette conception réflexive et éthique du roman correspond dans l'écriture même une renégociation thématique et structurelle des éléments que l'on associe de façon stéréotypique au romanesque, et plus particulièrement ses inflexions sentimentales.

---

<sup>2</sup> Yourcenar elle-même postule cette indifférenciation dans *Souvenirs Pieux*, se définissant comme « historien-poète et [...] romancier (que [j'ai] essayé d'être) » (Yourcenar, 1991 : 877).

<sup>3</sup> On saisit l'importance de ce discours théorique dans l'abondance des épitextes yourcenariens tels que préfaces, avant-propos, postfaces, avertissements, notes, carnets de notes, ainsi qu'un certain nombre d'essais consacrés soit au roman historique soit aux romanciers (entre autres : *Ton et langage dans le roman historique, Humanisme et hermétisme chez Thomas Mann*, repris dans *Essais et Mémoires*), mais aussi les nombreuses conférences qu'elle donne sur le roman ou les romanciers (notamment « L'écrivain devant l'histoire » (1954), « Gide revisited » (1969). Les interviews qu'elle donne, notamment celle à Patrick de Rosbo, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar* (1972), ou à M. Galey (Galey, 1980) et sa correspondance en cours de parution constituent un passionnant « laboratoire du roman ».

Le romanesque du roman est un élément dont Yourcenar semble parfois vouloir se passer, comme André Gide prétendait vouloir « purger » ou « dépouiller » le roman (Gide, 2009 : 227-228) de tout ce qui appartenait traditionnellement au genre. Dans le lexique yourcenarien, le terme « romanesque », dans sa forme adjectivale ou substantive, est presque toujours employé en mauvaise part. Nous avons pu repérer, en synthétisant la fréquence de ses occurrences, que le terme recouvrait pour elle quatre acceptions péjoratives :

1) Le romanesque équivaut au mensonge. Dans la conférence qu'elle donne en février 1954 intitulée « L'écrivain devant l'histoire », Yourcenar répertorie les différentes attitudes que certains auteurs ont adoptées face à la matière historique. Elle y définit notamment ce qu'elle appelle « le point de vue légendaire » comme « celui dans lequel l'homme cherche dans le passé une image embellie de sa propre existence, une image romanesque entourée de prestige, sans s'attacher particulièrement à la vérité des faits » (Yourcenar, 2015). C'est le cas particulièrement dans certains romans historiques qui entretiennent selon elle un rapport frauduleux au passé : « je n'aime pas cette peinture toute gratuite d'une vieille affaiblie de Léonard [de Vinci] et cet attachement sentimental au souvenir de la Joconde, romanesque que rien ne justifie dans les témoignages du temps » (Yourcenar, 2023 : 173), déclare-t-elle à propos d'un ouvrage de Dimitri Merejkowski.

2) Romanesque, c'est aussi rocambolique ou pittoresque, comme lorsqu'elle évoque dans *Archives du Nord* la ville de cœur de Michel, Ostende, et la « semaine de Pâques, un peu douce, un peu romanesque » (Yourcenar, 2019 : 1092) qu'il y passera dans la tourmente du triangle amoureux formé avec Jeanne et Égon. Ce même pittoresque équivaut bien souvent au divertissement bas de gamme que l'auteure trouve dans certains romans historiques, désigné méchamment comme le « romanesque à costume et à décor, fait pour inspirer un futur film » (Yourcenar, 2019 : 313).

3) Le romanesque, c'est l'exaltation des sentiments, et non pas les plus nobles, tels ceux qu'éprouve la fiancée anglaise de Michel à qui il aura tenté de donner « sa pleine dose de passion et de romanesque, sachant qu'elle est de celle qui préféreront toujours à la longue une maison à Putney et un mari sous-directeur » (Yourcenar, 2019 : 1128).

4) Le romanesque, c'est encore le factice et l'artificialité qu'elle trouve dans « les factices jeunes filles de Proust, dans le romanesque étudié de la princesse de Guermantes » (Yourcenar, 2019 : 1164) ou dans les romans de Colette.

Ainsi, pour Yourcenar, écrire un roman, c'est user d'un romanesque qui constamment se garde et se surveille, ce que pourrait résumer cette brève sentence qui apparaît dans *Archives du Nord* : après avoir (romanesquement) imaginé son père se faire tatouer « *Ananké* » [la « Fatalité »] au sortir d'une lecture de *Notre-Dame de Paris*, l'auteure, comme surprise de s'être laissé emporter dans la fable, se reprend brutalement par un lapidaire « Mais je n'écris pas un roman. » (Yourcenar, 2019 : 1166). De fait, nous avons remarqué, à la suite d'une réflexion de Bruno Blanckeman, que l'auteure multipliait ce qu'il nomme des « effets anti-romanesques » (Blanckeman, 2022 : 738). Ces effets sont des sortes de balises, ou « avertissements au lecteur », qui prémunissent contre les stéréotypes liés au romanesque et qui participent à leur mise en ruines. Bruno Blanckeman les décèle dans le paratexte littéraire yourcenarien qui permet d'authentifier et de donner crédit à l'historicité solide de ses récits. Nous avons pu aussi relever ces effets plus implicitement imbriqués dans la diégèse elle-même. Certaines scènes yourcenariennes échappent résolument aux stéréotypes du romanesque : notre étude veut interroger la présence d'obsédants motifs de contournement voire de refus de la scène narrative qui aboutissent à une forme de *dédramatisation*. Et qu'est-elle, cette *scène*, sinon précisément le drame, l'événement, dans toute la force de la monstration ? Ce que nous appellerons donc « complexe du romancier » équivaut à dire que, pour Yourcenar, employer la forme roman, c'est aussi parfois refuser ou éviter la scène romanesque.

*Ambiguïtés du romanesque : sur quelques stéréotypes.*

La « catégorie » du romanesque, comme la nomme Jean-Marie Schaeffer, semble *a priori* difficile à circonscrire parce que le roman, genre duquel elle provient, est par nature un genre omnivore connu pour ses « excès » (Samoyault, 1999) et les nombreuses annexions qu'il a pu faire aux autres domaines de la littérature. Tout récit semble mener au roman : Marguerite Yourcenar elle-même fait remarquer, dans la

chronologie de l'édition de la Pléiade, que l' « on trouvera dans ce volume ceux de [s]es ouvrages qui rentrent plus ou moins dans la catégorie du roman, de la nouvelle ou du conte, catégorie devenue si vaste de nos jours qu'elle échappe de plus en plus aux définitions. » Certaines de ses sorties contre le roman sont célèbres : elle ira même jusqu'à prétendre, en 1952 – et donc après l'immense succès de *Mémoires d'Hadrien*, n'avoir « pas écrit un seul roman depuis 1938 » (Yourcenar, 2004 : 185). Yourcenar ne poserait-elle la possibilité d'un genre que pour en nier immédiatement la validité ? Comme l'écrit Gisèle Valency, « le genre semble en effet conduire au stéréotype du simple fait de son existence » (Valency, 1994). Sur le « romanesque » du roman pèse toujours le soupçon d'une accointance avec le seul divertissement et un excès de sentimentalité. « Romanesque », du temps des premiers écrits de Yourcenar, c'est, selon la définition du dictionnaire de l'Académie qui s'est maintenue entre 1878 et 1935 : « Qui tient du roman ; qui est *merveilleux* comme les aventures de roman, ou *exalté* comme les personnages de roman, comme les *sentiments* qu'on leur prête ». L'édition actuelle fait toujours état du « caractère extraordinaire » du romanesque, qui rappelle le monde, les personnages, les intrigues du roman et, par extension et parfois péjorativement, « Qui a un penchant pour la sentimentalité, l'exaltation ». Ce sont certains de ces éléments qui seront repris en tant que traits saillants de la catégorie du romanesque par Jean-Marie Schaeffer dans sa somme sur le sujet (Schaeffer, 2004 : 291-302) et notamment deux sur lesquels nous reviendrons : la peinture des passions outrées et polarisées à l'extrême, et l'invraisemblance des éléments de la fable qui font pencher le récit dans la fiction. Cette exaltation des passions, cette sentimentalité exacerbée, cette part d'invraisemblance qui tient du merveilleux mais aussi du rythme haletant des péripéties et de l'intrigue : tout cela semble bien loin, en effet, de la grande conscience heuristique des romans yourcenariens.

### *Une tradition de l'élitisme intellectuel*

Ce refus du romanesque ressort de l'attitude fondamentale de tout écrivain qui doit nécessairement se situer vis-à-vis de certains choix stylistiques et énonciatifs de son époque. Il s'agit là, en adhérant à ce soupçon généralisé sur la forme roman, de s'inscrire dans une grande tradition de l'élite intellectuelle française : refuser le roman

tel qu'il est et les clichés qu'il véhicule (la promesse de gros tirages, d'un divertissement bas de gamme et populaire qui aurait trait à la sentimentalité), c'est se placer dans la lignée des maîtres à penser qui proposent une réflexion métaénonciative sur le genre. On pense ici en premier lieu aux patronages intellectuels de Gide et de Valéry que Yourcenar a beaucoup lus et qui ont tous deux conclu fermement à l'inanité d'un genre qu'ils emploient pourtant. Les faits sont connus : si Gide récuse « l'ornière réaliste », c'est pour promouvoir un « roman pur » et prendre acte d'un hiatus entre réalisme et idéalisme, l'auteur se revendiquant alors comme le romancier du symbolisme<sup>4</sup>. Valéry ira quant à lui jusqu'à moquer la notion même de vraisemblance : on lit lapidairement, dans *Variété II* qu'« en littérature, le vrai n'est pas concevable » (Valéry, 1948: 211), tout en préconisant de renoncer, comme l'a fait selon lui Stendhal, à la notion même d'intrigue au profit d'une « intrigue intérieure ».

Mais cette tradition autocritique des romanciers envers le romanesque est constante et constitue même au XIX<sup>e</sup> siècle l'un des invariants du genre. Stendhal connaît lui aussi la hantise du stéréotype romanesque et se demande notamment, dans *Vie de Henri Brulard* : « Que dire d'un tel moment sans mentir ? Sans tomber dans le roman ? » (Stendhal, 1982 : 116). On trouve la même récusation du romanesque chez Nerval dans l'idée d'une impossible description, *topos* inévitable des récits de voyage auquel il ne veut souscrire dans « Un roman à faire ». Que dire aussi de l'ironie antiromanesque qui affleure partout dans l'œuvre de Flaubert, récusant en particulier l'outrance sentimentale des romans romantiques<sup>5</sup> ? Ironie largement présente également, en tant que contre-point de la puissance du grand roman social à la Hugo, qui peint par exemple une Thénardier absorbée dans la lecture des romans sentimentaux du XVIII<sup>e</sup> siècle : « Quand les cheveux romanesquement pleureurs commencèrent à grisonner, quand la Mégère se dégagea de la Paméla, la Thénardier ne fut plus qu'une grosse méchante femme ayant savouré les romans bêtes » (Hugo, 2002 : 307). Dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, on trouve les mêmes réflexions

---

<sup>4</sup> « Mallarmé pour la poésie, Maeterlinck pour le drame [...] Moi pour le roman » (Valéry, 1948 : 46).

<sup>5</sup> On trouve notamment dans *Bouvard et Pécuchet* ce jugement sans appel : « À haute voix et l'un après l'autre, ils parcoururent *La Nouvelle Héloïse*, *Delphine*, *Adolphe* et *Ourika*. Mais les bâillements de celui qui écoutait gagnaient son compagnon, dont les mains bientôt laissaient tomber le livre par terre. Ils reprochaient à tous ceux-là de ne rien dire sur le milieu, l'époque, le costume des personnages. Le cœur seul est traité ; toujours du sentiment ! Comme si le monde ne contenait pas autre chose ! », (Flaubert, 1910 : 168).

métaénonciatives, inscrites là aussi dans la diégèse elle-même, comme dans *Le Coup de grâce* : « [Sophie] se lassa d'une situation qui ne plaît qu'aux imaginations romanesques, et romanesque elle ne l'était pas plus qu'un couteau » (Yourcenar, 2014 : 100). Preuve d'un romanesque qui se tient sur ses gardes : l'intrigue du *Coup de grâce*, qui paraît si disponible pour le romanesque sentimental par la situation de tension extrême que vivent les personnages et par l'outrance des passions à laquelle Sophie croit devoir se conformer pour plaire à Éric, pourrait tomber dans l'ornière du mélodrame. Mais l'auteure prend soin d'écarter de Sophie toute sensiblerie et de déminer tout ce qui apparaîtrait comme un cliché : ainsi la « scène d'amour » entre les deux amants n'advient jamais, si ce n'est pour rejouer avec violence le *topos* du jeu alternatif de la mort et du désir, comme dans la parodie d'une scène de balcon à laquelle on assiste, par une nuit de bombardement :

J'entraînai Sophie sur le balcon comme un amant par un clair de lune [...] L'obus était tombé cette fois à moins d'un jet de pierre, sur le toit de tôle ondulée de l'écurie : cette nuit-là, deux de nos chevaux payèrent pour nous. De l'incroyable silence qui suivit, on entendit encore [...] le hennissement horrible d'un cheval qui meurt. Derrière nous, la vitre avait volé en éclats ; en rentrant dans la chambre, nous marchions sur du verre brisé. J'éteignis la lampe, comme on la rallume après avoir fait l'amour. (Yourcenar, 2014 : 121)

Les deux comparaisons forment deux seuils de déminage de la scène sentimentale stéréotypique : là où l'épanchement amoureux se fait attendre, l'ironie tragique et l'horreur adviennent dans la mort vécue par procuration, mais aussi dans les hurlements et les débris. On sait ce qui advient des deux protagonistes quelques secondes plus tard dans la chambre à coucher : la fuite irrémédiable d'Éric, qui, après avoir cédé au rapprochement sensuel que semble commander la situation, est pris d'une panique et d'une nausée insupportables. Par jeu, la romancière configure donc un évitement, sur son bord extrême, du cliché sentimental. De même, elle va parfois jusqu'à moquer les stéréotypes liés au genre romanesque et s'en amuser : il faut voir les précautions, innombrables dans *Archives du Nord*, qui brouillent le *distinguo* entre sa posture de biographe et celle de romancière, et qui s'appuient sur la figure de la prétérition :

Mais nos informations s'arrêtent là. *Un romancier, qu'en ce cas je ne suis pas*, pourrait à son gré imaginer un magistrat cornélien avant la lettre, appliquant la loi dans toute sa rigueur sans se laisser fléchir par l'amitié fraternelle, ou au contraire, juge au cœur plus tendre, faisant évader l'inculpé, ou encore, personnage balzacien anticipé, ayant manigancé toute cette affaire pour se débarrasser d'un puîné et recueillir seul l'héritage. (Yourcenar, 1991 : 976, nous soulignons)

*Si ce que j'écris ici était un roman, j'imaginerais volontiers un certain refroidissement entre le Hongrois et les Français à la suite de ses séjours en Europe de l'Est, soit que le baron supposé misogyne ait trop plu à l'une des deux femmes, ou à toutes les deux, ou du moins ait trop tenté de plaire, soit que son arrogance au contraire les ait offensées, soit encore que ces deux hommes également violents se soient affrontés sans raison. (Yourcenar, 1991 : 1160, nous soulignons)*

Refus du romanesque, ou jeu perpétuel sur les *topoi* qu'il véhicule ? On sait que cette autophagie du roman, genre qui ne cesse de parodier voire de renier ses propres codes, est en réalité pluriséculaire et perceptible dans la veine des romans comiques de Scarron ou de Sorel, déjà enclins à porter une satire et une autocritique efficaces, tout comme les romans de Cervantès. Comme le résume efficacement Christophe Reffait, et le cas Yourcenar nous semble s'y prêter particulièrement, « il n'est pas de délibération du roman sur lui-même qui ne soit refus du romanesque en même temps qu'exploitation de sa puissance » (Reffait, 2014 : 11).

### *Quelle romancière ?*

Si Marguerite Yourcenar participe à ce procès en illégitimité, c'est qu'elle se veut l'auteure d'un roman hors de ses gonds stéréotypiques. Elle est une romancière de l'histoire, mais sans le pittoresque de convention qu'elle déplore dans le *Salambô* de Flaubert ; elle est une romancière qui se place au-delà de la seule « fiction » (terme qu'elle récuse fortement), et au-delà de la seule exaltation des sentiments. C'est ainsi qu'elle a hautement conscience de se placer, en tant qu'écrivain, dans une « certaine famille » de romanciers moralistes, ces « maîtres à vivre » (Galey, 1980 : 307) qui forment la *gens aelia* de la littérature. Celle qui pousse un « soupir de soulagement » en constatant qu'Alain Bosquet a écrit un roman portant un « grand thème [...] qui nous importe à tous »<sup>6</sup> écrit aussi à Gabriel Germain, qui venait de publier *Epictète ou la Spiritualité stoïcienne*, « c'est un grand plaisir, – j'allais dire un grand réconfort – de s'apercevoir qu'on appartient à une certaine famille d'esprits préoccupés des mêmes choses et orientés peut-être vers le même but » (Yourcenar, 2019 : 130-131).

---

<sup>6</sup> « Sans l'avoir encore lu [nrld : *Les Petites Éternités*, [Grasset, 1964], je pousse un soupir de soulagement en constatant la présence d'un grand thème qui nous importe à tous, et un dilemme tragique fermement – si à coup sûr poétiquement – présenté. On est si las du roman qui se claquemure loin de l'essentiel ». Lettre à Alain Bosquet, (Yourcenar, 2019 : 176).

La crise avec Plon, qui débute en 1965, éditeur qu'elle juge s'abaisser au goût du grand public, a mis au jour une véritable « crise éthotique », permettant, comme l'écrit Ruth Amossy, un « retravail de l'éthos, [...] c'est-à-dire des conjonctures dans lesquelles l'image de l'énonciateur est mise en cause, celui-ci s'évertuant à la défendre, voire à la rehausser » (Amossy, 2010 : 89). Impossible en effet, pour Yourcenar, de continuer à publier dans une maison d'édition qui promet, avec son rachat par Sven Nielsen, propriétaire des « Presses de la cité », une littérature « grand public » et populaire, qui fait la part belle au roman sentimental, au roman d'aventures et au roman régional. La correspondance de l'année 1965 est marquée par des attaques de plus en plus virulentes contre le roman tel que le concevait Plon : à Claude et Gaston Gallimard, elle écrit que *L'Œuvre au noir* lui « apparaît plus que jamais totalement incompatible avec les directives présentes de Plon » (Yourcenar, 2019 : 259). Chez Plon, « tout ce qui concerne la production romanesque [se trouve] à un niveau franchement sub-littéraire » (Yourcenar, 2019 : 292-293). Cette maison « publie de plus en plus d'ouvrages romanesques et littéraires vraiment inacceptables » (Yourcenar, 2019 : 300). Dans une lettre à son avocat Marc Brossolet, elle fustige encore l'« extraordinaire médiocrité littéraire et intellectuelle de tout ce que publie Plon, qu'il s'agisse d'une cascade de romans purement “commerciaux” ou de vagues produits littéraires du genre “salonnard” » (Yourcenar, 2019 : 317).

Marguerite Yourcenar apparaît donc extrêmement consciente du type de romancière qu'elle veut être. En façonnant une posture énonciative particulièrement solide qui semble vouloir gérer jusqu'à son propre éthos « représenté », celui-là même qui est commenté par les autres (Maingueneau, 2010), sa correspondance devient le lieu du retravail constant d'une « figure légitimante de l'écrivain » (Oster, 1997). Il faut relire à cet égard comment l'auteure s'agace de voir *Mémoires d'Hadrien* auréolé du seul prestige de l'histoire d'amour entre Antinoüs et l'empereur :

Soyons francs : quand vous dites aimer « la vénérable antiquité » [...] êtes-vous sûr que ce n'est pas surtout parce que, comme tant de jeunes êtres, vous ne vous en faites pas une sorte d'Eldorado sensuel, où la vie des sens et les passions vous paraissent (probablement à tort) avoir été plus libres ou plus chaudes qu'elles ne le sont autour de vous ? Si Hadrien n'avait pas aimé Antinoüs, vous intéresseriez-vous à sa réforme de l'administration romaine et à l'impulsion donnée par lui à l'économie de l'empire ? J'ai peur que non. (À Jean-Louis Côté, 1964, Yourcenar, 2019 : 47)

Voici bien l'*autor* ! celui qui érige les règles et modèles à suivre et impose une certaine façon de lire. Yourcenar accuse ce lecteur de n'avoir pas perçu dans *Mémoires d'Hadrien* l'enjeu primordial de son assise historique. On lit encore, près de quarante ans après sa publication, dans la chronologie des *Œuvres romanesques* de la Pléiade :

Marguerite Yourcenar termine *Mémoires d'Hadrien*. Ce qui eût été vingt ans plus tôt une poétique rêverie sur une grande figure du passé gréco-romain est devenu une tentative de « recréer du dedans » l'histoire. [...] Si importants que soient dans l'ouvrage les méditations sur l'amour, le sommeil, le destin, et l'épisode tragique de la passion d'Hadrien pour Antinoüs, ceux-ci s'insèrent désormais dans le portrait du « prince ». (Yourcenar, 2019 : 1950)

Il est très net que ce constat, à quarante ans de distance, affermit encore l'œuvre dans son assise historique et relègue à l'arrière-plan toute lecture trop sentimentale – trop romanesque ? – que certains lecteurs ont pu faire de cet ouvrage. Non, à l'en croire ici, Hadrien est l'*exemplum* par excellence, auteur d'un genre de parénétiq ue royal étonnant, miroir du prince tendu aux siècles ultérieurs. Le renvoi constant de la romancière à l'historicité de ce récit nous invite à nous demander si n'existerait pas chez elle une forme de regret : celui d'avoir peut-être inconsciemment valorisé et mis en lumière le chapitre, tout entier consacré à Antinoüs, que représente *Saeculum aureum*. En effet, cet « épisode », parce qu'il est manifestement orchestré et prévu dans la composition (à voir les nombreuses prolepses qui mettent la scène dans l'horizon d'attente du lecteur), parce qu'il atteint son apogée dans la scène du suicide d'Antinoüs, placée au cœur même de la structure pyramidale de l'ouvrage, et parce qu'il fera ensuite l'objet de nombreuses méditations de la part du prince, est bien un véritable drame. Il délimite effectivement une séquence dramatique – une *scène*, donc, comme le rappelle Arnaud Rykner, qui constitue bien « ce que l'on retient une fois le livre fermé » (Rykner, 2000 : 254). Mais ce que déplore Yourcenar, dans cette lecture sentimentale de son œuvre, c'est qu'échappe au lecteur inattentif<sup>7</sup> l'extrême complexité du parcours initiatique d'Hadrien, parcours tout entier soutenu, comme le remarque Paola Ricciulli, par une *attention* inquiète et un réexamen constant de son être, pour que sous la *persona* surgisse enfin la personne, dans ce qu'elle a de plus universelle. Yourcenar aurait voulu que soit perçu, bien davantage, dans ce sommet de *Mémoires*

---

<sup>7</sup> « Nous passons tous sans cesse, par des seuils initiatiques [...] Mais peu de gens sont attentifs ou réfléchis pour s'en rendre compte » (Galey, 1980 : 206).

*d'Hadrien*, une première étape dans l'exploration lucide de la mort, expérience initiatique de la douleur, « étape centrale et significative à l'intérieur de ce parcours de connaissance » comme le suggère encore Ricciulli (Ricciulli, 1999 : 151), première « vision du vide », qui redonne à l'empereur, qui s'était senti Dieu, une corporéité toute humaine et donc universelle. L'importance qu'ont donné les lecteurs à « l'aventure amoureuse » de *Mémoires d'Hadrien* n'a pas été du goût de Yourcenar, qui reviendra encore, dans les entretiens qu'elle donne à Matthieu Galey, sur ce qu'elle considère une mauvaise lecture :

Bien entendu, dans le cas d'Hadrien, il y a eu cette tendance du lecteur à s'identifier au héros, et surtout à s'identifier à l'aventure amoureuse [...]. Rares sont ceux qui ont vu l'ensemble du livre. En général, les gens ne voient pas l'ensemble ; ils voient la saillie, l'angle qui se rapprochent d'eux. Les gens regardent toujours d'un livre la facette qui reflète leur propre vie. (Galey, 1980 : 156)

Il est ainsi tentant de penser que l'auteure aurait pris soin, avec *L'Œuvre au noir*, de ne point faire converger le récit vers une sorte d'acmé sentimental. Les amours de Zénon ne sont pas au centre de l'histoire mais font plutôt l'objet de notations rapides, à maints endroits de l'œuvre. Aucun risque de trouver dans *L'Œuvre au noir* une figure ou un épisode qui polarisent à eux seuls l'aventure amoureuse. Car « l'essentiel » n'est pas là : l'identification souhaitée – mais ardue – est bien plutôt à trouver dans une « aventure intérieure » (Galey, 1980 : 305) qui est celle du parcours éthique de Zénon parti à la conquête de lui-même, dans la recherche d'un perfectionnement intellectuel et moral, et qui trouvera son achèvement dans le renoncement final à « soi ». De fait, la romancière ne pense rencontrer qu'un lectorat fermé, dès avant la parution du livre de Zénon. Elle écrit à Joseph Breitbach en 1965 que « ce livre souterrain, tourmenté, volontairement dégagé, et dont les audaces seront trouvées probablement plus irritantes qu'exaltantes, ne s'adresse pas du tout au grand public, et trompera probablement les espoirs qu'on met sur lui » (Yourcenar, 1995 : 284). Et pourtant, comme l'a montré Catherine Golieth (Golieth, 2010), cette œuvre d'une auteure de 65 ans, parue en plein mai 68, est véritablement celle qui consacre Marguerite Yourcenar en tant qu'auteure de « chefs-d'œuvre » et au rang d'auteure « classique ». Preuve ultime que sa « formule-roman » fonctionne, le premier tirage, qui s'élève à 25 000 exemplaires, et la réimpression à 15 000 qui s'ensuit dès juillet 1968, démontrent que fut permise une rencontre surprenante : celle du goût du public

et d'un *éthos* de lettrée refusant à la fois le romanesque du roman et les expérimentations formelles, alors encore en vogue, du Nouveau roman. Le prix Femina 1968 prône donc un retour au sujet, et pas n'importe lequel : le sujet historique, extrêmement documenté, inscrit dans une époque de référence que l'auteure a pris soin de reconstituer avec la plus grande vraisemblance, et qui refuse, par la détestation du convenu et du facile, tous les clichés sentimentaux.

Concluons ce premier temps en disant qu'il n'y a manifestement pas de problème avec l'emploi du roman en lui-même, dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, mais probablement avec cette catégorie qu'on ne pensait pas pouvoir séparer du genre : le romanesque du roman, et davantage, dans ce qui le constitue, ses inflexions sentimentales. On ne pourra donc que souscrire à cette remarque de Daniel-Henri Pageaux, dans l'article déjà cité : « Marguerite Yourcenar oppose, avec la dernière fermeté, roman et romanesque, c'est-à-dire vérité et mensonge ». Néanmoins, si l'auteure n'a résolument pas refusé le roman, l'analyse de quatre de ses ouvrages narratifs<sup>8</sup> montre qu'elle ne consent à cette forme que si elle porte, dans le traitement du romanesque, les traces d'un principe de désillusion.

### *Conjuration du romanesque*

Si, comme le suggère Jean Rousset, l'écriture révèle toujours la « présence d'un esprit dans une forme » (Rousset, 1964 : III), le traitement particulier de certaines scènes narratives dans l'œuvre yourcenarienne trahit sa méfiance à l'égard du roman. Posons d'abord une question naïve : que sont les *scènes* d'un roman ? Tout lecteur le sait, intuitivement, comme s'il y avait dans l'emploi de ce terme une sorte d'inconscience ou d'évidence lexicale : les scènes sont des entités isolables, bornées ; des épisodes circonscrits (parfois difficilement) et qu'Arnaud Rykner résume simplement comme « ce qu'on retient une fois le livre refermé ». Les scènes, comme leur parenté étymologique le signale, sont dramatiquement pleines et correspondent

---

<sup>8</sup> Dans le cadre de cette étude, notre corpus est nécessairement restrictif et ne comprend que *Le Coup de grâce*, *L'Œuvre au Noir*, *Souvenirs Pieux* et *Archives du Nord*. Les deux derniers ouvrages sont évidemment des volets du cycle autobiographique et ne sont pas étiquetés « romans », mais leur étude est intéressante quand on sait que l'auteure fait fi elle-même des taxinomies traditionnelles et y joue symptomatiquement avec les codes du roman et de l'autobiographie.

aux temps forts du récit, à ses « zones de risques » comme l'écrit Barthes, puisqu'elles décident du sort des personnages. La scène est donc un donner-à-voir autant qu'un donner-à-ressentir : moment-monstre, elle hypertrophie un événement, elle pointe du doigt, dans toute la force de la monstration, ce qui semble important. Il y aurait donc, pour tout écrivain qui prétend écrire une aventure, fût-elle, pour Yourcenar, une « aventure humaine », des « scènes à faire » comme l'écrivait Balzac : ces passages obligés que sont les événements d'une vie (la naissance, la maladie, la mort...) et les occasions sociales et rituelles (le bal, le baptême, le mariage...). Si ces péripéties sont présentes, on peut noter parfois la présence de biais de contournement ironique ou de mise en ruine de la scène – pas toutes les scènes, il est vrai – dans les romans de Yourcenar. Ces effets anti-romanesques se révèlent, selon notre hypothèse, à travers trois procédés : la carnavalisation de la scène, la présence de seuils anticipatoires du cliché romanesque et, *a posteriori* de la scène, ce que nous nommons la déflation scénique.

### *Carnavalisation de la scène*

Je vois, en y repensant, que je suis allergique à tout récit d'un érotisme sentimental ou sensuel, ou les deux, qui n'inclut pas aussi autre chose, et, s'il se peut, tout. Je veux parler du tempérament du personnage ailleurs qu'en amour, de ses actes, de son grand ou petit destin reflétant son temps. (Lettre à Jean Lambert, 1974, Yourcenar, 1995 : 553)

Pas « d'aventure humaine » sans amour : comment dès lors éviter le stéréotype romanesque lié aux fureurs de l'amour ? Comment éviter aussi une forme de voyeurisme facile quand Yourcenar dépeint la petite histoire, le petit fait vrai et anecdotique, qui plus est quand il est lié à l'outrance des passions ? Il n'y a certainement pas dans l'œuvre d'évitement de la scène d'amour ni de l'acte sexuel, mais au contraire, il arrive souvent que l'auteure souligne à quel point la scène que nous lisons conserve un lien avec la facticité du théâtre. La scène doit se garder de ne jamais tomber dans l'anecdote mais être le miroir convexe de son époque, et cet invariant yourcenarien passe précisément par un dispositif ironique qui a trait à la métaphore du carnaval. Dans *L'Œuvre au noir* qui, décidément, comme le dit Yourcenar, « n'est pas tout à fait un livre de tout repos » (Yourcenar, 2019 : 235), on note la présence de deux scandales de mœurs : « les Anabaptistes à Munster », et le « bain des anges ». Relisons le début du premier épisode, dans « La mort à Münster », qui narre la

dépravation sexuelle dans laquelle tombe Hilzonde, sous l'endoctrinement de Jean de Leyde : « Peu à peu, un changement se faisait à l'intérieur des âmes, comme celui qui, la nuit, *transforme insensiblement* un songe en cauchemar. L'extase donnait aux Saints une démarche titubante d'ivrognes » (Yourcenar, 2014 : 609, nous soulignons). On notera la présence de l'un de ces seuils à franchir, placé à l'attaque du paragraphe : l'auteure configure une scène de cauchemar marquée par un jeu d'oppositions (« songe »-« cauchemar », « saints »-« ivrogne ») qui va caractériser l'ensemble de la scène, entre sublime et vulgaire :

Cet homme habitué aux catins ou aux matrones sans grâce s'émerveillait des raffinements d'Hilzonde : ses frêles mains posées sur la douce fourrure de son mont de Vénus lui rappelaient celles d'une dame distraitement placée sur son manchon ou son carlin frisé. (Yourcenar, 2014 : 609)

Entre « Vénus » et le « carlin » se révèle le tragi-comique de la scène ou son principe ironique qui relève selon nous, pour utiliser un concept de Bakhtine, d'une forme de « carnavalisation » de la scène. Dans sa *Poétique de Doïstoïevski*, Bakhtine analyse le carnaval comme un phénomène socioculturel capable, dans son « caractère rituel », de renverser « l'ordre hiérarchique » et de « suspend[re] le déroulement de la vie normale ». Une « carnavalisation littéraire » est possible en transposant ce « spectacle syncrétique » qui « rapproche, réunit, marie, amalgame le sacré et le profane, le haut et le bas, le sublime et l'insignifiant, la sagesse et la sottise, etc. » (Bakhtine, 1998 : 179-180). Ici, la carnavalisation permet une prise de distance et une satire anticléricale. Le paragraphe se clôt sur un rapprochement avec l'art théâtral, que l'on trouve en justification postérieure aux actes de Jean de Leyde :

Il avait de nouveau éprouvé ce tremblement qui était Dieu dans *les coulisses du théâtre ambulante où il jouait son rôle de pitre battu* ; dans une grange, où il avait eu sa première fille, il avait compris que Dieu était cette chair qui bouge, ces corps nus pour qui la pauvreté n'existe pas plus que la richesse, ce grand flot de vie qui emporte la mort et coule comme du sang d'ange. Il tenait ces propos dans *un prétentieux jargon d'acteur* émaillé des fautes de grammaire d'un fils de paysan. (Yourcenar, 2014 : 610, nous soulignons)

Ce fait divers un peu scabreux de la Renaissance aurait pu conduire à la simple anecdote érotique mais est ici rendu comme une bouffonnerie de carnaval dont on a pris soin de nous dire que celui qui en est cause agit comme un acteur en scène. On pourrait se contenter de dire que cet épisode permet de faire le portrait typique d'une époque ou, comme le dit Yourcenar, n'ayant pour but que de « montrer, sous les alignements doctrinaux du XVI<sup>e</sup> siècle, l'éternel bouillonnement des antiques hérésies

sensuelles » (ON, « Note », 2004 : 850), mais la carnavalesation est en réalité prégnante à bien des endroits de l'œuvre. C'est de la même manière qu'agit une scène d'adultère dans *Souvenirs pieux*, celui que subit la Tante Zoé :

À cinq heures du matin l'été, à six heures l'hiver, la mélancolique Zoé sortait pour la première messe. Chaque matin, la main sur la poignée de la porte et se retournant vers le vestibule, elle donnait de loin à la femme de chambre censée « faire le salon » des ordres pour les divers petits travaux à accomplir avant son retour. Elle n'ignorait pas que Cécile (elle s'appelait Cécile) se faufilait à ce moment dans la belle chambre du premier étage, l'heure de la messe étant pour Hubert l'heure du berger. Mais *la pathétique comédie* se renouvelait chaque jour pour donner le change à la cuisinière et à la fille de cuisine, qui pourtant étaient de mèche, et à la petite Laurence, couchée dans sa chambre d'enfant, qui, à huit ou neuf ans, savait tout. Et très digne, un peu lasse, emblème vivant de la résignation, vêtue, gantée et chapeauté comme en ville, Zoé partait pour la messe. (Yourcenar, 1991 : 911)

La scène narrative emprunte ainsi ironiquement les moyens de la scène théâtrale en détournant les codes du vaudeville : les personnages revêtent ici des rôles caricaturaux de bourgeois – le trio du mari, de la femme trompée et de la servante se jouant « la pathétique comédie » dans le décor cossu d'une maison bourgeoise, entourés des domestiques, témoins silencieux des intrigues amoureuses qui s'y nouent. La scène se carnavalesque dans le renversement de l'ordre hiérarchique maintenu derrière un semblant d'étiquette – la maîtresse devenant la maîtresse *de maison* – et dans la formule chiasmatique qui renvoie dos à dos « l'heure du berger » (le moment le plus favorable pour se retrouver entre amants), et « l'heure des laudes ». La même carnavalesation agit dans la mort de Saraï imaginée par Lazare « comme sur un grand théâtre » dans *Une Belle matinée*, et relatée à Nathanaël en partance pour l'île frisonne d'une manière proprement carnavalesque : Saraï sur l'échafaud chante « des airs de musico » (Yourcenar, 2014 : 996) et, la corde au cou, saute volontairement, révélant la beauté de ses jambes. Jean-Pierre Castellani (Castellani, 1997 : 10) a remarqué dans l'œuvre de Yourcenar une véritable « herméneutique de l'ironie », qui fonctionne comme « un intermédiaire stimulant du discours ». La carnavalesation, en travaillant ironiquement à déconstruire la scène, nous semble également trahir la pensée de l'auteur *dans et sur* son récit, l'une de ces « figures » porteuse de « significations », puisque, comme l'avance Jean Rousset, « dans toute œuvre vivante, la pensée ne se dissocie pas du langage qu'elle invente pour se penser. »

### *Seuils anticipatoires et discipline de la scène*

---

Il y a dans les romans de Marguerite Yourcenar un excès de la scène qui est admis mais comme tempéré. Parfois, un personnage pris par un autre en flagrant délit d'imposture est largement « discipliné ». Le cas le plus représentatif est celui de la scène du « nouvel an » dans *Le Coup de Grâce*. D'abord, un seuil anticipatoire de la scène la balise et fonctionne comme un avertissement au lecteur : on prend soin de nous signaler qu'« une robe suffi[t] à la [Sophie] changer en héroïne de roman » (Yourcenar, 2014 : 125). La robe que revêt Sophie s'apparente à un costume qui la dénature et la contraint à jouer le rôle de l'héroïne romanesque, conduite dès lors à une série de péripéties stéréotypées (le baiser sous le gui, la jalousie de l'amant éconduit ouvertement). La construction de cette scène requiert donc un principe de désillusion dès son abord, celui qui prévient ou prémunit le lecteur de la scène elle-même. La scène qui suit est ainsi rendue franchement granguinolesque :

Sophie présentait à cette brute les lèvres les plus invitantes et les plus fausses que jamais actrice de cinéma ait offertes en louchant vers l'appareil de prise de vues. C'en était trop. Je la saisis par le bras, et je la giflai. La secousse ou la surprise furent si grandes qu'elle recula, fit un tour sur elle-même, buta du pied contre une chaise, et tomba. Et un saignement de nez vint ajouter son ridicule à toute cette scène. (Yourcenar, 2014 : 126, nous soulignons)

Marguerite Yourcenar bâtit ici une véritable scène, au sens où celle-ci possède une effectivité : elle correspond bien à un moment de crise, lieu de l'*agôn*, dans lequel la gifle agit comme l'irruption du drame dans le tissu conjonctif de la narration (Reuter, 1994 : 5-26). Il y a dans la scène la monstration d'un événement, celui d'un esclandre : l'héroïne, jouant à un faire-semblant, « chute » devant témoins, comme si agissait un dégonflement nécessaire pour dénoncer l'attitude « fausse » et donc « ridicule » du personnage. C'est la superficialité de Sophie, son attitude d'amante stéréotypée et ses piètres tentatives d'aviver la jalousie d'Éric qui provoquent la gifle. En cherchant vainement à correspondre à une identité d'emprunt, un soi de théâtre, présenté comme un modèle négatif, Sophie se met en spectacle. Celui qui se met en scène se défigure donc lui-même, court le risque d'un excès de visible qui se voit fermement réprimé, comme le traduisent les brèves séquences syntaxiques au passé simple et la seule phrase simple, extrêmement brève, de la scène : « C'en était trop ». L'épiphase finale, qui emploie la copule « et » dans sa fonction clausulaire, permet encore un effet de chute et travaille à surenchérir les clichés mélodramatiques où le sang « ridicule », surgit, comme dans une parodie du roman sentimental où l'on trouverait volontiers le thème de la défaillance du contrôle de la passion.

### *Déflation de la scène*

On trouve dans *Archives du Nord* un « épisode », qui forme réellement une séquence isolée et rappelle une véritable scène de roman d'aventures : c'est celle du « train en flammes », qui repose sur un « authentique fait divers ». Michel-Charles, grand-père de l'auteure, a survécu à un accident de train qu'il a relaté dans son journal. On assiste alors, à partir de cette archive, à une reconstitution de Yourcenar, véritablement romancière ici, tant elle semble succomber à un luxe de détails – à un « vertige du showing » comme le dit Henry James – et qui donne lieu à une forme d'*ekpyrosis* à la Jérôme Bosh :

Il faut rentrer là-dedans ! Il y a là des gens ! Des gens qui meurent ! » Les flammes jaillies de partout répondent seules à son appel. Une jeune femme tend les bras en hurlant à travers une vitre défoncée : un homme qui risque sa vie s'approche d'assez près pour lui saisir la main, tire ; le bras se détache et tombe comme un tison ardent. Un inconnu lancé sur la voie arrache sa chaussure qui brûle, et avec elle un pied broyé qui ne tient plus que par un lambeau. Un jeune homme, moins heureux que Michel Charles, est tombé comme lui dans le vignoble au bas du remblai mais un échelas lui a transpercé la poitrine comme une baïonnette ; il n'a que le temps de faire quelques pas et meurt en poussant un grand cri. Le feu a eu ses caprices comme la foudre : le long des rails ou des sauveteurs s'affairent avec des crocs ou des gaules pour amener à eux des restes calcinés, un jeune voyageur complètement nu, éviscéré de la gorge au bas-ventre, a dans l'orgasme de l'agonie l'aspect d'un monstrueux Priape. À l'arrière, là où le feu n'a pas tout envahi, des cantonniers ont réussi à briser des vitres ou des serrures, délivrant des gens qui s'enfuient en hurlant, laissant ce cauchemar derrière eux ; d'autres au contraire se renfoncent dans la fumée à la recherche de leurs compagnons. Mais les wagons de tête sont perdus. (Yourcenar, 1991 : 1017)

La scène est pleine : elle est l'*agôn* par excellence, la description vivante d'un souffle épique ravivé par les nombreux verbes au présent de narration, dans laquelle les abondantes comparaisons et caractérisations héroïques répondent aux figures d'amplification propres à susciter la terreur et l'admiration. Une telle densité dramatique explicite est rarissime dans l'œuvre yourcenarienne dont l'écriture tient davantage à la sobriété de ses effets, et cela même quand elle verse du côté de la fable ou du merveilleux, se gardant bien d'un symbolisme mythique trop orné ou trop artificiel. Mais, ne nous y laissons pas prendre. La fin de la scène, qu'un retour à la ligne signale, altère profondément son effet paroxystique :

L'image qui surnage pour moi de ce désastre du temps de Louis-Philippe n'en est pas moins celle d'un garçon de vingt ans fonçant la tête la première à travers une brèche, aveugle et sanglant comme au jour de sa naissance, *portant dans ses couilles sa lignée*. (Yourcenar, 1991 : 1017, nous soulignons)

N'assiste-t-on pas ici à une ressaisie complète du moraliste sur le romancier ? Cet *apax* bien connu des lecteurs de Yourcenar, si étonnant et – disons-le – franchement drôle parce qu'obsène dans la grammaire de notre auteure, permet un dégonflement total de la scène et l'exhalaison du rire yourcenarien, comme on parlerait du rire rabelaisien. Ne se réveille-t-on pas d'un cauchemar « des plus horribles<sup>9</sup> » par le renvoi à une trivialité à la base du principe de toute carnavalisation, et qu'on soupçonnait déjà dans la vision du « Priappe » ? La scène se configure donc à nouveau selon un dispositif qui inclut un évidement et une dédramatisation *a posteriori*. Ce dispositif n'enlève rien à la force dramatique de la scène, mais dit toute la *maestria* d'une romancière qui montre qu'elle sait faire un certain roman s'il le faut, toujours en jouant de ses propres codes et se constituant comme le lieu privilégié d'une réflexion métadiscursive.

Certes, il existe de grandes scènes yourcenariennes que nous n'avons pas évoquées ici : ce sont les scènes épiphaniques qui rendent sa beauté au monde dans son plus pur apparaître. C'est « l'extase lucide » d'Hadrien dans sa nuit syrienne ; c'est Jeanne de Reval, nue dans une nuit, sur une plage ; ce sont Jeanne et Egon, au cœur de la clairière, contemplateurs de la nature ; ce sont les apothéoses et fins cosmogoniques que sont les morts d'Hadrien, de Zénon, de Nathanaël ; les grands élans créateurs et libérateurs comme la redécouverte de ses mains, sur un piano enfin ouvert, par Alexis. Mais ces scènes développées *in extenso*, dans toute la force de la monstration que permet la scène romanesque, se déploient au détriment d'autres, carnavalisées, qui sont solidement balisées en tant que scènes, et qui participent à fonder la stature de l'*autor*, celui qui *autorise*, qui a *autorité* sur ce qu'il est nécessaire, ou non, de lire, celui qui indique comment se rapporter au monde. La scène yourcenarienne, qu'elle soit refusée, dédramatisée ou distanciée ironiquement est une représentation vivante et consciente du texte en train de s'écrire, et détermine selon nous l'un des lieux du texte où il devient possible à Yourcenar de « discourir sur l'écriture en tant qu'écriture » (Kirkkopelto, 2010 : 42).

---

<sup>9</sup> En référence à *La Vie très horrible du Grand Gargantua* de François Rabelais (1542).

## Bibliographie

- AMOSSY Ruth (2010), *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, Presses Universitaires de France.
- BAKTINE Mikhaïl (1998), *La poétique de Dostoïevski* [1929], Paris, Seuil.
- BLANCKEMAN Bruno (éd.) (2022), *Dictionnaire Marguerite Yourcenar*, Paris, Honoré Champion.
- BRIGNOLI Laura (2015), « Une belle matinée de Marguerite Yourcenar : du romanesque au narratif », *Bulletin SIEY*, n. 36, pp. 37-52.
- CASTELLANI Jean-Pierre (1997), « La conscience ironique chez Marguerite Yourcenar », dans POIGNAULT Rémy et ARANCIBIA Blanca (éds.), *Lectures transversales de Marguerite Yourcenar*, Actes du colloque international de Mendoza, 4-7 août, Tours, S.I.E.Y.
- FLAUBERT Gustave (1910), *Bouvard et Pécuchet* [1881], Paris, éd. Conard.
- GIDE André (2009), *Romans et Récits. Œuvres lyriques et dramatiques* [1958], vol. II, Paris, Gallimard.
- GOLIETH Catherine (2010), « L'Œuvre au noir et la critique : *obscurum per obscurius* », dans POIGNAULT Rémy (éd.) *La réception critique de l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Clermont-Ferrand, SIEY, pp. 293-314.
- HUGO Victor (2002), « Les Misérables » [1862], I, IV, dans HUGO Victor, *Œuvres complètes. Roman II*, Paris, Robert Laffont.
- KIRKKOPELTO Esa (2008), *Le Théâtre de l'expérience. Contribution à la théorie de la scène*, Paris, Presses Universitaires Paris Sorbonne.
- LOJKINE Stéphane (2002), *La scène de roman. Méthode d'analyse*, Paris, Armand Colin.
- MAINGUENEAU Dominique (2014), « Retour critique sur l'éthos », *Langage et société* [en ligne], 3, n. 149, pp. 31-48. URL : <<https://www.cairn.info/revue-langage-et-societe-2014-3-page-31.htm>>.
- MATHET Marie-Thérèse (éd.) (2001), *La scène. Littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan.
- OSTER Daniel (1997), *L'Individu littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France.
- PAGEAUX Daniel-Henri (1989), « Marguerite Yourcenar dramaturge ? », *Bulletin de SIEY*, n. 4, pp. 13-27.
- POLI Gianni (1990), *Invito alla lettura di Marguerite Yourcenar*, Milano, Mursia.
- REFFAIT Christophe (2014), « Avant-propos », *Romanesques*, n. 6 « Antiromanesques », pp. 11-15.
- REUTER Yves (1994), « La notion de scène : construction théorique et intérêts didactiques », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n. 81, pp. 5-26.
- RICCIULLI Paola (1999), *Hadrien ou la vision du vide. Lectures yourcenariennes*. Roma, Bulzoni.

- ROUSSET Jean (1964), *Forme Et Signification. Essai Sur Les Structures Littéraires De Corneille À Claudel*, Paris, José Corti.
- RYKNER Arnaud (2000), *Paroles perdues. Représentation et faillite du langage*, Paris, José Corti.
- SAMOYVAULT Tiphaine (1999), *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau.
- SCHAEFFER Jean-Marie (2004), « La catégorie du romanesque », dans DECLERCQ Gilles et MURAT Michel (éds.), *Le Romanesque*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, pp. 291-302.
- STENDHAL (1982), *Vie de Henry Brulard [1890]*, dans *Écrits intimes, vol. II*, Paris, Gallimard.
- VALENCY Gisèle (1994), « Stéréotypes, narrativité et attribution », *Le Stéréotype : Crise et transformations*, Caen, Presses universitaires de Caen.
- VALERY Paul (1948), *Variété II [1934]*, Paris, Gallimard.
- YOURCENAR Marguerite (1991), *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard.
- YOURCENAR Marguerite (1995), *Lettres à ses amis et quelques autres (de 1909 à 1987)* Paris, Gallimard.
- YOURCENAR Marguerite (2004), *D'Hadrien à Zénon. Correspondance 1951-1956*, Paris, Gallimard.
- YOURCENAR Marguerite (2011), « *Persévérer dans l'être* ». *Correspondance 1961-1963*, Paris, Gallimard.
- YOURCENAR Marguerite (2004), *Œuvres Romanesques*, Paris, Gallimard.
- YOURCENAR Marguerite (2015), « L'écrivain devant l'histoire » [1954], *Bulletin de la SIEY*, n. 36.
- YOURCENAR Marguerite (2019), « *Le pendant des Mémoires d'Hadrien et leur entier contraire* ». *Correspondance 1964-1967*, Paris, Gallimard.
- YOURCENAR Marguerite (2023), « *Zénon, sombre Zénon !* ». *Correspondance 1968-1970*, Paris, Gallimard.
- YOURCENAR Marguerite et GALEY Mathieu (1980), *Les Yeux ouverts, entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Le Centurion.

Manon Ledez, « Yourcenar romancière ? », 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. 116-135, <<https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/fab35147-5040-46ee-a60b-2e84d183abd3/11+Ledez.pdf?MOD=AJPERES>>.