
Dictionnaire Marguerite Yourcenar

Dirigé et préfacé par Bruno Blanckeman



HONORÉ CHAMPION
PARIS

© 2017. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

autant qu'une légitimation constante de ce *private joke* d'adolescente qui aurait pu rester lettre morte, mais devient une formule littéraire et identitaire efficiente. Chaque livre réalise en ce sens un phénomène progressif d'autogenèse proche de la conversion alchimique. Le patronyme devient un hétéronyme qui se transforme à son tour en une identité civile : Marguerite de Crayencour disparaît en 1947, cédant définitivement la place à Marguerite Yourcenar. Lorsque dans les années 1950 une ancienne employée de sa famille qui s'occupa d'elle durant son enfance la contacte en lui écrivant aux *États-Unis sous son nom de naissance, la réponse fuse : Marguerite de Crayencour n'existe plus, personne ne la connaît, seule la rareté du prénom qu'elle porte dans la petite ville de l'île américaine où elle vit a permis à la lettre de ne pas se perdre (*L*, 192-196).

L'œuvre porte trace de cette relation consubstantielle à la *langue. Car le nom inventé, loin d'être un patronyme arbitraire, emblématise la personnalité que l'écrivain se reconnaît : « (...) j'aimais l'initiale Y dont la forme fait songer à un carrefour ou à une branche » (*L*, 347) commente celle qui favorise le motif du choix ouvert – le libre-arbitre – et de la symbiose avec la nature – l'*arbre. Dans le roman avec lequel elle s'impose, **Mémoires d'Hadrien*, l'anagramme devient palindrome, Roma/Amor, pour nommer la relation passionnelle qu'Hadrien entretient avec la capitale d'un empire à laquelle il reste pourtant en partie étranger. Dans **Quoi ? L'éternité*, c'est un jeu de cryptage onomastique qui permet à l'écrivain d'évoquer les figures de *Jeanne de Reval, aimée par le père et de son époux, *Egon, musicien homosexuel, et à travers eux, implicitement, de leur double fictionnelle, le couple Alexis/Monique (**Alexis, ou le Traité du vain combat*). Le dernier livre écrit renvoie ainsi au premier roman publié par un jeu de transfert à la fois littéraire et langagier. De l'un à l'autre, le jeu de mot initial aura pris : l'écrivain s'est pleinement inventée comme femme de *lettres*.

Bibliographie : Josyane Savigneau : *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, Gallimard, 1990.

Voir : forme, identité(s), style.

Bruno BLANCKEMAN

ANALOGIE

S'il fallait classer les auteurs du XX^e siècle qui ont le plus été pris par le « démon de l'analogie » en obtenant les meilleurs résultats poétiques, Yourcenar occuperait certes les premiers rangs. On entend par analogie toute expression qui se fonde sur, ou bien établit, un rapport de ressemblance, plus ou moins évident, plus ou moins explicite entre deux aspects de la réalité. Le phénomène concerne la rhétorique mais aussi la poétique et la philosophie, l'esthétique aussi bien que l'épistémologie, la langue et plus encore la culture. À la différence de plusieurs de ses contemporains (*Proust, Valéry, Breton, Gracq, Lilar, Robbe-Grillet...), Yourcenar n'a jamais envisagé la question de l'analogie d'un point de vue théorique. En revanche, elle nourrit ses phrases, qu'elles soient poétiques, narratives ou analytiques, de constants

renvois érudits qui créent des ponts entre différentes cultures et permettent aussi bien de préciser sa vision du monde que d'élucider l'évolution de sa poétique. Lorsque l'analogie est plus qu'une simple figure de style, en effet, elle signale la manière dont un auteur remodélise son rapport au monde et à l'histoire.

L'utilisation que Yourcenar fait de l'analogie montre que ce phénomène inséparable de la pensée est aussi un fondement de son écriture, à partir de **Remous*, l'œuvre-mère virtuelle qui dès le début convoque métaphoriquement un des thèmes centraux de sa production, l'eau. Penser l'œuvre, c'est envisager immédiatement – ou après coup : *Comme l'eau qui coule* – son pouvoir analogisant. Cela est d'autant plus vrai dans le cas des œuvres juvéniles, qui se ressentent d'une empreinte classique identifiant la figure de style avec le beau : les premiers poèmes, d'inspiration esthétisante, en abondent, comme le montre une composition de 1926 (« Sonnets », **Les Charités d'Alcippe*) qui contient presque une métaphore par vers. Comme escompté dans l'œuvre poétique, le recours aux analogies est moins attendu dans les **essais*, où chaque personnage cité ne cesse d'en évoquer tant d'autres avec lesquels il partage un trait souvent des plus minces. Tel est le cas de Dürer (« Sur un rêve de Dürer », **Le Temps ce grand sculpteur*) rapproché de Léonard, Dante, Jérôme Cardan en tant que rêveur, et de Marc-Aurèle, Lao-Tseu, Confucius comme eux « grand esprit authentiquement religieux » (*EM*, 320). Les noms essaient, créent des constellations, et transportent ailleurs. Mais le mouvement contraire s'observe également : parfois une coïncidence de nom ou de lieu se fait occasion de similitude, et d'insoupçonnables relations se tissent, comme dans le cas des trois Elizabeth (« Jeux de miroirs et feux follets », *Le temps ce grand sculpteur*), ou des reines de Chenonceau (« Ah mon beau château », **Sous bénéfice d'inventaire*).

La diversité des rôles qu'assument les analogies se plie à l'œuvre dans laquelle elles se trouvent. Si l'on considère **Alexis ou le traité du vain combat*, par exemple, on notera que l'abondance des tropes remplit deux fonctions essentielles : d'une part montrer le protagoniste pris dans un réseau de coïncidences qui ne pouvaient que le conduire vers **l'homosexualité*, de l'autre que ces mêmes correspondances représentent un moyen de dépasser une censure intérieure aussi bien qu'extérieure. Dans **La Nouvelle Eurydice* les analogies disent autre chose : elles ne semblent être là que pour donner un sens unitaire au morcèlement de toute vie humaine. Plus fine, leur organisation dans **Le Coup de Grâce* contribue à inscrire le récit de cet amour tragique dans l'histoire de l'humanité en relativisant le rôle fondamental du narrateur. Le thème de la faute qui unit ces trois romans se décline également à travers les analogies, qui ont une portée différente pour les trois protagonistes. Encore plus intéressant dans ces trois premiers romans est la manière dont se dessine à travers les analogies l'image des femmes : elles apparaissent de plus en plus évanescentes au fur et à mesure que leur rôle narratif s'amplifie et l'expression de ce progrès est confiée aux analogies. Monique, bien qu'elle soit la destinataire de la lettre d'Alexis, n'apparaît qu'une fois dans le récit, pour être comparée à une « lampe » (*A*, 57). Thérèse parle et agit, mais au fond, prétexte d'un malentendu entre les deux amis, son image est d'abord réifiée pour assumer ensuite la consistance d'un fantôme. Finalement **Sophie* se pose comme l'élément déstabilisateur, la présence indiscreète qui trouble le compagnonnage serein de Conrad et Éric. Ce rôle lui donne droit à toute une série d'analogies dont les plus nombreuses lui attribuent d'abord la pesanteur de la terre, mais à la fin elle n'est pour le narrateur qu'un pâle souvenir, « comme une

photographie trop floue ou prise à contre-jour au cours d'une promenade oubliée. Depuis, l'image a été renforcée par un bain dans un acide » (*CG*, 148).

Dans certaines œuvres, il est des réseaux d'analogies dont la prédominance indique le sens général : ainsi l'abondance des analogies mythiques dans **Denier du rêve* est une tentative d'opposer la solidité d'une histoire qui se répète à la fragmentation d'un quotidien insaisissable. Le caractère fortement visionnaire des analogies de **Feux* accomplit le parcours contraire : un monde chaotique, dénué de balises, où l'équilibre est sérieusement miné par la réversibilité des contraires, apparaît figé dans une immobilité granitique à laquelle l'homme sait opposer une force qu'il puise dans les éléments : *la terre, *l'eau, *le feu, l'air. S'accorder au rythme éternel de l'univers est la voie du salut qui peut reconstituer l'harmonie perdue avec le *cosmos. Mais parfois Yourcenar confie l'essence d'une œuvre à un réseau analogique mince, discret, presque imperceptible : c'est le cas du *miroir, qui traverse quelques-unes des **Nouvelles Orientales*, épousant le sens global du recueil et son parcours déceptif, qui finit par dévaloriser le merveilleux au profit d'un quotidien plus concret. Le mûrissement de l'écriture entraîne une transformation de la portée des analogies, contribuant à définir une philosophie de l'*existence qui se transforme au fil du temps : **Mémoires d'Hadrien* montre à travers la figure de l'empereur cette mythologie de l'homme *universel autour duquel tout s'ordonne ; les analogies expriment ainsi une conception unitaire de la vie et du temps qui s'accompagne de l'élimination des barrières entre les éléments de la création. L'homme n'a de raisons d'exister qu'à l'intérieur d'un système qu'il contient, explique, et résume. Le principe analogique qui ordonne la vision du monde de *Zénon, homme de la *Renaissance, ne doit pas empêcher de faire la différence entre les analogies qui répondent à une exigence de *réalisme et celles qui témoignent de la vision du monde de Yourcenar. Son œuvre, en effet, évolue vers une perte progressive de confiance dans le pouvoir de la parole, qui se répercute sensiblement dans la présence des analogies. Encore très abondantes en 1951, elles sont en effet moins nombreuses dans **L'Œuvre au noir*, et encore plus rares dans **Un Homme obscur*. Elles restent comme un résidu de la pensée lorsque les mots deviennent inutiles : « Rien dans cette immensité n'avait de nom : il se retint de penser que [...] l'étrange animal qui bougeait dans une mare ses membres si différents de ceux de l'homme [était] une étoile de mer. » (*ON*, 766). Et au fur et à mesure que la figure humaine démissionne de son rôle qu'on avait pu croire essentiel, à mesure, surtout, que les mots perdent leur valeur et leur fonction, les analogies se raréfient. Moins nombreuses, elles deviennent toutefois incontournables : en témoigne la devise choisie par la mère dans **Anna, soror...* « *Ut crystallum* » (*AS*, 883) ou la description des soirées musicales chez Madame d'Ailly dans **Un Homme obscur*, où des analogies foisonnantes semblent métaphoriser l'évolution de l'œuvre même de Yourcenar, qui aboutit à l'essentiel de « ce son unique [qui] tombait comme une perle ou comme un pleur » (*HO*, 1002). Un réseau de rapports textuels se tisse alors, où les mots, « trop-plein d'un grand silence » (*A*, 49), sont comme « ces gouttes d'eau qui se gonflent, s'arrondissent, s'allongent sans bruit au bord d'une feuille, mais résonnent longuement quand elles tombent » (*NE*, 1312). Au lieu de ramener le différent au même pour pouvoir le maîtriser comme dans les romans des années Trente, les dernières analogies répondent à l'impulsion opposée : élargir, amplifier un sens qui finit par englober jusqu'aux images les plus anciennes.

On a pu voir dans ce constant recours à l'analogie une manière d'éviter de pénétrer au fond des questions et d'esquiver l'analyse et l'interprétation. S'il peut y avoir ce risque dans les essais, il serait abusif de généraliser : les métaphores de Yourcenar sont souvent moins une figure de l'*ornatus* qu'une manière de dire le plus avec le moins de mots. Elles appartiennent à l'ordre nécessaire du discours et, plus que représenter un luxe, elles consentent à la réduction à l'essentiel. Un dernier exemple en témoigne : avec le titre collectif qu'elle donne aux mémoires, **Le Labyrinthe du monde*, elle suggère que sa propre existence est loin d'être l'aboutissement d'un parcours linéaire. Comme dans la pensée orientale, pour Yourcenar chaque instant est non seulement la somme des causes du passé mais il contient également les éléments fortuits dont toute vie est pourvue. Le passé et le hasard lient les choses entre elles et déterminent souvent leur progression dans un sens ou dans l'autre. Savoir saisir dans une chose ce qui l'unit à tant d'autres est une manière de montrer comment tout se tient. L'analogie ne peut être que la figure privilégiée. S'il fallait chercher une théorie de l'analogie chez Yourcenar ce ne pourrait être que celle-ci.

Bibliographie : Laura Brignoli, *Marguerite Yourcenar et l'esprit d'analogie. L'image dans les romans des années trente*, Pacini, Pisa, 1997 ; « L'"humanisme à base cosmique" di Marguerite Yourcenar : alcune figure di analogia nei *Mémoires d'Hadrien* », *Il Confronto Letterario*, 12, 1989. Henk Hillenaar, « Les essais de Marguerite Yourcenar : analogie et éternité », dans *Voyage et connaissance dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Corrado Rosso et Carminella Biondi éd., Pise, Libreria Goliardica, 1988.

Voir : art poétique, eau, feu, forme, terre, poésie, style, symbole.

Laura BRIGNOLI

ANECDOCTE

Marguerite Yourcenar ne prise guère ce qui est anecdotique. Son éthos d'écrivain, placé sous le signe de la conscience et de la responsabilité, sa conception de la littérature, favorisant *hauteur de vue et profondeur de champ, se méfient de la petite *histoire, du plaisir vain de raconter pour raconter, qui diluent le sens de l'œuvre au lieu de le contracter. Cette attitude recoupe une position de principe plus générale concernant l'écriture romanesque, qui se prête le plus à cette critique. Dans la lignée des modernes (Valéry, Breton, *Gide), l'écrivain considère le *roman comme le genre anecdotique par excellence, celui dans lequel la marquise sort à cinq heures. De fait ses romans les plus illustres travaillent à épurer la matière romanesque au détriment de l'anecdote. La scène romanesque relève d'une mise en situation dramatique qui l'intègre dans une structure narrative et une économie symbolique nettement tracées. Il est comme une téléologie de la fiction qui détermine le sens de ses moindres composantes, motivant chaque séquence et conditionnant le statut même de l'anecdote, unité mineure de sens et non électron romanesque libre. Les romans des débuts – **Alexis, ou le Traité du vain combat*, **La Nouvelle Eurydice* – poussent à l'extrême ce parti pris en réduisant au minimum la part des circonstances et en majorant celle de la pensée réfléchissante. L'action événementielle le cède à des actes de conscience,

« et même [...]de religion » (AN, 1180). Dans ce bilan très sombre, elle se refuse à occulter l'homme prédateur de la terre, insoucieux de la pollution planétaire, irrespectueux des vies des espèces animales ou végétales. Pourtant tout au long de son œuvre, Yourcenar, hors de tout recours *idéologique, – ce qui ne manquera pas de lui être reproché – suggère qu'elle croit aux solutions partielles, aux initiatives de quelques-uns, ces « saints », laissant une trace dans l'Histoire, par leurs actes ou la geste de leurs efforts – souvent transcrite par d'autres–, qu'ils se nomment Socrate, Saint-François ou Gandhi...

Bibliographie : *Les Diagonales du temps. Marguerite Yourcenar à Cerisy*, B. Blanckeman éd., première partie, « Le temps d'un siècle : l'écrivain en situation », PUR, 2007. Julie Hébert, *L'Essai chez Marguerite Yourcenar. Métamorphoses d'une forme ouverte*, préface de B. Blanckeman, Honoré Champion, 2012. A.-Y. Julien, *L'Œuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar, Gallimard, « Foliothèque », 1996, rééd. 2003.

Voir : *Carnets de notes, 1942-1948* ; chaos ; guerre ; monstre ; morale ; pessimisme ; sorcellerie ; violence.

Anne-Yvonne JULIEN

MALADIE

« Quelqu'un qui n'aurait jamais été malade serait un monstre, disait Tolstoï. Il serait en tout cas un très mauvais écrivain ». Cette affirmation de Yourcenar, lors d'une interview pour la télévision canadienne en 1983, en dit long sur l'importance de la maladie pour celle qui adopte la méthode de la «* magie sympathique » (CNMH, 526) : il s'agit non seulement d'éprouver les émotions de ses *personnages, mais aussi de partager autant que possible leurs malaises physiques, pour mieux les décrire. Sa *correspondance, pourtant discrète sur les détails de la vie quotidienne, réfère les maux et gripes dont elle est victime, sans toutefois y insister – de même pour le cancer dont est atteinte pendant de longues années *Grace Frick, sa compagne. Quel est, alors, le rôle de la maladie dans cette œuvre ? Sa fonction narrative dépasse de loin la caractérisation des personnages. Ne serait-ce que pour sa fréquence, des troubles nerveux et des fièvres d'Alexis à la toux mortelle de Nathanaël, en passant par la pneumonie de Thérèse, le cancer de Lina Chiari et l'angine de Clément Roux, la consommation d'Alceste, l'hydropisie du cœur d'*Hadrien, la phtisie d'Amanda, le cancer de la gorge du *Prieur des Cordeliers ou la cécité de Genghi, le thème frôle l'obsession. Parfois ce sont même d'entiers territoires qui en sont investis, comme la peste à Cologne dans **L'Œuvre au noir* ou le paludisme dans la *Naples d'*Anna, soror... À ces pathologies qui ont une portée narrative, il faut ajouter celles qui, au contraire, grâce surtout à leur caractérisation sociale, ne servent qu'au *réalisme de l'histoire, comparables à ces éléments que Genette appelle les « opérateurs de mimésis ». On trouve, pour n'en citer que quelques-unes qui remplissent cette fonction, l'asthme ou les rhumatismes de Giulio Lovisi et sa femme, la démence sénile de Ruggero di Credo, la goutte des bien nantis (Attianus, Jean Myers, Martin Fugger et Philibert Ligre), la sciatique de la vieille Greete, les problèmes déambulatoires du

Chanoine Campanus ou l'apoplexie qui a rendu impotent le pasteur de la colonie où échoue Nathanaël. Il ne faut pas croire qu'il n'y ait jamais de recoupements entre ces deux catégories, ni que Yourcenar utilise certaines pathologies pour illustrer un caractère ou motiver des choix narratifs sans pour autant impliquer de grandes parties de la narration. La « brève attaque de paralysie » (*MH*, 352) qui aurait dû avertir Trajan de la nécessité de nommer un successeur sert à éclairer une phase de la vie de l'ancien empereur qui refuse de se confronter à la *mort. Et la phtisie qui emporte *Lucius, tout en n'occupant qu'une section assez réduite des *Mémoires*, oblige Hadrien à désigner Antonin. Mais c'est par la description de l'état souffrant du corps d'*Hadrien que Yourcenar choisit d'ouvrir les mémoires apocryphes de l'empereur : la maladie, instrument de connaissance à la manière de *Montaigne, lui permet de dessiner les contours d'une *existence qu'il a vécue en se sentant glisser entre le centre et les extrêmes et ces « limites prescrites » (*MH*, 288) en rendent possible l'exploration. Choisir la perspective du malade signifie également pour l'empereur tenir à distance l'attitude héroïque qui aurait pu être la sienne. La maladie, en effet, oblige à l'humilité aussi bien le malade que le médecin : *Zénon confronté à la perte d'Aleï abandonne la médecine pour six mois et quand il la reprend, poussé par sa curiosité de chercheur et par la volonté d'être utile, c'est avec une conscience plus aigüe des limites de sa profession. Yourcenar se montre écrivain du XX^e siècle là où elle fait supposer à Zénon une origine psychosomatique au malaise du Prieur, mais elle esquivé avec élégance l'anachronisme sans nier la composante mentale au moment où, découvrant la véritable cause du mal, il en fait la matérialisation de « l'ambition et [de]la violence [qui], si étrangères à la nature du religieux, s'étaient apostées dans ce recoin de son corps » (*ON*, 730). Parfois la maladie remplit un rôle structural : identique chez Foy et Nathanaël, elle tisse un lien entre la femme et l'homme qui mourront sur une *île différente. Mais pour un personnage, Mevrouw Clara, à l'abri de toute contagion, il est une autre, Donna Anna, qui malgré sa pureté sera saisie.

La parenté étymologique qui lie la *passion à la souffrance et qui a contribué à faire de l'amour-maladie un des clichés littéraires les plus exploités depuis Sénèque, émerge aussi dans les œuvres de jeunesse de Yourcenar : là la maladie n'est pas instrument de connaissance, mais manifestation d'un rapport problématique avec une partie de soi. Les fièvres d'Alexis, de Miguel ou de *Sophie sont le symptôme d'une exaltation qui découle des troubles de l'*âme ou de la frustration du désir et en même temps une manière d'assumer la réaction sociale face à certains tabous.

Bibliographie : Maria Cavazzuti, « Maladie et rites magiques en l'espace méditerranéen de *Maléfice* », dans *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, Clermont-Ferrand, PUBP, 1995. Maurice Delcroix, « “Obscurum per obscurius. Ignotum per ignotius”, Le savoir médical dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar », dans *Marguerite Yourcenar entre littérature et science*, May Chehab et Rémy Poignault éd., Clermont-Ferrand, SIEY, 2007. Agnès Fayet, « La représentation de la maladie dans *L'Œuvre au noir* », *ibid.*

Voir : corps ; *Denier du rêve* ; Grace Frick ; Hadrien ; « *Persévérer dans l'être* ». *Correspondance 1961-1963 (HZ III)* ; « *Une volonté sans fléchissement* » *Correspondance 1957-1960 (HZ II)*.

Laura BRIGNOLI

MANN (Thomas)

La première version de l’*essai de Marguerite Yourcenar, publié en 1955 dans *Hommage de la France à Thomas Mann*, s’intitulait « Humanisme de Thomas Mann ». Repris pour son inclusion dans *Sous bénéfice d’inventaire* en 1962 sous le titre « Humanisme et hermétisme chez Thomas Mann », il est passé de 11 à une quarantaine de pages. Il ne s’agit pas simplement de l’addition des longues analyses de *Joseph et ses frères* et de *Docteur Faustus*, mais d’un remaniement profond qui change l’accent de cette deuxième version, comme si Yourcenar avait relu *La Montagne magique* et les autres romans à la lumière du *démonisme de *Docteur Faustus*. Cela lui permet d’orienter la vision cosmique de Thomas Mann vers un « humanisme qui passe par l’abîme » (EM, 544), esquissant une parenté entre l’initié et le damné. Autre différence significative, elle n’hésite pas à souligner – ce que le genre de l’hommage ne lui permettait peut-être pas dans le premier article – une sorte de tropisme conformiste que Mann impartit à certains de ses personnages dont la quête initiatique s’achève souvent par un retour dans le groupe (Hans Castorp, Joseph), car « rien n’est simple chez Mann ». Nuance plutôt que réserve, car l’admiration de Yourcenar reste entière pour cette œuvre qu’elle place « dans la catégorie très rare du classique moderne » (EM, 165). Elle salue la complexité qui fait de cette œuvre profondément allemande une œuvre à portée universelle. Allemande « par la présence de ces grandes entités qui hantent la méditation germanique, [...] par la solide structure symphonique » (EM, 166), elle n’en est pas moins richement « travaillée de ferments étrangers », de la *Grèce des Mystères à l’Asie en passant par la pensée juive. Yourcenar reconnaît dans un entretien avoir commencé à s’intéresser à l’*alchimie à l’occasion des recherches suscitées par la requête de Christopher Schweryn d’écrire un essai pour l’*Hommage*, ouverture vers l’hermétisme qui s’est révélée très féconde pour elle. « La sagesse hermétique devient tout bonnement la sagesse » (EM, 172). C’est peut-être aussi la lecture des romans de Mann qui a permis à Yourcenar de formuler sa conception d’un temps multiple et feuilleté dans lequel « l’instant historique s’agrège de plus en plus explicitement à une notion cosmique d’éternité » (EM, 168). Enfin, une dernière affinité est soulignée par Yourcenar avec son analyse de la notion de jeu chez Mann, qui fait de l’artiste, au-delà de l’acrobate célébrée par elle dans **Feux*, un maître inquiétant de l’équivoque en qui se rencontrent l’art, la *maladie, le secret.

Bibliographie : André Maindron, « L’hommage de Yourcenar à Thomas Mann », *Marguerite Yourcenar, écriture, réécriture, traduction*, Rémy Poignault, Jean-Pierre Castellani édts, Tours, SIEY, 2000.

Voir : alchimie, hermétisme, humanisme, mal, *L’Œuvre au noir*, *Sous bénéfice d’inventaire*, universel.

Colette GAUDIN

MARCELLA

Elle est la protagoniste de l'épisode central de **Denier du Rêve*. Son *identité romanesque, d'une version à l'autre (1934 et 1959), s'enrichit de détails sans perdre totalement la stylisation d'une silhouette de commedia dell'arte. Les échanges qu'elle a avec Vanna, la femme de l'intellectuel dissident son acolyte, avec Massimo Jakovleff (le jeune espion russe) et avec son mari Alessandro Sarte concourent à dessiner le caractère d'une « passionaria », révoltée par vocation au malheur aussi bien que par conviction politique. Avec la monnaie de dix lires elle paie à son mari un revolver et tire contre Mussolini, sans parvenir à le tuer, mais scellant son propre décès. Son attentat, rêve d'un futur utopique, est un geste individuel destiné à l'échec qui éternise son destin de victime. L'édition de 1959 lui donne un nom de famille, Ardeati, qui n'est pas sans évoquer le massacre des Fosse Ardeatine perpétré par les Nazis en 1944. Mais Yourcenar se serait en fait inspirée d'une Marcella réelle, qu'elle aurait connue lors d'un séjour en *Italie en 1925 et à laquelle elle a prêté la provenance d'un milieu anarchisant, dont historiquement étaient issus les plus convaincus opposants au régime. Bien que Yourcenar n'en ait jamais fait mention, il a été montré que ce personnage présente plusieurs éléments de proximité avec Violet Gibson, l'aristocrate anglo-irlandaise qui en 1926 avait attenté à la vie du Duce : la rupture avec sa famille d'origine (pour Marcella avec le milieu bourgeois de son mariage), la folie (trait qui n'existe que dans la version originale), les tendances suicidaires.

Aux liens que Marcella peut avoir avec la réalité de l'époque se superpose sa dimension symbolique, soulignée par les nombreuses *analogies tirées du patrimoine littéraire, historique, religieux et mythologique, qui confèrent au geste de ce personnage une épaisseur éternelle : tour à tour Phèdre, Charlotte Corday, Marthe et Marie, Judith, Némésis, Sybille, elle termine pourtant sa courbe mythique comme Méduse, la Gorgone mortelle au regard pétrifiant, en qui s'accomplit la mythification de la dissolution.

Bibliographie : Camillo Faverzani, « Dimension mythologique et historique dans *Denier du rêve* de 1934 » bulletin SIEY, 6, 1990. Ana de Medeiros, *Les visages de l'autre : alibis, masques et identité dans Alexis ou le traité du vain combat, Denier du rêve et Mémoires d'Hadrien*, Peter Lang, 1996. *Denier du rêve politique et social*, Maurice Delcroix éd., bulletin SIEY, 26, 2005.

Voir : *Denier du rêve*, héroïsme, mythe, idéologie.

Laura BRIGNOLI

MARKO

Marguerite Yourcenar consacre deux des dix **Nouvelles orientales* à un personnage nommé Marko qui apparaît tout d'abord dans « Le sourire de Marko » (deuxième nouvelle du volume) puis dans « La fin de Marko Kraliévitich » (avant-dernière nouvelle du recueil). Les deux textes se font donc écho au sein de l'ensemble, tant par

MONSTRE

La tendance au syncrétisme, déjà caractéristique de l'attitude yourcenarienne envers le *mythe en général, s'approfondit dans son traitement du monstre, lui-même par définition créature hybride où convergent des éléments disparates issus du divin, de l'humain et de l'animal, et qui suscite des réactions tout aussi hétéroclites, l'horreur n'étant pas toujours bien distincte de la fascination. Comme on peut s'y attendre de la formation culturelle de l'auteure, les exemples que l'on trouve dans cette œuvre appartiennent au patrimoine classique : la Chimère, le Minotaure, les Harpies, les Centaures. Ces deux derniers font leur apparition dans **Les Charités d'Alcippe*, dans deux sonnets écrits en 1930 et revus cinq ans après. La confrontation constante avec l'Autre étant le thème prédominant du recueil, il ne pouvait y manquer le radicalement différent que représente non seulement le mythe, mais le monstre mythologique. Toutefois les centaures ici décrits, malgré l'excès de vigueur dont leur aspect témoigne, ne suscitent aucune réaction émotive : ils sont là, faisant partie de la création, assimilés au paysage au point que le profil des montagnes est une de leurs croupes. Les Harpies de la tradition grecque, auxiliaires de la punition et de la vengeance divine, s'occupent d'empoigner les coupables que les Érinyes puniront ; dans le sonnet éponyme, pourtant, Yourcenar les appelle Goules, les assimilant aux monstres nécrophages des *Mille et une Nuits*.

Métissage culturel aussi pour le monstre du **Jardin des Chimères*. Le poème dialogué qui met en scène le rêve d'Icare épris du Soleil se déroule dans un labyrinthe à forme de jardin sombre dont l'issue est gardée par la Chimère. La « bête insaisissable » (JC, 23) et « inaccessible » (JC, 31) est un « monstre au visage de vierge » (JC, 64) qui perd les dominantes traditionnelles liées à son *corps hybride (bizarre mélange entre chèvre, lion et serpent), pour incorporer les attributs du Sphinx et des Harpies, étant douée d'ailes et de « serres cruelles » (JC, 66). Elle bouche la sortie de ce lieu où Minos a fait enfermer l'architecte génial qui voulait « libérer le monde à jamais asservi » (JC, 35) à la créature fatale. Icare l'affronte et sa détermination lui suffit pour la battre. Sa lutte n'aspire pas à vaincre l'illusion trompeuse qu'elle est venue représenter par antonomase et à laquelle son père s'est résigné, mais au contraire à réaliser grâce à elle son rêve d'absolu. Pour un monstre qui représente la fascination de l'idéal, il y en est un autre qui confronte l'individu à la dureté du réel. De nature bien différente est en effet le Minotaure, lui-même issu de la jeunesse de Yourcenar, mais ayant été repensé ensuite lorsqu'elle a transformé *Ariane et l'Aventurier* en **Qui n'a pas son Minotaure ?* Dans le passage, le monstre, vide contre lequel se dessinait l'existence de Minos et de Thésée, trou d'absence qui justifiait chacune de leurs actions, s'intériorise. Il devient la cristallisation de l'image que chaque personnage s'en fait et qui répond en quelque sorte aux besoins de chacun. Ainsi s'explique l'intertexte religieux : les prisonniers entassés dans la cale du bateau, absorbés dans la pensée de cet absent qu'ils ne voient pas mais qui décide de leur destin, en font un *dieu et leurs répliques se prêtent souvent à une lecture ironique de la croyance. Thésée, lui, pénètre dans le labyrinthe comme s'il parcourait ses propres entrailles et le monstre qu'il rencontre n'est que lui-même matérialisé dans des images fragmentaires de son passé et de son futur. C'est une relecture du mythe qui le transforme radicalement : confronté à sa propre aberration, Thésée ne fait qu'un geste, qui cause l'écroulement du *labyrinthe mais non l'élimination du monstre. Au contraire, c'est

son incapacité de le reconnaître en lui qui l'éternise. L'épiphanie du monstre coïncide avec son dernier avatar en Bacchus (dieu), véritable figure syncrétique qui est le destin de chacun et en même temps l'impossibilité de le changer. Y aurait-il un monstre, tapi au fond de tout individu, qu'il serait inutile de vouloir tuer ? Le titre à l'implicite réponse positive englobe le lecteur.

Une seule exception à ce répertoire de monstres d'ascendance grecque, « L'île des dragons » dans **Les Songes et les sorts*, où paraissent des « créatures gigantesques et difformes, encore plus répugnantes que terribles, qui ressemblent à la fois à des serpents, à des chauves-souris, à des chenilles. » (*EM*, 1563) La nature hybride de ces créatures sans nom, issues directement de l'imaginaire de l'auteure, en fait des monstres à part entière encore que radicalement différents des créatures classiques par l'absence de traits humains. Quant à la part métaphorique de la monstruosité, appliquée à l'humanité, nouvelles et *romans en exposent et détaillent les différents possibles.

Bibliographie : Carminella Biondi, « Du labyrinthe d'Icare au labyrinthe de Thésée », *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, Clermont-Ferrand, UBP, 1995. Rémy Poignault, « La légende d'Icare vue par Marguerite Yourcenar », *Retour du mythe. Vingt études pour Maurice Delcroix*, Amsterdam, Rodopi, 1996 ; « D'Ariane et l'Aventurier à Qui n'a pas son Minotaure ? », *Bulletin SIEY*, 7, 1990.

Voir : chaos, labyrinthe, *Le Jardin des chimères*, légende, mal, mythe, sacré.

Laura BRIGNOLI

MONT-NOIR

Yourcenar est arrivée au Mont-Noir, près de Bailleul, quelques semaines après sa naissance à Bruxelles, en 1903. Ce Mont-Noir est l'une des collines qui dominent la plaine de Flandre française, à Saint-Jans-Cappel. Il doit son nom à l'ombre noire des sapins qui le couvrent. Elle y a passé la plus grande partie des neuf premières années de sa vie, surtout pendant les mois d'été. Ses premiers souvenirs sont donc liés à cette propriété familiale. Elle y vécut une enfance solitaire, protégée, de petite fille modèle, entourée d'adultes : son *père, Michel, *Noémi, la terrible grand-mère paternelle, Barbe, la gouvernante adorée, les domestiques. Après le décès de Noémi, Michel vend son bien, en 1912, pour s'installer à Paris. Le château et la maisonnette des gardiens sont détruits lors des combats de la Première Guerre mondiale, en 1918.

La vie au Mont-Noir permet à l'enfant un merveilleux contact avec les animaux (un poney, une chèvre, un agneau, des lapins), les oiseaux et avec la *nature. L'observation des nombreuses fleurs du grand Parc et des promenades dans les bois occupent plus son temps que les jeux habituels de l'*enfance. À *Petite-Plaisance, dans l'île des *Monts Déserts, l'adulte retrouvera ce contact avec un monde naturel. À partir de 1973, au moment de la composition de ses souvenirs familiaux, elle évoque longuement cette époque, ces paysages de plaines du Nord, les leçons de cette expérience singulière. À la fin de sa vie, elle revient à ces premières années en *Flandre, à l'occasion de deux visites émouvantes au Mont-Noir, en forme de pèlerinage. D'abord, en compagnie de *Jerry Wilson (décembre 1980). Fêtée comme l'enfant du pays, elle retrouve des témoins de son enfance comme Marie, la fille des

chez Yourcenar, à une époque où elles effleurent à peine les perceptions de ses contemporains.

Bibliographie : Marguerite Yourcenar, *Sources II*, texte établi par Élyane Dezon-Jones, présenté par Michèle Sarde, Paris, Gallimard, 1999. Sonia Montecino et Michèle Sarde, *La Mano de Marguerite Yourcenar, Cocina, escritura y biografía*, Santiago du Chili, Catalonia, 2014. Rémy Poignault, *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Bruxelles, coll. Latomus, 1995.

Voir : écologie, humanisme, *Mémoires d'Hadrien*, sagesse, vache.

Michèle SARDE

LA NOUVELLE EURYDICE

Publié en 1931 par Grasset, ce roman, jugé « raté » par Yourcenar, n'a été réédité qu'en 1991 comme supplément dans une nouvelle impression des *Œuvres Romanesques* de la *Pléiade. Yourcenar elle-même, en 1986, en avait disposé par testament la publication posthume éventuelle, en petits caractères.

Reprenant la veine intimiste d'**Alexis ou le Traité du vain combat*, et le même style sentencieux, *La Nouvelle Eurydice* est l'histoire d'un triangle amoureux : Stanislas Langelier est un romancier qui raconte à la première personne son attraction juvénile pour Thérèse d'Olinsauve, la femme de son ami d'enfance Emmanuel. Les absences fréquentes du mari semblent encourager cet amour, mais Thérèse, pourtant mal aimée, n'accepte l'invitation de Stanislas que trop tard, lorsque le jeune homme a déjà perdu tout espoir : une nuit d'orage couvrira les appels de la femme trempée devant les grilles fermées de sa maison. Se croyant refusé, Stanislas part, accomplit une carrière de romancier et après des années revient à Vivombre : Thérèse est morte des suites d'une pneumonie contractée peut-être le soir de l'orage. Les images que lui restituent ses connaissances sont parfaitement contradictoires. Emmanuel, qui devrait démêler l'histoire, finit par l'embrouiller définitivement en se suicidant sans réussir à avouer son amour à l'ami retrouvé. La conclusion est une invocation à Thérèse qui remet tout en discussion, à partir de l'amour que Stanislas éprouva pour elle : « Prêter à quelqu'un ce qu'il faut pour qu'on l'aime, c'est en cela que consiste presque tout l'amour. » (*OR*, 1325) Les événements suivent un ordre chronologique et la focalisation est rigoureusement centrée sur le narrateur, mais thématiquement le roman privilégie les points d'intersection où deux mondes se font face : la réalité et l'invention, l'amour hétérosexuel et l'amour homosexuel, la vie et la *mort. Les noms des lieux (Vivombre, Ombrevive, Longemeuse) et les décors troubles, leurs contours qui ne sont pas nets, renvoient à cette ligne de frontière où campe l'indéfinissable et que Yourcenar imagine ouverte à toutes les possibilités. Ainsi, la narration hésite à trouver son centre de gravité : Thérèse, que Stanislas croit placer au centre de sa quête, est un personnage évanescent qui se soustrait à toute intelligence ; Emmanuel reste caché derrière l'obtusité incompréhension de Stanislas et celui-ci, qui parfois semble se transformer en point de convergence, se perd en superposant son image à celle des caractères qui gravitent autour de lui.

Le souci de littérarité est, selon l'auteur, le défaut majeur de ce roman dans lequel l'art, le *mythe et la vie se combinent sans trouver un vrai équilibre. L'art est représenté par la surabondance des références au code littéraire : comme Alexis avec la *musique, le romancier Stanislas choisit volontiers l'écriture comme terme de comparaison de la vie. Mais cet art, dévalorisé en tant que lieu de l'inauthentique, ne sait pas le protéger des déceptions du réel, ni soumettre à une perspective unitaire l'histoire racontée. L'incapacité de Stanislas à ressusciter des ombres n'est pas sans rappeler l'impuissance d'Orphée. Mais le lien avec le *mythe va bien au-delà de cette métaphore. Le *roman est en effet le premier exemple narratif de la relecture des mythes que Yourcenar envisagera tout au long des années 30 (surtout dans **Feux* et dans les pièces de *théâtre), en les chargeant d'une signification nouvelle : la légende d'Eurydice – l'épouse d'Orphée convoitée par Aristée dont les poursuites seront la cause de sa mort – devient l'*aventure d'une femme apparemment désirée par deux hommes qui en fait masquent par cette attirance le penchant qu'ils avaient l'un pour l'autre. Peut-être restée trop en sourdine, la relecture de l'arrière-fond mythique ne réussit jamais à exprimer de façon convaincante l'inscription d'une *aventure humaine dans un horizon de référence *universel, capable de la soustraire à la contingence d'une histoire personnelle.

Le roman conserve intact son intérêt précisément à ce niveau, en tant que transposition de la recherche que Marguerite Yourcenar fait de *Jeanne de Vietinghoff, sa mère d'élection, la femme que son père a aimée à la folie sans réussir à l'éloigner d'un mari indigne d'elle. Au fond de cette aventure intime se dessine ce qui fait de *La Nouvelle Eurydice* une étape importante dans le parcours yourcenarien qui trouve dans la quête elle-même son centre de gravité.

Bibliographie : Carminella Biondi, « L'enfer, c'est les autres ? Voyage à la recherche de *La Nouvelle Eurydice* », *Marguerite Yourcenar ou la quête de perfectionnement*, Pise, Libreria Goliardica, 1997. Anne-Yvonne Julien, *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, Paris, P. U.F., 2002. Marie Miguët-Ollagnier, « *La Nouvelle Eurydice* de Marguerite Yourcenar ou le regard meurtrier », *Métamorphoses du mythe*, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1997. Michèle Sarde, « Trouble de l'herméneutique dans *La Nouvelle Eurydice* », *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, 1995. Gonzague Truc, « L'œuvre de Marguerite Yourcenar, 1929-1938 » (conférence inédite faite en Belgique en 1938 ou 1939), *Études Littéraires*, vol. 12, 1, 1979.

Voir : *Alexis ou le Traité du vain combat*, bisexualité, Egon, Jeanne, mythe.

Laura BRIGNOLI

NOUVELLES ORIENTALES

Le recueil de nouvelles ainsi intitulé est publié pour la première fois aux éditions Gallimard en 1938, (collection « La Renaissance de la nouvelle ») puis dans une édition révisée avec post-scriptum en 1963 (une nouvelle a été retirée, « Les Emmurés du Kremlin », l'ordre global a été modifié et deux nouvelles ont changé de titre). Réédition en 1975 (Gallimard, collection Blanche) puis en collection « L'Imaginaire » en 1978, avec ajout de « La Fin de Marko Kraliévitich ». Les nouvelles avaient cependant déjà connu des éditions en revues.

Ouvrage collectif à dimension internationale, *Le Dictionnaire Marguerite Yourcenar* propose en 325 entrées une présentation analytique de l'œuvre, de la figure intellectuelle, des prises de position publiques, des temps forts de l'existence de Marguerite Yourcenar (1903-1987). Femme de Lettres française née en Belgique et naturalisée américaine, elle s'illustre durant six décennies dans l'ensemble des genres littéraires tout en doublant son œuvre par une intense activité épistolaire. En retrait d'une modernité incarnée par le surréalisme, l'existentialisme et le Nouveau Roman, la première femme élue à l'Académie Française déplace toutefois bien des usages et se trouve en phase avec un ^{xxi} siècle dont elle annonce certaines évolutions culturelles : le jeu entre fiction et non fiction, le renouvellement de l'écriture de soi hors du modèle autobiographique, la revendication écologique dont elle compte parmi les pionnières, l'exigence d'une littérature du monde à laquelle cette éternelle voyageuse associe un idéal d'universalité.

Bruno Blanckeman, maître d'œuvre du Dictionnaire Yourcenar, est professeur de littérature française des ^{xx}/^{xxi} siècles à la Sorbonne Nouvelle Paris 3. Il est l'auteur d'essais, articles et collectifs portant sur la littérature narrative d'expression française depuis 1980 et sur l'œuvre et la correspondance de Marguerite Yourcenar.