

**UNIVERSITÉ BLAISE PASCAL - CLERMONT-FERRAND II**

**THÈSE DE DOCTORAT NOUVEAU RÉGIME  
LITTÉRATURE FRANÇAISE**

SOUTENUE LE 03 OCTOBRE 2009

PAR

**AYMAN EL GOUBASHI**

**DE L'EXPLORATION DES RACINES À LA CONSTRUCTION DU  
MOI. L'AUTOBIOGRAPHIE CHEZ MARGUERITE YOURCENAR**

TOME I

SOUS LA DIRECTION DU PROFESSEUR

**ALAIN MONTANDON**

Jury :

- **MONSIEUR ALAIN MONTANDON, PROFESSEUR ÉMÉRITE DE LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET COMPARÉE, MEMBRE HONORAIRE DE L'INSTITUT UNIVERSITAIRE DE FRANCE, UNIVERSITÉ BLAISE PASCAL, CLERMONT-FERRAND II.**
- **MADAME CLAUDE BENOIT, PROFESSEUR DE LITTÉRATURE FRANÇAISE, UNIVERSITÉ DE VALÈNCIA.**
- **MONSIEUR BRUNO BLANCKEMAN, PROFESSEUR DE LITTÉRATURE CONTEMPORAINE, UNIVERSITÉ DE RENNES II.**
- **MONSIEUR RÉMY POIGNAULT, PROFESSEUR DE LITTÉRATURES ET LANGUES ANCIENNES, UNIVERSITÉ BLAISE PASCAL, CLERMONT-FERRAND II.**

**UNIVERSITÉ BLAISE PASCAL - CLERMONT-FERRAND II**

**THÈSE DE DOCTORAT NOUVEAU RÉGIME  
LITTÉRATURE FRANÇAISE**

SOUTENUE LE 03 OCTOBRE 2009

PAR

**AYMAN EL GOUBASHI**

**DE L'EXPLORATION DES RACINES À LA CONSTRUCTION DU  
MOI. L'AUTOBIOGRAPHIE CHEZ MARGUERITE YOURCENAR**

TOME II

SOUS LA DIRECTION DU PROFESSEUR

**ALAIN MONTANDON**

Jury :

- **MONSIEUR ALAIN MONTANDON, PROFESSEUR ÉMÉRITE DE LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET COMPARÉE, MEMBRE HONORAIRE DE L'INSTITUT UNIVERSITAIRE DE FRANCE, UNIVERSITÉ BLAISE PASCAL, CLERMONT-FERRAND II.**
- **MADAME CLAUDE BENOIT, PROFESSEUR DE LITTÉRATURE FRANÇAISE, UNIVERSITÉ DE VALÈNCIA.**
- **MONSIEUR BRUNO BLANCKEMAN, PROFESSEUR DE LITTÉRATURE CONTEMPORAINE, UNIVERSITÉ DE RENNES II.**
- **MONSIEUR RÉMY POIGNAULT, PROFESSEUR DE LITTÉRATURES ET LANGUES ANCIENNES, UNIVERSITÉ BLAISE PASCAL, CLERMONT-FERRAND II.**

## *Remerciements*

*Je tiens à remercier mon cher professeur Alain Montandon d'avoir accepté de diriger mes travaux. Son encouragement et ses suggestions m'ont aidé à mener à bien ma thèse. Je lui suis infiniment reconnaissant.*

*Je tiens également à remercier mes chers professeurs Adel Takla et Inas Aboul Nasr de m'avoir initié à l'étude de la langue et la littérature françaises.*

*Que Monsieur Rémy Poignault soit remercié pour l'intérêt qu'il m'a apporté dans la préparation de ma thèse.*

*Mes vifs remerciements vont également à ma chère amie Chantal Derouck pour m'avoir soutenu depuis mon arrivée en France et tout au long de ce travail.*

*J'adresse une pensée émue, d'abord à ma petite famille en France, ma chère femme Reham et mes deux petites filles Nour et Jana, ensuite à ma grande famille en Egypte, mes chers parents et mes frères.*

*Je tiens enfin à remercier tous mes collègues du CELIS et tous mes amis.*

A ma mère.

## CORPUS ET ABRÉVIATIONS

Marguerite Yourcenar, *Le Labyrinthe du monde*, éd. Gallimard, 1990 :

*Souvenirs pieux*, Gallimard 1974 : *SP*

*Archives du Nord*, Gallimard, 1977 : *AN*

*Quoi ? L'Éternité*, Gallimard, 1988 : *QE*

Une partie de chaque vie, et même de chaque vie fort peu digne de regard, se passe à rechercher les raisons d'être, les points de départ, les sources<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, in *Œuvres romanesques*, Paris, éd. Gallimard, coll. de «la Pléiade», 1982, p. 306.

# INTRODUCTION

«Il ne s'agit pas seulement de se raconter selon le style de la chronique, mais de se ressaisir, et même de se constituer»

Georges Gusdorf<sup>1</sup>

Écriture de soi par soi-même, le mot «auto-bio-graphie» ne fut admis par l'Académie française qu'en 1878. Quant à la date de naissance du genre autobiographique, c'est vraiment discutable. Tandis que Philippe Lejeune affirme que l'autobiographie date de 1782, année de la publication des six premiers livres des *Confessions* de Rousseau<sup>2</sup>, tout en considérant toutes les tentatives précédentes comme une préhistoire de l'autobiographie proprement dite, Georges Gusdorf trouve que Georg Misch, en écrivant sa *Geschichte der Autobiographie*, parue en 1907 et qui comprend sept tomes traitant de l'itinéraire de l'autobiographie à partir de l'Antiquité jusqu'aux temps modernes, démolit l'hypothèse de Lejeune.

Georg Misch, dans *Geschichte der Autobiographie*, ne fait pas, d'après Gusdorf, une «préhistoire» mais certainement une «histoire de l'autobiographie». D'après Gusdorf, il ne faut pas s'aveugler sur les premières tentatives d'écriture autobiographique pour la simple raison qu'elles ont été écrites dans une autre langue que le français. Il ne faut pas non plus exclure de l'histoire du genre autobiographique une œuvre comme *les pensées pour moi-même* de l'empereur romain Marc Aurèle (121-180), parce que leur écrivain est un stoïcien : «Marc Aurèle [y] procède à une

---

<sup>1</sup> Georges Gusdorf, «De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire», in *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 6 «L'autobiographie», 75<sup>e</sup> année, novembre-décembre 1975, pp. 957-994, (notamment p. 972).

<sup>2</sup> Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 26.

exploration de la conscience de soi sur le mode de l'exhortation édifiante. Le caractère autobiographique de ce document est indiscutable»<sup>1</sup>.

Mais dans les *Pensées pour moi-même* (écrites à la première personne<sup>2</sup>), remarque Lejeune, c'est Marc Aurèle le stoïcien qui raconte sa démarche vers la sagesse tout en gardant pour lui «l'intime»<sup>3</sup>.

Un seul fait est certain. A la fin du IV<sup>e</sup> et le début du V<sup>e</sup> siècles, Saint Augustin, en racontant au public son enfance<sup>4</sup>, son adolescence<sup>5</sup>, et «un peu de sa jeunesse morte», «innovait» sans pour autant marquer le début de l'histoire du genre autobiographique :

*... il faut bien reconnaître que personne, avant Augustin, n'était allé aussi loin dans l'approfondissement du «je suis», ni dans son dévoilement. Parce qu'il a su observer...le déroulement de sa propre vie, parce qu'il a su en décrire les faiblesses et révéler leurs causes, scrutant sans complaisance la part d'ombre que tout homme porte en soi, Augustin a ouvert la voie à l'introspection, à l'expérience de la subjectivité...<sup>6</sup>*

Mais *Les pensées pour moi-même* de Marc Aurèle et *Les Confessions* de Saint Augustin ressortissent au genre «Mémoires» et non à

---

<sup>1</sup> Georges Gusdorf, «De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire», in *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 6 «L'autobiographie», *op. cit.*, pp. 968-969.

<sup>2</sup> «Ce que je dois : A mon grand-père Vérus : son honnêteté et sa sérénité», Marc Aurèle, *Pensées pour moi-même*, traduit du grec par Frédérique Vervliet, suivi de «sur Marc Aurèle» par Ernest Renan, Paris, Arléa, 1995, p. 15.

<sup>3</sup> Lucien Jerphagnon, «Saint Augustin ou la conscience à nu», in *Le Magazine Littéraire*, n° 409, mai 2002, pp. 24-26 (notamment p. 24).

<sup>4</sup> « ... vers la fin de ma première enfance, je cherchais des signes pour faire connaître aux autres mes sentiments», Saint Augustin, *Confessions, tome I*, livre premier, texte établi et traduit par Pierre de Labriolle, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 9.

<sup>5</sup> « ... je brûlais...dans mon adolescence, de me gorger des infernales voluptés, et je n'eus pas honte de m'épanouir sauvagement dans de changeantes et ténébreuses amours ... », *Ibid.*

<sup>6</sup> Lucien Jerphagnon, «Saint Augustin ou la conscience à nu», in *Le Magazine littéraire*, n° 409, *op. cit.*, pp. 24-26 (notamment p. 26).

l'autobiographie, parce que les deux ouvrages visent à montrer deux hommes parmi les autres et non dans leur subjectivité.

Au Moyen Age, on ne peut pas parler de véritables œuvres autobiographiques à cause de l' «absence de la notion d'auteur ; [et l'] absence d'emploi littéraire autoréférentiel de la première personne»<sup>1</sup>. C'étaient plutôt des biographies et hagiographies comme *De vita sua* ou *la Vie* de Guibert de Nogent (1053-1124) qui sont des confessions à l' «augustinienne»<sup>2</sup>, et *Historia Calamitatum* ou *L'Histoire de mes malheurs* de Pierre Abélard (1079-1142).

Le XVI<sup>e</sup> siècle a vu l'apparition de grandes œuvres telles les *Essais* de Montaigne et *Le Discours de la méthode* de René Descartes. Malgré l'identification entre l'auteur et le narrateur dans ces deux ouvrages, on ne peut pas les qualifier d'autobiographiques à cause de la négligence de la «contrainte chronologique»<sup>3</sup> dans les *Essais*, et l'effacement du sujet au profit des réflexions dans *Le Discours de la méthode*. Néanmoins, « ... ces œuvres posent les questions particulières au récit autobiographique ; qu'a-t-on à dire de soi ? Quel est le profit de l'examen de soi ?»<sup>4</sup>.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, les classiques, dont la devise est «le moi est haïssable», répugnent à écrire des récits de vie. Cependant, on peut trouver des œuvres comme «l'autobiographie sexuelle» de Jean-Jacques Bouchard (1606-1641) ayant pour titre *Les Confessions de Jean-Jacques Bouchard*, et les *Mémoires* de Henri de Campion écrits entre 1654 et 1661.

Le XVIII<sup>e</sup> siècle représente un tournant décisif dans l'histoire de l'autobiographie. C'est «avec la publication des six premiers livres des

---

<sup>1</sup> Philippe Lejeune, «Autobiographie et histoire littéraire», in *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 6 «L'autobiographie», *op. cit.*, pp. 903-930 (notamment pp. 906-907).

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 906.

<sup>3</sup> Jean Roudaut, «Montaigne/Descartes : paraître et être», in *Le Magazine littéraire*, n° 409, *op. cit.*, pp. 27-29 (notamment p. 27).

<sup>4</sup> *Ibid.*

*Confessions* de Rousseau»<sup>1</sup> qu'on peut annoncer en 1782 la véritable naissance du genre autobiographique. Ce célèbre ouvrage qui, de l'avis de son auteur, est une «entreprise qui n'eut jamais d'exemple», a ouvert toute grande la voie à ses successeurs :

*Il faut[...]admettre que le chef-d'œuvre de Rousseau marque le seuil d'émergence de l'autobiographie «proprement dite». Désormais le genre littéraire existe comme tel ; le succès de Rousseau suscite des imitateurs de Rousseau, et des imitateurs sans nombre de ces imitateurs*<sup>2</sup>.

Auteur de très haut talent, Rousseau a le mérite de préparer le public à recevoir des œuvres «du même ordre». Il a donc encouragé ses successeurs à tenter d'utiliser leur plume dans un nouveau genre qui a désormais un prototype et que les lecteurs ont déjà apprécié.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'autobiographie s'étale presque sur l'ensemble de la production littéraire de l'ère romantique. Gusdorf considère, en plus, le romantisme comme une «extrapolation de la littérature du moi»<sup>3</sup>. Citons à titre d'exemple la *Vie de Henry Brulard* de Stendhal, *Mémoires d'Outre Tombe* de Chateaubriand, *Les Confidences* d'Alphonse de Lamartine et *Histoire de ma vie* de George Sand.

Durant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, les autobiographies se multiplient, témoignant par là de l'importance accordée par les écrivains à l'expression de la sensibilité individuelle. Après la méthode traditionnelle

---

<sup>1</sup> Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>2</sup> Georges Gusdorf, «De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire», in *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 6 «L'autobiographie», *op. cit.*, p. 961.

<sup>3</sup> Georges Gusdorf, *Lignes de vie I : Les écritures du moi*, Paris, éd. Odile Jacob, 1991, p. 236.

utilisée par Rousseau et ses successeurs, André Gide propose une nouvelle approche de l'écriture autobiographique. Avec la publication de *Si le grain ne meurt* entre 1921 et 1926, il est considéré comme «le père fondateur de l'autobiographie moderne ... »<sup>1</sup>. Cette œuvre est « ... par beaucoup d'aspects...une première : le destin ou la vocation d'un «pédéraste», qui revendique le terme ; la vie d'un jeune homme qui admet avoir été guidé par le souci de sa propre biographie et de son mythe personnel ; mais, aussi, par rapport à Rousseau, qui croyait n'être comme personne, la postulation universaliste d'être comme le monde, et de préférer le banal à l'original»<sup>2</sup>.

Michel Leiris, dans *L'Afrique fantôme* (1934), *L'Age d'homme* (1939), et les quatre volumes de la *Règle du jeu : Biffures* (1948), *Fourbis* (1955), *Fibrilles* (1966) et *Frêle Bruit* (1976), procède à l'acte autobiographique pour se découvrir soi-même.

Depuis la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, l'autobiographie a connu une remarquable évolution, parallèlement avec les autres genres littéraires. La remise en cause des formes littéraires traditionnelles notamment le roman, affectera sensiblement et du même coup l'autobiographie. Les notions contestées par les tenants du Nouveau Roman, s'imposent sur le genre autobiographique, à savoir : le personnage, l'intrigue et la chronologie.

Cette évolution a stimulé d'éminents critiques tels Philippe Lejeune et Jacques Lecarme qui ont consacré à l'autobiographie des ouvrages considérés comme indispensables à tout chercheur dans ce domaine.

Les années soixante sont marquées par l'apparition des œuvres majeures comme *Les Mots* de Sartre en 1963, et les *Antimémoires* de Malraux en 1967. D'ailleurs, deux orientations commencent à se préciser au cours des années cinquante et soixante : les récits centrés sur l'analyse psychologique,

---

<sup>1</sup> Jacques Lecarme, «XX<sup>e</sup> siècle, classiques –malgré eux– du genre autobiographique», in *Le Magazine littéraire*, n° 409, *op. cit.*, pp. 50-53 (notamment p. 51).

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 51-52.

comme *Un petit bourgeois* de François Nourissier en 1963, et les mémoires présentant la vie de l'auteur par rapport aux circonstances vécues comme les trois volumes des *Mémoires de guerre* de Charles de Gaulle (1954-1959). Mais, en dehors de la politique proprement dite, les mémoires peuvent également exprimer une vision critique de la société comme les *Mémoires d'une jeune fille rangée* (1957), *La force de l'âge* (1960) et *La force des choses* (1963) de Simone de Beauvoir.

Avec les écrivains, l'autobiographie devient une recherche littéraire où se distinguent deux aspects : une innovation thématique et formelle d'une part et une réflexion critique d'autre part.

Le renouvellement thématique est lié au progrès de la psychanalyse. L'ambiguïté du je (qui désigne l'auteur/narrateur au moment où il raconte, et le personnage qu'il était dans le passé) est soulignée. Ainsi, Marguerite Yourcenar, au début du premier volet de sa trilogie autobiographique, *Souvenirs pieux*, parle du «sentiment d'irréalité que [lui] donne»<sup>1</sup> l'identification avec le bébé, «l'être que j'appelle moi», dont elle évoque la naissance.

La recherche formelle consiste dans le «bouleversement chronologique», la reconstitution à rebours ou rétrospective. Certains écrivains remontent à la vie de leurs parents avant leur propre naissance comme le font justement Yourcenar dans les deux premiers volumes du triptyque «*Souvenirs pieux* et *Archives du Nord*» et Patrick Modiano dans *Livret de famille*. Modiano commence son récit par l'évocation de la naissance de sa fille Zénaïde<sup>2</sup>, puis, il remonte le fil du temps pour évoquer sa grand-mère qui habitait la «rue Léon-Vaudoyer (...) Au cours des années trente»<sup>3</sup>. Vers la fin du livre, il redescend le temps pour raconter la première

---

<sup>1</sup> *SP*, p. 7.

<sup>2</sup> Patrick Modiano, *Livret de famille*, Paris, éd. Gallimard, 1977, p. 9.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 36.

rencontre entre ses parents dans un jour d'automne 1942<sup>1</sup>. Yourcenar commence son récit par la naissance de la petite fille puis elle remonte le temps pour évoquer ses ancêtres<sup>2</sup>.

L'autobiographie devient d'ailleurs un lieu où se reflète la réflexion critique de l'auteur. Certains autobiographes sont aussi les théoriciens de la nouvelle critique comme Alain Robbe-Grillet dans *Le miroir qui revient* (1984). Il se sert de son autobiographie pour propager sa théorie du Nouveau Roman : «Que fait maintenant le roman moderne, celui que l'on a appelé (nous allons tout de suite voir pourquoi) Nouveau Roman ? De nouveau c'est un récit, et qui recherche sa propre cohérence. De nouveau, c'est l'impossible mise en ordre de fragments dépareillés, dont les bords incertains ne s'adaptent pas les uns aux autres. Et, de nouveau, c'est la tentation désespérée d'un tissu à la solidité de bronze... Oui, mais ce qui se passe dans ce tissu, le texte, c'est qu'il est à présent le territoire et l'enjeu d'un combat. Au lieu de s'avancer en juge aveugle, comme la loi divine, dans une volontaire ignorance de tous les problèmes que l'ancien roman masque et nie (celui de l'instant, par exemple), il va au contraire se livrer sans cesse à une exposition délibérée au grand jour, et à une précise mise en scène, des multiples impossibilités où il se débat, et qui en même temps le constituent»<sup>3</sup>.

L'autobiographie peut également contenir une réflexion critique sur les difficultés du genre autobiographique lui-même, sur cette difficulté de se raconter. Robbe-Grillet l'exprime au début de *Le miroir qui revient* : « ... j'ai commencé l'écriture du présent livre vers la fin de l'année 76, ou au début de 77...Nous voici maintenant à l'automne 83, et le travail n'a guère avancé ... »<sup>4</sup>. Il a abandonné l'entreprise autobiographique sous prétexte

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>2</sup> Nous allons y revenir dans la première partie de notre thèse.

<sup>3</sup> Alain Robbe-Grillet, *Le miroir qui revient*, Paris, éd. de Minuit, 1984, p. 29.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 7.

d'avoir d'autres projets qui lui «paraissaient plus urgent[s]». Il ne lui paraît pas urgent de parler de soi. La gêne de se raconter se traduit par un vertige qui prend Yourcenar au début de son autobiographie : «Je m'arrête, prise de vertige devant l'inextricable enchevêtrement d'incidents et de circonstances qui plus ou moins nous déterminent tous»<sup>1</sup>.

En fait, quelques écrivains montrent un certain recul devant le projet autobiographique : «Sarraute et Yourcenar manifestent de vives réticences devant l'énoncé autobiographique : la première au nom de l'inauthenticité des autobiographies déjà réalisées et parce qu'elle récuse la notion d'identité et les étiquettes psychologiques ; la seconde par un refus classique de l'égotisme ... »<sup>2</sup>.

Toutefois, à l'approche de la cinquantaine certains écrivains éprouvent un désir d'écrire leur récit de vie. Ainsi, Simone de Beauvoir, à cet âge-là, se sent habitée par ce que Lecarme appelle «le désir d'autobiographie»<sup>3</sup> : «Mes vingt premières années, il y a longtemps que je désirais me les raconter...A cinquante ans, j'ai jugé que le moment était venu ; j'ai prêté ma conscience à l'enfant, à la jeune fille abandonnée au fond du temps perdu, et perdues avec lui. Je les ai fait exister en noir et blanc sur du papier»<sup>4</sup>. Ici, Simone de Beauvoir essaie de faire revivre l'enfant et la jeune fille qu'elle était.

A la différence de Beauvoir, Yourcenar n'a pas tendance à rendre la vie à «ce bout de chair rose pleurant dans un berceau bleu ... »<sup>5</sup>. Au contraire, elle essaye de repousser autant que possible le récit de vie de la petite fille. A la fin d'*Archives du Nord*, deuxième volet du *Labyrinthe du*

---

<sup>1</sup> *SP*, p. 7.

<sup>2</sup> Eliane Lecarme-Tabone, «Existe-t-il une autobiographie des femmes», in *Le Magazine littéraire*, n° 409, *op. cit.*, pp. 56-59 (notamment p. 58).

<sup>3</sup> Jacques Lecarme, Eliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Paris, éd. Armand colin, 2004, 2<sup>e</sup> édition p. 226.

<sup>4</sup> Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, Paris, éd. Gallimard, 1960, p. 9.

<sup>5</sup> *SP*, p. 7.

monde, elle écrit : «Mais il est trop tôt pour parler d'elle ... »<sup>1</sup>.

Dans *Le Labyrinthe du monde*, la place qu'occupe l'autobiographe est réduite au minimum. Cette trilogie est, d'après Yourcenar elle-même, une «autobiographie familiale»<sup>2</sup>. En effet, *Souvenirs pieux*, le premier volet du triptyque, est consacré à la lignée maternelle de l'auteure dont le berceau est la Belgique, alors que le sujet d'*Archives du Nord*, deuxième volume, est la lignée paternelle originaire de la Flandre française. Même le troisième volume, *Quoi ? L'Eternité*, qui devrait être consacré à la vie de l'écrivaine, aborde, contre toute attente pour le lecteur mais comme l'a exactement prévu l'autobiographe, d'autres personnes : «Il ne s'agit pas de moi, d'ailleurs, ou très peu, dans ce volume, qui s'appellera *Quoi ? L'Eternité*. C'est la fin de la vie de mon père. J'y suis d'abord une enfant, et je parle un peu de l'enfance en général. Comme dans certains passages de *Souvenirs pieux* et *Archives du Nord*, je ne suis ensuite qu'une assistante, un peu comme " l'homme noir " du théâtre japonais, qui se précipite pour apporter des sièges, pour enlever un accessoire, mais qui, lui, ne joue pas»<sup>3</sup>. Yourcenar ne joue qu'un rôle secondaire dans son propre récit de vie. Elle n'y occupe qu'une place très restreinte. Malgré l'admiration qu'elle éprouve pour Rousseau et son récit d'enfance et d'adolescence qui constitue une «vérité humaine»<sup>4</sup>, Yourcenar ne suit pas ce prototype. Elle refuse le modèle rousseauiste où l'autobiographe occupe toujours le devant de la scène. En écrivant son autobiographie, Marguerite Yourcenar se réserve l'arrière-plan.

Le choix du corpus était une tâche difficile. Dans son répertoire des autobiographies composées par des auteurs nés après 1885, Philippe Lejeune

---

<sup>1</sup> AN, p. 614.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Portrait d'une voix, vingt-trois entretiens (1952-1987)*, textes réunis, présentés et annotés par Maurice Delcroix, Paris, éd. Gallimard, 2002, p. 168.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 323-324. Maurice Delcroix remarque qu'elle renvoie au «garçon noir» dans *Le Tour de la prison*.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, entretiens avec Matthieu Galey, Paris, éd. Du Centurion, 1980, p. 215.

glisse sous le nom de Yourcenar deux textes : *Les songes et les sorts* et *Le Labyrinthe du monde*. Nous ne trouvons pas, pour notre part, que *Les songes et les sorts* constituent l'autobiographie de Yourcenar. Ce texte n'est pas basé sur des faits réels, mais sur des rêves, et l'autobiographie doit reposer essentiellement sur des événements authentiques. Dans «Les visions dans la cathédrale» par exemple, l'auteure raconte qu'elle a rêvé d'une prairie « ... mauve, ou plutôt violette»<sup>1</sup>. Dans un rêve les couleurs ne sont pas les mêmes que les couleurs réelles et les noms ne sont peut-être pas les noms véritables. C'est pour cela que nous ne pouvons pas considérer *Les songes et les sorts* comme faisant partie de l'autobiographie de Yourcenar, mais, comme le déclare l'auteure elle-même : les «Mémoires de [sa] vie rêvée»<sup>2</sup>. C'est donc par souci d'authenticité que nous avons écarté le premier texte de notre corpus pour ne conserver que *Le Labyrinthe du monde* (un triptyque qui comprend *Souvenirs pieux*, *Archives du Nord* et *Quoi ? L'Eternité*) malgré son ambiguïté générique.

En fait, *Souvenirs pieux* et *Archives du Nord*, les deux premiers volumes de la trilogie, ne sont pas la première tentative de Yourcenar d'aborder l'histoire de sa famille. Vers l'âge de vingt ans, elle a entamé un grand projet qu'elle a appelé *Remous*, qui aurait dû évoquer «toutes les générations de [sa] famille»<sup>3</sup>. Ce projet a été avorté. Mais il a donné ensuite «le noyau de *l'Œuvre au Noir* et la première version de *La mort conduit l'attelage*»<sup>4</sup>.

Dans un entretien avec Bernard Pivot, Yourcenar dit, à propos de la composition du *Labyrinthe du monde*, qu'elle a d'abord pensé «à un seul livre, dans lequel l'épisode de Fernande serait la première partie et qui se

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Songes et les sorts*, in *Essais et Mémoires*, Paris, éd. Gallimard, 1991, coll. «La Pléiade», p. 1544.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, préface à *Les Songes et les sorts*, in *Essais et Mémoires*, op. cit., p. 1541.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 200.

<sup>4</sup> *Ibid.*

continuerait sur [son] enfance, sur la vie de Michel»<sup>1</sup>. Mais comme la matière était abondante, elle a «pensé à un diptyque, *Souvenirs pieux* et *Archives du Nord*, la famille de [sa] mère et la famille de [son] père, et une partie de la vie de Michel lui-même»<sup>2</sup>. Ensuite, elle s'est rendu compte «que la cassure de 1914 était trop grande et que tout ce qui concernait l'âge mûr, la vieillesse de Michel, par conséquent aussi [sa] propre enfance devrait faire partie d'un troisième livre»<sup>3</sup>, *Quoi ? L'Eternité*.

En fait, le véritable apport de Yourcenar est, de notre point de vue, de focaliser sur l'impersonnel dans son autobiographie, sur ce qui lui paraissait la condition humaine en général. Un écrivain, qui entreprend son autobiographie pour parler de tout le monde sauf de lui-même, mérite d'être examiné de très près.

Nous allons soumettre les trois volumes du *Labyrinthe du monde* à une étude générique pour essayer de répondre aux questions suivantes : s'agit-il d'un simple récit historique ou d'une véritable autobiographie ? et s'il s'agit d'un récit autobiographique, pourquoi l'autobiographe parle-t-elle si peu d'elle-même ? Et, partant de l'hypothèse que *Le Labyrinthe du monde* est l'autobiographie de Marguerite Yourcenar, nous devons nous interroger sur son objectif.

Pour répondre à ces questions, nous structurons la présente étude en trois parties. La première partie, qui se veut interprétative, étudiera l'importance que l'auteure accorde aux documents (photos, portraits, documents officiels, souvenirs pieux, etc.), la méthode à laquelle elle procède en écrivant son récit. Nous verrons également comment elle peut résoudre les problèmes liés au manque de documents. Ensuite, nous allons voir, en nous basant sur l'œuvre de Philippe Lejeune et après l'application

---

<sup>1</sup> *Les ancêtres de Marguerite Yourcenar. Un comédien lit un auteur*, 17/06/1979. <http://www.ina.fr>

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

de sa grille dans *L'autobiographie en France* au *Labyrinthe du monde*, si c'est une œuvre autobiographique malgré la quasi-absence de Marguerite (comme personnage), et en dépit de la dominance des autres membres de sa famille. A la fin de cette même partie, nous trouvons nécessaire de faire appel à une approche psychanalytique pour étudier à quel point la mort précoce de la mère a influencé non seulement la petite fille, mais aussi l'auteure elle-même.

Dans la deuxième partie, une approche sémio-narrative nous vient en aide pour analyser le discours narratif du *Labyrinthe du monde*, la situation de la narratrice, ainsi que sa relation avec le narrataire. Vu l'importance du lecteur de l'autobiographie dans l'interprétation de l'énoncé discursif, la narratrice lui adresse de temps à autre des explications, des appels au secours, sollicite son soutien et/ou son pardon. Un autre objet de la deuxième partie est l'examen des moyens de la distanciation qui sont très récurrents dans *Le Labyrinthe du monde* et dont la narratrice se sert pour garder sa distance avec le récit aussi bien qu'avec la petite fille.

Mais l'autobiographie n'est pas seulement une suite de séquences narratives visant à raconter une histoire de vie. La troisième partie tentera de montrer que le récit de vie peut aussi et surtout être un lieu de méditation sur la nature, sur la condition humaine. Dans *Le Labyrinthe du monde*, la narratrice exprime sa vision pessimiste du monde à cause du progrès qui pourrait détruire notre planète. Nous étudierons aussi, dans cette troisième partie, les deux dimensions qui aident le lecteur à bien comprendre *Le Labyrinthe du monde*, à savoir : la dimension mythique et la dimension religieuse. Un dernier but de cette partie est de montrer que l'autobiographie permet à l'auteure un autre type de méditation, la méditation sur la nature du moi. Une approche psychanalytique nous permettra de voir comment l'auteure, qui est toujours en quête d'une identité, rejette son petit moi pour arriver finalement à se construire un autre moi plus grand et plus durable, un moi universel.

**PREMIÈRE PARTIE :**  
***LE LABYRINTHE DU MONDE. TRILOGIE***  
**AUTOBIOGRAPHIQUE**

*Le Labyrinthe du monde* est le triptyque dit autobiographique de Marguerite Yourcenar. *Souvenirs pieux*, le premier volet, s'ouvre sur le récit de la naissance de la petite Marguerite, puis remonte au XIV<sup>e</sup> siècle pour explorer les sources de sa famille maternelle, et enfin redescend le fil du temps pour se clore sur Fernande enceinte. Dans *Archives du Nord*, le deuxième volet, l'écrivaine remonte jusqu'à la nuit des temps pour évoquer les racines de la branche paternelle. Ce volume se termine avec la rentrée de Michel au Mont-Noir en compagnie de la petite fille âgée de six semaines. Dans *Quoi ? L'Éternité*, le troisième et dernier volume, Michel, le père de l'autobiographe, et Jeanne, l'ancienne amie de Fernande qui, après la mort de celle-ci, est devenue l'amie et le véritable amour de Michel, sont les deux figures dominantes.

Dans cette partie, nous allons tout d'abord mettre l'accent sur l'importance des documents dans la composition du triptyque et la méthode suivie par l'auteure en écrivant sa vie. Ensuite, nous allons examiner le problème générique posé par *Le Labyrinthe du monde*. Enfin, nous allons étudier les modèles ou bien les guides de l'auteure dans le genre autobiographique.

## CHAPITRE I

### DU ROMAN HISTORIQUE A L'AUTOBIOGRAPHIE

Le nom de Yourcenar est intimement lié à l'histoire. Ce genre est très cher à notre écrivaine. Dans le discours de réception de Yourcenar à l'Académie Française, J. d'Ormesson dit que l'histoire est «l'élément où se déploie» l'œuvre de Yourcenar et que ses sentiments, ses pensées et son style «sont inséparables de l'histoire des hommes»<sup>1</sup>. Mais d'où lui vient cet amour de l'Histoire ? C'est sans aucun doute de l'amour du passé, car, dans sa conception, l'amour du passé n'est autre chose que «l'amour de la vie»<sup>2</sup>, dit-elle dans *Les Yeux ouverts*<sup>3</sup>. Et cependant Colette Gaudin, dans son livre intitulé *Marguerite Yourcenar à la surface du temps*, nous explique pourquoi on hésite beaucoup à classer Yourcenar parmi les historiens : car «c'est en racontant ses démêlés avec le matériau de l'histoire, dans des fragments de "discours de la méthode" qui sont toujours des fragments d'autobiographie, qu'elle a écrit une littérature très personnelle, parfois très "romantique", dans laquelle ses réflexions épistémologiques, sa vision de l'histoire et son imagination s'alimentent réciproquement»<sup>4</sup>. Et c'est bien le cas des *Mémoires d'Hadrien* où l'empereur romain raconte l'Histoire à travers son histoire personnelle.

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Discours de réception de Mme Marguerite Yourcenar à l'Académie Française et réponse de M. Jean d'Ormesson*, Paris, éd. Gallimard, 1981. p. 62.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 32.

<sup>3</sup> C'est à travers l'histoire qu'elle peut «accomplir un voyage» et notre écrivaine «adore voyager parce que tout voyage enseigne quelque chose ... », Marguerite Yourcenar, *Portrait d'une voix*, op. cit., pp. 348-349.

<sup>4</sup> Colette Gaudin, *Marguerite Yourcenar à la surface du temps*, Amsterdam-Atlanta, éd. Rodopi, 1994, p. 89. Voir aussi la question que lui pose Jean d'Ormesson : «Mais vous, Madame, où vous situez-vous ?», Marguerite Yourcenar, *Discours de réception de Mme Marguerite Yourcenar à l'Académie Française et réponse de M. Jean d'Ormesson*, op. cit., p. 61.

Dans les trois volumes constituant l'ensemble du *Labyrinthe du monde*, il est bien évident que l'écrivaine raisonne en historienne<sup>1</sup> soucieuse du problème des sources.

## I. Considération d'historienne sur les sources

Yourcenar navigue au fil du temps pour évoquer l'histoire de ses ancêtres. Mais pour accomplir une telle tâche, pour décrire des personnes qu'elle n'a jamais vues, pour consigner des faits et des incidents auxquels elle n'a pas assisté, l'écrivaine a eu recours, tout comme un historien, aux données dont elle dispose. Elle le déclare dès le début de *Souvenirs pieux* :

*...des bribes de souvenirs reçus de seconde ou de dixième main (...) des informations tirées de bouts de lettres ou de feuillets de calepins qu'on a négligé de jeter au panier, et que notre avidité de savoir pressure au delà de ce qu'ils peuvent donner (...), des pièces authentiques dont le jargon administratif et légal élimine tout contenu humain<sup>2</sup>.*

Yourcenar raconte très peu les faits de sa mémoire car « ... notre mémoire éloigne ou rapproche les faits (...) les enrichit ou les appauvrit ... »<sup>3</sup>. C'est donc contre l'oubli<sup>4</sup> qu'il faut lutter. Pour lutter contre cet oubli, notre écrivaine préfère recourir aux sources dont elle se sert pour

---

<sup>1</sup> «On prend la plume de l'historien», dit Alain Verjat dans «*Souvenirs pieux*: Le protocole autobiographique», in *Marguerite Yourcenar : biographie, autobiographie*. Actes du colloque International, València les 29, 30 et 31 octobre 1986. Textes réunis par Elena Real, Universitat de València, 1988, pp.137-141 (notamment p.137-138). Voir aussi Sun-Ah Park qui utilise la même expression que Verjat dans son livre intitulé *La fonction du lecteur dans Le Labyrinthe du monde de Marguerite Yourcenar*, Paris, L'Harmattan, 2003, p.12.

<sup>2</sup> *SP*, p. 8.

<sup>3</sup> *QE*, p. 860.

<sup>4</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, éd. du Seuil, 1989, p. 539.

reconstituer l’histoire de sa famille parce que, comme le dit Philippe Lejeune, l’autobiographie est avant tout un genre référentiel<sup>1</sup>. Nous allons diviser ces données, de notre côté, en documents et autres sources.

## **1- Documents :**

Les documents qui sont le matériau essentiel du *Labyrinthe du monde* se divisent, à leur tour, en :

- Photographies et portraits ;
- Documents officiels et témoignages ;
- Souvenirs pieux ;
- Lettres ;
- Livres ;
- Carnets de notes ;
- Pierres tombales.

Tous ces documents constituent, dans leur diversité, la base du triptyque autobiographique de Yourcenar.

### **A- Photographies et portraits :**

La photographie, cette nouvelle technique qui date de 1839<sup>2</sup>, est considérée comme une révolution sans pareille dans le domaine de l’inscription. On peut désormais enregistrer toutes les choses du monde : paysages, accidents, personnes. Tout est là, tout devient possible. La

---

<sup>1</sup> Pour montrer l’importance des documents dans le genre autobiographique, nous citons ce que dit Georges Perec au début de son autobiographie : «Longtemps j’ai cherché les traces de mon histoire, consulté des cartes et des annuaires, des monceaux d’archives». Voir Georges Perec, *W ou le souvenir d’enfance*, Paris, éd. Denoël, 1975, p. 10.

<sup>2</sup> Nous ne parlons pas des premières tentatives effectuées par Joseph Nicéphore Niépce en 1816, mais de la déclaration officielle de la photographie comme invention le 19 août 1839. Voir à ce sujet, *Histoire de voir ; De l’invention à l’art photographique (1839-1880)*, une histoire de la photographie conçue et réalisée par Robert Delpire et Michel Frizot,... ; texte de Michel Frizot, Paris, éd. Centre National de la photographie, 1989, p. 8.

photographie a changé la face de l'écriture (auto) biographique en lui procurant un nouveau moyen d'illustration, une sorte de document qui diffère complètement des «on-dit» qui se transmettent de génération en génération et ne manquent pas parfois de certaines exagérations. Les écrivains trouvent à leur disposition un nouveau support pour leurs écrits soit sur eux-mêmes, c'est-à-dire autobiographiques, soit sur autrui, c'est-à-dire biographiques. La photographie est si importante, en tant que document, que Gide s'en sert au début de son autobiographie pour se décrire soi-même enfant :

*Une photographie de ce temps (...) me présente, blotti dans les jupes de ma mère, affublé d'une ridicule petite robe à carreaux, l'air maladif et méchant, le regard biais <sup>1</sup>.*

En plus, la photographie qui illustre l'autobiographie et à plus forte raison qui figure sur la couverture du livre<sup>2</sup> «rassure le lecteur, en lui promettant de l'autobiographie»<sup>3</sup> : citons à titre d'exemple *Roland Barthes par Roland Barthes*<sup>4</sup> et *l'Amant* de Marguerite Duras<sup>5</sup>. La photographie joue alors le rôle du pacte autobiographique dont nous allons parler plus tard.

Dans son entreprise autobiographique, Yourcenar fait grand usage des photographies :

---

<sup>1</sup> André Gide, *Si le grain ne meurt*, Paris, éd. Gallimard, 1955, p. 11.

<sup>2</sup> Sur la couverture de *Quoi ? L'Éternité* publié chez Gallimard en 1988, figure la photo de Marguerite Yourcenar vers 1916.

<sup>3</sup> Jacques Lecarme, Eliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie, op. cit.*, p. 25.

<sup>4</sup> Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, éd. du Seuil, 1995.

<sup>5</sup> Se rendant compte de l'importance de la photographie dans le projet autobiographique, l'édition de Minuit de 1993 de *L'Amant* de Duras, présente, dans «une bande publicitaire amovible», la photo de l'écrivaine adolescente. Voir à ce sujet, Jacques Lecarme, Eliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie, op. cit.*, p. 257.

«Pour recréer le commencement de sa propre vie, Marguerite Yourcenar aime à décrire des photos. Elle le fait dans ses trois livres «familiaux» notamment *Quoi ? L'Eternité*»<sup>1</sup>.

Ainsi, en parlant du photographe qui vint prendre une photo de Fernande sur son lit de mort, Yourcenar dit qu'outre la «dernière image» de sa mère, cet homme lui a mis dans les mains le document qui lui permet de bien décrire le décor de la chambre de l'accouchée, ce décor depuis longtemps oublié :

*Au chevet de Fernande, deux candélabres à cinq branches ne portent chacun que trois rituelles bougies allumées, ce qui donne je ne sais quoi de lugubre à cette scène qui ne serait autrement que solennelle et calme. Le dossier du lit d'acajou se détache sur les drapés du ciel de lit, avec, entrevu à gauche, un segment d'une autre couche toute pareille, soigneusement recouverte de sa courtepointe à ruches, et dans laquelle cette nuit-là personne assurément n'a dormi*<sup>2</sup>.

Ce n'est pas la seule fois qu'elle dépeint un lieu ou un décor d'après une photo : décrivant le château de la Boverie, cet endroit où ses deux grands-parents maternels ont passé leur vie, Yourcenar se sert d'une photographie de ce château disparu depuis plus de soixante-quinze ans.

Remarquons que Yourcenar s'abstient de décrire les personnes dont elle n'a ni photographie ni portrait. Ainsi, concernant ses oncles et tantes maternels, dans *Souvenirs pieux*, elle ne s'efforce pas de peindre le portrait physique de ses trois oncles dans leur jeunesse, tout simplement parce

---

<sup>1</sup> Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, Paris, éd. Gallimard, 1990, pp. 55-56.

<sup>2</sup> *SP*, p. 36.

qu' «Aucune photographie ne [lui] vient en aide pour décrire les trois garçons dans leur jeune âge»<sup>1</sup>. Et c'est pour cela qu'elle n'essaye pas de décrire Gaston, le frère aîné, mort à seize ans. Quant aux deux autres, Théobald et Octave, elle les décrit de mémoire parce qu'elle les a vus plusieurs fois lors de ses visites à sa tante Jeanne lorsqu'elle était encore petite, et que ceux-ci lui «ont laissé des souvenirs distincts»<sup>2</sup>.

Une photographie de l'oncle Jean (veuf de la tante Alix, fille de Mathilde), avec Fernande, la Fraulein et Octave, permet à Yourcenar de dessiner les habits et la physionomie de ces personnes et d'envisager l'avenir d'Octave, son oncle à elle.

Et voici encore une photo. Cette fois-ci, ce qui étonne c'est qu'elle n'a pas seulement présenté les caractéristiques manifestes des quatre personnes qui sont sur la photo, mais aussi et surtout, elle prévoit le sort de chacune de ces personnes : «On n'a pas besoin de boule de cristal pour prévoir le destin de ces quatre personnes : il est inscrit là»<sup>3</sup>. Ainsi, Mathilde «quittera ce monde de bonne heure»<sup>4</sup>, et Fernande dont «Les yeux regardent (...) bien en face (...) ne sait pas (...) qu'elle a dépassé le milieu de la vie : il reste à courir quatorze ans»<sup>5</sup>. Fernande avait alors dix-sept ans.

Ce n'est pas tout. Le rôle de la photographie ne se résume pas seulement chez Yourcenar à représenter un portrait physique d'une personne, mais elle peut aussi dévoiler son portrait moral. Deux photographies de son grand-père maternel Arthur, sur l'une quadragénaire, sur l'autre quinquagénaire, l'amènent enfin à présumer que «ce n'est pas (...) un homme qui roue de coups un infirme»<sup>6</sup>, dit-elle en racontant une histoire de son point de vue «absurde» et dont elle ne peut pas garantir la véracité. C'est

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 247-248.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 251.

l'histoire de la mort de Gaston, un frère infirme de Fernande, à la suite d'une fièvre chaude causée par des coups de poings qu'il aurait reçus de son père.

A ce stade, une question surgit : est-ce que la photographie est une mise à nu des personnes ? Yourcenar a accordé une importance primordiale à ce genre de documents. Quoique porteuse de sens, la photographie toute seule ne sert à rien sans le commentaire de l'auteur. Sophie Calle, dans *Des histoires vraies* et *Des histoires vraies+dix*, écrit son autobiographie dans une œuvre «photo-textuelle». Pourquoi n'utilise-t-elle pas seulement les photos en tant que «certificat de présence»<sup>1</sup>— Notons que nous adoptons ici l'expression de Roland Barthes dans *La Chambre claire*—? «C'est le caractère muet ou pauvre de la photographie qui nécessite le recours à un texte»<sup>2</sup>. L'existence d'une analyse de la part du narrateur devient alors indispensable.

Une photo ne constitue d'ailleurs pas en elle-même un pis-aller. Toute photo est, si l'on peut en vérifier l'originalité, un document incontestable<sup>3</sup>. Les photos viennent donner une sorte d'authenticité au récit rétrospectif. Ainsi, Barthes, dans la *Chambre claire*, parle de la photographie en disant «ça a été»<sup>4</sup>, c'est-à-dire que la photographie est la représentation d'un objet ou d'un personnage réel «faute de quoi il n'y aurait pas de photographie»<sup>5</sup>.

La photographie, dans l'écriture autobiographique, ne vise pas le «ressaisissement» du passé parce qu'on ne peut jamais le ressaisir, mais le saisissement de son absence, des traces qu'il a laissées en nous, parce qu'il a existé. Et, voilà pourquoi Yourcenar a eu recours aux photos dans les trois volets de son triptyque autobiographique, surtout dans *Quoi ? L'Eternité* :

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *La Chambre Claire* : note sur la photographie, Paris, éd. de l'Etoile, Gallimard, Seuil, 1980, p. 135.

<sup>2</sup> <http://www.cndp.fr/revueTDC/804-73411.htm>- Voir aussi : <http://www.fabula.org/revue/doct644.php>

<sup>3</sup> Voir ce que dit Nancy Hall-Duncan à ce sujet : «Toute photo est regardée comme un document véridique, le témoignage concret de quelque chose qui était devant l'objectif comme il aurait pu être devant nos yeux», *Histoire de la photographie de mode*, Paris, éd. du Chêne, 1987, p. 10.

<sup>4</sup> Roland Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 120.

<sup>5</sup> *Ibid.*

Yourcenar se décrit elle-même d'après les photographies. Mais cette fois-ci en compagnie de Jeanne, l'ancienne amie de sa mère Fernande :

*Des photographies commentées un peu plus tard par Michel ou par l'une de mes anciennes bonnes m'ont montré, parmi des adultes en costume clair une toute petite fille ombragée par une immense capeline de paille, engoncée dans sa longue robe de broderie anglaise dont la jupe se gonfle et risque de l'emporter au large<sup>1</sup>.*

Une autre photographie nous décrit la petite pendant qu'elle alimente les pigeons :

*Me voilà, moi, avec mon bonnet à falbalas, ma jaquette blanche, ma jupe brodée, puisant dans un cornet de papier de journal mes grains d'orge. Ce sont bien mes grains d'orge ; j'ai l'impression de les manger avec mes pigeons<sup>2</sup>.*

Racontant son expérience en tant qu'enfant avec les poupées, Yourcenar se réfère à une photographie qui la montre «riant aux éclats, traînant le long d'un escalier une poupée du XVIII<sup>e</sup> siècle»<sup>3</sup>. Cela sans compter sa photo à l'église et celle prise sur un bateau mouche à Paris.

La photo, chez Yourcenar, dépasse le rôle d'un simple document pour devenir enfin une sorte de carte d'identité. L'écrivaine établit une sorte de comparaison entre des photos appartenant à sa tante paternelle Marie âgée de trente ans et une des siennes vers le même âge. Elle conclut qu'elle «y

---

<sup>1</sup> *QE*, pp. 723-724.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 751.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 796.

retrouve certains traits qu'elle tenait, comme Michel, de leur père Michel-Charles : les yeux clairs sous les sourcils épais, les hautes pommettes, le front large et un peu carré<sup>1</sup>. Mais elle finit par dire que «... la ressemblance partielle est beaucoup moins visible»<sup>2</sup>.

La photographie, ce document silencieux, est un signe de vie, d'aventures vécues, ce qui justifie la place d'importance capitale qu'elle occupe dans l'écriture autobiographique yourcenarienne. En feuilletant l'album de photos de Michel, son père, toutes les phases de la vie de celui-ci défilent devant elle<sup>3</sup> : voilà Michel à sept ans ; une autre photo le montrant collégien ; un jeune homme de vingt ans ; un militaire ; un homme du monde ; «un cavalier au crâne rasé à la hongroise» ; un monsieur de cinquante ans ; le même monsieur à la plage ; un vieil homme pensif ; et enfin, un homme ayant «l'air d'un vieux mendiant au soleil»<sup>4</sup>. N'est-ce pas là toute une vie, tout un film qu'elle vient de regarder à travers ces photos ? Mais, attention, ce n'est pas un «film de fiction», c'est la vie réelle d'une personne, vécue telle quelle avec tout ce qu'elle a de bien et de mal.

L'amour de Yourcenar pour la photographie se manifeste bien évidemment dans *Le Labyrinthe du monde*. Elle retrace non seulement l'histoire de ses ancêtres, mais aussi celle de l'invention de la technique photographique :

*Pour la première fois, depuis que le monde est monde, la lumière, dirigée par l'ingéniosité humaine, capte des spectres de vivants. Ces gens, qui aujourd'hui sont authentiquement des fantômes, se tiennent devant nous*

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 675.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> C'est pourquoi Valeria Sperti les appelle «images diachroniques de Michel», «Quelques aspects de la technique descriptive dans *Le Labyrinthe du monde*» in *Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction*. Actes du colloque international de Tours (20-22 novembre 1997). Textes édités par Rémy Poignault et Jean-Pierre Castellani, Tours, SIEY, 2000, pp. 77-88 (notamment p. 83).

<sup>4</sup> *AN*, p. 473.

*comme leurs revenants pourraient le faire, vêtus de spectrales redingotes et de fantomales crinolines*<sup>1</sup>.

Les mots «spectres» et «fantômes» nous amènent à distinguer dans une photo un «stigmaté» autre que le «détail», c'est le «temps»<sup>2</sup>. Dans une photo prise par Alexandre Gardner pour Lewis Payne qui a essayé de tuer William H. Seward le secrétaire d'Etat aux Etats-Unis en 1865<sup>3</sup>, nous trouvons un jeune homme condamné à mort et qui attend son exécution. Barthes remarque que la photo de ce jeune homme est «belle»<sup>4</sup>, et c'est ce qu'il appelle «studium», mais il signale aussi qu'il va «mourir» et ça c'est le «punctum». C'est pour lui la différence entre «ça a été» et «cela sera»<sup>5</sup>. Nous pouvons comparer cette photo à celle de Fernande agonisante<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 469.

<sup>2</sup> Voir Roland Barthes, *La Chambre claire, op. cit.*, p. 148.

<sup>3</sup> voir photo 1.

<sup>4</sup> Roland Barthes, *La chambre claire, op. cit.*, p. 148.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>6</sup> Voir photo 2.

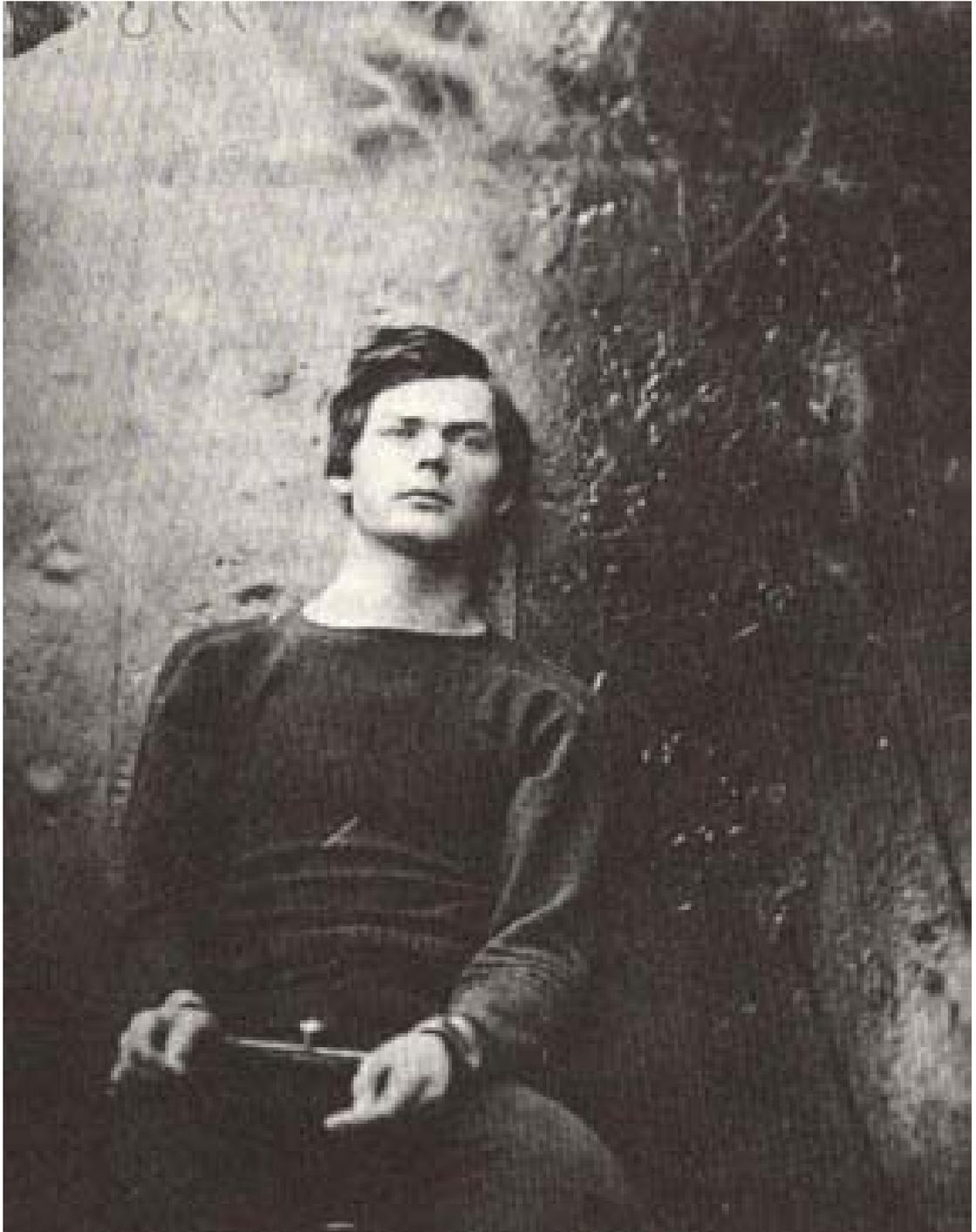


Photo 1 : Payne dans sa cellule

D'après Barthes



Photo 2 : Fernande sur son lit de mort

D'après Savigneau

Dans une photo, il y a toujours un arrêt du temps<sup>1</sup> : malgré la mort du jeune homme et de Fernande, les deux restent toujours vivants en photos.

L'écrivaine va jusqu'à comparer la photographie aux «séances spirites» :

*Ici la réussite du sortilège demande la présence d'une table tournante, là, celle d'une plaque sensibilisée ; dans les deux cas, l'entremise d'un médium (car tout photographe en est un)<sup>2</sup>.*

Yourcenar compare aussi la photographie à la peinture. Ainsi, dans *Archives du Nord*, elle nous montre les différences qui peuvent exister entre le «portrait photographique» et le portrait fait par un portraitiste et dont il convient de parler maintenant : dans une photographie, on capte tout ce qui se trouve dans le cadre de l'image qui est «d'interprétation aussi difficile que les visages eux-mêmes aperçus dans la vie»<sup>3</sup>. Dans un portrait, l'artiste opère un tri pour bien choisir les traits et les objets qu'il va dessiner avant de commencer son travail.

Des deux images de son grand-père paternel datant toutes les deux des années soixante-dix, elle dit :

*L'un(e) est du genre solennel... C'est le portrait d'un fonctionnaire loyal... L'autre, [est] une photographie*

---

<sup>1</sup> «La photo (...) permet de suspendre le temps ... », Philippe Lejeune, Catherine Bogaert, *Un journal à soi : histoire d'une pratique*, Paris, éd. Textuel, 2003, p. 202. Voir aussi à ce sujet ce que dit Sophie Bassouls dans l'introduction à son livre intitulé *Ecrivains* qui comprend 550 photos des écrivains : «La photographie supprime le mouvement (...), le bruit, les odeurs», Sophie Bassouls, *Ecrivains*, ouvrage publié à l'occasion de l'exposition présentée à la bibliothèque historique de la ville de Paris du 27 avril au 17 juin 2001, Paris, éd. Flammarion, 2001.

<sup>2</sup> *AN*, p. 469.

<sup>3</sup> *Ibid.*

*prise sans doute pour éviter au modèle de longues séances de pose<sup>1</sup>.*

Mais, malgré l'importance que Yourcenar accorde à la photographie, il ne nous paraît pourtant pas qu'elle ait complètement rejeté le portrait en tant que «certificat de présence». En décrivant son grand-oncle maternel, Octave Pirmez, l'écrivaine a recours à un portrait dont elle dispose et qui est fait par un peintre académique.

C'est aussi d'après des portraits qu'elle décrit Arthur et Mathilde, ses deux grands-parents maternels, dans *Souvenirs pieux* :

*D'Arthur, très dandy, il existe de cette époque [1856] un portrait d'apparat, en frac et cravate de linge fin (...) Une assez bonne peinture de Mathilde (...) montre... une agréable jeune femme au teint blanc et rose... Le visage est gai et quelque peu espiègle<sup>2</sup>.*

Dans *Archives du Nord*, un autre portrait d'une certaine Isabelle de la Basse Boulogne, l'aïeule de Yourcenar «à cinq générations de distance», commémore «un bal masqué ou une fête champêtre aux flambeaux». Mais ce qui peut gêner l'écrivaine, c'est que le portrait, bien que détaillé, ne nous informe en rien sur «ce qui se cachait derrière (le) visage» d'Isabelle. Nous informer de quelque chose sur ce qui est caché, n'est pas, selon Yourcenar, l'une des caractéristiques du portrait, contrairement à la photographie de son grand-père maternel Arthur, par exemple, qui montre que ce n'est pas quelqu'un qui peut battre son fils «infirmes» ! Cela montre sans aucun doute que Yourcenar a un grand penchant pour la photographie. N'oublions

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 502.

<sup>2</sup> *SP*, p. 101.

cependant pas que le seul document qui lui permet de connaître la vraie couleur des yeux de sa mère est un portrait dessiné par sa grand-tante Zoé : «Ils étaient verts comme le sont souvent ceux des chats»<sup>1</sup>.

Colette Gaudin, dans son livre intitulé *Marguerite Yourcenar à la surface du temps*, justifie l'importance que Yourcenar accorde à la photographie : ce genre de document « ... contient une promesse de reproduction du réel (...), fige l'instant en image et donne une illusion de présence immédiate»<sup>2</sup>.

Tout cela ne signifie certes pas que le portrait se trouve dépourvu de toute valeur après l'invention de la photographie et à la suite de son évolution : le portrait peint est le résultat d'heures, voire de jours de travail effectué par quelqu'un de talent qui sait très bien discerner les beautés, les défauts et les impressions du modèle, alors que la photo prise dans un instant, ne capte qu'une seule impression qui est probablement la plus mauvaise ou peut être la meilleure. La différence entre le portrait et la photo n'est autre chose que la différence entre ce qu'observe et ressent l'œil de l'artiste et ce qu'enregistre celui de la caméra. De toute façon, les photos et les portraits se complètent et se complètent pour donner enfin à Yourcenar une source incontestable d'informations.

#### **B- Documents officiels et témoignages :**

Yourcenar, en écrivant son autobiographie, a eu recours entre autres sources, aux documents officiels ou aux archives. L'archive est, selon Arlette Farge, d'une nature différente des textes, des lettres, des relations et des journaux. Mais qu'entendons-nous par le terme d'«archive» ? C'est tout simplement «ces ensembles de documents, soit homogènes par la nature des pièces qu'ils comportent, soit reliés ensemble par le seul fait d'avoir un jour

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>2</sup> Colette Gaudin, *Marguerite Yourcenar à la surface du temps*, *op. cit.*, p. 106.

été donnés ou légués par un particulier qui en avait la propriété»<sup>1</sup>, dit Farge dans son livre intitulé *Le goût de l'archive*, tout en assurant que le goût de l'archive est bien évidemment «une errance à travers les mots d'autrui». Le travail de l'archiviste consiste à conserver, classer et enfin rendre accessibles les documents à quiconque veut les examiner<sup>2</sup>.

C'est après des recherches effectuées dans les «archives locales», que Yourcenar constate que son oncle maternel Gaston de Cartier est mort à «l'asile de Geel en Brabant», et non à Suarlée où il fut enterré.

Malgré son caractère «détournant et colossal», l'archive «ouvre brutalement sur un monde inconnu où les éprouvés, les miséreux et les mauvais drôles jouent leur partition dans une société vivante et instable. Sa lecture provoque d'emblée un effet de réel qu'aucun imprimé, si méconnu soit-il, ne peut susciter»<sup>3</sup>. L'archive donne à celui qui l'examine un sentiment de réalité, une impression qu'il «touche le réel».

D'ailleurs, devant ces documents bien abondants qui constituent le matériau de l'archive, l'historien a deux obstacles à surmonter : premièrement, il doit distinguer le «nécessaire» du «superflu». Le travail de l'historien consiste à bien trier, parmi plusieurs données, celles dont il a vraiment besoin. Pour accomplir cette tâche de tri<sup>4</sup>, pour effectuer ce choix, Arlette Farge ne nous propose aucune méthode précise, tout en annonçant que l'historien, faute de mieux, cherche :

*... dans l'archive ce qui y est enfoui comme trace positive  
d'un être ou d'un événement, tout en restant attentif à ce*

---

<sup>1</sup> Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris, éd. du Seuil, 1989, p.10. Mais la constitution de l'archive n'est pas «le fruit du hasard». C'est «le résultat d'une sédimentation sélective produite par les rapports de forces et les systèmes de valeurs». Voir Michelle Perrot, *Les femmes ou les silences de l'Histoire*, Paris, éd. Flammarion, 1998, p. V.

<sup>2</sup> <http://www.unesco.org/archives/guide/fr/fida/archives.htm>

<sup>3</sup> Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, *op. cit.*, pp. 11-12.

<sup>4</sup> Remarquons que le problème du tri ne se pose pas pour Yourcenar.

*qui fuit, ce qui se soustrait et se fait, ce qui se remarque  
comme absence*<sup>1</sup>.

Le deuxième problème à résoudre est la contradiction qui existe entre certains documents. Cette contradiction rend l'historien perplexe et méfiant pour ainsi dire. A ce propos, Farge conseille de ne pas «chercher à travers l'archive ce qui pourrait réconcilier les contraires, car... l'histoire n'est point le récit équilibré de la résultante de mouvements opposés mais la prise en charge d'aspérités du réel repérées à travers des logiques dissemblables se heurtant les unes aux autres»<sup>2</sup>. Mais, il semble que Yourcenar ne soit pas complètement d'accord avec Farge sur ce point. Suivant sa propre méthode historique lorsqu'elle se trouve face à deux documents contradictoires, notre écrivaine préfère les concilier plutôt que les «annuler l'un par l'autre»<sup>3</sup>, parce qu'elle les considère comme deux faces d'une même réalité, «une réalité convaincante parce qu'elle est complexe, humaine parce qu'elle est multiple»<sup>4</sup>.

Dans *Archives du Nord* dont le nom désigne bien sûr le contenu, Yourcenar doit à ces archives des documents concernant son grand-père paternel, Michel-Charles et Amable Dufresne, père de Noémi, sa grand-mère paternelle. Quant aux Archives de Versailles, elle y examine des pièces concernant l'accident du train survenu dans le courant de l'année 1842 et dont Michel-Charles fut l'un des survivants. Ces données lui permettent de «compléter les notations de [s]on grand-père»<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, op. cit., p. 88.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>3</sup> La méthode du «**rejointolement**» est chère à Yourcenar. Voir à ce sujet May Chehab, «Le chaînon manquant de l'écriture», in *Marguerite Yourcenar entre littérature et science*. Actes du colloque international de Nicosie (17-18 octobre 2003). Textes réunis par May Chehab et Rémy Poignault, Clermont-Ferrand, SIEY, 2007, pp. 157-174 (notamment p. 171).

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, «Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien*», in *Œuvres romanesques*, Paris, éd. Gallimard, coll. «La Pléiade», 1982, p. 528.

<sup>5</sup> AN, p. 615.

Le travail de l'historien ne se limite d'ailleurs pas à la simple lecture des archives. Dans la plupart des cas, un déchiffrement des pièces archivées est nécessaire. Quand elle parle du matériau d'*Archives du Nord* à Matthieu Galey, Yourcenar dit que ce sont «d'innombrables documents familiaux et locaux étudiés de très près»<sup>1</sup>. Là encore, une simple citation des archives qui sont à la disposition de l'auteur, ne suffit pas, il doit commenter, argumenter et «donn[er]...ses raisons parce qu'il sait qu'on peut lui en opposer d'autres»<sup>2</sup>.

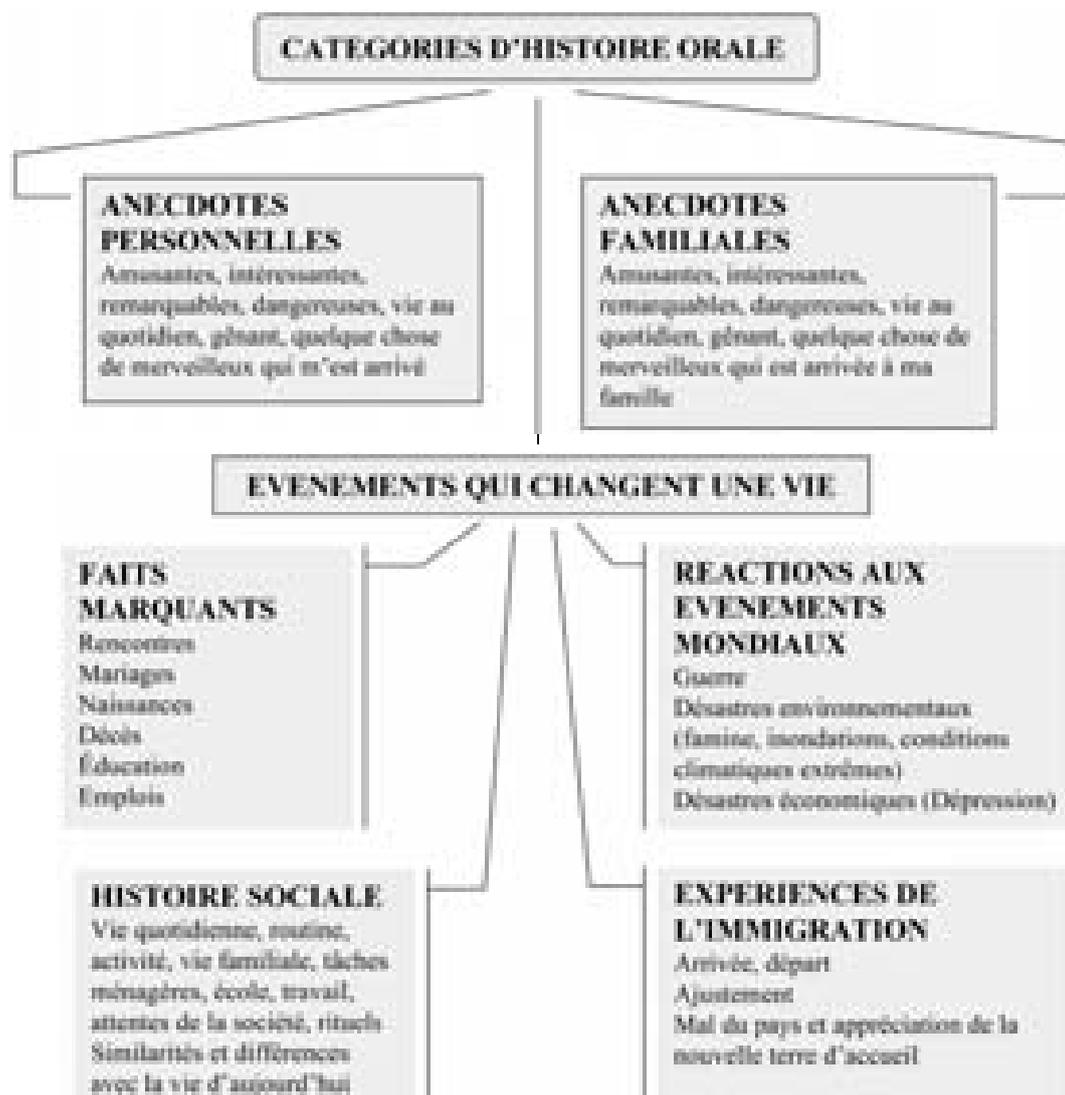
Passons à un autre point tout à fait important dans l'écriture autobiographique yourcenarienne : c'est la présence des «témoignages oraux» sans lesquels *Le Labyrinthe du monde* n'aurait jamais été ce qu'il est. L'écrivaine ne recourt pas seulement aux documents écrits et archivés. Elle s'intéresse aussi aux récits racontés par des témoins oculaires qui ne sont pas sans importance pour elle, et qui nous amènent à un autre type d'histoire qu'il est convenu d'appeler «l'histoire orale» et qu'on peut définir comme «un projet de recherche et de rédaction qui a trait aux histoires que les familles se racontent de génération en génération en tant que source précieuse d'informations»<sup>3</sup>. Barbara Brockmann a dessiné un schéma montrant les différentes catégories de l'histoire orale. Ces catégories se divisent comme suit :

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 203.

<sup>2</sup> Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, op. cit., p. 115.

<sup>3</sup> <http://historysociety.ca/content/fr/pdfs/Brockmann.pdf>



A ce stade, il convient de signaler que l'histoire orale n'est pas une invention récente. En effet, écrivain de l'histoire de la guerre du Péloponnèse (431-404 av. J-C) d'après les récits de témoins oculaires, Thucydide passe pour un pionnier dans le domaine de l'histoire orale.

Evoquant ses sources et l'exactitude de sa méthode, Thucydide dit : « ... en ce qui concerne les actes qui prirent place au cours de la guerre, je n'ai pas cru devoir, pour les raconter, me fier aux informations du premier venu, non plus qu'à mon avis personnel : ou bien j'y ai assisté moi-même, ou

bien j'ai enquêté sur chacun auprès d'autrui avec toute l'exactitude possible (...) j'avais d'ailleurs, de la peine à les établir, car les témoins de chaque fait en présentaient des versions qui variaient, selon leur sympathie à l'égard des uns ou des autres, et selon leur mémoire»<sup>1</sup>.

Il ne faut d'ailleurs pas confondre entre Histoire orale, Archives orales et Sources orales : l'Histoire orale est une manière, une méthode que l'historien mène avec d'autres pour évoquer l'histoire d'une époque ; «l'Archive orale est une archive sonore qui ne contient que des enregistrements de paroles ou de discours de personnes ou d'institutions au cours de leur activité ordinaire. [Elle] est recueillie par un archiviste, ethnologue, sociologue, enquêteur ou historien, afin d'être déposée dans une institution, à disposition des chercheurs ... »<sup>2</sup>. On peut y trouver des discours prononcés par des politiciens, hymnes nationaux, etc. La «Source orale» n'est autre chose que les «témoignages oraux» qu'un historien, un chercheur ou, dans notre cas, un autobiographe, recueille auprès d'un témoin pour les faire fonctionner dans le cadre de son enquête ou son œuvre.

A la différence des données écrites, les données orales sont éphémères et s'évanouissent à la disparition ou la mort des témoins. D'où la difficulté à laquelle se heurte l'historien en travaillant sur ce genre de documents. Heureusement, le progrès technique permet de conserver des enregistrements audiovisuels de ces données. Désormais, il devient facile de rassembler des documents sous forme d'«Archives sonores» comme nous venons de le dire. En plus, «La reconnaissance des "Archives orales", a beaucoup contribué au développement de l'histoire du "vécu". Les oubliés de l'histoire sont devenus objets de l'histoire, y apportant leur contribution. L'Histoire orale est un révélateur inégalable pour reconstituer l'atmosphère et les mentalités

---

<sup>1</sup> Thucydide, *Histoire de la guerre du Péloponnèse*, traduction, introduction, notes par Jacqueline de Romilly de L'Académie française, Paris, éd. Robert Laffont, S. A., 1990, p. 183.

<sup>2</sup> <http://diwww.epfl.ch/lami/team/urzelai/LAURENCE/chapitr2.html>

d'une époque, car elle met en relief une série de petits faits vrais qui constituent l'existence»<sup>1</sup>.

Dans le cas de Yourcenar, «les témoignages oraux» viennent en aide à l'écrivaine en lui procurant les renseignements qui lui sont nécessaires pour compléter tel ou tel récit. Ainsi, se renseignant sur une certaine tante Louise, auprès d'une ancienne femme de chambre de ladite tante, la narratrice apprend d'elle «les dernières nouvelles de la famille au sens plein du terme»<sup>2</sup>.

Ce n'est pas la seule et unique fois que Yourcenar recourt aux témoignages oraux pour compenser son manque de renseignements sur un sujet quelconque : ainsi, son père représente pour elle une «abondante source orale»<sup>3</sup>, et sans lui *Le Labyrinthe du monde* n'existerait pas, puisque ses récits «forment l'essentiel de ce qu'elle sait de ses parents»<sup>4</sup>.

Malgré les nombreuses lacunes qu'elle peut constater dans les récits de son père, Yourcenar compare ceux-ci en tant que source bien sûr avec ceux de beaucoup de vieillards qui :

*... racontant leur passé gonflent celui-ci comme un ballon, le pressent contre eux comme une vieille maîtresse, ou, au contraire, crachent dessus ; ils montent en épingle, faute de mieux, un chaos ou une absence. Michel ne faisait rien de tout cela : il n'essayait même pas d'établir un bilan. «J'ai vécu plusieurs vies, me disait-il à son lit de mort. Je ne vois même pas ce qui les rattache les unes aux autres.» Contrairement à celle de la plupart des vieillards, sa mémoire n'était pas non plus*

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> *SP*, p. 93.

<sup>3</sup> *AN*, p. 491.

<sup>4</sup> Colette Gaudin, *Marguerite Yourcenar à la surface du temps*, op. cit., p. 106.

*incontinent. Ses récits ne disent que ce qu'il a voulu dire<sup>1</sup>.*

Et c'est pourquoi elle se donne l'autorisation de travailler sur cette source qui est, malgré les lacunes, digne de foi, au moins du point de vue de l'écrivaine.

Mais les archives laissent tomber dans l'oubli les «vies échouées» car «... les miséreux laissent rarement des traces sur les parchemins»<sup>2</sup>, et «ce n'est pas une raison pour les faire mourir une deuxième fois», voilà pourquoi Yourcenar refuse de se donner la mort dans *Feux*, tout simplement parce qu'on «oublie si vite les morts»<sup>3</sup>. Etre oubliée est, pour elle, une deuxième mort et mourir une seule fois suffit. D'où l'importance des «Sources orales» qui abordent les petites gens aussi bien que les Grands<sup>4</sup>.

De tout ce qui précède on peut donc conclure que les archives, soit écrites, soit orales, constituent une source d'information indispensable mais pas unique à quiconque veut se renseigner sur un sujet.

### **C- Souvenirs pieux :**

Les souvenirs pieux figurent sur la liste des documents dont se sert Yourcenar dans son triptyque : un souvenir pieux est comme l'indique l'écrivaine «un feuillet de format assez petit pour qu'on pût l'insérer entre les pages d'un missel, où l'on voit au recto une image de piété, accompagnée d'une ou plusieurs prières, chacune d'elles portant souvent au bas, en très petits caractères, l'indication exacte des heures, jours, mois, et années d'indulgence que leur récitation procurerait aux âmes du Purgatoire ; au

---

<sup>1</sup> AN, p. 492.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 337.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Feux*, in *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 1167.

<sup>4</sup> «Yourcenar ne néglige jamais la vie quotidienne des hommes ordinaires...», dit Sun Ah Park dans *La fonction du lecteur dans Le Labyrinthe du monde de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 282.

verso, une demande de se souvenir devant Dieu du défunt ou de la défunte, suivie de quelques citations tirées des Ecritures ou d'ouvrages de dévotion, et de quelques oraisons jaculatoires»<sup>1</sup>. Yourcenar donne donc le titre de *Souvenirs pieux* au premier volet de sa trilogie, car ce genre de données y joue un rôle d'importance capitale dans le domaine de la documentation. Cela met à la disposition de l'écrivaine des renseignements sans lesquels elle ne pourrait pas continuer son projet et beaucoup d'épisodes de ce livre n'auraient pas été achevés. Citons à titre d'exemple l'épisode qui raconte la mort de Fernande.

Examinant le souvenir pieux de sa mère, Yourcenar y trouve, au verso, deux phrases dont M. de C. (le père de l'auteure) est l'auteur supposé :

*Il ne faut pas pleurer parce que cela n'est plus, il faut  
sourire parce que cela a été.*

*Elle a toujours essayé de faire de son mieux*<sup>2</sup>.

Yourcenar n'est pas une simple chroniqueuse qui cite les incidents. Elle ne se montre pas passive vis-à-vis des documents et des événements. Alors, analysant ces deux phrases, elle dit à propos de la première : «Monsieur de C. aura mis d'abord : «Il faut se réjouir que cela ait été», puis aura trouvé le mot trop vif pour une composition funèbre, ou l'amour de la symétrie l'aura emporté»<sup>3</sup>. Quant à la deuxième phrase «Elle a toujours essayé de faire de son mieux»<sup>4</sup>, devant laquelle Yourcenar se trouve perplexe, elle sous-entend que la défunte «n'avait que partiellement réussi» et la narratrice trouve que M. de C. aurait mieux fait de la remplacer par

---

<sup>1</sup> *SP*, p. 48.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Cela nous rappelle la devise des frères van Eyck que Yourcenar met à la fin de *L'Œuvre au Noir* : «*Als Ikh Kan*». Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au Noir*, in *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 835.

«elle a toujours fait de son mieux» qui est le plus grand éloge qu'on puisse faire d'une personne.

Yourcenar ne se contente pas seulement d'analyser et de commenter ce qu'elle a sous les yeux, elle essaie aussi et du même coup d'accéder aux mentalités de ceux qui ont lu le souvenir pieux de Fernande pour imaginer l'influence de ces deux phrases sur eux :

*...certains durent lui trouver une ressemblance avec ces «certificats» qu'un homme bon, mais qui ne veut pas mentir, donne à une personne qui a quitté son service, et chez qui on ne trouve à louer aucun talent en particulier<sup>1</sup>.*

Dans l'épisode intitulé «deux voyageurs en route vers la région immuable», Yourcenar transcrit le souvenir pieux de son grand-oncle maternel Octave Pirmez, non sans signaler que «ces lignes montrent à quel point s'effacent très vite les traits particuliers d'un homme mis sous la terre» :

*Bienheureux ceux qui meurent dans le Seigneur.*

*Pieux souvenir*

*de Monsieur*

*Octave-Louis-Benjamin-Pirmez*

*décédé au château d'Acoz le 1<sup>er</sup> mai 1883,*

*à l'âge de 51 ans,*

*administré des sacrements de l'Eglise.*

---

<sup>1</sup> SP, p. 49.

*Celui qui me confessera devant les hommes,  
je le confesserai moi-même devant mon père qui est dans les  
cieux. (Matth. X. 32.)*

*Je sais que mon Rédempteur est vivant et que je ressusciterai au  
dernier jour. (Job, XIX.)*

*Il a ouvert sa main à l'indigent et il a étendu ses bras vers le  
pauvre. (Prov. XXXI.)*

*Je ne demande qu'une chose, c'est que vous vous souveniez de moi  
dans vos prières  
(St Augustin)*

*Doux cœur de Marie, soyez mon refuge.*

*(100 jours d'indulgence)*

*Miséricordieux Jésus, donnez-lui le repos éternel.*

*(Indugl. de 7 ans et 7 quar.)<sup>1</sup>*

Le souvenir pieux de Mathilde, mère de Fernande et grand-mère de Yourcenar, attribue à la défunte des paroles que l'écrivaine suppose appartenant à un roman plutôt qu'à la pauvre Mathilde, et dont Arthur, étant seul à côté de l'agonisante juste avant sa mort, est censé être le seul auditeur :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, pp. 207-208.

*Adieu, cher époux, chers enfants, que j'ai tant aimés, adieu ! Mon départ est bien brusque, bien précipité ; Dieu l'a voulu ; que sa sainte volonté soit faite. Priez pour moi. Je vous laisse en mourant deux grandes choses auxquelles je tiens beaucoup : l'esprit de foi et l'esprit de famille... Conservez et augmentez ces deux esprits... Adieu, je prierai pour vous<sup>1</sup>.*

Un autre souvenir pieux, celui de Zoé, mère de Mathilde, compare celle-ci aux «saintes femmes de l'Écriture»<sup>2</sup>. Quant à celui de son grand-père maternel Arthur, décédé en 1890, Yourcenar le compare à celui de son propre fils Gaston qui l'a précédé de deux ans environ. Tous les deux demandent à Dieu de pardonner les péchés des défunts.

L'emploi des souvenirs pieux n'est pas réservé au premier livre du triptyque. Dans *Archives du Nord*, Yourcenar a eu par hasard les deux «images mortuaires» de Berthe (la première femme de Michel) et de sa sœur Gabrielle. Comme d'habitude, l'auteure compare l'un avec l'autre. Ainsi, le souvenir pieux de Berthe est «banal» et celui de Gabrielle «peut être plus remarquable»<sup>3</sup>.

Les détails qui figurent dans le souvenir pieux (nom du défunt et date du décès) donnent des précisions nécessaires sur les personnes dont Yourcenar retrace la vie. D'où l'importance de ce type de document dans la rédaction du *Labyrinthe du monde*.

#### **D- Lettres :**

Lire la correspondance de quelqu'un, c'est entrer dans l'intimité de sa vie et de ses relations. La lettre est tellement importante dans l'écriture

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, pp. 131-132.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>3</sup> *AN*, p. 598.

autobiographique que Tolstoï lui consacre un épisode qui porte le nom même dans son récit d'enfance<sup>1</sup>. Notre romancière est très consciente de l'importance qu'elle doit prêter aux lettres dans son autobiographie.

La première lettre que nous rencontrons dans *Le Labyrinthe du monde* est celle envoyée à M. de C. par le curé de l'église où ont été célébrées les «messes mortuaires» de Fernande. Il demande de l'aide à M. de C. pour orner la fenêtre du côté gauche de l'église. Celui-ci jeta la lettre au panier.

Pour pénétrer la vie intellectuelle et spirituelle d'Octave Pirmez, son grand-oncle maternel, Yourcenar recourt à sa correspondance avec son ami José, non sans apercevoir que ces lettres «ont été triées» par Octave juste avant sa mort. Néanmoins, l'écrivaine s'en sert «telles qu'elles [lui] sont parvenues»<sup>2</sup>.

Se référer à cette correspondance incomplète implique un problème. Ces données ne révèlent pas grand-chose concernant la «vie journalière» d'Octave qui y est «réduite au minimum indispensable». Et pourtant, Yourcenar, tout en lisant ces lettres, apprend que l'oncle Octave a voyagé seul en Allemagne, qu'il y a bu «une bouteille de vin du Rhin à la santé de José».

Les lettres ne sont pas seulement révélatrices de la vie quotidienne de leur auteur, mais aussi de ses espoirs, ses désirs et ses rêves : c'est après avoir lu la correspondance de son oncle que Yourcenar apprend que celui-ci «rêve de faire avec son compagnon une partie de boules de neige»<sup>3</sup>.

Par chance, le hasard réserve à Yourcenar un document qui, de son point de vue, n'est pas sans importance : c'est une de ces lettres «respectueuses» que Fernande écrit le 31 décembre pour adresser ses vœux à

---

<sup>1</sup> Léon Tolstoï, *L'enfance, L'adolescence*, traduction de J.W. Bienstock, in *Œuvres complètes*, Paris, P.V. Stock, 1902, t. I.

<sup>2</sup> *SP*, p. 193.

<sup>3</sup> *Ibid.*

papa à l'occasion du jour de l'an. Cette lettre, signée par Fernande, âgée alors de onze ans, est datée du 1<sup>er</sup> janvier 1884 :

*Mon cher papa,*

*Permettez-moi à l'occasion  
du Nouvel An de venir vous  
renouveler avec tous mes meilleurs  
souhais de bonne année, de parfaite  
santé et de longue vie, l'expression  
de ma grande et profonde gratitude.*

*Je prie le Bon Dieu, cher papa,  
de répandre sur vous pendant  
l'année 1884 ses meilleures  
bénédictions, et de nous accorder le  
bonheur de vous conserver encore  
pendant de bien longues années  
en bonne santé à l'affection  
sincère de tous vos enfants et  
petits-enfants, et tout particulièrement  
de votre très respectueuse  
petite fille,*

*Fernande*

*Suarlée, le 1<sup>er</sup> janvier 1884<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 230.

Yourcenar se demande quelle a été la réaction de son grand-père vis-à-vis des bons vœux de ses enfants. Mais ce qui étonne le plus, c'est l'obligation d'écrire une lettre à papa alors qu'il habite la même maison ! L'auteure se demande d'ailleurs si son grand-père, décédé «le surlendemain du jour de l'an», a reçu les lettres d'usage de ses enfants.

Certaines lettres lui procurent des informations dont elle a besoin pour dessiner avec précision les caractéristiques des personnes et les relations qui peuvent exister entre elles, comme la lettre que Fernande envoie à Michel le jour de «la cérémonie de fin d'année de Berthe», sa première femme :

*Mon cher Michel,*

*Je veux que tu reçoives demain un mot de moi. Cette journée sera si triste pour toi. Tu seras si seul... il était parfaitement impossible pour moi de t'accompagner, et pourtant qu'y a-t-il de plus simple que de se serrer l'un contre l'autre et de s'aider quand on s'aime... A partir de ces derniers jours d'octobre, oublie tout le passé, mon cher Michel. Tu sais ce que dit ce bon monsieur Feuillée de l'idée du temps : que le passé n'est vraiment passé pour nous que quand il est oublié... Je ne dirai pas : ne sois pas triste, mais ne sois pas trop triste...*

*Embrasse notre petit Michel pour moi. Meilleurs souvenirs autour... Je t'aime beaucoup*

*Fernande<sup>1</sup>*

Cette lettre ne montre pas seulement la nature de la relation entre Fernande et Michel, mais aussi le niveau culturel de Fernande qui ne

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 286.

«dédaignait pas les lectures sérieuses» puisqu'elle a lu le philosophe Alfred Feuillée<sup>1</sup>. Quand elle dit «Meilleurs souvenirs autour...», elle fait allusion à Noémi, la mère de Michel qu'elle déteste à tel point qu'elle ne veut même pas citer son nom dans la lettre. Quant au petit Michel, Yourcenar trouve qu'en faisant allusion à ce garçon, Fernande imagine «le degré d'affection qu'elle pourrait un jour inspirer à son beau-fils»<sup>2</sup>.

Citant les lettres dans lesquelles son grand-père paternel Michel-Charles raconte ses aventures et visites, pendant son séjour en Italie et qu'il recopie quarante ans après son retour au Mont Noir, Yourcenar les déclare dépasser leur statut de simples lettres pour devenir «un document à bien des points de vue»<sup>3</sup>.

L'auteure nous cite aussi la lettre de Jeanne, l'ancienne amie de sa mère et dont l'écriture est semblable à celle de Fernande. Jeanne y propose à M. de C. de lui apporter de l'aide en élevant sa petite Marguerite comme elle l'a déjà promis à Fernande. Cette lettre rappelle à Michel, la belle demoiselle d'honneur qui assistait à son mariage avec Fernande et c'est aussi le début d'une relation qui finit par devenir un amour qui persistera jusqu'à la fin de la vie de M. de C. Remarquons qu'une lettre peut changer la vie de son destinataire.

#### **E- Livres :**

Les livres qui contiennent des renseignements sur le même sujet servent aussi de documents à Yourcenar. Ainsi, concernant *Souvenirs pieux*, où elle aborde l'histoire de sa famille maternelle, l'écrivaine estime qu'il lui est nécessaire de se référer aux ouvrages dont elle dispose. Dans l'épisode

---

<sup>1</sup> Ou Alfred Fouillée «...professeur de philosophie...assez oublié aujourd'hui, mais alors bien connu, et qui fut un peu pour les gens cultivés de l'époque l'équivalent de ce qu'un Alain ou un Jean Grenier allaient être plus tard». AN, p. 603.

<sup>2</sup> SP, p. 287.

<sup>3</sup> AN, p. 413.

où elle retrace la vie des deux grands-oncles maternels Octave Pirmez<sup>1</sup> et Fernand (Rémo)<sup>2</sup>, elle a recours aux ouvrages d'Octave lui-même, et notamment celui qu'il a composé en l'honneur de son petit frère suicidé avant d'atteindre l'âge de trente ans : «*Rémo*, dit Yourcenar, contient d'abondantes citations de lettres et d'agendas de ce frère, d'autant plus précieuses que les papiers laissés par celui-ci, et qu'Octave disait préparer pour l'impression, n'ont jamais paru»<sup>3</sup>.

Un autre ouvrage d'un certain Paul Champagne, intitulé *Essai sur Octave Pirmez* et qui date de 1952, fournit à Yourcenar, outre des informations sur Rémo et son suicide d'une balle dans le cœur en 1872, des renseignements sur les sœurs Drion, ses «arrière-grand-mères et grand-tantes». Bien que riche en «petits détails», l'œuvre de Paul Champagne contient des fautes sur lesquelles Yourcenar ne peut pas fermer les yeux et qu'elle qualifie de «considérables». Citons entre autres erreurs, celles-ci : «Mathilde (la grand-mère de l'auteure) n'eut pas quatorze enfants ; la date de la naissance de Rémo n'était pas 1848, mais 1843»<sup>4</sup>. Et pourtant, Yourcenar trouve que, devant «cette matière fluide et inconsistante qu'est l'histoire des familles», de telles fautes sont excusables et même «presque inévitables».

La question des références doit être posée aussi pour le deuxième volet du triptyque *Archives du Nord* où l'écrivaine remonte le fil du temps pour explorer les racines de sa famille paternelle. Camille Van Woerkum se demande si Yourcenar «s'est laissée guider par des ouvrages de référence»<sup>5</sup> en travaillant sur la Flandre Française et il ajoute qu'une telle hypothèse est

---

<sup>1</sup> Ecrivain et intellectuel.

<sup>2</sup> Rémo, est le surnom de Fernand

<sup>3</sup> *SP*, p. 305.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 306.

<sup>5</sup> Camille Van Woerkum, «La Flandre Française dans *Archives du Nord* à travers les sources (du cliché au mythe yourcenarien)», in *Marguerite Yourcenar, Revue de l'Université de Bruxelles*, n° 3-4, 1988, pp. 99-109 (notamment p. 100).

fort probable, mais «avec la plus grande réserve», puisque nous n'avons aucun document où l'auteure affirme l'utilisation de ces références.

Supposons la justesse de l'hypothèse de Van Woerkum, quels sont alors les livres auxquels Yourcenar se réfère sans en mentionner les titres sur la liste de ses sources ? Van Woerkum trouve que ce sont trois œuvres qui abordent l'histoire de la Flandre française. C'est la ressemblance apparente qu'il trouve entre ces livres et celui de Yourcenar qui l'amène à faire un rapprochement entre ces écrits et *Archives du Nord* :

La première référence est intitulée *Troubles religieux du XVI<sup>e</sup> siècle dans la Flandre Maritime*, 1570, «documents originaux d'Edmond de Coussemaker»<sup>1</sup>; Il semble que cet ouvrage soit utilisé par Yourcenar comme source directe.

La deuxième source est *L'abbé Lemire 1853-1928*<sup>2</sup> de J. M. Mayeur, «prêtre démocrate». Yourcenar se sert de quelques passages de ce livre pour élaborer «le portrait de l'Abbé Lemire» dans *Quoi ? L'Eternité*. Elle s'en sert aussi en rédigeant *Archives du Nord*.

Le troisième livre est *La Flandre française de langue flamande* de l'historien Emile Coornaert<sup>3</sup>. Les similitudes entre cette œuvre et celle de Yourcenar au plan de la «narration», aussi bien qu'au plan de la «structure d'ensemble», sont, selon Van Woerkum, «abondantes» :

Tout d'abord, au niveau des détails, citons :

«Les oies et les jambons fumés envoyés à Rome», (C., p. 18/ *Archives du Nord*, éd. Gallimard, 1977, p. 27, et, éd., 1990, p. 327)

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 107.

«La commanderie des templiers de Caëstre» qui est un «bourg situé entre Cassel et Bailleul»<sup>1</sup>. (C., p. 64/ *Archives du Nord*, éd. Gallimard, 1977, p. 37, et, éd., 1990, p. 337).

Ensuite, au niveau de la langue et l'utilisation de certains termes, Van Woerkum remarque que dans : «Mont des corbeaux, l'épithète de «plumitif» utilisé par Coornaert pour désigner les fonctionnaires aux yeux des paysans, sera un des qualificatifs attribués par Yourcenar au rapporteur parisien, etc.»<sup>2</sup>.

Voilà les trois livres supposés servir de référence à Yourcenar pour décrire la Flandre Française et retracer l'histoire de sa famille paternelle.

A cela, il faut ajouter les livres auxquels Yourcenar a explicitement recours lorsqu'elle se documentait sur la Flandre et sur l'histoire de la famille de son père :

Un livre hors commerce de son demi-frère Michel intitulé *Généalogie de la famille Cleenwerck de Crayencour* (1944) ;

*La famille de Bieswal* (1970), d'un certain Paul Bieswal. Celui-ci «contient certains chapitres qui passent de beaucoup, en intérêt, le simple recensement généalogique et constituent un précieux appoint à l'histoire d'une petite ville du Nord de la France sous l'ancien régime»<sup>3</sup>, dit Yourcenar dans les notes d'*Archives du Nord*.

#### **F- Carnets de notes :**

Parmi les documents utilisés par Yourcenar lors de la rédaction du *Labyrinthe du monde*, on ne peut pas négliger les carnets de notes et les petits «carrés de papier» sur lesquels les personnages notent leurs envies et

---

<sup>1</sup> AN, p. 337.

<sup>2</sup> Camille Van Woerkum, «La Flandre Française dans *Archives du Nord* à travers les sources (du cliché au mythe yourcenarien)», in *Marguerite Yourcenar, Revue de l'Université de Bruxelles, op. cit.*, p. 107.

<sup>3</sup> AN, p. 615.

leurs idées les plus intimes. Citons par exemple ce petit «carré de papier» dont se sert Fernande pour écrire ses désirs et tout ce qui lui vient en tête pendant ses «névralgies dentaires» et que M. de C. a transmis à sa fille Marguerite. Mais le simple fait de le conserver fait croire à Yourcenar que son père «n'avait de ces soirées de Bruxelles que de mauvais souvenirs». Voici ce qui est marqué sur ce document :

– *Baudouin a déjà eu cela.*

.....

– *Quatermann est intelligent, actif et gentil... différence avec le Dr. Dubois hier.*

.....

– *Je suis comme Trier, sans parole...*

.....

– *Avec cela, ça me fait mal de sucer même une biscotte...*

.....

– *Il n'est pas dans l'eau bouillante...*

.....

– *Sonne... Fais chercher un bouchon... Du vin...*

.....

– *Dans la chambre à côté, sur le feu ?<sup>1</sup>*

Ces petites notes donnent à l'écrivaine une idée de ce qui se passait dans l'intimité de ses parents.

---

<sup>1</sup> SP, p. 21.

Un autre document provient de son père, c'est la liste sur laquelle il a noté la température et le pouls de Fernande lors de sa dernière maladie :

<i>11 juin</i>	<i>8h. matin</i> <i>8h. soir</i>	3...		
<i>12 juin</i>	<i>8h. matin</i> <i>4h. soir</i> <i>8h. soir</i>	38.7 39.9 39.	<i>pouls,</i> <i>p.</i>	100 120 100
	<i>midi</i> <i>4h.</i> <i>10h. soir</i>	38.2 38.7 39.	<i>p.</i> <i>p.</i> <i>p.</i>	108 106 120
<i>14 juin</i>	<i>8h. matin</i> <i>10h. soir</i>	38.5 39.6	<i>p.</i> <i>p.</i>	108 110
<i>15 juin</i>	<i>8h. matin</i> <i>midi</i>	38.2 38.2	<i>p.</i> <i>p.</i>	... ...
<i>16 juin</i>	<i>8h. matin</i> <i>midi</i> <i>4h.</i> <i>9h.</i>	39.6 38.3 40.3 40.4	<i>p.</i> <i>p.</i> <i>p.</i> <i>p.</i>	130 108 130 135
<i>17 juin</i>	<i>8h. matin</i> <i>midi</i> <i>4 h.</i> <i>5 h.</i>	39.7 38.7 37.2 39.6	<i>p.</i> <i>p.</i> <i>p.</i> <i>p.</i>	134 124 ... 134
<i>18 juin</i>	<i>8h. matin</i> <i>4h.</i>	38.6 39.6	<i>p.</i> <i>p.</i>	130 133 <sup>1</sup>

De cette liste, Yourcenar a déduit deux choses :

Ce n'est que le lendemain de la maladie de Fernande que M. de C. décide de noter la température et le pouls de la malade. Il met la date de la veille (le 11 juin), mais il ne se souvient plus des valeurs et cela se manifeste avec

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 31.

évidence sur la liste. L'auteure devrait se demander pourquoi son père n'a pas enregistré le pouls du 15 juin malgré la présence de la date et de la température. Mais, Yourcenar ne semble pas penser à une telle question !

M. de C. est probablement une personne superstitieuse puisqu'il n'a pas mis la date du 13 juin malgré la présence des relevés de température et de pouls. Sinon pourquoi omettre de noter Ce jour précisément ?

Sur la période du pensionnat de Fernande au Sacré-Cœur à Bruxelles, Yourcenar ne possède que quelques notes et rapports scolaires : «Tache : un mauvais point ; cahier non ouvert à la leçon : un mauvais point ; plumier ne contenant pas les objets nécessaires : un mauvais point. Trois fautes : recopier le devoir ; trois hésitations : leçon non sue. Distraction : un mauvais point ; répondre sans être interrogée : un mauvais point»<sup>1</sup>. L'écrivaine remarque d'ailleurs qu'on n'a conservé que les bulletins roses (très bien) et les bleus (bien). Quant aux rapports jaunes (assez bien) et verts (mal), on n'a vraiment pas pris la peine de les conserver.

Un autre carnet appartenant à sa mère se présente à Yourcenar, c'est un carnet «en forme d'éventail» sur lequel Fernande inscrit les noms de ceux qui ont dansé avec elle pendant un bal. L'écrivaine réussit à en déchiffrer quelques noms.

Tout comme une photo, le carnet de notes n'a aucune importance sans un déchiffrement et un commentaire de la part de l'écrivain explicitant les circonstances dans lesquelles ce document avait été écrit. C'est justement ce que fait Yourcenar lorsqu'elle recourt à ce genre de données.

#### **G- Pierres tombales :**

Les épitaphes peuvent être aussi une source d'informations pour quiconque en a besoin. Elles indiquent, au moins, le nom et les dates de

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 241.

naissance et de décès de la personne en question. N’oublions pas, à ce propos, *Les Mémoires d’Outre Tombe* de Chateaubriand, où l’auteur s’intéresse beaucoup à cette sorte de documents : «à Lisbonne s’élève un magnifique monument sur lequel on lit cette épitaphe : “*Ci-gît- Basco-Figuera contre sa volonté*”»<sup>1</sup>. Evoquant l’épitaphe du Tasse, le poète italien, Chateaubriand écrit : «La pierre...ne représentait ni date, ni nom. Dix ans après, Manso, marquis della Villa, dernier ami du Tasse...composa l’admirable épitaphe : *Hic jacet Torquatus Tassus...*»<sup>2</sup>. N’oublions pas non plus de citer le chroniqueur égyptien Abdel Rahman Al Djabarti (1753-1825), qui, expliquant la méthode suivie dans son livre intitulé *Merveilles biographiques et historiques*, pour retracer la vie de certains notables et cheikhs du Caire de 1688 jusqu’en 1821, nous montre qu’il a eu recours, entre autres, aux mots inscrits sur les pierres tombales de ces personnes<sup>3</sup>.

A l’instar de Chateaubriand et de Djabarti, Yourcenar se sert des pierres tombales, car tout comme un historien, elle saisit l’information là où elle la trouve, y compris s’il s’agit d’une épitaphe. Yourcenar s’en sert plusieurs fois dans son triptyque autobiographique<sup>4</sup>, surtout dans *Souvenirs*

---

<sup>1</sup> François de Chateaubriand, *Mémoires d’Outre Tombe*, Paris, éd. Flammarion, 1982, t. IV, p. 58.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 423.

<sup>3</sup> Voir Abdel Rahman Al Djabarti, *Merveilles biographiques et historiques*, traduites de l’arabe par Chafeik Mansour Bey, Abdul aziz Kalil Bey, Gabriel Nicolas Kalil Bey et Iskander Ammoun Effendi, le Caire, Imprimerie Nationale, 9 volumes, (1888-1896).

<sup>4</sup> N’oublions pas aussi l’inscription funéraire d’Hadrien et celle de Lucius à la fin de *Mémoires d’Hadrien* :

AU DIVIN HADRIEN AUGUSTE  
 FILS DE TRAJAN CONQUÉRANT DES PARTHES  
 PETIT-FILS DE NERVA  
 GRAND PONTIFE  
 REVÊTU POUR LA XXII<sup>e</sup> FOIS  
 DE LA PUISSANCE TRIBUNITIENNE  
 TROIS FOIS CONSUL DEUX FOIS TRIOMPHANT  
 PÈRE DE LA PATRIE  
 ET À SA DIVINE ÉPOUSE

*pieux* : lors de sa visite au cimetière de Suarlée, là où étaient enterrés les membres de la famille de Fernande ainsi que celle-ci, elle écrit : «Les épitaphes pas assez profondément incisées étaient difficilement déchiffrables ; on pensait avec nostalgie aux beaux caractères fermes des inscriptions antiques, qui perpétuent à travers les siècles la mémoire du premier particulier venu»<sup>1</sup>. Dans «La tournée des châteaux», en parlant d'un de ses aïeux, elle dit : « ... au début du XVIII<sup>e</sup> siècle (...) un Jean-Louis de C., né en 1677, mon lointain aïeul (...), fit un mariage qui lui mit un pied en Hainaut. Il épousait l'héritière d'un Guillaume Bilquin ou de Bilquin (la pierre tombale n'indique pas la particule»<sup>2</sup>. La narratrice va même jusqu'à nous décrire les sentiments d'Octave Pirmez qui a été «ému» lorsqu'il a vu «l'épitaphe d'un maître et d'un serviteur enterrés côte à côte ... »<sup>3</sup>.

Nous ne pouvons d'ailleurs pas terminer cette étude des documents sans parler du rôle des médias dans *Le Labyrinthe du monde*. Commençons par les journaux, qui pourraient être une source inégalable d'information pour notre écrivaine dans sa démarche et malgré ça, jouent un rôle très médiocre, très négligeable, pour ainsi dire, dans *Le labyrinthe du monde*. Cela est éventuellement dû au peu de confiance que Yourcenar accorde à la presse. Elle justifie sa méfiance vis-à-vis d'elle pour deux raisons : premièrement, parce que «la presse est un miroir faussé, où les événements et les hommes nous apparaissent déformés, grandis, rapetissés, suivant les

---

SABINE

ANTONIN LEUR FILS

À LUCIUS ÆLIUS CÆSAR

FILS DU DIVIN HADRIEN

DEUX FOIS CONSUL

Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, in *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 517.

<sup>1</sup> *SP*, pp. 44-45.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 199.

cas»<sup>1</sup>. Deuxièmement, «parce que le dessous des cartes, presque toujours, nous échappent...»<sup>2</sup>, déclare-t-elle dans *Les Yeux ouverts* en remettant ainsi en cause la crédibilité de ce genre d'imprimés. Et pourtant, elle s'en sert pour rédiger sa trilogie autobiographique. Ainsi, racontant sa visite de la Belgique dans le courant de l'année 1956, l'écrivaine dit : «A La Haye, les journaux furent pleins de l'enlèvement de Ben Bella»<sup>3</sup>. Remarquons qu'il ne s'agit pas ici d'un document mais seulement d'un souvenir que l'écrivaine a des journaux du temps. Remarquons également que l'auteure n'ajoute aucun commentaire personnel.

A un autre endroit, l'épisode où elle aborde le décès de son grand-oncle maternel, Octave Pirmez, l'écrivaine se réfère aux journaux qui ont publié la nouvelle : «Les journaux de Bruxelles annoncèrent sa mort en termes déférents "C'était un écrivain de mérite", dit laconiquement *l'Echo du parlement*. "C'était l'un de nos rares écrivains", nuance avec sobriété et discrètement *La Gazette de Bruxelles*»<sup>4</sup>. Les annonces de décès restent toujours, au moins de notre point de vue, celles dont on peut vérifier l'exactitude soit au niveau de l'acte, soit au niveau des détails. Quant aux autres nouvelles : politiques, économiques, sociales, etc., la véracité dépend de l'honnêteté du journaliste lui-même, ce qu'on ne peut pas garantir tout le temps (on se trompe plus ou moins).

Quant à la télévision, Yourcenar avoue ne l'avoir jamais aimée, parce qu'elle n'a «pas besoin de gens qui arrivent à heure fixe chez [elle] comme les colporteurs qui viendraient proposer leurs marchandises ou d'essayer d'insinuer en [elle] les opinions qu'on leur a dit d'exprimer»<sup>5</sup>. Et c'est pourquoi elle n'en a jamais eu. Et même plus, elle préfère l'homme tout simple qui reste tout l'hiver devant le feu en «se fabriquant au couteau une

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 286.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *SP*, p. 42.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 286.

cuiller de bois» et «en crachant de temps à autre dans les cendres», à l'homme moderne «incapable de résister aux slogans de la télévision»<sup>1</sup>. Elle estime le premier beaucoup plus libre que l'autre.

Concernant la radio, Yourcenar ne s'y réfère qu'une seule fois dans *Le labyrinthe du monde*. Lors de sa visite effectuée en Belgique en 1956, elle écrit : «Quelques jours plus tard, divulguée à grand bruit par la radio et la presse après des préparations gauchement subreptices, la malencontreuse équipée de Suez commença»<sup>2</sup>. Là encore, il ne s'agit pas d'un document mais d'un simple souvenir.

De tout ce qui précède, on peut donc déduire que les médias (presse, radio et télévision), bien que présents, ne jouent pas un grand rôle, en tant que sources d'informations dans *Le labyrinthe du monde*.

## **2- Autres sources :**

Nous entendons par «autres sources», les objets laissés par les ancêtres de Yourcenar et qu'elle utilise en rédigeant *Le labyrinthe du monde*. Que ce soit un accessoire ou une trace quelconque.

Dans une cassette où M. de C. a conservé les affaires et les souvenirs de sa femme défunte, Yourcenar a trouvé, outre les photos, les diplômes et les bonnes notes d'écolière, une enveloppe où M. de C. a mis quelques mèches de cheveux de Fernande. L'écrivaine, comparant ces mèches aux siennes, en déduit qu'elles sont identiques. Ces mèches jouent chez Yourcenar, comme l'a déjà fait la photographie de sa tante Marie<sup>3</sup>, le rôle d'une pièce d'identité. C'est l'ADN, mais à la manière yourcenarienne.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 285.

<sup>2</sup> *SP*, p. 42.

<sup>3</sup> voir le même chapitre plus haut.

Remarquons d'ailleurs qu'en général l'objet dépasse sa simple nature de «chose solide» pour devenir un symbole : «La croix d'ivoire suspendue au-dessus du berceau de la nouvelle-née est un de ces objets synthèse, *pieux* bibelot témoin de la sentimentalité religieuse de l'époque, témoin aussi du stupide irrespect humain envers la nature et le temps du monde naturel»<sup>1</sup>.

Revenons à la cassette précédemment citée pour passer en revue les objets trouvés à l'intérieur : voilà de «lourds bracelets», que l'écrivaine suppose appartenir à la mère de Fernande ou plutôt à sa grand-mère ; des «torsades» rigides dont Yourcenar s'est débarrassée «en les vendant».

Dans la même cassette, l'écrivaine trouve un coffret contenant, entre autres choses, «un collier de corail». Yourcenar suppose que Mme de C. l'a acheté à Naples «au sortir d'un restaurant de la Via Partenope» ou «au retour d'une promenade en voiture sur le Pausilippe». L'auteure ne sait pas au juste dans quelles circonstances ce collier a été acheté, voilà pourquoi elle ne cesse d'énoncer les hypothèses.

Yourcenar se débarrasse de toutes les affaires de Fernande, même cette alliance qui «se cachait au fond du coffret», et ne garde que les choses utilisables : nous nous arrêtons sur ce «porte-cartes à fond mi-violet, mi-vert d'eau, sur lequel se détachaient avec une élégance japonaise des iris d'émail». Yourcenar, âgée alors de 26 ans, y mit «de minces bostons» sur lesquels elle nota les idées qui la «guidaient dans la vie». Ce geste montre bien que l'objet occupe une place importante dans *Le Labyrinthe du monde* en tant que guide.

L'«antipathie pour les objets gisant inutilisés au fond d'un tiroir»<sup>2</sup>, amène l'écrivaine à se servir d'un porte-monnaie appartenant aussi à Fernande et qu'elle perd deux ans plus tard lors d'une visite en Allemagne. A cette occasion elle espère que «les objets égarés», pourront «rejoindre

---

<sup>1</sup> Colette Gaudin, *Marguerite Yourcenar à la surface du temps*, op. cit., pp. 106-107.

<sup>2</sup> *SP*, p. 56.

leurs possesseurs morts» et dans ce cas-là, «Mme de C. aura été contente d'apprendre que sa fille s'était promenée à son tour sur les routes d'Allemagne»<sup>1</sup>.

Supposons que les objets puissent rejoindre leurs possesseurs morts. Peuvent-ils leur raconter ce qui se passait pendant leur absence ? Les objets chez Yourcenar deviennent guides et conteurs en même temps<sup>2</sup> !

L'étude de l'objet implique aussi l'étude de la conception de possession chez Yourcenar. Parlant des objets, l'écrivaine dit :

*Nous savons que ces brimborions ont été chers à quelqu'un, utiles parfois, précieux surtout en ce qu'ils ont aidé à définir ou rehausser l'image que cette personne se faisait d'elle-même. Mais la mort de leur possesseur les rend vains comme ces accessoires-jouets qu'on trouve dans les tombes. Rien ne prouve mieux le peu qu'est cette individualité humaine, à laquelle nous tenons tant, que la rapidité avec laquelle les quelques objets qui en sont le support et parfois le symbole sont à leur tour périmés, détériorés ou perdus<sup>3</sup>.*

Il faut donc, d'après Yourcenar, envier les animaux parce qu'ils ne possèdent rien.

Les objets font partie de ces archives personnelles (ou des «archives du moi»<sup>4</sup>) de Yourcenar qui contiennent des documents écrits et des traces matérielles, et que l'écrivain tient à citer dans son œuvre.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> Remarquons l'intérêt que Yourcenar accorde à la sardoine portant le nom de «Gemme Marlborough». Voir Marguerite Yourcenar, «Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien*», in *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 533.

<sup>3</sup> *SP*, pp. 56-57.

<sup>4</sup> Philippe Lejeune, *Pour l'autobiographie : Chroniques*, Paris, éd. du Seuil, 1998, p. 31.

## II. Méthode suivie

Nous avons examiné les diverses sources dont se sert Yourcenar pour écrire *Le labyrinthe du monde*, voyons maintenant comment elle coordonne ces matériaux bruts.

En premier lieu, Yourcenar doit se choisir une méthode de travail et notre écrivaine préfère suivre une méthode, pour ainsi dire historique. Ce sera la même méthode que celle utilisée pour rédiger les *Mémoires d'Hadrien* et dont elle nous explique les différentes règles qu'elle appelle «règles du jeu» : «Tout apprendre, tout lire, s'informer de tout (...) Poursuivre à travers des milliers de fiches l'actualité des faits...»<sup>1</sup>.

Comme nous l'avons montré plus haut, l'auteure est toujours méfiante vis-à-vis des documents en général. Il lui arrive parfois, non seulement d'ajuster les souvenirs, mais aussi de s'efforcer à les marier pour atteindre enfin la vérité digne de foi. Elle le fait, dans *Souvenirs pieux*, en évoquant la vie de Jeanne, l'ancienne amie du «Sacré-Cœur» de Fernande et qu'elle appelle la «Hollandaise» : «J'essaie d'évoquer la vie de Jeanne jusqu'à ces mois de Scheveningue que mon père passa près d'elle, en raccordant entre eux les quelques souvenirs qu'on m'a transmis de ces années-là»<sup>2</sup>.

Carole Allamand, dans son livre intitulé *Marguerite Yourcenar : une écriture en mal de mère*, trouve que la méthode historique est «déficiente», et que Yourcenar l'a utilisée parce que «... la méthode lui importe davantage que le succès»<sup>3</sup>. Mais nous croyons que face à cet amalgame de données et de souvenirs dont elle ne peut pas garantir l'authenticité, et devant cette «matière fluide et inconsistante qu'est l'histoire des familles», la méthode

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, «Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien*», in *Œuvres romanesques, op. cit.*, p. 528.

<sup>2</sup> *QE*, p. 681.

<sup>3</sup> Carole Allamand, *Marguerite Yourcenar : une écriture en mal de mère*, Paris, éd. Imago, 2004, p. 98.

historique semble être le fil d'Ariane. Il aide l'auteure à se sauver et à sortir de ce labyrinthe, le labyrinthe du monde.

Ainsi, nous voyons Yourcenar monter et descendre le fil du temps pour évoquer l'histoire de sa famille maternelle (dans *Souvenirs pieux*) et paternelle (dans *Archives du Nord*). Elle retrace, non seulement la vie des personnes, mais aussi l'histoire des lieux. Dans *Archives du Nord*, elle évoque l'histoire de la Flandre française et du Mont-Noir dont elle explique l'origine du nom : «Le Mont-Noir (...) doit son nom aux sombres sapins dont il était couvert avant les futiles holocaustes de 1914»<sup>1</sup>.

Yourcenar, cette «grande voyageuse dans le temps et dans l'espace»<sup>2</sup>, sait très bien que le lecteur de l'histoire n'ajoute foi qu'à une œuvre bien documentée, c'est pourquoi elle tient à citer ses diverses sources, soit à l'intérieur de l'œuvre, soit dans des notes supplémentaires.

C'est dans cet esprit que l'auteure nous indique au fur et à mesure qu'elle avance, les documents qui lui viennent en aide en écrivant son autobiographie dans *Souvenirs pieux*. Elle cite les livres, les souvenirs pieux, les carnets de notes, etc., dont nous avons parlé plus haut. Ainsi, abordant les ancêtres de Fernande, l'écrivaine cite des sources diverses : «Pour la plongée dans son passé ancestral, je me sers des maigres informations glanées dans des généalogies ou des ouvrages d'érudits locaux»<sup>3</sup>. Remarquons que cette plongée fait remonter l'auteure jusqu'au XIV<sup>e</sup> siècle. Dans les notes de ce livre l'écrivaine affirme sa démarche documentaire : «comme indiqué en cours de route, je me suis servie pour ce livre d'archives et de traditions orales en ma possession. J'ai utilisé aussi certains recueils généalogiques bien connus, et pour tout ce qui concerne Flémalle-Grande, des articles de journaux ou des publications d'érudits locaux»<sup>4</sup>. Cela sans

---

<sup>1</sup> AN, p. 319.

<sup>2</sup> Colette Gaudin, *Marguerite Yourcenar à la surface du temps*, op. cit., p. 91.

<sup>3</sup> SP, p. 61.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 305.

compter les remerciements qu'elle tient à adresser aux personnes qui lui apportent leur précieuse aide dans cette démarche. Citons par exemple, M. Roger Brucher «directeur de la Bibliothèque Royale» qui lui fournit une «longue liste» contenant des «articles consacrés à Octave Pirmez» et que Yourcenar qualifie de riche.

L'auteure n'oublie pas non plus de nommer les personnes qui lui communiquent des documents rares et introuvables. Citons, entre autres, «M<sup>e</sup> Jean Eeckhout, de Gand (...), Mme de Reyghère, de Bruges, M. Pierre Hanquet, de Liège, et Joseph Philippe, conservateur des musées de cette ville, etc.»<sup>1</sup>.

Sur M. Feuillée, dont parle Fernande dans la lettre qu'elle adresse à M. de C., Yourcenar s'est renseignée auprès d'un certain M. Marc Casati dont elle cite le nom dans les notes de *Souvenirs pieux*.

Dans les notes d'*Archives du Nord*, Yourcenar choisit de mentionner ses sources ainsi que les noms de ses informateurs. Ainsi, elle remercie son neveu Georges de Crayencour, fils de son demi-frère Michel, de lui avoir procuré «la photocopie des albums de voyages de Michel-Charles», son grand-père paternel, et elle remercie aussi les Directeurs des Archives du Nord et de Versailles.

C'est surtout à partir de *Quoi? L'Eternité* que la part des souvenirs personnels de l'auteure commence à apparaître dans *Le Labyrinthe du monde*. Dans les deux premiers volumes du triptyque, le recours aux documents était indispensable à l'auteure puisqu'elle traite de sujets ayant précédé sa naissance. Quant à *Quoi? L'Eternité* où elle parle de ses premières années d'enfance, les souvenirs personnels et les faits racontés de mémoire remplacent les événements basés sur les documents, exception faite pour les événements qui sont arrivés dans sa plus tendre enfance et dont elle

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 307.

n'a pas eu conscience. Ainsi, elle raconte ses souvenirs d'enfance, ses souvenirs avec Jeanne, avec Clément et Axel sur la plage, avec les bonnes, et enfin avec Michel de mémoire.

Yourcenar nie la présence d'une mémoire qui retient tout : «Certes, si vous me demandez ce que j'ai fait il y a dix ans, le 11 mai, je serais incapable de vous répondre. La mémoire ne retient qu'un certain nombre d'images ou d'incidents qui vous ont frappé, et tout le reste tombe à l'eau [l'oubli], heureusement. Sinon, quel fardeau nous porterions sur nos épaules»<sup>1</sup>, dit-elle à Jacques Chancel.

Dans *Souvenirs pieux et Archives du Nord* (deux livres basés essentiellement sur les documents), on ne peut pas négliger le recours à la mémoire de l'écrivaine «pour quelques digressions». Ainsi, lors de sa première visite à Suarlée en 1956, lors de l'enlèvement de Ben Bella, elle nous décrit les fêtes religieuses organisées à l'occasion du «retour au culte de la cathédrale à demi détruite par les bombardements de 1944»<sup>2</sup>, en Westphalie. Mais elle ne tarde pas à revenir aux informations documentées en ajoutant que «le terre-plein de la cathédrale qui vit au XVI<sup>e</sup> siècle les folies de Hans Bockhold et la sanglante répression des Anabaptistes était noir d'une foule âprement installée dans le souvenir de ses propres griefs et dans l'orgueil d'avoir relevé ses propres ruines»<sup>3</sup>. L'écrivaine n'a certes pas assisté aux événements qui se sont produits dans le courant du XVI<sup>e</sup> siècle. C'est là un va-et-vient entre les faits basés sur les documents et ceux dont elle est témoin, donc racontés de mémoire.

Yourcenar, cette «auteure de documents», si l'on peut dire, ne compte pas seulement sur la mémoire, mais aussi sur l'imagination : «j'ai compté (...), sur mon imagination pour évoquer, par exemple, le retour de l'église villageoise de ma grand-mère Mathilde, et le bonheur qu'elle éprouve à

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Radioscopie de Jacques Chancel*, Monaco, éd. du Rocher, 1999, pp. 27-28.

<sup>2</sup> *SP*, p. 42.

<sup>3</sup> *Ibid.*

marcher dans l'herbe par ce matin d'été, ou encore les dernières réflexions de mon grand-père Michel-Charles»<sup>1</sup>, déclare-t-elle dans *Les Yeux ouverts*. Elle ajoute qu'elle tient à «ce que tous les détails, même s'ils faisaient objet d'une sorte de montage romanesque, fussent authentiques»<sup>2</sup>. D'ailleurs, n'oublions pas que l'auteure imagine, dans *Souvenirs pieux*, la nature de la relation qui aurait existé entre sa mère et elle si la première n'avait pas été morte : «Tout porte à croire que je l'aurais d'abord aimée ... »<sup>3</sup>.

Il convient ici d'élucider la différence entre la mémoire et l'imagination, parce que la plupart des gens peuvent les prendre l'une pour l'autre à force de ressemblance en apparence : « ... l'imagination et la mémoire avaient pour trait commun la présence de l'absence et, pour trait différentiel, d'un côté la suspension de toute position de réalité et la vision d'un irréel, de l'autre la position d'un réel antérieur»<sup>4</sup>, dit Paul Ricœur dans son livre intitulé *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, tout en essayant de démêler l'écheveau des fils qui existent entre les deux termes.

Le recours de l'écrivaine à l'imagination est peut-être dû à sa volonté de résoudre ce problème du manque de données nécessaires à son travail et sa démarche documentaire auquel peut se heurter tout historien. C'est peut être aussi une technique visant à introduire une dimension romanesque à son œuvre.

### **III. L'insuffisance des documents**

En effet, le plus grand problème qui puisse faire obstacle à l'historien est le manque de documents. Notre écrivaine se rend compte de cette difficulté et nous avertit au fur et à mesure de la rédaction de son œuvre

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, *op. cit.*, p. 201.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *SP*, p. 53.

<sup>4</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 54.

lorsqu'elle est en manque de connaissance sur tel ou tel sujet. Son entreprise suppose une documentation complète et suffisante, ce qui n'est pas toujours possible. Ainsi, parlant du pensionnat de Fernande au Sacré-Cœur de Bruxelles, l'auteure a recours aux romans contemporains de cette période «ayant consacré quelques pages à ce genre d'institutions»<sup>1</sup>. Un stratagème analogue fut utilisé lorsqu'elle aborde la vie de son grand-oncle Octave Pirmez. L'auteure elle-même dit que les épisodes qu'elle consacre à cet oncle ne sont qu'«une véritable mosaïque de citations de ses œuvres»<sup>2</sup>. Lorsqu'elle se heurte à un tel problème, au lieu de se résigner, Yourcenar essaye de chercher une solution de remplacement.

Dans cet esprit, abordant la mort de sa grand-mère Mathilde et son souvenir pieux, Yourcenar nous montre l'insuffisance des documents qu'elle a entre les mains : «Tout détail sur les circonstances physiques sur la maladie et la mort [est] rare dans cette sorte de document»<sup>3</sup>. Et elle ajoute que ce sont les «quelques pages inédites» d'Octave Pirmez qui lui affirment que «...la pauvre femme, atteinte du croup, eut à subir une laryngotomie. Une fausse couche suivit, à laquelle l'infortunée ne survécut pas»<sup>4</sup>.

Concernant la mort de son oncle maternel Gaston, cet épisode que Yourcenar qualifie de «laid», deux raisons font hésiter l'écrivaine à aborder ce sujet : d'abord, c'est un épisode désagréable ; ensuite elle n'a, à son sujet, que le témoignage de Fernande âgée alors de quatorze ans :

*En septembre 1887 (...) La Fraulein, Fernande et Jeanne entendirent un soir les éclats d'une brutale dispute dans le bureau de Monsieur Arthur. Des exclamations inarticulées et des bruits de coups résonnaient à travers*

---

<sup>1</sup> SP, p. 241.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 202.

<sup>3</sup> SP, p. 131.

<sup>4</sup> *Ibid.*

*les portes fermées. Quelques moments plus tard, Gaston sortit de chez son père et remonta sans mot dire dans sa chambre. Il mourut huit jours plus tard d'une fièvre chaude<sup>1</sup>.*

Yourcenar trouve que cette histoire est «non seulement odieuse, mais absurde», et elle a ses raisons : «Il est rare qu'un père de cinquante-six ans tombe à bras raccourcis sur un fils de vingt-neuf ans, et cette brutalité devient plus incroyable encore quand le fils est simple d'esprit»<sup>2</sup>. C'est pourquoi Yourcenar croit que cette histoire est une pure invention de Fernande. Examinant ce fait, l'écrivaine nous informe que sa mère, ayant caché à Michel la disgrâce mentale de Gaston, donne à celui-ci l'âge de douze ou treize ans. Mais l'auteure est stupéfaite de ce que «Michel ne se soit pas aperçu qu'il y avait dans ce récit présenté de la sorte une impossibilité de fait : puisque Mathilde n'avait survécu qu'un an à la naissance de Fernande, celle-ci ne pouvait donc avoir eu un frère plus jeune qu'elle de deux ou trois ans»<sup>3</sup>.

Parfois, un seul témoignage ne suffit pas pour que l'historien soit assuré de la véracité et la valeur du sujet qu'il traite. La simple volonté de rejeter un épisode du fait qu'elle n'en a qu'un seul témoignage, communiqué plus tard à Michel, peut suggérer bien qu'il existe d'autres épisodes non consignés par Yourcenar à cause du manque de documents.

Ainsi, la narratrice va jusqu'à rayer certaines personnes de son arbre généalogique pour la simple raison qu'elle n'a pas, sous la main, de documents prouvant leur appartenance à sa famille : «... aucun parchemin ne me permet de prétendre à une parenté quelconque avec le frère Cornélius

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 250.

Adriansen, cordelier, qui vécut vers le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle...»<sup>1</sup>, dit-elle dans *Archives du Nord*, de même, le manque de preuve l'empêche de «compter parmi les [siens] un certain Henri Adriansen»<sup>2</sup>.

Nous pouvons donc en conclure que Yourcenar s'efforce d'étayer tout ce qu'elle dit par l'utilisation de preuves vérifiables et de documents existants. Cela donne en même temps l'impression que l'auteure respecte un engagement qu'elle n'a pas même conclu avec le lecteur, celui de dire la vérité. Néanmoins, elle peut et presque doit, les attacher à sa famille qu'elle appelle «réseau», mais seulement par le fait qu'ils ont «respiré le même air, mangé le même pain, reçu en plein visage la même pluie et le même vent de mer»<sup>3</sup> que les siens. Ces personnes sont alors ses parents «du fait d'avoir existé»<sup>4</sup>.

Racontant l'histoire d'un de ces parents appelé Nicolas de Cleenwerck, elle dit, dans *Archives du Nord*, «En 1603, mon aïeul Nicolas Cleenwerck, magistrat à Cassel, eut à juger son frère Joss, convaincu de meurtre, et détenu provisoirement dans le couvent des Récollets (...) Mais nos informations s'arrêtent là»<sup>5</sup>. Malgré l'insuffisance des informations et le manque de documents, la narratrice assure qu'elle reste honnête : «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...»<sup>6</sup>.

Il arrive parfois à Yourcenar de donner des noms de son invention, comme c'est le cas quand elle raconte l'histoire de sa mère avec le baron de

---

<sup>1</sup> AN, p. 367.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 368.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 346.

<sup>6</sup> *Ibid.*

H. L'auteure nous informe que «cette initiale est de fantaisie»<sup>1</sup>, et aussi que «son prénom [lui] échappe»<sup>2</sup>. Elle en fait de même pour la baronne V., l'ancienne amie de la famille.

Lorsque l'écrivaine procède à cette technique d'invention, cela signifie que les informations qu'elle possède sur la personne ou sur le sujet en question, ne sont pas suffisantes. Par exemple, le nom de «Maud», la femme de ce monsieur anglais qui a accueilli Michel à la suite de sa fuite du régiment : «Rolf présente à M. Michel sa jeune femme, que j'appellerai Maud, mon père ne m'ayant pas dit son prénom. (Le nom et le prénom du mari sont aussi de mon cru)»<sup>3</sup>. Il lui arrive d'ailleurs parfois de se désoler du peu de renseignements qu'elle a à sa disposition. Ainsi, parlant de Michel, après la mort de sa première femme Berthe, et son retour au Mont-Noir, elle écrit : «... après avoir ré-examiné de près le peu que je sais des faits, je le suppose au moins bouleversé»<sup>4</sup>, et elle ajoute «(Je m'excuse de ces plates bribes d'informations : elles sont à peu près les seules qui puissent me servir pour fixer une date ou préciser un décor durant ces années agitées)»<sup>5</sup>. Ces années agitées sont les treize années de mariage de Michel avec Berthe. De ces années, l'auteur n'a que deux photos !

Ce problème d'insuffisance de documents implique en fait une question sur la nature même du savoir de l'historien : est-ce un savoir absolu ou relatif ? Rien n'est précis dans l'étude de l'histoire. On examine les données, on les ajuste et parfois les confronte pour vérifier leur véracité et s'approcher de la réalité. Mais, on reste enfin presque incertain vis-à-vis des résultats acquis. Malgré cela, notre historienne s'inscrit en faux contre ceux qui prétendent qu'on ne peut pas saisir la vérité historique, car «Il en va de

---

<sup>1</sup> *SP*, p. 267.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *AN*, p. 526.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 601.

<sup>5</sup> *Ibid.*

cette vérité comme de toutes les autres : on se trompe plus ou moins»<sup>1</sup>, écrit-elle dans les «Carnets de notes des *Mémoires d'Hadrien*».

La présence des documents et des témoignages oraux n'empêche pas l'emploi des termes du type «je crois», «je pense», «peut-être», et «ou» qui ouvre la porte à une réflexion sur la valeur de ce qui est consigné. Ainsi, parlant du jeune baron de H. dont Fernande est tombée amoureuse, et du salon qu'il a consacré à son nouvel instrument de musique, Yourcenar dit «j'imagine que cette pièce avait l'aspect mi-chapelle (...) Peut-être même y brûlait-on de l'encens»<sup>2</sup>.

La simple utilisation de l'expression «peut-être», nous montre sans aucun doute que la connaissance de l'écrivaine n'est pas sûre et c'est pourquoi elle énonce des hypothèses. Dans *Archives du Nord* et en retraçant la biographie de sa famille paternelle, elle cite un certain Martin Cleenewerck «qui fut ou ne fut pas un de mes proches...»<sup>3</sup>. Remarquons l'emploi de «ou» qui indique l'hésitation de l'écrivaine de compter cet homme là parmi ses parents.

Il faut ajouter à l'absence de document, la déficience de la mémoire et elle a d'ailleurs un souci, voire un problème, pour bien situer ses souvenirs d'enfance dans *Quoi ? L'Eternité*, volet essentiellement basé sur les souvenirs personnels de l'auteure. Elle accuse la mémoire d'«éloigne(r) ou rapproche(r) les faits»<sup>4</sup>, ce qui rend difficile la distinction chronologique de ces faits. Tout ceci démontre que le savoir de l'historien est bien relatif et non absolu.

Avant de terminer ce point, il convient ici de signaler que c'est par amour de l'Histoire que Yourcenar préfère écrire son autobiographie dans

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, «Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien*», in *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 528.

<sup>2</sup> *SP*, p. 267.

<sup>3</sup> *AN*, p. 327.

<sup>4</sup> *QE*, p. 860.

une perspective historique. La lecture de l'Histoire est, pour elle, un voyage et c'est en lisant l'Histoire qu'elle rencontre différentes personnes qu'elle n'aurait certainement pas connues si elle n'avait pas effectué cette lecture, ou plus exactement ce voyage.

Parce que le travail sur toute sorte de documents est celui d'un historien, nous pouvons donc en déduire que la méthode employée par Marguerite Yourcenar en écrivant son autobiographie est bien historique. C'est pour cela que Sun Ah Park, dans son étude ayant pour titre *La fonction du lecteur dans Le Labyrinthe du monde de Marguerite Yourcenar*, invente un nouveau terme pour désigner cette trilogie autobiographique historiquement abordée.

Il s'agit du terme «histobiographie»<sup>1</sup>, qui signifie simplement «Histoire+autobiographie».

---

<sup>1</sup> Sun Ah Park, *La fonction du lecteur dans Le Labyrinthe du monde de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 314.

## CHAPITRE II

### BIOGRAPHIE D'UNE FAMILLE

*Le Labyrinthe du monde*, autobiographie de Marguerite Yourcenar ? Ce triptyque semble poser un problème générique<sup>1</sup> : à première vue, le lecteur risque de le prendre pour une biographie familiale<sup>2</sup> dont Yourcenar elle-même n'occupe qu'une partie. En fait, il existe quatre biographies de Yourcenar.

La première est celle incluse dans l'édition de la Pléiade de ses *Œuvres romanesques*, parue en 1982 (voir le contenu dans la bibliographie). Pierre Brunel remarque que, dans ce recueil, Yourcenar est «son propre préfacier et même son propre biographe»<sup>3</sup>. En effet, cette biographie est écrite par Yourcenar elle-même, mais à la troisième personne du singulier. Nous y reviendrons plus loin.

Quant à la deuxième biographie, c'est celle de Josyane Savigneau ayant pour titre *Marguerite Yourcenar : l'invention d'une vie*, et achevée d'imprimer en 1990.

La troisième est *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques* de Michèle Sarde, publiée chez Robert Laffont en 1995.

---

<sup>1</sup> «*Le Labyrinthe du monde* montre une ambiguïté sur le plan générique», Camiel Van Woerkum, *Le brassage des choses. Autobiographie et mélange des genres dans Le Labyrinthe du monde de Marguerite Yourcenar*, thèse de doctorat sous la dir. du prof. Maarten B. Van Buuren, Université d'Utrecht, 2007, p. 13.

<sup>2</sup> Parlant des deux premiers volumes du triptyque, Claude Benoît dit qu'ils «constitu[ent] une espèce de biographie collective». Claude Benoît Morinière, «L'égotisme yourcenarien ? De la naissance du je à la disparition du moi», in *L'écriture du moi dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*. Actes du colloque international de Bogota (5-7 septembre 2001). Textes édités par Rémy Poignault, Vicente Torres, Jean-Pierre Castellani et Maria Rosa Chiapparo Clermont-Ferrand SIEY, 2004, pp. 89-99 (notamment p.96).

<sup>3</sup> Pierre Brunel, «Biographie et autobiographie dans *Feux* de Marguerite Yourcenar», in *Marguerite Yourcenar : biographie, autobiographie, op. cit.*, pp. 13-19 (notamment p. 13).

*Yourcenar : “Qu’il eût été fade d’être heureux”* de Michèle Goslar, parue aux éditions Racine en 1998, est la quatrième et dernière biographie de Yourcenar.

Revenons au *Labyrinthe du monde* devant lequel le lecteur reste perplexe, surtout après avoir entendu l’auteure elle-même déclarer dans l’avant-propos de ses *Œuvres romanesques* que c’est une trilogie «partiellement autobiographiqu[e]»<sup>1</sup>. Il convient donc maintenant de mettre en évidence la différence entre les deux termes biographie et autobiographie.

Commençons par la biographie. Selon Philippe Lejeune, elle a trois sens, à savoir :

L’histoire d’une personne (plus ou moins célèbre) racontée ou écrite par quelqu’un d’autre, et c’est l’ancien sens du mot ;

«L’histoire d’un homme (en général obscur) racontée oralement par lui-même à quelqu’un d’autre qui a suscité ce récit pour l’étudier (c’est la méthode biographique en sciences sociales)»<sup>2</sup> ;

Le troisième et dernier sens est celui dit de «formation» : un homme raconte son récit de vie à une ou plusieurs personnes pour être guidé dans sa vie.

Quant à l’autobiographie, Lejeune la définit ainsi :

*...récit rétrospectif en prose que quelqu’un fait de sa propre existence, quand il met l’accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité*<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, «Chronologie», in *Œuvres romanesques*, op. cit., p. IX.

<sup>2</sup> Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Paris, éd. du Seuil, 1986, p. 18.

<sup>3</sup> Philippe Lejeune, *L’autobiographie en France*, op. cit., p. 10.

Cette définition de Philippe Lejeune met l'accent sur trois éléments appartenant, selon lui, à trois catégories bien différentes :

La forme du langage : récit en prose ;

Le sujet traité : vie individuelle, histoire d'une personnalité ;

La situation de l'auteur :

- identité de l'auteur, du narrateur et du personnage,
- perspective rétrospective du récit.

Lejeune assure d'ailleurs que l'œuvre doit remplir toutes ces conditions pour être qualifiée d'autobiographique. Il ajoute aussi que «l'un des moyens les plus sûrs pour reconnaître une autobiographie c'est... de regarder si le récit d'enfance occupe une place significative, ou d'une manière plus générale si le récit met l'accent sur la genèse de la personnalité»<sup>1</sup>. Appliquons ce que dit Lejeune à l'entreprise de Yourcenar, nous nous apercevons que l'auteur n'aborde sa propre vie qu'à partir du troisième volet du triptyque (*Quoi ? L'Eternité*) et qu'elle ne consacre qu'un seul épisode à son récit d'enfance : il s'agit du passage intitulé «Les miettes de l'enfance».

A la fin d'*Archives du Nord*, quand l'auteure en termine avec Michel pour commencer le troisième volume supposé être complètement consacré à la petite Marguerite, elle dit qu' «il est trop tôt pour parler d'elle»<sup>2</sup>. Il semble qu'il soit toujours trop tôt pour parler d'elle, car l'auteure ne veut pas se révéler au lecteur. L'autobiographe parvient toujours à un point où il doit tout dire ou se taire complètement, et puisqu'il a décidé de parler, tout simplement parce qu'il a entrepris ce projet, il doit de toute façon parler.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> *AN*, p. 614.

Pourtant, «les écrivains ne tombent pas si facilement le masque»<sup>1</sup>. Notre écrivaine, pour sa part, utilise une méthode particulière pour ne pas tout dire. Elle choisit de révéler les autres et plus précisément les siens. En démasquant les autres elle se révèle en même temps puisqu'elle a déjà déclaré que «Tout être qui a vécu l'aventure humaine est moi»<sup>2</sup>.

L'autobiographie est, selon Lejeune, un «genre fiduciaire»<sup>3</sup>, c'est-à-dire que rien ne peut garantir l'exactitude de ce qu'écrit l'auteur, d'où l'importance de l'engagement de celui-ci de dire la vérité ou du moins ce qu'il croit être vrai. Cet engagement, Philippe Lejeune l'appelle «le pacte autobiographique»<sup>4</sup>. Ce pacte est en même temps un engagement de dire la vérité et une «déclaration d'intention». En général, ce pacte doit être le plus souvent présent dans le préambule de son œuvre comme chez Rousseau<sup>5</sup>, mais on peut le trouver également dans une note comme dans *Si le grain ne meurt* de Gide<sup>6</sup> ou même dans une interview au moment de la publication de l'ouvrage comme chez Sartre.

Dans le cas du *Labyrinthe du monde*, l'auteure, non seulement ne conclut aucun pacte avec le lecteur, mais aussi elle nie partiellement le caractère autobiographique de la trilogie. Apparemment, l'œuvre de Yourcenar «ne répond ni à la définition ni au pacte de Lejeune. Par exemple, l'auteure, au lieu de mettre l'accent sur sa vie individuelle, semble préférer raconter l'histoire des autres : celle de son ascendance maternelle dans *Souvenirs pieux* ; celle de son ascendance paternelle dans *Archives du Nord*,

---

<sup>1</sup> «Les écritures du moi», in *Le Magazine littéraire*, n° 409, *op. cit.*, p. 19.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, «Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien*», in *Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. 537.

<sup>3</sup> Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>4</sup> «L'auteur d'un texte autobiographique promet (...) de dire la vérité sur son histoire», Philippe Lejeune, in *Genèse du Je : Manuscrits et autobiographie*, sous la direction de Philippe Lejeune et Catherine Viollet, Paris, CNRS Editions, 2000, p. 7.

<sup>5</sup> «Voici le seul portrait d'homme, peint exactement d'après nature et dans toute sa vérité, qui existe et qui probablement existera jamais». Voir Jean-Jacques Rousseau, *Les confessions*, Paris, Hatier, 2003, p. 7.

<sup>6</sup> Il écrit en conclusion de la première partie : «Mon intention pourtant a toujours été de tout dire. Mais il est un degré dans la confiance que l'on ne peut dépasser sans artifice, sans se forcer ; et je cherche surtout le naturel ... », André Gide, *Si le grain ne meurt*, *op. cit.*, p. 280.

et celle de son père et de ses amis dans *Quoi ? L'Eternité*<sup>1</sup>. Yourcenar n'affirme pas non plus l'identification narrateur/personnage principal et c'est d'ailleurs certainement le but recherché lorsqu'elle emploie la troisième personne du singulier en désignant la petite fille : «cet enfant de sexe féminin», «ce bout de chair». D'autant que l'écrivaine, elle-même, déclare trouver une difficulté à s'identifier avec cet enfant qui l'oblige à :

*[Se] poser une série de questions d'autant plus redoutables qu'elles paraissent banales, et qu'un littérateur qui sait son métier se garde bien de formuler. Que cet enfant soit moi, je n'en puis douter sans douter de tout. Néanmoins, pour triompher en partie du sentiment d'irréalité que me donne cette identification, je suis forcée, tout comme je le serais pour un personnage historique que j'aurais tenté de recréer, de m'accrocher à des bribes de souvenirs reçus de seconde ou de dixième main, à des informations tirées de bouts de lettres, etc.*<sup>2</sup>

D'où l'importance des documents qui, outre le rôle primordial qu'ils jouent dans le domaine de l'information, aident l'auteure à s'identifier avec elle-même.

Ajoutons à cela que Yourcenar, née en 1903, ne commence à écrire son autobiographie que soixante-six ans plus tard. C'est-à-dire qu'un grand nombre d'années sépare les deux actes, naissance et évocation de cette

---

<sup>1</sup> Osamu Hayashi, «Autobiographie et Roman familial à propos de *Souvenirs pieux* de Marguerite Yourcenar», in *Etudes de langue et littérature françaises*, n° 72, Hakusuisha, Tokyo, 1998, pp. 128-140 (notamment p. 129).

<sup>2</sup> *SP*, p. 7-8.

naissance. Ces décennies séparent le «je narrant» du «je narré»<sup>1</sup>. Ce que nous allons développer plus tard.

En fait, l'identité entre auteur, narrateur et personnage principal est marquée le plus souvent par l'emploi de la première personne du singulier «je» ou ce que G. Genette appelle «le discours autodiégétique», et ce que Philippe Lejeune cite dans son *pacte autobiographique*<sup>2</sup>. Mais il souligne en même temps que nous pouvons avoir un récit écrit à la première personne «sans que le narrateur soit la même personne que le personnage principal»<sup>3</sup>. Le discours devient dans ce cas là «homodiégétique»<sup>4</sup>. Par contre, il existe des récits où le narrateur s'identifie au personnage sans que la première personne soit employée. Le premier et le dernier cas s'appliquent au *Labyrinthe du monde*. L'auteure parle de la petite, parfois en utilisant «je» : «Je grimpe à travers les hautes herbes... je voudrais que mes fleurs soient seulement des fleurs»<sup>5</sup>, et parfois en utilisant «elle», ce qui est fréquent dans la trilogie : «cet enfant du sexe féminin», «La petite fille», «... il est trop tôt pour parler d'elle», etc.

L'autobiographe peut d'ailleurs écrire sa vie en utilisant la deuxième personne du singulier «Tu», comme le fait exactement Perec dans *Un homme qui dort*<sup>6</sup>, ou la deuxième personne du pluriel «vous» comme dans *La Modification* de Michel Butor<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> C'est donc une «incarnation lointaine» que l'écrivaine «ne peut pas accepter sans réticence ... », Damien Zanone, *L'autobiographie*, Paris, éd. Marketing S.A., 1996, p. 14.

<sup>2</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, éd. du Seuil, 1975, p. 15.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>4</sup> Gérard Genette distingue la présence de deux types de récits : dans le 1<sup>er</sup> type appelé hétérodiégétique, le narrateur est «absent de l'histoire qu'il raconte», alors que dans le 2<sup>ème</sup> nommé homodiégétique, «le narrateur est présent comme l'un des personnages». Ce dernier type, on l'appelle «autodiégétique», quand le narrateur est lui-même le personnage principal. Voir à ce sujet Gérard Genette, *Figures III*, Paris, éd. du Seuil, 1972, pp. 225-267.

<sup>5</sup> *QE*, p. 793.

<sup>6</sup> «dès que tu fermes les yeux ... ». Voir Georges Perec, *Un homme qui dort*, Paris, éd. Denoël, 1967, p. 13.

<sup>7</sup> «Vous avez envie de vous dégourdir les jambes». Voir Michel Butor, *La Modification*, Paris, éd., de Minuit, Paris, 1957, p. 75.

Là, il faut distinguer, selon Philippe Lejeune, la présence de deux critères différents : «Celui de la personne grammaticale, et celui de l'identité des individus auxquels les aspects de la personne grammaticale renvoient»<sup>1</sup>.

C'est pourquoi il nous dresse la table suivante :

Personne grammaticale / Identité	Je	Tu	Il
Narrateur = Personnage principal	Autobiographie classique [autodiégétique]	Autobiographie à la 2ème personne	Autobiographie à la 3ème personne
Narrateur / Personnage principal	Biographie à la 1ère personne (récit de témoin) [homodiégétique]	(*) biographie adressée au modèle	Biographie classique [hétérodiégétique]

(\*) «... s'adresser à la personne dont on raconte la biographie devant un auditoire et c'est le cas des "discours académiques"»<sup>2</sup>.

En examinant la table de Lejeune, nous trouvons que la trilogie de Yourcenar correspond à la fois à l'autobiographie classique parce que l'écrivaine utilise le «je», et qu'il y a identité entre le narrateur et le personnage principal, et à l'autobiographie à la troisième personne puisqu'elle emploie «elle» en se désignant.

Laissons maintenant de côté l'identification de l'auteur au narrateur et au personnage principal au niveau du pronom personnel, pour examiner cette identification au niveau du nom propre. Il y a celui de l'auteur bien sûr comme il figure sur la couverture de l'œuvre d'une part, et celui du narrateur

<sup>1</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit., p. 16.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 18.

et du personnage tel qu'il figure à l'intérieur du texte d'autre part et qui doit être identique au nom présent sur la couverture du livre dans le cas de l'autobiographie. En fait, «l'autobiographie (récit racontant la vie de l'auteur) suppose qu'il y ait identité de nom entre l'auteur (...), le narrateur du récit et le personnage dont on parle»<sup>1</sup>. L'œuvre de Yourcenar remplit cette condition de fait puisque le nom de l'auteure qui figure sur la couverture est le même que celui donné au narrateur et au personnage principal dans le texte.

Passons à une question qui n'est pas sans importance : pouvons-nous considérer la trilogie de Yourcenar, dans sa totalité, comme un «roman autobiographique» ou comme une autobiographie ? Avant de répondre à cette question, il faut tout d'abord définir ce qu'est un roman autobiographique et mettre l'accent sur les différences qui existent entre celui-ci et ce qu'il est convenu d'appeler «autobiographie».

On appelle roman autobiographique :

*Tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou au moins de ne pas l'affirmer. Ainsi défini, le roman autobiographique englobe aussi bien des récits personnels (identité du narrateur et du personnage) que des récits «impersonnels» (personnages désignés à la troisième personne ; il se définit au niveau de son contenu. A la différence de l'autobiographie ; il comporte des degrés<sup>2</sup>.*

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, pp. 23-24.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 25.

Pour bien montrer la différence entre autobiographie et «roman autobiographique», Philippe Lejeune dresse la table suivante :

Pacte	Nom du personnage		=0	= nom de l'auteur
		nom de l'auteur		
Romanesque	1a roman		2a roman	
=0	1b Roman		2b Indéterminé	3a Autobiographie
Autobiographique			2c Autobiographie	3b Autobiographie

NB : cette table ne s'applique qu'aux récits «autodiégétiques».

Analysons alors le tableau pour l'appliquer ensuite au *Labyrinthe du monde* que nous pouvons considérer comme un récit autodiégétique parce qu'écrit en partie à la première personne du singulier :

1) Dans ce cas, l'auteur donne au personnage un nom qui n'est pas le sien (tel qu'il figure sur la couverture). Ce seul fait exclut, selon Lejeune, toute possibilité d'autobiographie, parce que l'identité entre l'auteur, le narrateur

---

<sup>1</sup> C'est en 1977 que Serge Doubrovsky vint remplir cette case aveugle en donnant à son récit intitulé *Fils* le nom d'«autofiction»: «Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau». Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, éd. Galilée, Coll. «Folio», 1977, en quatrième de couverture. Mais la définition que Doubrovsky donne à l'autofiction pourrait susciter un problème générique du simple fait qu'il accorde à ce nouveau genre deux caractères «strictement autobiographiques» (l'authenticité des noms et des faits racontés): «A l'inverse du roman autobiographique traditionnel, qui présente une histoire (plus ou moins) vraie comme fictive, en déguisant notamment les noms propres, *Fils* offre une histoire et des noms authentiques sous la rubrique du roman», Serge Doubrovsky, *Autobiographiques de Corneille à Sartre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 74. Voir aussi à ce sujet Philippe Gasparini, *Autofiction : une aventure du langage*, Paris éd. du Seuil, 2008, p. 47.

et le personnage principal n'existe pas. Nous n'étudierons pas plus ce point car sans objet dans cette thèse.

2) Le personnage n'a aucun nom. Ce cas là est très «complexe parce qu'indéterminé»<sup>1</sup>. Dans cette situation, c'est le pacte qui détermine si c'est un roman ou une autobiographie. Nous avons en fait trois possibilités :

- 2a, nous avons un pacte romanesque et la narration peut être alors attribuée à «un narrateur fictif»<sup>2</sup>.
- 2b, nous n'avons ni nom ni pacte et par conséquent l'indétermination devient totale, comme le dit Lejeune. «Il s'agira alors d'un texte indéterminé...et non d'un roman autobiographique : le lecteur pourra lire le récit soit comme un roman soit comme une autobiographie, sans pouvoir cumuler les deux modes de lecture»<sup>3</sup>.
- 2c, nous avons un pacte autobiographique, mais le personnage n'a aucun nom. Pourtant, l'auteur se déclare identique au narrateur et par conséquent au personnage puisque c'est un récit autodiégétique<sup>4</sup>.

3) Le nom du personnage est le même que celui de l'auteur, et contrairement au premier cas, ce fait exclut toute possibilité de fiction. A ce propos, nous pouvons d'ailleurs distinguer deux options :

- 3a, l'auteur ne conclut aucun pacte, mais le lecteur peut tout simplement identifier l'auteur au narrateur et au personnage, quoiqu'il n'y ait aucune déclaration «solennelle»<sup>5</sup>. Philippe Lejeune nous donne l'exemple des *Mots* de Sartre où le nom de

---

<sup>1</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit., p. 29.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Jacques Lecarme, Eliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, op. cit., p. 25.

<sup>4</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit., pp. 29-30.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 30.

l'auteur ne figure qu'à la page 8<sup>1</sup>, tout en ajoutant que le nom de l'auteur peut apparaître dans le récit très longtemps après le début (comme dans *Partir avant le jour* de J. Green). Dans ce récit, le nom de l'auteur n'apparaît qu'à la page 107<sup>2</sup> !

Concernant notre écrivaine, le lecteur ne découvre le nom de la nouvelle-née qu'à la page 32 quand le narrateur déclare que «La petite fille reçut le[s] nom[s] de Marguerite...»<sup>3</sup>.

3b, ici, nous avons un pacte autobiographique ainsi que l'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage au niveau du nom propre, et c'est la situation la plus fréquemment rencontrée dans les autobiographies. Ceci s'applique parfaitement dans les *Confessions* de Rousseau où le pacte apparaît dès le titre<sup>4</sup>, affirmé dans la préface<sup>5</sup> et conforté tout au long du récit. Le lecteur rencontre plusieurs fois le nom de l'auteur dans le texte : «Rousseau», «Jean-Jacques».

En résumé, Lejeune appelle autobiographies, les cas (2c, 3a, 3b), alors que les cas (1a, 1b, 2a) sont des romans. Quant à (2b), il reste indéterminé.

Maintenant, appliquons cette table au *Labyrinthe du monde* de Marguerite Yourcenar. Nous constatons que ce récit peut correspondre à deux cas :

- 1) Le "3a" où l'auteur ne conclut aucun pacte ni romanesque ni autobiographique, mais où le nom du personnage est le même que celui de

---

<sup>1</sup> «...le docteur Sartre...En 1904...fit la connaissance d'Anne-Marie Schweitzer, s'empara de cette grande fille délaissée, l'épousa, lui fit un enfant au galop, moi...», Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Paris, éd. Gallimard, 1964, pp. 7-8.

<sup>2</sup> «Enfin je me trouvai sur l'estrade et je répétai mon nom au professeur chargé de distribuer les récompenses. "Vous dites Julien Green ? Oui."», Julien Green, *Partir avant le jour*, Paris, éd. Bernard Grasset, 1963, p. 107.

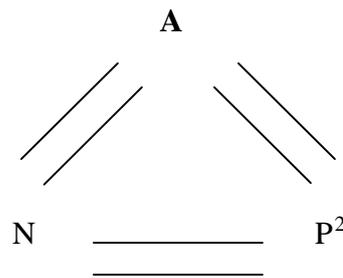
<sup>3</sup> *SP*, p. 32.

<sup>4</sup> L'auteur d'un récit intitulé les «confessions», est sans aucun doute quelqu'un qui a l'intention de se confesser aux lecteurs.

<sup>5</sup> Voir le même chapitre page 79.

l'auteur qui figure sur la couverture juste au dessus du titre de l'œuvre, et que nous, comme lecteurs, connaissons tous.

2) Le "3b", et cela peut être possible si seulement nous considérons le Koan Zen «Quel/ était/ votre/ visage/ avant/ que/ votre/ père/ et/ votre/ mère/ se fussent/ rencontrés ?» que l'auteur met en exergue de son récit, comme un pacte autobiographique<sup>1</sup>, puisque l'autobiographie, pour Yourcenar n'est autre que se chercher un visage à travers les siens et donner un sens à son existence. C'est exclusivement dans ce cas là que nous pouvons dire que l'œuvre de Yourcenar correspond au "3b" : identité entre auteur, narrateur et personnage + pacte autobiographique et que Gérard Genette schématise ainsi :



Signalons que Lejeune lui-même tente de modifier la définition de l'autobiographie, dans *Signes de vie ou pacte autobiographique II*, pour alléger un peu les conditions très strictes qu'il propose dans *L'autobiographie en France*, et qu'une œuvre doit remplir pour être qualifiée d'autobiographique. La définition de l'autobiographie devient désormais «un

---

<sup>1</sup> En fait, « ... toutes les autobiographies ne commencent pas par des déclarations solennelles à la façon de Rousseau ou de Chateaubriand ». Béatrice Didier, «Le paratexte des œuvres autobiographiques», in *Marguerite Yourcenar. Aux frontières du texte*. Actes du colloque organisé par la Société d'Etudes du Roman Français du XX<sup>e</sup> siècle, 10-11 mai 1994, édités par Anne-Yvonne Julien, éd. ROMAN 20-50, 1995, pp. 137-150 (notamment p.137). Mais ce Koan Zen «incite [quand même] à considérer la vie avant la vie ... », Madeleine Boussuges, *Marguerite Yourcenar : Sagesse et Mystique*, Grenoble, Editions des Cahiers de l'alpe Société des Ecrivains Dauphinois, 1987, p. 229.

<sup>2</sup> A= auteur, N= Narrateur et P= Personnage. Voir Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, éd. du Seuil, 1991, p. 83.

discours de vérité sur soi»<sup>1</sup>. Nous pouvons donc en conclure que *Le labyrinthe du monde* est, selon tous les critères de Lejeune, l'autobiographie de Marguerite Yourcenar.

## I. L'arbre généalogique

Pour écrire une (auto) biographie, il est parfois très utile de s'appuyer sur la généalogie. George Sand consacre la première partie de *Histoire de ma vie* à l'histoire de sa «*famille de Fontenoy à Marengo*». C'est à partir de la deuxième partie qu'elle commence ses «*premières années 1800-1810*»<sup>2</sup>. Chateaubriand, dans Livre I de ses *Mémoires d'Outre Tombe*, remonte au XI<sup>e</sup> siècle pour évoquer sa famille : «Commençons donc et parlons d'abord de ma famille (...) Je descends d'une des plus anciennes familles de la Bretagne et de la monarchie française»<sup>3</sup>. N'oublions pas aussi que Rousseau remonte, dans ses *Confessions*, jusqu'à son quatrième aïeul Didier Rousseau. Ce qui amène Monique et Bernard Cottret à appeler son récit «roman familial»<sup>4</sup>.

Dans un premier temps, nous examinerons la famille maternelle de Yourcenar, puis sa famille paternelle. A la suite de cela, nous essaierons d'accéder à la petite Marguerite.

Marguerite Yourcenar, cette écrivaine qui a déjà déclaré dans *Radioscopie* que «Tous [s]es ancêtres sont des livres»<sup>5</sup>, et que ce sont les écrivains qui, «jusqu'à Mishima», constituent son arbre généalogique, ne renonce pourtant pas à ses vrais ancêtres, à sa véritable famille<sup>6</sup>. Dans *Le Labyrinthe du monde*, que Savigneau considère comme une «trilogie

---

<sup>1</sup> Philippe Lejeune, *Signes de vie*, Paris, éd. du Seuil, 2005, p. 144.

<sup>2</sup> Voir George Sand, *Histoire de ma vie*, in *Œuvres autobiographiques I*, Paris, éd. Gallimard, 1970.

<sup>3</sup> François de Chateaubriand, *Mémoires d'Outre Tombe*, Paris, éd. Bordas, 1989, t. I, pp. 8-9.

<sup>4</sup> Monique et Bernard Cottret, *Jean-Jacques Rousseau en son temps*, Paris, éd. Perrin, 2005, p. 15.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Radioscopie de Jacques Chancel*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>6</sup> «... *Le Labyrinthe du monde* s'attache à reconstituer le milieu de la noblesse qui est [celle de Yourcenar]». Anne Boissier, «Entre continuité et distance : la place de la noblesse dans *Le Labyrinthe du monde*», in *Ecriture du pouvoir, pouvoir de l'écriture. La réalité sociale et politique dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang S.A., éditions scientifiques nationales, 2006, p. 187-196 (notamment p. 187).

familiale»<sup>1</sup>, l'écrivaine retrace la vie de nombreuses générations de sa famille.<sup>2</sup> Dans *Souvenirs pieux*, elle remonte jusqu'au XIV<sup>e</sup> siècle pour découvrir les origines de sa famille maternelle. Alors que dans *Archives du Nord*, elle suit la «démarche contraire» : elle part des temps géologiques pour situer la Flandre Française, berceau de la famille paternelle.

### **1- *Souvenirs pieux* et famille maternelle :**

Lorsque nous abordons la famille maternelle de Yourcenar, nous parlons sans aucun doute de *Souvenirs pieux*, le premier volet du triptyque. Ce livre est complètement consacré à Fernande et à sa famille. Dans une construction circulaire, Yourcenar parle de l'accouchement de Fernande, de la mort de celle-ci, puis elle remonte le temps pour évoquer les ancêtres et les parents de Fernande, et, dans l'épisode qui porte le nom de Fernande, Yourcenar aborde l'enfance, l'adolescence, la jeunesse et le mariage de celle-ci, enfin, le cercle est bouclé lors de la clôture de l'épisode et du récit sur Fernande qui découvre qu'elle est enceinte.

Après avoir évoqué l'accouchement et la mort de Fernande dans le chapitre intitulé «l'accouchement», Yourcenar, dans «La tournée des Châteaux», retrace l'histoire de la famille «Quartier», celle de Fernande. L'auteure commence par un certain «Libier de Quartier», chevalier et consul «de la cité de Liège en 1366»<sup>3</sup>, passe par un Jean Louis de C., né en 1677,

---

<sup>1</sup> Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar : l'invention d'une vie*, op. cit., p. 34. Voir aussi ce que dit Jean d'Ormesson à ce sujet : «L'autobiographie de Marguerite Yourcenar est d'abord collective et s'intéresse aux ancêtres avant de s'intéresser à elle-même», «Yourcenar (1903-1987)», in *Une autre histoire de la littérature française 9 : Ecrivains et romanciers du XX<sup>e</sup> siècle de Malraux à Perec*, Paris, E.J.L., 2001, coll. «Librio», pp. 47-62 (notamment p. 51).

<sup>2</sup> «Yourcenar s'inscrit (...) dans une démarche généalogique», Jean-Bernard Vray, «Marguerite Yourcenar. Réticences et "miettes d'enfance"», in *Ecriture de soi : secrets et réticences*. Actes du colloque international de Besançon (22, 23, 24 novembre 2000). Textes réunis et présentés par Bertrand Degott et Marie Miguet-Ollagnier, Paris ; Budapest ; Torino, éd. L'Harmattan, 2001, pp. 303-320 (notamment p. 307).

<sup>3</sup> *SP*, p. 61.

lointain aïeul de Yourcenar et «cousin du professeur de Flémalle»<sup>1</sup>, et termine par Arthur et Mathilde et leurs enfants sur lesquels nous nous attarderons un peu.

#### **A- Le couple «Arthur - Mathilde» :**

L'écrivaine raconte la vie de ses grands-parents maternels, le couple Arthur-Mathilde, couple typique du XIX<sup>e</sup> siècle. Après avoir décrit leur chambre à coucher d'après le peu qu'elle sait du style de ce type de chambres, après avoir cité «la cire des bougies», «les flammes qui vibrent et vacillent comme la vie elle-même» et «le lit si bien bordé», l'auteure imagine l'intimité conjugale du couple : elle se questionne sur la manière dont ils faisaient l'amour : «Madame Mathilde n'a pas l'air d'une femme qui n'aime pas l'amour. Aime-t-elle ce qui n'est pas tout à fait la même chose, son Arthur ? Peut-être ne s'est-elle jamais posé la question. L'a-t-elle reçu avec ardeur, avec une innocente sensualité, avec un honnête contentement d'épouse, avec résignation, parfois avec dégoût ou fatigue, ou simplement avec l'indifférence d'une longue habitude ?» La réponse ne tarde pas à venir : «Il est probable qu'au cours de dix-huit années de nuits communes elle aura fait tout cela tour à tour»<sup>2</sup>.

Mais l'auteure suppose, tout en affirmant que sa grand-mère aimait son mari, que Mathilde, cette «servante de Lucine», aimait davantage toucher, embrasser et être entourée par ses enfants qui «lui auront procuré ces joies souvent plus délicieuses (...) que la volupté elle-même»<sup>3</sup>. Son amour des enfants surpassait son désir de faire l'amour avec Arthur et c'est certainement pourquoi elle a eu dix enfants. Aux motifs de Mathilde, Yourcenar met en opposition ceux d'Arthur :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 109.

*Les réflexions de Monsieur Arthur sur le sujet, à supposer qu'il en fût, sont moins faciles à conjecturer. Crut-il que ses devoirs de chrétien et d'homme bien né étaient de donner l'exemple d'une nombreuse famille ? Conjoint modèle, n'a-t-il jamais cessé au cours de dix-huit ans de désirer Mathilde, en qui se résumaient pour lui toutes les femmes ? Ou, si sa liaison avec «une personne de Namur», ou toute autre, n'a pas commencé qu'après la mort de Mathilde, a-t-il pris soin d'occuper celle-ci en l'installant pendant des années dans ce tumulte de maternités<sup>1</sup> ?*

L'auteure oscille alors entre la fidélité conjugale d'une part et d'autre part la trahison et les mauvais stratagèmes auxquels son grand-père aurait pu avoir recours pour couvrir son absence de la maison. De toute façon, la narratrice ne cesse d'énoncer des hypothèses.

Elle établit d'ailleurs aussi, une comparaison entre le mode de vie d'Arthur et celui de Mathilde. Arthur, «a ses baux à débattre avec les fermiers (ils sont si demandants), les réparations à refuser ou à consentir, les machines agricoles à fournir ou à remplacer (ils sont si négligents)... les embellissements du jardin, l'achat et l'entretien des chevaux, des harnais et des voitures réclament l'œil du maître, sans parler de celui du château et de l'achat judicieux des vins pour la cave...»<sup>2</sup>. Concernant Mathilde, cette «reine abeille», elle a :

*... des préoccupations plus variées... Elle descend rarement dans la sombre cuisine dont les marches*

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 111.

*d'escalier sont dangereuses pour cette femme si souvent enceinte, mais elle «fait» les menus et vérifie «le livre» de la cuisinière ; elle arrange les bouquets ; d'elle dépend le choix ou le renvoi des domestiques, congédiés d'ailleurs le plus rarement possible ; les maux de dents et de ventre des enfants, leurs grands petits crimes qu'on cache, quand on le peut, à leur père, lui créent de constants problèmes<sup>1</sup>.*

En un mot, elle s'occupe de la maison et des enfants. L'auteure nous décrit aussi l'aller-retour à l'église le matin, et le silence qui doit régner à table à l'heure du petit déjeuner en présence d'Arthur bien sûr. La petite fille ne néglige pas le coup d'œil que la grand-mère jette le matin au miroir et le monologue intérieur qui pourrait se dérouler en elle : «... quel dommage que les crinolines ne se portent plus ; leur ampleur était si avantageuse à de certains moments...»<sup>2</sup>.

Yourcenar énumère aussi les caractères physiques de sa grand-mère d'après un portrait, comme nous l'avons déjà dit plus haut : «agréable jeune femme au teint blanc et rose...»<sup>3</sup>.

Parler de ses grands-parents dans un épisode qui aborde les ancêtres peut paraître normal et logique. Par contre, ce qui peut frapper le lecteur, c'est que dans un épisode tout à fait consacré à sa mère, la narratrice arrête sa description en disant : «j'ai longuement décrit Fernande. Peut-être est-ce le moment de décrire aussi mon grand-père»<sup>4</sup>. L'auteure justifie cette interruption frappante dans le paragraphe suivant en signalant que «c'est la

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 116-117.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 250.

dernière occasion que nous aurons de nous occuper de lui»<sup>1</sup>. Elle décrit le visage, la barbe impériale, le regard et les cheveux d'Arthur. Mais le problème qui se pose à l'auteure c'est qu'elle «n'ose dire que [L]'image [de son grand-père] ait fait retentir en [elle] la voix du sang»<sup>2</sup>.

Elle continue en abordant l'isolement de son grand-père à Suarlée, son enfance d'enfant orphelin de mère à huit ans et de père à treize ans. Elle parle enfin de son mariage avec la cousine Mathilde qui n'est pour lui qu'«une fin (...) prématurée»<sup>3</sup>.

Quant aux enfants, l'écrivaine les évoque en respectant l'ordre chronologique de leur date de naissance. D'abord les deux enfants décédés «en bas âge, la première Jeanne, à un an, Ferdinand à quatre ans et demi»<sup>4</sup>. Ensuite, la narratrice débute par les cinq filles de Mathilde. Ces filles semblent vivre dans un monde isolé, séparées les unes des autres.

Isabelle est la sœur aînée. On l'appelle aussi Isa. Yourcenar, à la suite d'une ou deux rencontres, décrit les yeux clairs et les cheveux dont «on ne peut décider s'ils sont blonds ou déjà gris»<sup>5</sup>. La tante Isabelle s'est mariée avec son cousin, le baron de C. d'Y. De ce mariage, elle a eu deux enfants, la première est morte à vingt ans, quant à la deuxième, la «vigoureuse Louise», elle s'est adonnée aux «bonnes œuvres» en temps de guerre.

La tante Georgine dont les traits du visage «n'exprim[ent] rien»<sup>6</sup>, est devenue à la fin de sa vie un fantôme, voire «le symbole terrible de la maladie»<sup>7</sup>. Elle a épousé «le fils d'un banquier de Namur» et a eu un garçon, Jean, décédé en 1950 sans laisser d'enfant et une fille, Suzanne qui prend

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>7</sup> *Ibid.*

«[les] yeux bruns de sa mère»<sup>1</sup>. Elle se marie avec un monsieur de S. et a une petite fille dont Yourcenar ne mentionne pas le nom. La narratrice fréquentait la maison d'Ardenne de Suzanne. Elle y voyait «une hyène ramenée d'Afrique all[er] et ven[ir] dans une énorme cage, suiv[re] de ses yeux méfiants les gestes des humains, et japp[er] sauvagement toute la nuit»<sup>2</sup>.

Zoé, la sœur la plus aimée de Fernande. Yourcenar la décrit d'après ses portraits et photos. Elle décrit son visage «aux méplats et aux rehauts fortement structurés...» et «l'abondante chevelure coiffée en coup de vent» qui «donne l'impression... que Zoé a les cheveux coupés»<sup>3</sup>. Cette tante épouse, en 1883, un monsieur D. Sur l'une des photos prises vers quarante ans, Yourcenar a pu distinguer l'«éclat un peu vitreux» de ses yeux, cet éclat que l'écrivaine trouve aussi chez Jeanne et Théobald.

Enfin, la tante Jeanne ou «l'infirme» comme l'appelle toujours Yourcenar. Mademoiselle Jeanne, la sœur aînée de Fernande, s'est installée à Bruxelles en compagnie de la Fraulein à la suite de la vente de la propriété familiale de Suarlée<sup>4</sup>. Yourcenar a visité plusieurs fois pendant son enfance la maison de sa tante Jeanne.

En ce qui concerne Fernande, nous allons repousser un peu son étude pour l'aborder dans le cadre du couple «Michel-Fernande». En effet, Fernande étant la mère de Marguerite Yourcenar, elle bénéficie d'un traitement particulier puisque ses liens avec l'auteure sont multiples :

- Fille de ses grands-parents,
- Sœur de ses oncles et tantes,

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 9.

- Femme de son père,
- Mère.

Elle est donc présente dans le cadre de plusieurs fonctions différentes les unes des autres.

Après la présentation des cinq sœurs, la narratrice enchaîne sur celle des trois oncles maternels qui sont aussi présents dans *Souvenirs pieux* :

Gaston, dont elle n'a ni photo, ni portrait et sur lequel elle a peu de renseignements, mourut à l'âge de 29 ans. Mais l'auteure nous informe qu'elle a appris de «bonne source» que son oncle qui n'avait ni fiancée ni bien-aimée, «était simple d'esprit»<sup>1</sup>.

Concernant Théobald, Yourcenar l'a vu plusieurs fois lors de ses visites à sa tante Jeanne. La nièce trouve que «ce monsieur épais et grondeur n'était pas fait pour plaire à une petite fille»<sup>2</sup>. Et pourtant, elle échangeait avec lui des cartes de visite jusqu'à la mort de l'oncle à la suite d'une paralysie.

Octave, ce passionné de voyage, plaît davantage à Yourcenar que son frère Théobald. C'est un «homme de taille moyenne, aux traits fins, au pli de pantalon impeccable, des gants beurre-frais posés sur le bras de son fauteuil...»<sup>3</sup>. La narratrice le décrit de mémoire parce qu'elle l'a rencontré maintes fois chez sa tante Jeanne.

Dans le chapitre intitulé «Deux voyageurs en route vers la région immuable», l'écrivaine parle aussi des cousins de ses grands-parents maternels. Il s'agit des frères Pirmez, Octave (intellectuel et écrivain très lu en Belgique), et Fernand (révolutionnaire et humaniste). Elle accompagne Octave dans son voyage vers son oncle Louis Troye qui est aussi le père de

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 127.

Mathilde, grand-mère de la narratrice. Feuilletant cet épisode, le lecteur pourrait s'interroger : Pourquoi évoquer dans son autobiographie, l'histoire de ses deux lointains grands-oncles ? Yourcenar, qui a éventuellement prévu une telle question, répond en disant que ces deux oncles ne «sont pas précisément de proches parents»<sup>1</sup>. Mais, elle ajoute aussitôt que «... le mariage consanguin d'Arthur et de Mathilde rapproche de moi ces deux ombres, puisqu'un quart de mon sang sort de même source que la moitié du leur»<sup>2</sup>. Nous en parlerons en détail plus loin.

## **2- Archives du Nord et famille paternelle :**

C'est dans *Archives du Nord* que l'auteure aborde l'histoire de sa famille paternelle. Ce volume débute, comme Yourcenar le déclare dès la première page, «de lointains inexplorés»<sup>3</sup>, pour arriver à ses grands-parents paternels, à son père, et enfin à elle-même.

Evoquant l'histoire de la Flandre française «pendant les quatre siècles de la domination romaine», l'auteure dit :

*Ce qu'on voit se dessiner aux lueurs des villages incendiés par César ... c'est le lointain visage des ancêtres des Bieswal, des Dufresne, des Baert de Neuville, des Cleenewerck ou des Crayencour dont je descends*<sup>4</sup>.

L'auteure suit l'histoire des «Cleenewerck lentement devenus Crayencour», et descend le cours du temps jusqu'à son grand-père Michel-Charles.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> «Les *Archives du Nord* de Marguerite Yourcenar remontent bien au-delà de ce qu'elle a pu connaître ... », Béatrice Didier, *L'écriture - femme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 25.

<sup>4</sup> *AN*, p. 327.

#### A- Le couple «(Michel-Charles) - Noémi» :

L'écrivaine d'*Archives du Nord* consacre tout un épisode, intitulé «Le jeune Michel-Charles», à son grand-père paternel. Nous découvrons Michel-Charles dans sa chambre d'étudiant pendant qu'il s'apprête à un bal. Yourcenar nous cite ses livres préférés : «... des poètes latins, le Lamartine des *Méditations*, Hugo, etc.»<sup>1</sup>. La narratrice croit qu'elle comprend la personnalité de ce jeune homme qu'elle désigne par «mon futur grand-père», beaucoup mieux que lui-même : «Michel-Charles, qui a la modestie de se croire simple, est en réalité compliqué»<sup>2</sup>. Elle décrit sa position devant le miroir peu satisfait de ses «cloisons [nasales] un peu épaisses» qu'il «préférerait plus minces»<sup>3</sup>. Mais avec ses cloisons, avec sa bouche «grande et généreuse», ce jeune homme a «de quoi intriguer les femmes»<sup>4</sup>. Nous voyons avec l'auteure comment son grand-père débouche la bouteille de champagne sans faire le bruit habituel, parce qu'«on lui a appris à trouver vulgaire» un tel bruit.

Yourcenar évoque les promenades de ce jeune homme en Italie et sa visite de la villa d'Hadrien qui n'a rien éveillé en lui :

*Le jeune visiteur de 1845 perd pied dans ce qui n'est pour lui qu'un immense terrain vague parsemé de moellons informes. Hadrien se situe dans le temps après les grands historiens antiques qu'a lus Michel-Charles*<sup>5</sup>.

Dans *Quoi ? L'Eternité*, Yourcenar évoque la visite de Jeanne et son mari Egon à la Villa d'Hadrien : «La Villa (...) les séduit par son silence, par la longue et solennelle avenue de Cyprès plantés par le comte Fede,

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 389.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 390.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 418-419.

propriétaire du domaine au XVIII<sup>e</sup> siècle, espèce d'allée triomphale qui mène chez les Ombres. Ils sont conquis par ces grands murs à peine ébréchés, dédoublés en noir sur les sentiers des jardins, ces mosaïques recouvertes d'une légère couche de terre que les gardiens balaient pour les montrer dans toute leur fraîcheur, par cet îlot de marbre naguère entouré d'eau, retraite pour le sommeil, l'étude, ou l'amour peut-être, que joignait à la rive un pont tournant, dont on voit encore les glissières, par ces perspectives ouvertes partout sur la tranquille campagne»<sup>1</sup>.

Si l'on compare les deux visites, celle de Michel-Charles et celle de Jeanne et Egon, nous pouvons déduire que l'écrivaine est déçue par la manière dont son grand-père perçoit la Villa Adriana. Cette villa que Jeanne et Egon ont admirée et qui a été, pour Yourcenar, «l'étincelle» et le «point de départ»<sup>2</sup> de son chef d'œuvre, les *Mémoires d'Hadrien*, n'est pour Michel-Charles qu'un lieu «sans intérêt».

Michel-Charles n'est d'ailleurs pas un écrivain comme un grand nombre de personnages de *Souvenirs pieux*. Au contraire, il est «dénué de dons d'écrivain...»<sup>3</sup>. Et pourtant, il «atteint parfois, et par exception, à ce qui est le but de tout écrivain : transmettre une impression qu'on n'oubliera plus»<sup>4</sup>.

La narratrice évoque l'ascension de l'Etna, en Sicile, par Michel-Charles cette promenade qu'on peut qualifier d'«aventure». Elle nous informe qu'elle a suivi les traces de son grand-père dans cette aventure :

*J'ai connu moi-même l'enfoncement dans la neige et dans  
la fatigue, le sentiment que le moteur central de la vie*

---

<sup>1</sup> *QE*, p. 776.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 143.

<sup>3</sup> *AN*, p. 400.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 426.

*corporelle s'arrête, qu'on ne respire plus que par bouffées désordonnées, que cette panique est celle de l'agonie, et que la mort, si elle vient, ne fera qu'y mettre le point final ; je comprends d'autant mieux le froid mortel qui s'est emparé de Michel-Charles<sup>1</sup>.*

Elle a vécu la même expérience que son grand-père, elle a bien senti ce qu'il a déjà senti presque trois quarts de siècle avant sa naissance.

Arrivant à Florence, Michel-Charles a appris la mort de Misca, sa chienne, et voici ce qu'il a dit à cette occasion : «Pauvre petite, quelle faute avais-tu commise pour souffrir ainsi ?»<sup>2</sup> Et c'est pour cette sympathie envers les animaux que Yourcenar dit : «il est décidément mon grand-père»<sup>3</sup>.

Avant le retour même de Michel-Charles en France, et comme ce n'est pas lui qui décide un tel sujet, Reine, sa mère, décide de le marier et commence à dresser la liste des candidates. Mais, pour elle, «Mademoiselle Dufresne, fille d'un juge au tribunal de Lille, pèse exactement dans ses balances, le poids qu'il faut»<sup>4</sup>.

Yourcenar énumère les avantages qui amènent Reine à choisir Mademoiselle Noémi<sup>5</sup> : elle «se met bien et a une taille agréable...Sa chevelure abondante, ses bras et ses épaules potelées attestent sa santé florissante»<sup>6</sup>. Mais ce qui compte le plus, ou plutôt ce qui pèse encore plus dans la balance de Madame Reine, c'est le poste de son père. Il constituera sans aucun doute un soutien de Michel-Charles à l'avenir. D'autant plus que

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 428.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 434.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 435.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 440.

<sup>5</sup> Nous allons adopter l'orthographe de l'auteure qui insiste d'éliminer le «e».

<sup>6</sup> *AN*, p. 440.

sa richesse n'est pas négligeable : «...il possède deux ou trois des plus beaux immeubles de Lille et parle de donner l'un d'eux en dot à sa fille»<sup>1</sup>.

La future petite-fille semble n'avoir pas aimé ce mariage ayant eu lieu en septembre 1851 et qui lui «a donné pour arrière-grand-père Amable Dufresne, le mal prénommé, pour trisaïeul le notaire de Béthune qui s'entendait à profiter des temps troublés»<sup>2</sup>. Malgré la réserve de la petite-fille, le mariage s'est fait et le père de Noémi a doté sa fille de «l'hôtel 26 rue Marais» où l'auteure va passer «les deux premiers hivers de [sa] vie»<sup>3</sup>.

La narratrice a, comme elle le déclare elle-même dans *Les Yeux ouverts*, non pas une petite dent, mais une «molaire»<sup>4</sup> contre cette Noémi qu'elle appelle «cet abîme mesquin»<sup>5</sup>. Noémi n'a jamais appris à aimer les autres, ni même à s'aimer<sup>6</sup>. Cette grand-mère n'est pour la petite que l'incarnation même de la «Mort», ou plus encore du «Mal». Elle représente en plus «la bourgeoisie possédante» qui se manifeste par son utilisation fréquente des pronoms possessifs : «mon hôtel», «mon mari».

D'après Yourcenar, cette créature qu'est sa grand-mère :

*...sait à peine qu'elle mourra ; elle sait que ses parents  
décéderont et qu'elle héritera d'eux. Elle ne sait pas que  
toute rencontre avec quelqu'un, fût-ce avec le boueux qui  
s'arrête à la grille du 26 rue Marais, devrait être une fête  
de bienveillance, sinon de fraternité. On ne lui a pas dit  
que les choses méritent d'être aimées pour elles-mêmes,  
indépendamment de nous, leurs incertains possesseurs...*

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 443.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 452.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>5</sup> *AN*, p. 455.

<sup>6</sup> Ce «manque d'amour se manifeste vis-à-vis de la petite fille qui est ouvertement rejetée». Simone Proust, *L'autobiographie dans Le labyrinthe du monde : l'écriture vécue comme exercice spirituel*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 78.

*Des millions d'êtres, il est vrai, sont dans son cas, mais chez beaucoup d'entre eux une qualité, un don, poussent d'eux-mêmes hors de la terre ingrate. Noémi n'a pas cette chance-là<sup>1</sup>.*

La détestable Noémi semble être dépourvue de toute qualité humaine, c'est peut-être la raison de la mauvaise opinion que sa petite-fille a d'elle.

Quand l'auteure enchaîne sur la vie conjugale de ses deux grands-parents paternels, quand elle entre dans l'intimité de leur vie quotidienne, elle compare leur relation à une bataille où la dominante Noémi triomphe toujours «comme un conquérant sur une terre brûlée»<sup>2</sup>. Même le matin, au moment du petit déjeuner et «...dans l'intimité du café et des rôties, Michel-Charles se tait, faute de trouver un sujet sur lequel on soit sûr de s'accorder, ou s'engage dans des réflexions sur le temps qu'il fait, elles-mêmes souvent mal reçues (Il pleut. –Vous vous trompez : il ne pleut plus depuis dix minutes)»<sup>3</sup>. Il semble qu'ils ne s'accordent jamais sur quoi que ce soit. Même dans leur relation avec leurs «deux beaux enfants», selon l'expression de Yourcenar elle-même. Michel-Charles est un «bon père» et parfois «un très bon père» qui s'adonne complètement à sa petite famille. Quant à Noémi, elle traite ses deux enfants «nichés à l'étage supérieur» de la maison, en tant qu'«objets» ou «meubles». Cette femme cruelle et dure dont les «lèvres sèchement closes comme le fermoir d'un sac de dame nous renseignent seules sur son manque de bonté»<sup>4</sup> a vivement pleuré sa petite Gabrielle morte à la suite d'un accident. Mais cela ne signifie jamais, comme le dit Yourcenar, «qu'elle l'eût, vivante, beaucoup caressée»<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> AN, p. 458.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 462.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 470.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 471.

Remarquons la différence apparente entre la description de Noémi et celle de Michel-Charles. L'auteure confronte les caractères des deux personnes pour en dégager les différences plutôt que les ressemblances.

Le couple Michel-Charles et Noémi a eu trois enfants : Gabrielle, Michel et enfin Marie. Gabrielle, la sœur aînée, est une fille qui, vers six ou sept ans, a l'air d'«une dame en miniature». Yourcenar évoque la mort de la petite à quatorze ans environ lors d'une promenade à Bailleul en compagnie de son petit frère et son père :

*Michel-Charles est à cheval ; Gabrielle et Michel montent ensemble un bel âne... On passe devant le moulin situé au haut de la colline...Les grandes ailes tournent, avec leur bruit de voiles en pleine mer. Une carriole à un cheval est arrêtée devant l'escalier de bois qui branle et vibre, le meunier debout sur l'étroite plate-forme rigole avec une femme qui attend en bas ses sacs de grain changé en farine. Ensuite, il n'y a plus que le petit estaminet situé lui aussi sur la hauteur, but de promenade pour les villageois, ombragé de deux jeunes tilleuls. Le chemin creux descend rapidement vers le village de Saint-Jans-Cappel. Les deux bêtes marchent à la file...On est déjà aux trois quarts de la descente quand...la femme à la carriole a perdu le contrôle de son cheval...Michel-Charles se range à l'extrême bord de la route ; l'âne effrayé saute sur le talus et désarçonne ses jeunes cavaliers. Gabrielle roule sous les roues de la charrette qui lui écrase l'épaule<sup>1</sup>.*

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, pp. 486-487.

Le père ramène la petite à la maison, l'installe au salon pour aller chercher au plus vite un médecin et un chirurgien qui, en fait ne seront pas utiles à la petite déjà agonisante. Le père demande au petit Michel d'aller informer sa mère. Le petit, encore blessé, s'est hâté vers le château pour annoncer la nouvelle. Il l'a appelée : «-Maman, Gabrielle...»<sup>1</sup>. La mère, qui ne s'est pas intéressée aux blessures de son petit, a compris et répondu «-Malheureux enfant ! Pourquoi faut-il que ce soit elle»<sup>2</sup> ? Réponse à la suite de laquelle, le petit s'est évanoui. La réaction de Noémi démontre que c'est «une mère qui n'a jamais aimé...son fils»<sup>3</sup>. La pauvre Gabrielle est morte quelques heures plus tard. L'auteure fait une comparaison entre la mère sévère et cruelle et le père tendre, mais qui n'est néanmoins pas «indulgent».

Quant à Michel, nous allons aborder son histoire, comme nous le ferons avec Fernande, dans le cadre du couple conjugal «Michel-Fernande».

Passons maintenant à Marie, la troisième enfant du couple. Cette fille, qui devrait être une «consolation» de ce qui est arrivé aux parents par la mort de la petite Gabrielle, ne semble pas être aimée par Noémi : «Noémi en veut-elle à Marie de n'être pas la petite morte, de même qu'elle en a voulu à Michel de n'être qu'effleuré par la catastrophe qui tua la chérie»<sup>4</sup> ? Se demande Yourcenar en reprenant «Il semble que cette épouse acariâtre n'ait aimé que l'enfant disparue ... »<sup>5</sup>. Ce qui nous étonne en fait, parce que Yourcenar dit ici que Noémi a aimé la défunte Gabrielle, alors qu'elle a déjà déclaré, à un autre endroit, que cette Noémi n'a jamais appris à aimer les autres, ni même à «s'aimer» !

La narratrice nous décrit sa tante Marie : elle «était charmante dans sa première robe de bal, toute simple à un âge où par timidité ou par désir de

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 488.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *QE*, p. 621.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 653.

<sup>5</sup> *Ibid.*

plaire on est rarement simple... et elle est la garde-malade efficace de leur père mourant...tendrement acceptée par le vieil homme rétif aux soins revêches de Noémi et aux services patauds des Bonnes sœurs»<sup>1</sup>. La tante Marie s'est mariée avec un certain Paul. Cet homme que Marie «a choisi de son plein gré», est avare aussi bien que pieux.

Yourcenar nous raconte l'histoire du cadeau de Paris apporté par Paul à sa femme et la réaction de cette femme «pieuse» lorsqu'elle découvre que c'est un Kimono : «Tu me prends pour une fille ! Tu me prends pour une fille»<sup>2</sup> ! Mais la narratrice ne tarde pas à justifier la réaction et la réponse presque inattendue de sa tante Marie qui, au lieu de remercier son mari se fâche contre lui : elle refuse le kimono peut-être parce qu' «il lui arrive parfois de soupçonner Paul de rencontrer à Paris des demi-mondaines (ces impures qui portent des kimonos) et d'avoir appris d'elles certains raffinements amoureux»<sup>3</sup>.

L'écrivaine évoque l'accident causant la mort de Marie. Voyant les porcs sauvages émigrer d'un côté à l'autre de la forêt, dans un jour «froid et calme» d'hiver, le «jeune garde-chasse saute de joie, et, dans son excitation, sans même essayer d'atteindre l'un des grands porcs sauvages, tire un coup de feu (...) la balle ricochant contre le tronc d'un chêne est revenue la [Marie] frapper en plein cœur»<sup>4</sup>. Yourcenar ne néglige pas la réaction de Paul et celle de Noémi. Paul dit au jeune homme, tueur de sa femme, «Ne crains rien, mon garçon. Ce n'est pas ta faute (...) ce n'est pas toi qui as fait ricocher la balle ; c'est le Bon Dieu. Tu vas rester à mon service. Personne n'a l'intention de te punir»<sup>5</sup>. Cette réaction de Paul, est éventuellement celle de quelqu'un qui ne s'intéresse pas à l'assassinat de sa femme, ou au moins celle de quelqu'un qui est si indulgent qu'il n'a même pas l'intention de

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 657.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 660.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 663.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 664.

punir celui qui a tué la mère de ses enfants. Mais, ce que raconte Yourcenar, six pages plus loin, peut justifier la réaction de ce mari qui n'a pas l'air d'être triste : «Quant à Paul, il se remaria au bout d'environ deux ans avec la voisine de château dont Marie avait eu honte de critiquer la prétention»<sup>1</sup>.

Concernant Noémi qui vient de Lille pour assister aux funérailles de sa fille, la narratrice trouve qu'elle n'était pas aussi bouleversée que lors de la mort de Gabrielle. Elle ajoute qu'«elle avait l'âge où l'on ne pleure plus beaucoup les morts»<sup>2</sup>. Remarquons que Noémi avait environ soixante-douze ans.

Même après la mort brutale et soudaine de sa tante Marie, la nièce tient à consigner la vie de ses enfants, Ernest, Jeanne et Cécile.

Le moment est maintenant venu d'aborder l'histoire des parents de Yourcenar.

#### **B- Le couple «Michel - Fernande» :**

Commençons par le père. Yourcenar, qui décrit la vie de son père dans ses petits détails, prétend pourtant qu'elle lui est «plus inconnue que celle d'Hadrien»<sup>3</sup>. Elle nous résume la vie de son père dans un seul paragraphe :

*Le visage lisse de Michel enfant et le visage buriné du vieux Michel se ressemblent, ce qui n'était pas toujours le cas pour les visages intermédiaires de la jeunesse et de l'âge mûr. Les yeux de l'enfant et ceux du vieillard regardent avec la tranquille candeur de qui n'est pas encore entré dans le bal masqué ou en est déjà sorti. Et tout l'intervalle semble un tumulte vain, une agitation à*

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 670.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 664.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, «Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien*», in *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 527.

*vide, un chaos inutile par lequel on se demande pourquoi on a dû passer*<sup>1</sup>.

Pour notre écrivaine, la vie n'est qu'un bal masqué où chacun porte un masque qui n'est pas le sien, un chaos où les rôles ne sont pas précis. Le petit Michel ne connaissait pas les masques et le vieillard ne les connaîtra pas non plus.

La narratrice décrit les promenades de Michel encore petit, à la ferme en compagnie de son père. Elle le désigne tantôt par «l'enfant», tantôt par «le petit» : «Tant que l'enfant est très jeune...»<sup>2</sup>, «...et le petit...»<sup>3</sup>. Des expériences de l'école, du collège et du lycée qui n'intéressaient jamais le petit Michel, Yourcenar nous cite deux exemples gravés dans sa mémoire et qu'il communiquera plus tard à sa fille.

La première est la «violence», lorsqu'il sortit le couteau pour tuer le jeune maître ; la seconde est le «désir» malsain, quand le professeur essaya de «poser doucement la main sur la jambe nue de l'élève»<sup>4</sup>.

Mais ces mauvais souvenirs ne sont pourtant pas, au moins du point de vue de Yourcenar, la cause principale de la première fuite de Michel : ce sont plutôt «...l'ennui et le dégoût» de la routine quotidienne. Nous pouvons y ajouter aussi le goût pour la liberté. Michel est un homme qui «avait vécu libre sans même se faire une théorie de liberté»<sup>5</sup>. Elle l'affirme à nouveau dans *Les Yeux ouverts* : Michel est «un homme infiniment libre, peut-être l'homme le plus libre que j'aie connu. Il faisait exactement ce qu'il voulait faire, ce qu'il aimait faire. Il se souciait peu du reste»<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> AN, pp. 473-474.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 478.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 493.

<sup>5</sup> *QE*, p. 857.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, *op. cit.*, p. 24.

Michel est d'ailleurs un «aventurier» de premier ordre, son voyage à Bruxelles, Anvers et Ostende, à quatorze ans, était une aventure. Le choix même de sa carrière est une aventure. L'auteure montre que Michel est quelqu'un qui échappe à toute obligation, et que plusieurs voies se présentent à lui : «L'une est la vie religieuse, mais le christianisme philistin de la famille fait précisément partie de ce que fuit Michel (...) L'art, autant que possible avec une majuscule, est une autre issue, mais il ne se croit ni futur grand poète ni futur grand peintre. La voie la plus commode, à vue de nez du moins, est l'aventure»<sup>1</sup>. Il s'est engagé dans l'armée. La future fille de Michel raconte la première rencontre de son père avec le «tapis vert», ses visites à la maison close, sa fuite du régiment, son départ pour l'Angleterre et son aventure avec la femme de Rolf, un juif anglais. Ce Rolf, une fois sorti pour rendre visite à son père dans une maison de retraite située «à l'autre extrémité de Londres», «la chambre conjugale se change en Venusberg. L'armoire à glace et le miroir de la coiffeuse captent des scènes que Rolf rentré le soir ne soupçonnera pas»<sup>2</sup>. Une fois de plus, Yourcenar dévoile l'intimité de l'un des siens : son père, «cet homme qui vit de préférence avec des femmes et pour des femmes a peu d'amitiés viriles. Sauf pour quelques ecclésiastiques auxquels il s'attachera, mi-confidents, mi-mentors, tout homme qui pénètre dans sa vie lui fait l'effet d'un importun ou d'un rival»<sup>3</sup>. C'est un homme, selon la narratrice, passionné de femmes, mais qui ne semble pas tomber amoureux. Exception faite de Jeanne qu'il a beaucoup aimée, voire adorée. L'épisode intitulé «Le trépied d'or» s'ouvre sur quelques vers composés par Michel, adressés à Jeanne :

*Je voudrais dans mes bras serrer ton corps sans voiles ;*

*Je voudrais arracher à la voûte des cieux*

---

<sup>1</sup> AN, p. 508.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 526.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 581.

*Pour t'en faire un collier, tout un trésor d'étoiles ;*

*Les regarder pâlir sous l'éclat de tes yeux<sup>1</sup>.*

Yourcenar juge ces vers comme ceux d'un «amateur», «au sens courant du mot» c'est-à-dire qui n'est pas professionnel et «au sens antique» : «amant».

Michel n'a pas aimé sa première femme Berthe que Michel-Charles trouvait «Brune, belle, et même mieux que belle»<sup>2</sup>. Ce qui liait Michel à Berthe étaient plutôt «...des liens très forts faits de passion, d'aversion, de rancunes réciproques ...»<sup>3</sup>. Berthe est morte d'une manière brutale après une quinzaine d'années de mariage. Michel, devenu veuf, a eu de ce mariage un petit garçon qui était encore adolescent au moment de la mort de sa mère. Yourcenar, parlant de son frère lors de la mort de Berthe, lui donne quinze ans, alors que Berthe elle-même est morte quinze ans après le mariage avec Michel. Elle ne pourrait donc pas avoir un enfant de quinze ans au moment de sa mort, surtout si l'on entend Yourcenar dire qu'«un an après le mariage naquit l'unique enfant du couple»<sup>4</sup>. Remarquons que l'auteure a parfois tendance à être dans l'approximation en matière de dates. Ex : «A partir de 1905 ou 1906, toutefois, les hivers s'écoulaient dans le midi de la France»<sup>5</sup>, «De 1927 ou 1928 ... »<sup>6</sup>.

En fait, Michel épouse Berthe en avril 1884 et celle-ci meurt en octobre 1899, ce qui veut dire que le mariage a duré quinze ans et demi et non pas quinze ans comme le dit Yourcenar qui, en abordant la relation entre Michel et Berthe, fait court en éliminant les six mois en disant «quinze

---

<sup>1</sup> *QE*, p. 719.

<sup>2</sup> *AN*, p. 543.

<sup>3</sup> *SP*, p. 13.

<sup>4</sup> *AN*, p. 551.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Chronologie*, in *Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. XIV.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. XVII.

années de mariage». Mais quand elle nous explique l'attitude de ce garçon qui ne voulait pas voir sa mère agonisante, elle arrondit le chiffre, mais cette fois-ci dans l'autre sens, elle ajoute six mois à l'âge du garçon qui avait effectivement quatorze ans et demi. D'où l'ambiguïté de cet épisode.

Ce garçon est Michel-Fernand-Marie-Joseph, que la famille appelle «Michel-Joseph pour faire court», et que la narratrice appellera plus tard «petit Michel» pour le distinguer de son père qui porte le même prénom.

L'auteure préférerait ne pas mentionner son demi-frère, ce garçon qu'elle qualifie de «maussade» dans *Souvenirs pieux et Archives du Nord*, mais se doit de le faire pour deux raisons :

- «Je ne me propose pas d'évoquer souvent ce demi-frère de dix-huit ans mon aîné, mais ne puis sans amputer mon récit l'en éliminer tout à fait»<sup>1</sup> ;
- Il a pourtant joué son rôle dans la vie et l'enfance de notre narratrice.

Yourcenar fait une sorte de comparaison entre le père et le fils pour nous montrer à quel point les deux personnes sont différentes l'une de l'autre :

*Michel, de trois épouses et bon nombre de maîtresses, a en tout deux enfants; Michel-Joseph sera père d'une famille nombreuse. Fils d'un grand lecteur, il se flattera d'être ignare. En dépit d'un penchant très vif pour certains aspects de la vie religieuse, Michel vivra et mourra libre de toute foi ; Michel-Joseph ne manque pas la messe d'onze heures. Michel, patricien qui se fout de ses ancêtres, ne sait même pas le nom de son arrière-*

---

<sup>1</sup> AN, p. 551.

*grand-mère paternelle ; Michel-Joseph donnera dans la généalogie*<sup>1</sup>.

Elle a assisté à certains débats entre les deux hommes dont l'un s'est transformé en «un pugilat». En dépit de toutes ces différences qui existent entre eux, ils ont pour trait commun l'amour des automobiles. Mais cet amour finit par aller là où va toute chose. Michel s'ennuie vite des voitures, et c'est toujours le désaccord total qui reste entre le père et le fils.

Marié et installé à Bruxelles, ce demi-frère a refusé de rendre visite à son père déjà mourant en prétendant qu'il bâtissait une maison et qu'il n'avait pas les moyens pour financer le voyage. En fait, Yourcenar nous cite les vraies raisons qui l'empêchaient d'aller voir son père pour la dernière fois : «En fait, ce défenseur des bonnes traditions familiales craignait d'avoir à prendre sa part des frais d'une longue maladie et des obsèques d'un homme mort pauvre...»<sup>2</sup>.

Ce petit Michel est, pour sa demi-sœur, un personnage nerveux et contradictoire : parfois très ému jusqu'aux larmes, même pour la moindre raison, et parfois très cruel et dur «avec des êtres supposés chers»<sup>3</sup>. La dernière rencontre entre Yourcenar et son demi-frère était comme celle de «deux inconnus» se hasardant «dans un bar».

C'est peut-être pourquoi l'écrivaine ne voulait pas aborder la vie de cette personne qui, bien qu'ayant joué un rôle dans sa vie, n'y a jamais occupé la place remarquable d'un frère ou au moins d'un demi-frère. Mais arrêtons ici l'analyse du petit Michel pour continuer celle de Michel, le père.

Michel est un véritable «chercheur d'aventures». La plus grande partie de ses aventures consiste à échapper à toute contrainte.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 553.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 556.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 555.

Ici, nous devons nous poser la question suivante : son mariage avec Fernande, est-il aussi une sorte de fuite et de quoi ? Yourcenar répond à cette question, dans *Souvenirs pieux*, en disant que deux raisons essentielles ont amené Michel à épouser Fernande. La première, est sa volonté de ne pas passer un hiver de plus à côté de la détestable Noémi. La deuxième, est la nécessité de la présence d'une femme dans sa vie : «Et puis, il y a la femme, pour cet homme qui aime les femmes. Les adultères mondains prennent du temps ; des prostituées, pas question ; il n'a pas le goût des femmes de chambre. Il aurait pu, évidemment, épouser une des sœurs de Berthe : pas question non plus. Il jette un regard appréciateur sur le corps tendre et un peu mou de Fernande»<sup>1</sup>.

Quant à Fernande, le mariage avec M. de C. n'est, pour elle, qu'une sorte d'évasion. Il n'est pas d'ailleurs le type tant recherché, ni le prince des rêves de la jeune fille qui «...n'éprouve pas en présence de ce Français impétueux et désinvolte ce frémissement délicieux qui, selon elle, constitue l'amour. Ce n'est pas sa faute si elle préfère le genre angélique, le genre esthète..., au genre officier de cavalerie»<sup>2</sup>. Mais c'est seulement grâce à ce mariage que Fernande, qui fêtera dans quelques jours son vingt-huitième anniversaire, pourra échapper au joug familial qui pèse sur elle. Ce sont alors les mêmes motifs qui ont amené ces deux personnes à se marier.

La narratrice consacre tout un épisode, pour ne pas dire tout un livre, à la vie de sa mère. Il s'agit du dernier épisode de *Souvenirs pieux* auquel l'auteure donne le nom de «Fernande».

Elle évoque l'enfance et l'adolescence de Fernande «...nantie de sept frères et sœurs»<sup>3</sup>. Elle aborde sa condition d'orpheline qui a perdu sa mère en très bas âge, les repas muets en présence de papa, les lettres que les

---

<sup>1</sup> *SP*, p. 279. Voir aussi Simone Proust, *L'autobiographie dans Le labyrinthe du monde : l'écriture vécue comme exercice spirituel*, op. cit., p. 33.

<sup>2</sup> *SP*, p. 280.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 225.

petites adressèrent à celui-ci le jour de l'an comme nous l'avons montré un peu plus haut, les visites d'Acoz, siège de la famille Pirmez, et les anecdotes maintes fois répétées par la Fraulein, la gouvernante allemande.

Yourcenar cite aussi les débuts de Fernande en pension au «Sacré-Cœur» de Bruxelles, sa rencontre avec Monique G. que l'auteure désigne parfois par la «Hollandaise». Nous découvrirons son nom véritable dans *Quoi ? L'Eternité*, et plus précisément dans le chapitre intitulé «Un grain d'encens», lorsqu'elle signe la lettre qu'elle a adressée à Michel sous le nom de Jeanne de Reval.

La narratrice n'écarte pas la présence d'un acte charnel entre les deux pensionnaires qui se sont beaucoup aimées :

*Je sais que je serai accusée d'omission, ou de sous-entendus, si je laisse de côté la part de sensualité qui a pu se mêler à cet amour. Mais la question en elle-même est oiseuse : toutes nos passions sont sensuelles. On peut tout au plus se demander jusqu'à quel point cette sensualité a passé aux actes... Il n'est pourtant pas exclu que deux adolescentes passionnées..., aient découvert dans un baiser, dans une caresse à peine esquissée, moins plausiblement dans le rapprochement complet des corps, la volupté, ou du moins le présage de celle-ci. Ce n'est pas impossible, mais c'est incertain...<sup>1</sup>*

Ce n'est d'ailleurs pas la seule tentative de Yourcenar de révéler l'intimité de la vie de sa mère. Ainsi, après la mort de M. Arthur de C. et le départ de Fernande à Bruxelles, elle est tombée amoureuse d'un certain

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, pp. 243-244.

baron de H. qui était, selon Yourcenar, «une personne raffinée». L'écrivaine décrit les sentiments de sa mère qui préférait la mort à la déclaration de son amour. A l'époque c'était «un crime inexpiable» de la part d'une jeune fille de se déclarer. Fernande fut dévorée de tristesse suite au mariage de cet homme avec une autre femme «laide». Mais ce n'est pas là la seule histoire d'amour de Fernande qui, peu de temps après le premier échec, a fait la connaissance d'un beau garçon allemand pendant une promenade sylvestre en Allemagne. Ce jeune homme «l'a charmée» selon l'expression de Yourcenar. Il a bouleversé sa vie. Il suffit de savoir que le premier baiser reçu par Fernande dans sa vie, était de lui. Mais, cette admiration, une fois terminée, Fernande est rentrée à Bruxelles, l'aventure est restée sans suite.

Les lectures de Fernande furent nombreuses. Elle a lu quelque part une phrase dont elle fit désormais sa devise : «Bien connaître les choses c'est s'en affranchir»<sup>1</sup>. Elle en fit part plus tard à Michel qui «s'en pénétra». Mais, il semble que Yourcenar n'est pas d'accord avec sa mère ou plutôt avec sa devise, parce que, pour elle :

*...bien connaître les choses, c'est presque toujours, au contraire, découvrir en elles des reliefs et des richesses inattendus, c'est percevoir des relations et des dimensions nouvelles ; c'est corriger cette image plate, conventionnelle et sommaire que nous nous faisons des objets que nous n'avons pas examinés de près. Au sens le plus profond, pourtant, cette phrase touche à certaines vérités centrales. Mais, pour les faire véritablement siennes, il faut peut-être d'abord être rassasié de corps et d'âme. Fernande n'était pas rassasiée<sup>2</sup>.*

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 275.

<sup>2</sup> *Ibid.*

Pour Yourcenar, bien connaître les choses est créer une certaine intimité entre elles et nous, c'est renforcer notre relation avec elles. Nous pouvons donc dire que la devise de Yourcenar est bien connaître les choses, c'est s'y attacher encore plus.

La narratrice nous raconte la première rencontre entre ses parents dans la maison de la baronne V., la voisine de Michel. La baronne a déjà préparé cette rencontre. Après le dîner, elle les laisse seuls pour causer. C'est pour cela que Yourcenar la qualifie de «marieuse».

L'auteure critique la manière de s'habiller, de se maquiller, de Fernande dont les cheveux, quoique beaux, «fais[aient] le désespoir des coiffeurs». En fait, cette femme que Yourcenar considère comme une «fée», ne manque pourtant pas de charme et de qualités, tout du moins pour Michel qui «juge que, pour un quadragénaire, épouser une fille de vingt ans, c'est être sûr que tous ses voisins de campagne lui pinceront les fesses... Pour la même raison, il est bon qu'elle ne soit pas d'une beauté éclatante. Elle est racée, en tout cas, et c'est un point qui compte pour cet homme»<sup>1</sup>.

A la suite de plusieurs rencontres, il propose à Fernande d'effectuer un voyage de fiançailles en Allemagne, une proposition qu'elle accepte.

L'écrivaine compare la relation de ses parents, encore fiancés, à une «comédie romantique» dans laquelle la Fraulein vient ajouter «l'indispensable élément cocasse»<sup>2</sup>.

Le mariage de Michel et Fernande a lieu en novembre, un jour, comme le suppose l'écrivaine, «...brumeux et froid (...) comme les matins de novembre le sont d'ordinaire», en présence de Noémi, du petit Michel, de la baronne V. et enfin de la belle amie de Fernande. Celle-ci était venue de La Haye. Michel aurait bien aimé échanger sa future femme contre cette belle amie, mais c'était «trop tard».

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 283.

Quant à la nuit de noces, l'auteure dit que Michel «...monte d'un pas ni trop rapide, ni trop ralenti, se demandant comment finira tout ça»<sup>1</sup>. Mais pourquoi un nouveau marié ne se précipite-il pas pour rejoindre sa femme ?! Simplement parce que leur mariage n'est pas basé sur l'amour. Michel a choisi d'épouser Fernande pour échapper à Noémi. Fernande, pour sa part, a accepté le mariage avec Michel pour échapper au carcan de la famille. C'est donc l'évasion, comme nous venons de le souligner, et non pas l'amour qui entraîne les deux personnes à convoler. Cela n'empêche cependant pas Yourcenar de s'interroger sur la nature de l'intimité charnelle de ses parents :

*Le peu que je devine de la vie amoureuse de mes parents me fait croire qu'ils représentaient assez bien le couple des années 1900, avec ses problèmes et ses préjugés qui ne sont plus les nôtres. Michel aimait tendrement les seins légèrement tombants de Fernande, un peu trop volumineux pour sa taille mince, mais souffrait, comme tant d'hommes de son temps, de ses propres ambivalences devant le plaisir féminin, tenant à croire qu'une femme chaste ne se donne que pour satisfaire l'homme aimé, et gêné tour à tour par la froideur ou par l'émoi de sa compagne<sup>2</sup>.*

Mais, après les moments de découverte réciproque, viennent les temps de crise. Ainsi, Yourcenar raconte, dans le récit de mariage : «... les jours de crise aiguë, Michel sort pour une longue promenade et revient calmé : il n'est pas de ceux qui font traîner les querelles, j'ai dit ailleurs son

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 293.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 16.

agacement au sujet de bagues perdues...»<sup>1</sup>. La perte de l'alliance, bien que ce soit un mauvais début pour le couple, n'amène pas Michel à faire querelle à Fernande.

Quand celle-ci a voulu avoir un enfant, M. de C. n'a pas protesté contre la volonté de sa femme, malgré le peu d'intérêt qu'il accorde à ce sujet. Il estime qu'une femme qui veut avoir un enfant, a le droit d'en avoir un.

C'est, pour lui, son droit le plus strict. Après la mort de Fernande, il assurait qu'elle est morte sur «le champ d'honneur».

La mort brutale de Fernande et la réaction de M. de C. vis-à-vis de cette «martyr», nous pose inévitablement la question suivante : la perte de la mère n'a-t-elle pas influencé Marguerite Yourcenar ?

## II. La perte prématurée de la mère

Toutes les autobiographies féminines sont marquées par un retour à la mère<sup>2</sup>. Ce retour oscille entre l'amour : Colette, dans *La maison de Claudine*, trouvait sa maman «tendre» et «pleurai[t] [d']entendre» sa «jolie voix»<sup>3</sup> ; le mépris : Marguerite Duras écrit dans *L'Amant* : «Le proviseur lui dit : votre fille madame, est première en français. Ma mère ne dit rien, rien, pas contente parce que c'est pas ses fils qui sont les premiers en français, la saleté, ma mère, mon amour ... »<sup>4</sup> ; l'indifférence : Yourcenar évoque la perte de sa mère avec une objectivité que Lecarme qualifie de «froide» : elle déclare, dans *Souvenirs pieux* «s'inscri[re] en faux contre l'assertion souvent entendue, que la perte prématurée d'une mère est toujours un désastre, ou

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 300.

<sup>2</sup> Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie, op. cit.*, pp. 98-101.

<sup>3</sup> Colette, *La maison de Claudine*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», 1986, p. 970.

<sup>4</sup> Marguerite Duras, *L'Amant*, Paris, éd. Minuit, 1984, p. 31.

qu'un enfant privé de la sienne éprouve toute sa vie le sentiment d'un manque et la nostalgie de l'absente»<sup>1</sup>.

Yourcenar qui avait dix jours quand elle a perdu sa mère, rejette par cette déclaration les découvertes de Freud concernant l'angoisse provoquée par la simple possibilité de perdre ce qu'il appelle «l'objet aimé». A plus forte raison, l'angoisse «du nourrisson qui, au lieu de sa mère, aperçoit une personne étrangère»<sup>2</sup>.

Freud pense que le nourrisson peut confondre entre la perte «temporaire» et celle «durable» de la mère : dès qu'il perd de vue la mère, «il se comporte comme s'il ne devait jamais la revoir»<sup>3</sup> et commence à exprimer son angoisse par les «pleurs», ce qui produit chez lui un sentiment proche de «la nostalgie».

Chez le nourrisson, cette nostalgie peut aussi se transformer, avec le temps, en «phobie» : «Les premières phobies de situation qu'on observe chez l'enfant sont celles qui se rapportent à l'obscurité et à la solitude ; la première persiste souvent toute la vie durant et les deux ont en commun l'absence de la personne aimée, dispensatrice de soins, c'est-à-dire la mère»<sup>4</sup>. La déclaration de Yourcenar s'oppose alors à tout ce qu'a constaté Freud à propos des rapports «Nourrisson/mère».

Cependant, la déclaration de Yourcenar pourrait s'accorder avec la théorie de Freud. Celui-ci attribue l'angoisse à notre degré de connaissance des choses, de tout ce qui nous entoure, et il en donne un exemple :

*Parfois, c'est le fait de trop savoir qui est cause de l'angoisse, parce qu'on prévoit alors le danger de très*

---

<sup>1</sup> *SP*, p. 52.

<sup>2</sup> Sigmund Freud, *Inhibition, symptômes et angoisse*, Paris, éd. Presses Universitaires de France, 1951, pp. 107-108. Voir aussi à ce sujet le site Internet : <http://www.megapsy.com/Textes/Freud/biblio051.htm>

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>4</sup> Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, sans date, p. 384.

*bonne heure. C'est ainsi que le sauvage sera pris de peur en apercevant dans la forêt une piste qui laissera indifférent un étranger, parce que cette piste lui révélera le voisinage d'une bête fauve<sup>1</sup>.*

On peut juger de la gravité d'une situation en fonction de la connaissance que l'on a du danger.

Puisque notre écrivaine n'a jamais connu sa mère, ne l'a jamais vue, car elle «n'avait jamais été là», il peut paraître normal qu'elle n'éprouve aucune angoisse à sa perte. Ainsi, devant sa tombe, une situation qui devrait susciter des souvenirs et des larmes, l'écrivaine dit : «...sa tombe ne m'attendrissait pas plus que celle d'une inconnue dont on m'eût par hasard et brièvement raconté la fin»<sup>2</sup>.

Pourtant, une chose peut étonner le lecteur. Bien qu'elle ait nié tout traumatisme provoqué par la perte de la mère, Yourcenar nous résume peut-être la cause principale qui l'a amenée à rédiger ce livre et qui consiste à rendre la vie à cette mère très tôt perdue : «Il en est d'elle comme des personnages imaginaires ou réels que j'alimente de ma substance pour tenter de les faire vivre ou revivre»<sup>3</sup>. Si Fernande lui a donné la vie, Yourcenar, à son tour, lui rend la vie<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 371.

<sup>2</sup> *SP*, p. 45.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 53. «...il ne resterait à cette fille de cinquante-trois ans (son âge lorsqu'elle visite la tombe de Fernande) qu'à faire de sa mère un personnage d'un de ses livres pour pouvoir la retrouver». Bérengère Deprez, Marguerite Yourcenar. *Ecriture, maternité, démiurgie*, Bruxelles, P.I.E-Peter. Lang S.A., 2003, p. 186.

<sup>4</sup> La visite de Yourcenar au cimetière de Suarlée a suscité en elle un sentiment de culpabilité du simple fait «d'être née d'une mort». Ce qui amène notre romancière à chercher un sacrifice quelconque. Ce sacrifice est d'essayer de faire revivre la mère. Ce sacrifice est *Le Labyrinthe du monde*. Voir Bérengère Deprez, «La visite à Suarlée : Méditation sur la naissance et rapport à la mère dans *Souvenirs pieux*», in *Marguerite Yourcenar : retour aux sources*. Actes du colloque international organisé par le Centre d'Etudes des Lettres belges de langue française de l'université de Cluj-Napoca (28-30 octobre 1993). Textes édités par Rodica Lascu-Pop et Rémy Poignault, Bucarest, Tours, SIEY, 1998, pp. 175-184 (notamment pp. 182-183).

Mais pourquoi redonner la vie à une personne qui ne lui a jamais manqué ? Yourcenar répond à cette question dans *Les Yeux ouverts* en disant tout simplement que c'est «parce qu'elle a existé».

Notre étonnement augmente encore plus lorsque nous constatons que Yourcenar ne considère pas la présence d'une mère comme un privilège<sup>1</sup>, parce qu'en «reconstituant son enfance, [elle] avait pu mesurer à quel point une mère –de la classe sociale et de la génération de Fernande– aurait pu être une entrave, un obstacle de plus à surmonter pour imposer sa liberté»<sup>2</sup>. Elle imaginait les disputes qui auraient pu exister entre elles deux si sa mère avait vécu quelques années de plus.

A ce stade une question doit être posée : la mère de Yourcenar ferait-elle partie de ces mères dont la perte ne peut pas être considérée comme un dommage ?

Carole Allamand, dans son livre *Marguerite Yourcenar, une écriture en mal de mère*, nous propose une réponse. Yourcenar fait, peut-être, une comparaison entre sa mère et la mère du lait de la mort<sup>3</sup>. Cette femme qui, même agonisante et jusqu'aux derniers moments, aime nourrir et voir son enfant. Il se peut que Fernande ne mérite pas les larmes de sa fille, surtout si l'on se rend compte qu'elle n'a pas seulement refusé d'allaiter la nouvelle-née, mais aussi qu'elle «... détourna la tête quand on lui présenta l'enfant»<sup>4</sup>.

Est-ce l'origine de l'indifférence avec laquelle l'auteure parle de la mort de sa mère ? C'est tout à fait possible. Mais pour répondre à cette question, nous devons poser une autre question qui n'est pas sans importance au niveau de la relation mère/fille : que représente la petite fille pour sa mère ? Yourcenar nous donne la réponse dans *Souvenir pieux* :

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Radioscopie de Jacques Chancel*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>2</sup> Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar : l'invention d'une vie*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, «Le lait de la mort», in *Œuvres romanesques*, *op. cit.*, pp. 1190-1199.

<sup>4</sup> *SP*, p. 25.

*Je n'avais occupé la pensée de ma mère qu'un peu plus de huit mois tout au plus : j'avais été d'abord pour elle une incertitude, puis un espoir, une appréhension, une crainte, pendant quelques heures, un tourment. Durant les jours qui suivirent ma naissance, elle dut parfois éprouver à mon égard un sentiment de tendresse, d'étonnement, de fierté peut-être, mêlé au soulagement d'être ou de se croire sortie de cette dangereuse aventure...<sup>1</sup>.*

Elle représente pour sa mère l'incertitude, l'espoir, le tourment et d'autres sentiments très divers et pas la fille chérie et tant rêvée.

Yourcenar n'est même pas sûre que sa mère éprouve de la tendresse envers la petite. La preuve en est l'emploi de l'expression suivante : «...parfois elle dut éprouver à mon égard un sentiment de tendresse».

Après avoir cité sa croyance, l'auteure nous fait part de la conception de la maternité pour Fernande. Elle justifie le désir de Fernande d'avoir un enfant :

1- «Sa naissance mettait en joie le cercle de famille»<sup>2</sup> ;

2- «La grossesse était une croix qu'une femme pieuse et sachant ses devoirs portait avec résignation»<sup>3</sup> ;

3- En plus, «l'enfant était un joujou, un luxe de plus, une raison de vivre un peu plus solide que les courses en ville et les promenades au bois»<sup>4</sup>.

Ce ne sont donc pas l'instinct maternel et le désir ardent d'avoir un bébé qui amènent Fernande à formuler une telle demande à Michel.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

Son désir d'enfanter n'est qu'un désir d'avoir un prestige de plus, un luxe, quelque chose de superflu, au moins du point de vue de Yourcenar. Il devient alors assez clair que l'indifférence entre la fille et la mère est réciproque.

Simone Proust, dans *L'autobiographie dans Le Labyrinthe du monde de Marguerite Yourcenar*, cite la mort de Fernande et l'attitude de l'auteure vis-à-vis de cet accident qui devrait traumatiser la petite fille. Elle attribue l'indifférence avec laquelle Yourcenar aborde ce fait à ce que Freud appelle «la dénégation». La dénégation est «un procédé par lequel le sujet, tout en formulant un de ses désirs, pensées, sentiments jusqu'ici refoulé, continue à s'en défendre en niant qu'il lui appartienne»<sup>1</sup>. Et elle ajoute en se référant à Freud qu'«au lieu de faire oublier le traumatisme, le refoulement l'a dépouillé de sa charge affective, de sorte qu'il ne reste, dans le souvenir conscient, qu'un continu rétrospectif indifférent et apparemment sans importance»<sup>2</sup>.

La structure circulaire de *Souvenirs pieux* n'est donc pas gratuite, elle est bien voulue : l'auteure qui prétend n'être pas influencée par la mort de sa mère, remonte le temps pour retracer la biographie de celle-ci. La mort est le point de départ de ce récit. L'auteure y procède à une technique tout à fait cinématographique à savoir, le flash back, pour remonter jusqu'au quatorzième siècle, bien avant la naissance de Fernande. Ce n'est pas là une tentative, de sa part, de nier la mort de sa mère ?!

Mais si la narratrice commence, à partir du deuxième chapitre, de «s'éloign[e]r de Fernande, ce n'est pas qu'elle soit morte, mais au contraire

---

<sup>1</sup> J. Laplanche et J. B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, p. 112. Voir aussi Simone Proust, *L'autobiographie dans Le labyrinthe du monde de Marguerite Yourcenar : l'écriture vécue comme exercice spirituel*, op. cit., p. 30.

<sup>2</sup> *Ibid.* Voir aussi à ce sujet Freud, *Cinq psychanalyses : Dora : un cas d'hystérie ; Le Petit Hans : une phobie ; L'Homme aux rats : une névrose obsessionnelle ; Le Président Schreber : une paranoïa ; L'Homme aux Loups : une névrose infantile*, traduction de Marie Bonaparte et R. Loewenstein, Paris, Presses Universitaires de France, 1954, p. 226.

pas encore née...», écrit Goslar. Elle assure d'ailleurs que «...si l'on est persuadé que Marguerite Yourcenar ne ressentit aucun manque ni aucune nostalgie de l'absente, on peut se demander si une naissance si chèrement payée par la mère ne fut point à l'origine de certains choix d'existence, notamment celui du célibat, du refus d'enfantement et de l'obsédante mise en garde contre la prolifération démographique en des temps et des lieux où rien, finalement ne le justifiait pleinement»<sup>1</sup>.

Le choix même du titre du premier chapitre, «l'accouchement», démontre l'idée de Goslar. L'auteure, au lieu d'employer simplement le mot «naissance», puisqu'il s'agit d'une autobiographie, emploie «l'accouchement», une action dont le sujet est effectivement la mère avec laquelle l'écrivaine a inversé les rôles : «Le passage du temps invertit d'ailleurs nos rapports. J'ai plus de deux fois l'âge qu'elle avait ce 18 juin 1903, et me penche vers elle comme vers une fille que j'essayerais de mon mieux de comprendre sans y réussir tout à fait»<sup>2</sup>.

Ce passage du temps permet à la narratrice d'adopter sa mère. Ceci nous conduit donc maintenant à réfléchir sur la conception de l'adoption chez Yourcenar.

### **III. La conception de l'adoption**

Privée de sa mère très jeune (âgée de dix jours seulement), la petite Marguerite essaie de compenser l'absence de Fernande en cherchant à être adoptée par d'autres mères.

---

<sup>1</sup> Michèle Goslar, «*Le Labyrinthe du monde* ou quel eût été votre visage si vos parents ne se fussent pas rencontrés ?», in *Marguerite Yourcenar, Revue de l'Université de Bruxelles, op. cit.*, pp. 89-97 (notamment pp. 92-93).

<sup>2</sup> *SP*, p. 53. «... l'écriture libère, inverse les rôles : la fille adopte la mère ... », Maurice Delcroix, «Aux sources du Labyrinthe», in *Marguerite Yourcenar : retour aux sources, op. cit.*, pp. 27-38 (notamment p. 33). Ce bouleversement des rôles se manifeste aussi dans l'autobiographie de Leduc. Parlant de sa mère, elle dit : «Tu m'habites comme je t'ai habitée», Violette Leduc, *La Bâtarde*, Paris, éd. du Club France Loisirs, 1975, p. 25.

Le lecteur peut s'étonner lorsqu'il sait que la première mère est la vache. Elle est la première à allaiter la petite fille et son «bon liquide» provoque le premier plaisir de la nouvelle-née. La vache, cet animal qui symbolise, pour la petite, la fécondité de la terre, «donne aux hommes non seulement son lait, mais plus tard, quand ses pis se seront définitivement épuisés, sa maigre chair, et finalement son cuir, ses tendons et ses os dont on fera de la colle et du noir animal»<sup>1</sup>.

Malheureusement la vache doit subir le même sort que Fernande. La petite va alors regretter, non seulement sa mère biologique, mais aussi sa mère nourricière qui «mourra d'une mort presque toujours atroce, arrachée aux prés habituels, après le long voyage dans le wagon à bestiaux qui la cahotera vers l'abattoir, souvent meurtrie, privée d'eau, effrayée en tout cas par ces secousses et ces bruits nouveaux pour elle»<sup>2</sup>.

Dans le même esprit, un autre scénario beaucoup plus sinistre est très probable. Une mort atroce pour cette vache qui donne tout et ne prend rien en revanche, est fort possible : «...elle sera poussée en plein soleil, le long d'une route, par des hommes qui la piquent de leurs longs aiguillons, la malmènent si elle est rétive ; elle arrivera pantelante au lieu de l'exécution, la corde au cou, parfois l'œil crevé, remise entre les mains de tueurs que brutalise leur misérable métier, et qui commenceront peut-être à la dépecer pas tout à fait morte»<sup>3</sup>.

Nous pouvons donc conclure que c'est parce qu'elle doit à ce pauvre animal les premières gouttes de lait salvatrices, que Yourcenar s'abstiendra de manger la viande, comme elle le déclare dans *Les Yeux ouverts* : «Je suis végétarienne à quatre-vingt-quinze pour cent. L'exception principale serait le poisson que je mange peut-être deux fois par semaine... le moins de volaille possible...pas de veau, pas d'agneau, pas de porc...ni de bœuf, bien

---

<sup>1</sup> *SP*, p. 28.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

entendu»<sup>1</sup>. Il est fort probable qu'elle devienne végétarienne en reconnaissance à cet animal. La viande lui rappelle peut-être aussi l'agonie de la vache, cette remplaçante de la mère.

Les servantes vont succéder à la vache. Or, les servantes mères ne sont pas une invention yourcenarienne. Fernande, ayant perdu sa mère dans sa plus tendre enfance, a eu elle aussi une remplaçante, la Fraulein. Cette gouvernante allemande «avait tenu lieu de mère à Fernande»<sup>2</sup>. La mort de Madame Mathilde, n'a rien changé. Tout se passait comme si elle existait encore. La Fraulein jouait par excellence le rôle de la mère. Elle veillait sur les petits et les emmenait à l'église. C'était elle qui achetait les cadeaux du jour de l'an. Elle accompagnait aussi Fernande pendant son voyage de fiançailles en Allemagne. Yourcenar tient à mentionner le lieu de naissance de la Fraulein et son amour pour cet Allemand qui venait de temps à autre à Suarlée, siège de la famille maternelle.

La Fraulein n'est pas la seule gouvernante qui fait son apparition dans *Le Labyrinthe du monde*. Dans *Archives du Nord*, Yourcenar nous raconte l'histoire de la belle gouvernante anglaise qui s'occupait des deux enfants de Noémi. C'était la seule qui «leur souhaite de doux rêves»<sup>3</sup>. Noémi l'a renvoyée peu de temps après son arrivée pour la simple raison que la pauvre a eu la curiosité de se mettre à la fenêtre pour voir les soldats français qui passaient tous les jours dans la rue.

Il est temps maintenant de parler de Barbara, celle que Yourcenar appelle Barbe. Abordant la mort de sa mère dans *Souvenirs pieux*, l'écrivaine dit que si elle n'était pas affligée, c'est qu'elle avait une remplaçante : «Barbara ne fit pas que remplacer pour moi la mère jusqu'à l'âge de sept ans ; elle fut la mère, et l'on verra plus tard que mon premier déchirement ne

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 288.

<sup>2</sup> *SP*, p. 10.

<sup>3</sup> *AN*, p. 476.

fut pas la mort de Fernande, mais le départ de ma bonne»<sup>1</sup>.

Après la mort de Fernande, M. de C. a ramené sa fille ainsi que Barbe au Mont-Noir. Barbe s'occupait désormais de la petite : «Elle m'avait, dit Yourcenar, donné mon premier bain ; en tout cas, elle continuait chaque jour à me laver, à m'essuyer, à me poudrer de talc, à me passer mes robes, à m'emmenner à la promenade...»<sup>2</sup>.

Par malheur, la bonne, lors de ses promenades avec Marguerite en ville, emmenait la petite dans un bordel où elle rencontrait les «Messieurs». Ce n'est arrivé que deux ou trois fois comme l'indique Yourcenar. Une lettre «anonyme» dénonçant Barbe arrive à Monsieur de C. qui décide à la suite de cela le renvoi de la servante. Yourcenar raconte ce qui s'est passé : «On m'annonça que nous partions le lendemain de bonne heure pour une grande excursion. On s'empila dans deux voitures. Je m'étonnais un peu que Barbe ne fût pas avec nous, mais on me répondit qu'elle nous rejoindrait bientôt»<sup>3</sup>. Mais la bonne ne le fit jamais et de retour, la petite chercha Barbe et ne la trouva nulle part.

Le premier choc dans la vie de l'enfant est le départ de Barbe et pas la perte de sa mère comme nous l'apprend Yourcenar. Pourtant, Yourcenar ne se sent jamais la fille de Barbe. Cela l'amène, dit Savigneau, à «s'invent[er] une mère symbolique, Jeanne»<sup>4</sup>, l'ancienne amie de sa mère défunte. Cette femme conformément à la promesse qu'elle a faite à Fernande (veiller sur la petite au cas où un accident lui arriverait) vient prendre soin de l'enfant.

La conception de l'adoption chez Yourcenar nous semble donc être bien différente du sens ordinaire du terme qui signifie «prendre légalement

---

<sup>1</sup> *SP*, p. 52.

<sup>2</sup> *QE*, p. 808.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 811.

<sup>4</sup> Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar : l'invention d'une vie*, *op. cit.*, pp. 57-58. Anne-Yvonne Julien, parlant de Jeanne de *Quoi ? L'Éternité*, dit que c'est une «mère d'élection», «*Mémoires d'Hadrien : Marguerite Yourcenar*», in Anne-Yvonne Julien, Anne Maurel et Martine Robier, *L'écriture de soi : un thème, trois œuvres*, Paris, éd. Belin, 1996, pp. 5-78. (notamment p. 53).

pour fils ou pour fille». La petite fille ne se laisse pas être adoptée par telle ou telle femme, c'est elle qui adopte, c'est elle qui choisit la mère, c'est elle qui opère la sélection. Ainsi, elle écrit, dans *Quoi ? L'Eternité* : «...je n'étais pas la fille de Marie ; je n'étais pas non plus la fille de Fernande ; elle était trop lointaine, trop fragile, trop dissipée dans l'oubli. J'étais davantage la fille de Jeanne, de celle qui s'était promis de veiller sur moi dès ma naissance, et que Michel (...) n'avait cessé de me proposer comme une image parfaite de la femme»<sup>1</sup>.

Jeanne est donc la mère préférée et Yourcenar voulait l'adopter. Ainsi, en examinant une vieille photographie floue de la petite (âgée seulement de deux ans), lors d'une promenade sur la plage de Scheveningue et guidée par une femme dont elle ne peut pas distinguer les traits sur la photo, et malgré la présence de sa garde Barbe, Yourcenar préfère avoir été accompagnée par Jeanne.

L'écrivaine justifie cette préférence par sa volonté «que cette promenade ait été une sorte d'enlèvement loin du petit monde domestique connu, une espèce d'adoption, qu'[elle a] préféré imaginer ce beau visage penché sur [elle], cette voix plus douce que celle de Barbe, cette étreinte de doigts intelligents et légers»<sup>2</sup>. La relation entre la petite et Jeanne est, si l'on peut dire une «double adoption»<sup>3</sup>. L'enfant adopte Jeanne en même temps que Jeanne l'adopte.

Expliquant cette volonté de Yourcenar, Savigneau pense que la petite «avait sans aucun doute pu constater que l'attitude de Jeanne était fort différente de celle des bonnes, payées pour s'occuper des enfants (...) Même lorsqu'elles s'acquittaient de leur tâche avec gentillesse, avec parfois une sorte de chaleur, voire de tendresse, comme le faisait Barbe, les bonnes ne

---

<sup>1</sup> *QE*, p. 884.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 725.

<sup>3</sup> Colette Gaudin, *Marguerite Yourcenar à la surface du temps*, op. cit., p. 130.

pouvaient avoir l'attention, la patience, la prévenance de quelqu'un qui a mis au monde, ou choisi d'élever, par simple amour, un enfant»<sup>1</sup>.

Yourcenar a donc adopté Jeanne. L'histoire de vie de celle-ci occupe une place importante dans *Quoi ? L'Eternité*, non seulement comme mère adoptive, mais aussi et surtout comme maîtresse de Michel.

En fait, nous avons remarqué que la petite fille jugeait les femmes à travers leur relation avec Michel. Elle a adopté toutes les maîtresses et les «quasi-maîtresses» de son père (signalons aussi que la narratrice n'écarte pas la présence d'une relation entre celui-ci et Barbe). Ces femmes ont rempli le vide créé par la mort de sa mère. La petite ne cherchait pas Fernande, elle cherchait une mère. Chacune de celles qui fréquentaient la maison pourrait alors jouer ce rôle. Mais la petite reste toujours la fille de Jeanne, la femme la plus aimée par Michel, celle qui, même à distance guidait la petite dans tout ce qu'elle faisait.

#### **IV. Récit de naissance**

A la première page de *Souvenirs pieux*, nous lisons la phrase suivante qui est sans aucun doute le récit de naissance de Marguerite Yourcenar :

*L'être que j'appelle moi vint au monde un certain lundi 8 juin 1903, vers les 8 heures du matin, à Bruxelles, et naissait d'un Français appartenant à une vieille famille du Nord, et d'une Belge dont les ascendants avaient été durant quelques siècles établis à Liège, puis s'étaient fixés dans le Hainaut<sup>2</sup>.*

---

<sup>1</sup> Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar : l'invention d'une vie*, op. cit., p. 59.

<sup>2</sup> *SP*, p. 7.

En fait, le récit de naissance est considéré comme l'une des caractéristiques de l'écriture autobiographique, voire la plus importante.

Toutefois, l'auteure se heurte à une difficulté en rédigeant son propre récit de naissance. Il s'agit d'écrire sur des événements dont elle n'a pas conscience.

Il y a aussi bien sûr la difficulté liée au long temps passé entre la naissance et le moment où l'autobiographe décide de consigner sa vie sur le papier. Il n'est effectivement en mesure de le faire qu'en fin de carrière ou de vie. Cet intervalle de temps peut entraîner des faiblesses atteignant la mémoire pour les souvenirs d'enfance.

Néanmoins, cette difficulté n'est pas tout à fait insurmontable, comme l'affirme Béatrice Didier : «Beaucoup d'autobiographes ne parviennent à raconter les débuts de leur existence que grâce à des souvenirs qui ne sont pas personnels mais qui sont le souvenir de sagas familiales. Ce moment de la naissance, ce pourrait être la mère qui le raconte»<sup>1</sup>. Et elle ajoute : «...pour Yourcenar... la mère est morte définitivement muette. Resteraient évidemment les récits de l'entourage, du père par exemple...»<sup>2</sup>. Mais le père, conclut Didier, ajoute «une sorte d'abstraction» à cet acte qu'il n'a vu, supposons qu'il avait la possibilité d'y assister, que de l' «extérieur».

En effet, l'absence de la mère, morte quelques jours après la naissance sans prononcer le moindre mot, rend tout à fait capital et important le discours du père et de l'entourage, s'il y en a. Ainsi, parlant de ce discours transmis au nouveau-né par ceux qui entouraient la mère au moment de l'accouchement, Philippe Lejeune l'appelle «prophétique». Il signale aussi que nous ne pouvons pas, dans la plupart des cas, avoir quelque connaissance directe de ce discours, utilisé ensuite par l'auteur pour construire sa

---

<sup>1</sup> Béatrice Didier, «Le récit de naissance dans l'autobiographie : *Souvenirs pieux*», in *Marguerite Yourcenar : biographie autobiographie, op. cit.*, pp. 143-157 (notamment p. 144).

<sup>2</sup> *Ibid.*

personnalité et son autobiographie. Il importe peu que ce soit raconté par les parents ou par l'entourage :

*Dès la petite enfance, le discours sur sa naissance imprègne sa mémoire, la saga familiale lui construit des souvenirs qu'il finit par placer sur le même plan que ses «vrais» souvenirs. Dans les autobiographies, la naissance est souvent racontée dans une sorte de «récit indirect libre», qui permet de la fondre avec les premiers souvenirs, comme si la source d'information était la même<sup>1</sup>.*

Yourcenar décrit d'ailleurs, non seulement la maison où sa venue au monde a eu lieu, mais aussi la chambre de l'accouchement : «Au bout de vingt minutes, Barbara, sonnée impérieusement par Azélie, entra avec une sorte de crainte chez Madame. La belle chambre avait l'air du lieu d'un crime»<sup>2</sup>. Mais de quel crime parle-t-elle, de l'accouchement ou de la naissance ? En tout cas, au fur et à mesure que nous avançons dans la lecture, nous découvrons de quel crime il s'agissait.

Si nous feuilletons les quelque trente pages qui suivent le récit de naissance, nous verrons que l'arrivée du bébé provoque la mort de la mère. Ce récit n'est alors qu'un récit de mort puisque la naissance de l'une entraîne le décès de l'autre. C'est peut-être le récit d'une double mort, parce que la nouvelle-née elle aussi va tôt ou tard mourir. Le crime que nous venons de citer plus haut, pourrait donc être, pour Yourcenar, la mort de Fernande. Mais, elle n'accuse cependant pas la petite d'avoir commis ce crime, d'avoir enlevé la vie à celle qui la lui a donnée.

---

<sup>1</sup> Philippe Lejeune, *Moi aussi, op. cit.*, p. 316.

<sup>2</sup> *SP*, p. 24.

D'ailleurs, Yourcenar évoque ce crime ou bien ce récit de naissance deux fois dans *Le Labyrinthe du monde*, «au début de *Souvenirs pieux* et à la fin d'*Archives du Nord*, pour ouvrir et clore une immense exploration généalogique ...»<sup>1</sup>, comme Philippe Lejeune l'indique dans *Moi aussi*.

En fait, «L'être que j'appelle moi vint au monde...», cette ouverture typique d'une autobiographie, n'introduit pas l'histoire de vie de la petite fille (l'autobiographe), mais celle de sa mère. Ce n'est donc pas le début ou plus précisément le point de départ de l'histoire de l'autobiographe, mais la fin de la vie de sa mère, la fin de la présence maternelle dans la vie de la petite fille devenue désormais orpheline.

En effet, dans son étude sur les débuts d'onze œuvres autobiographiques différentes, Philippe Lejeune se demande si ce sont vraiment des débuts. Mais la réponse ne tarde pas à venir :

*Ce qui est sûr c'est que ce ne sont pas des débuts. Puisqu'il y a toujours avant : le nom de l'auteur (ou des auteurs, car une autobiographie peut avoir plusieurs auteurs !), le titre, le sous-titre, éventuellement une préface, le texte de présentation au dos du livre, mais aussi le nom de l'éditeur, celui de la collection, l'illustration de la couverture, les interviews qu'on a vues ou entendues ou lues...<sup>2</sup>*

C'est donc pour cela que nous ne pouvons pas considérer le récit de naissance de Marguerite Yourcenar comme un début du livre, puisque nous ne pouvons pas non plus le considérer comme un début de la vie de l'autobiographe.

---

<sup>1</sup> Philippe Lejeune, *Moi aussi*, *op. cit.*, p. 313.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 241.

Pourtant, ce n'est pas seulement le récit de naissance qui caractérise l'écriture autobiographique, mais aussi et particulièrement les souvenirs d'enfance qui doivent y occuper une place d'importance majeure comme nous l'avons déjà signalé.

## **V. La petite Marguerite**

Après avoir étudié le récit de naissance, il convient maintenant d'aborder les souvenirs d'enfance quoique réduits au minimum dans la trilogie. Ils sont concentrés plus précisément dans *Quoi ? L'Eternité*.

Ainsi, dans sa biographie de Yourcenar, Savigneau dit :

*Sur les années d'enfance de Marguerite Yourcenar, nous n'avons guère que son propre témoignage, particulièrement dans Quoi ? L'Eternité, le dernier volume de sa trilogie familiale. D'abord à cause de l'âge auquel elle est morte—quatre-vingt-quatre ans— ce qui exclut l'abondance de témoins ; ensuite parce qu'elle a vécu seule avec son père, qu'ils ont beaucoup déménagé, beaucoup voyagé, et qu'elle n'est jamais allée à l'école, recevant seulement l'enseignement de professeurs particuliers. Il n'existe donc aucun de ses carnets de notes qui, témoignant d'un goût précoce pour la littérature ou l'histoire, donnent le sentiment rassurant de causalités retrouvées, aucun de ces condisciples si précieux pour les biographes, si prolixes en petits détails, plus ou moins enjolivés ou noircis avec le temps, mais qui permettent tout de même de broser le portrait d'un enfant lors de sa première expérience sociale<sup>1</sup>.*

---

<sup>1</sup> Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar : l'invention d'une vie*, op. cit., pp. 45-46.

Mais n'oublions pas que Savigneau traite le sujet du point de vue d'un biographe cherchant çà et là les renseignements sur l'auteure. Dans l'autobiographie écrite par Yourcenar, c'est l'auteure elle-même qui raconte ses souvenirs d'enfance (ce qu'elle n'aime pas à ce qu'il semble). Dans l'épisode intitulé «Les miettes de l'enfance», elle nous confie ses expériences vécues et sa première intégration dans la société. Elle s'enfonce alors dans son propre passé et sollicite sa mémoire pour rédiger cet épisode : «J'ai cru longtemps avoir peu de souvenirs d'enfance ; j'entends par là ceux d'avant la septième année. Mais je me trompais : j'imagine plutôt ne leur avoir guère jusqu'ici laissé l'occasion de remonter jusqu'à moi»<sup>1</sup>. L'auteure emploie de nouveau la technique cinématographique connue sous le nom de flash back pour achever ce chapitre : «En réexaminant mes dernières années au Mont-Noir, certains au moins redeviennent peu à peu visibles, comme le font les objets d'une chambre aux volets clos dans laquelle on ne s'est pas aventuré depuis longtemps»<sup>2</sup>.

Ces souvenirs sont d'ailleurs vagues comme s'ils étaient «à l'arrière-plan des personnes». Et pourtant, elle se souvient de ses promenades dans «les hautes herbes», près des fleurs (des bluets, des coquelicots, des marguerites), etc. Elle se rappelle aussi les poupées (celle qui disait «papa, maman» et qui lui paraissait «bête», celle de «dix sous» qui lui apprit la maternité et enfin celle qu'un ami de son petit frère lui apporta du Japon et qui lui «ouvrit un monde»).

En plus, nous pouvons sentir aussi, dans son récit, son amour précoce pour les animaux. Ainsi, elle se rappelle la «chèvre blanche dont Michel dora lui-même les cornes...»<sup>3</sup>. Elle nous parle aussi de son amour pour les lapins.

Il y avait un autre animal dans la vie de la petite Marguerite. Un animal, mais aussi «et en même temps récipient sacré, ustensile magique, le

---

<sup>1</sup> *QE*, p. 793.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 794.

premier jouet dont [elle se souvient], une vache en fer-blanc ou en tôle, entièrement tendue d'une vraie peau de vache, et dont la tête tournait de droite à gauche et faisant meuh. On dévissait cette tête pour verser dans le ventre de métal un peu de lait qui gouttait par les trous imperceptibles des pis couverts de peau rose»<sup>1</sup>.

Ce n'est alors pas un hasard si elle refuse plus tard de manger de la viande. Il y avait, bien sûr, dans la tête de la petite, une relation étroite entre la vache nourricière et cet ustensile qui est lui aussi une vache mais en métal.

Cette relation l'amena éventuellement à sacrer cet animal et peut-être la vie animale par extension.

Il n'y a alors pas lieu de s'étonner lorsque nous savons que son premier «chagrin d'amour» était dû à l'échec de son père pour acheter l'âne «qui promenait les enfants dans une île de bois de la cambre à Bruxelles»<sup>2</sup>, parce que «l'ânier tenait à son gagne-pain qui avait, paraît-il, le don merveilleux de plaire aux enfants»<sup>3</sup>.

Son amour pour les animaux ne constitue pourtant pas uniquement l'ensemble de ses souvenirs d'enfance. Or, à l'instar de ses prédécesseurs, Yourcenar «se confesse» au lecteur. Nous employons le verbe «se confesser» avec la plus grande réserve, parce que, tout en avouant ses fautes, notre écrivaine tenait à ne pas se révéler trop intimement.

C'est vers l'âge de dix ans qu'elle commit ses deux premières fautes, ou selon elle, ses «deux premiers méfaits» : «D'abord un vol. J'avais admiré, moi qui jamais ne m'intéressai aux cartes, un jeu miniature que Carlos avait reçu pour sa fête et m'avait montré. Je le pris à la dérobée»<sup>4</sup>. Elle nous

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, pp. 794-795.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 795.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 837.

montre son sentiment de regret après le vol et les circonstances dans lesquelles elle l'a commis. Quant au deuxième «méfait», c'est le «mensonge» :

*Je ne crois pas avoir jamais été mythomane, c'est pourtant une fabulation qui sortit de mes lèvres. Je racontai un soir à la bonne et à la cuisinière aux yeux écarquillés que Michel venait d'offrir à Madame de San Juan un grand bouquet de roses tout en or. Il s'agissait bien entendu d'une gerbe de roses soufre. Mes auditrices, un peu scandalisées, ne s'étonnèrent pourtant pas : on savait que Monsieur avait le cadeau facile. L'histoire, comme il fallait s'y attendre, revint à Michel qui me dit de son ton affectueux :*

*–Voilà un mensonge que Jeanne de Reval n'aurait jamais fait... Tu savais que c'était un bouquet de fleurs fraîches. Pourquoi avoir prétendu qu'elles étaient en or ?*

*–Pour faire plus beau, dis-je en baissant un peu la tête.*

*–Jeanne savait que la vérité seule est belle, dit-il. Tâche de t'en souvenir<sup>1</sup>.*

Jeanne, cette femme idéale, même absente, a eu la capacité d'instruire la petite à distance comme nous l'avons déjà dit plus haut. Et la narratrice l'avoue en disant «je serais sans doute très différente de ce que je suis, si Jeanne à distance ne m'avait formée»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 838.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 839.

Quant à son premier apprentissage, Yourcenar nous apprend qu'elle n'avait «jamais mis les pieds dans aucune école»<sup>1</sup>. Vers ses huit ans, la petite savait, comme l'affirme Savigneau, parfaitement lire et écrire. A sept ou huit ans, l'enfant avait un certain goût pour les livres :

*Je n'eus jamais de livres d'enfants. Les tomes roses et dorés de Madame de Ségur me semblaient pleins de sottise et même de bassesse : des histoires racontées par un adulte qui calomniait et abêtissait les enfants. Jules Verne m'ennuyait ; il ne plaisait peut-être qu'aux petits garçons. Blanche-Neige, La Belle au Bois Dormant, La Petite Marchande d'allumettes m'enchantaient, mais je les savais par cœur avant d'avoir appris à lire (...) Je connus bientôt grâce à mon père de nombreux «classiques» ; j'allais effleurer toute la littérature française et une partie au moins de la littérature anglaise entre sept et dix-huit ans. J'allais apprendre aussi assez de latin et de grec pour remonter plus haut<sup>2</sup>.*

C'est alors au côté de Michel, qu'elle a lu Racine, Saint-Simon, Chateaubriand, etc. Ce qui nous rappelle sans aucun doute les séances de lectures d'un Rousseau auprès de son père. En plus, Michel racontait tous les soirs à la petite une histoire qu'elle appelle «l'histoire d'avant-dîner». C'était «un rituel» que Michel ne manquait presque jamais.

Michel était pour la petite «la grande personne autour de laquelle tournait la mécanique de [sa] vie»<sup>3</sup>. Les bonnes qui lui apprenaient à lire au

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 799.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 814.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 749.

Mont-Noir lui disaient toujours que la chance lui tournerait le dos à la mort de son père. Elle «verrai[t] un changement : un pensionnat de bonnes sœurs avec une robe de laine noire et un tablier ; beaucoup de prières et peu de friandises ; l'interdiction d'avoir avec [elle] Monsieur Trier<sup>1</sup>... et quand [elle] aur[a] désobéi, des coups de règle sur les doigts»<sup>2</sup>. Mais la mort du père n'effrayait pas la petite pour deux raisons. D'abord, un enfant à son âge ne sait pas «ce que c'est que la mort», ensuite, les Grands, dont son père faisait évidemment partie bien sûr, étaient, à ses yeux «immortels».

Parlant de ses lectures d'enfance, et ses livres préférés, Yourcenar bâtit une théorie pédagogique des «lectures précoces». Il semble qu'elle s'inscrive en faux contre ceux qui considèrent les lectures d'enfance sans importance : «Les sceptiques diront que les lectures précoces sont inutiles, puisque l'enfant lit sans comprendre, au moins durant ses premières années ; j'atteste au contraire qu'il comprend certaines choses, sait vaguement qu'il en comprendra d'autres plus tard, et que les instructions reçues de la sorte sont indélébiles»<sup>3</sup>.

Passons maintenant aux expériences sensuelles de l'enfant et qui font bien sûr partie de sa vie future. Dans «Les miettes de l'enfance», la narratrice parle de ces premières expériences sensuelles : «vers deux ou trois ans, je me souviens d'avoir été soulevée de mon petit lit-cage, et mon corps tout entier couvert de chauds baisers qui en dessinaient les contours à moi-même inconnus, me donnant pour ainsi dire une forme»<sup>4</sup>. Mais si Yourcenar croit en «la sexualité innée de l'enfance», elle nie tout caractère érotique des sensations de la petite qui n'avait pas encore l'âge de constater ces sens-là. Et elle compare les baisers de Barbe avec ceux de Jeanne et le «baiser routinier» du soir que lui donnait son père.

---

<sup>1</sup> Le chien.

<sup>2</sup> *QE*, p. 749.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 814.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 808-809.

La seconde expérience, est arrivée à Londres. Au début de la première guerre mondiale, M. de C., le petit Michel, la petite et un cousin de celle-ci étaient obligés de rester en Angleterre pour quelques mois. La narratrice nous raconte son expérience charnelle avec ce cousin qu'elle appelait «cousin X.» :

*J'habitais (...) une petite chambre du deuxième...une sorte d'entresol pris entre les deux étages contenait la salle de bains et la chambre du cousin X. Vers dix heures, j'étais encore debout à la fenêtre, regardant la nuit sur le jardin. Le cousin entra sur la pointe des pieds, sanglé dans son épais peignoir-éponge, avec son air bouffon et un peu mystérieux habituel. Il referma sans bruit la porte, s'approcha de moi pour me lisser les cheveux, fit couler sur le sol ma chemise de nuit (...) Il m'attira enfin devant le miroir et me caressa de la bouche et des mains en m'assurant que j'étais belle. Discrètement, il fit deviner à mes doigts, à travers l'épais tissu-éponge, la topographie d'un corps d'homme<sup>1</sup>.*

Et elle ajoute :

*Je m'endormis contente d'avoir été trouvée belle, émue que ces minces protubérances sur ma poitrine s'appelassent déjà des seins, satisfaite aussi d'en savoir un peu plus sur ce qu'est un homme. Si mes sens engourdis n'avaient pas réagi, ou à peine, c'est peut-être que la volupté, dont je ne me faisais encore qu'une idée*

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 853.

*très vague, était déjà pour moi indissolublement liée à l'idée de beauté(...) le cousin X. n'était pas beau*<sup>1</sup>.

En fait, comme les autres composantes de notre personnalité, notre identité sexuelle n'est pas formée «d'emblée», mais graduellement. C'est ce qu'affirme Freud tout en signalant que «la pulsion sexuelle» change profondément de forme à travers les différentes phases de notre vie ou, selon lui, «de notre développement»<sup>2</sup>. Dans ce cadre, la dernière expérience est alors bien différente de la première.

Enfin, nous pouvons conclure que, malgré le peu de place qu'occupe le récit d'enfance dans *Le Labyrinthe du monde*, le lecteur y trouve tout ou presque tout ce qui l'intéresse sur la vie de l'autobiographe.

## **VI. Modèles dans le genre autobiographique**

Lorsque Matthieu Galey lui demande si elle a suivi des modèles dans le genre autobiographique, Yourcenar répond qu'elle considère Tolstoï comme «le Maître des maîtres»<sup>3</sup>. Et pourtant, elle trouve que *L'Enfance et L'Adolescence* ne sont pas «parmi ses grands livres»<sup>4</sup>. Elle ajoute qu'elle a un autre modèle, l'écrivain anglais Charles Dickens : «C'est, avec certains passages de *David Copperfield*, trop peu et trop mal lu de notre temps, l'une des rares autobiographies de l'enfance (...), où l'on sente la naissance d'un homme»<sup>5</sup>.

En fait, les trois autobiographies, *L'Enfance et l'Adolescence* de Tolstoï, *David Copperfield* de Charles Dickens, et enfin *Le Labyrinthe du*

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 854.

<sup>2</sup> <http://www.redpsy.com/infopsy/identitesexuelle.html>

<sup>3</sup> La petite Marguerite a lu Tolstoï à l'âge de neuf ans. Voir à ce sujet Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar : l'invention d'une vie*, op. cit., pp. 75-76.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 216.

<sup>5</sup> *Ibid.*

monde de Yourcenar, ont pour trait commun le fait de poser un problème générique :

*L'enfance, l'Adolescence et la jeunesse [de Tolstoï], prennent, et faussement, un caractère autobiographique. Dans ces nouvelles, Tolstoï n'a pas décrit sa propre vie. La mère du héros est toute de fantaisie. Tolstoï perdit sa mère dans la plus tendre enfance, et son père en 1837 ; il n'avait guère plus de huit ans. Sa grand-mère mourut en 1839. Tolstoï avait trois frères ; il ne fit pas ses études à Moscou, mais à Kazan. Ces quelques indications montrent que l'Enfance, l'Adolescence et la Jeunesse sont loin d'être une autobiographie<sup>1</sup>.*

Concernant *David Copperfield*, c'est le récit le plus proche de la vie de Charles Dickens : «*David Copperfield* in fact touched vitally on the traumas of Dickens own childhood»<sup>2</sup>, dit Andrew Sanders dans l'introduction de *David Copperfield*. En fait, les deux initiales de David Copperfield (D. C.), sont l'inverse de celles de Charles Dickens. C'est donc l'auteur mais déguisé, c'est plutôt son reflet puisque «les lettres initiales de David Copperfield, (...) reprennent en miroir celles de Charles Dickens»<sup>3</sup>.

Et pourtant, le lecteur n'arrive à reconnaître le héros de l'autobiographie que deux ans après la mort de Charles Dickens quand Forster insère dans sa biographie de Dickens intitulée *Life of Charles*

---

<sup>1</sup> Ecrit J.W. Bienstock in *L'Enfance, l'Adolescence*, in *Œuvres complètes, op. cit., t. I*, pp. 354-355.

<sup>2</sup> Charles Dickens, *David Copperfield*, Oxford ; New-York, Oxford University Press, 1997, p. VIII.

<sup>3</sup> Brigitte de Guillebon, «Roman autobiographique et répétition», in *David Copperfield : Charles Dickens*, ouvrage collectif sous la direction de Jean-Pierre Naugrette, Paris, éd. Ellipses, Réussir l'épreuve de littérature, 1996, pp. 51-60 (notamment p. 55).

*Dickens*, un fragment autobiographique dans lequel l'auteur raconte ses mauvais souvenirs d'enfance :

*C'est seulement après sa mort que les lecteurs de Forster furent en mesure de comparer le fragment autobiographique de Charles Dickens avec l'autobiographie fictive de David Copperfield : il apparaît alors que les chapitres XI et XII du roman, où David raconte son expérience désagréable, à l'âge de dix ans, comme employé dans l'entrepôt de Murdstone [son beau père] et Grinby, sont largement autobiographiques, au sens où c'est la vie même du romancier et les affres de son âme qui affleurent ici<sup>1</sup>.*

Si Yourcenar suit l'exemple de ces deux écrivains, c'est parce que, même dans leurs autobiographies, ils s'intéressent davantage aux autres qu'à leur propre vie. C'est peut-être pour cela qu'on a tendance à appeler leurs livres «romans familiaux».

Tolstoï par exemple, évoque, dans son autobiographie, tous les membres de sa famille. Il consacre un chapitre à sa mère au début de son *Enfance*. Dans ce chapitre ayant pour titre «MAMAN», l'autobiographe évoque ses «yeux bruns», «le petit grain de beauté de sa joue», «sa main fine et maigre». Il se rappelle aussi sa tendresse et sa bonté.

Il rédige sur son père un chapitre intitulé «PAPA». Il y parle de son amour pour le jeu : «Papa est surtout gai depuis que Volodia [frère de Tolstoï] est entré à l'Université...Cependant la cause de sa gaîté..., c'est

---

<sup>1</sup> Ecrit Jean-pierre Naugrette dans la préface de *David Copperfield*. Charles Dickens, *L'Histoire, les Aventures, et l'Expérience personnelles de David Copperfield le Jeune*, traduction sous direction de P. Lorain. Revue et annotée par Jean- Pierre Naugrette et Laurent Bury, Paris, Librairie Générale Française, 2001, pp. 8-9.

qu'il a beaucoup gagné au jeu ces temps derniers»<sup>1</sup>. Il nous fait part aussi de l'amour de son père pour les femmes : «..., devant lui passait la bonne Macha, (...) Il l'arrêta.- «Eh bien, chaque jour plus belle, fit-il en se penchant vers elle»<sup>2</sup>. N'oublions pas le penchant de M. de C. pour le jeu et les femmes évoqué par Yourcenar dans son autobiographie.

Le frère de Tolstoï est consigné lui aussi dans un chapitre qui a pour titre «Volodia». L'autobiographe y raconte ses études et son entrée à l'université.

L'auteur n'oublie d'ailleurs pas sa grand-mère. Il lui consacre tout un chapitre intitulé «GRAND'MERE». Il y parle de sa maladie et de sa mort : «Grand'mère devient plus faible de jour en jour (...) En lui disant bonjour, je remarque à sa main un gonflement jaunâtre, et dans la chambre est répandue une odeur lourde que j'ai sentie il y a cinq ans, dans la chambre de maman»<sup>3</sup>. Dans *Souvenirs pieux*, Yourcenar compare sa grand-mère maternelle à Dolly de Tolstoï : «Quant à Mathilde, elle n'a sans doute jamais rencontré, comme la Dolly de Tolstoï, à laquelle décidément elle me fait penser, une Anna Karénine pour lui expliquer comment se limitent les naissances»<sup>4</sup>.

Sur lui-même, Tolstoï ne compose qu'un seul épisode. Il lui donne pour titre «MOI». Il y parle de ses études et son entrée à la «faculté des sciences mathématiques». Il nous fait part aussi de la disgrâce formelle dont il souffre : «Je suis resté laid, et comme avant, je m'en désole ... La seule chose qui me console, c'est qu'une fois papa a dit de moi, que j'ai un museau intelligent, et je le crois fermement»<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Léon Tolstoï, *L'Enfance, l'Adolescence*, in *Œuvres complètes, op. cit., t. I*, p. 312.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 316.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 317.

<sup>4</sup> *SP*, p. 110.

<sup>5</sup> Léon Tolstoï, *L'Enfance, l'Adolescence*, in *Œuvres complètes, op. cit., t. I*, p. 321.

Mais une chose pourrait frapper le lecteur. Sur un total de 338 pages, «MOI» n'occupe que deux pages seulement, quoique racontant la vie de l'autobiographe ! C'est ce que fera plus tard son successeur, Marguerite Yourcenar. Ses souvenirs d'enfance ne dépassent pas 25 pages sur les 918 pages qui constituent son autobiographie. Le reste est complètement consacré aux membres de sa famille.

C'est aussi dans le même esprit que nous pouvons considérer *David Copperfield* comme un roman familial. Avec une seule différence, *David Copperfield* aborde l'histoire de plusieurs familles.

Obligé de quitter sa famille d'origine après le mariage de sa mère avec Mr. Murdstone (un beau-père cruel), David, cet enfant orphelin, dit adieu à sa mère et à son petit demi-frère. Il va chercher une famille d'accueil. C'est la famille de Pegotty habitant un bateau renversé «sur la grève de Yarmouth». Une autre famille lui accorde toujours «le refuge», c'est celle des Micawber. Ensuite, la grand-tante Betsy Trotwood adopte David et change son nom en David Trotwood Copperfield. En fait, Betsy Trotwood est «Une tante de [s]on père, par conséquent, [dit David], [s]a tante à [lui]»<sup>1</sup>.

Cela nous montre le penchant de l'autobiographe pour l'idée d'adoption déjà étudiée chez Yourcenar. Cette idée ne manque pas non plus chez Tolstoï : «Le père de Nikolenka, dans *L'Enfance*, n'est pas le père de Tolstoï, mais le voisin et l'ami de son père, A.M. Isleniev (...), quant à la mère de Nikolenka, c'est un personnage de fantaisie, la mère de Tolstoï mourut quand il était encore tout enfant et il ne se la rappelle pas»<sup>2</sup>. Le petit Tolstoï s'invente alors une mère d'adoption fictive.

Passons maintenant à un autre point commun entre les trois autobiographies. C'est l'intérêt accordé aux gouverneurs, aux gouvernantes

---

<sup>1</sup> Charles Dickens, *L'Histoire, les Aventures, et l'Expérience personnelles de David Copperfield le Jeune*, op. cit., p. 52.

<sup>2</sup> Léon Tolstoï, *L'Enfance, l'Adolescence*, in *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 350.

et aux domestiques. Tolstoï tâche d'évoquer, dans son *Enfance et Adolescence*, l'histoire des gouverneurs et des bonnes. Il raconte l'histoire de Karl Ivanovitch (son gouverneur) à qui il consacre trois longs épisodes de son *Adolescence* : «L'histoire de Karl Ivanovitch», «La suite de ce qui précède» et «La suite». Quant aux servantes, il les aborde dans le chapitre XVII de l'*Adolescence*. Tolstoï intitule ce chapitre «LA CHAMBRE DES SERVANTES». Dans cette chambre, «se passait un roman très intéressant pour [lui] et très touchant»<sup>1</sup>, dit-il. Il en donne le rôle principal à Macha. Celle-ci raconte l'histoire de son amour triste et sans espoir pour Vassili, à cause de son oncle à elle qui refuse toujours leur mariage.

Pour donner une raison d'être à ce chapitre qui n'est pas censé faire partie de son autobiographie, Tolstoï s'adresse au lecteur en sollicitant sa compassion : «Ne vous indignez pas, lecteur, de la société dans laquelle je vous introduis. Si dans votre âme vibrent encore les cordes de l'amour et de la compassion, dans la chambre des servantes se trouveront des sons auxquels ces cordes résonneront»<sup>2</sup>. Et il affirme qu'il y va même si nous ne le suivons pas. Cette histoire de Macha nous rappelle bien sûr l'histoire d'amour de la Fraulein que Yourcenar raconte dans *Souvenirs pieux*.

Dickens lui aussi s'intéresse aux serviteurs auxquels il consacre le chapitre XLVIII intitulé «Domestic» ou «événement domestique». A cet endroit, David pleure le sort de son pauvre page qui, accusé de vol, a été emprisonné. Dickens semble placer sa propre devise dans la bouche de David : « ... these people all turn out ill because we don't turn out very well ourselves»<sup>3</sup>. C'est peut-être la compassion pour les pauvres que Yourcenar apprécie dans l'œuvre de Dickens.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 290.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 292.

<sup>3</sup> Charles Dickens, *David Copperfield*, *op. cit.*, p. 674. « ... si nous ne remplissons pas nos devoirs vis-à-vis de ceux qui nous servent, ils n'apprendront jamais à faire leur devoir envers nous», Charles Dickens, *L'Histoire, les Aventures, et l'Expérience personnelles de David Copperfield le Jeune*, *op. cit.*, p. 821.

En résumé, les similitudes qui existent entre *Le Labyrinthe du monde* et *L'Enfance et l'Adolescence* de Tolstoï d'une part, et *David Copperfield* de Dickens d'autre part, prouvent que Yourcenar a été influencée par ces deux autobiographies en rédigeant la sienne. N'oublions d'ailleurs pas que l'écrivaine dit, dans *Souvenirs pieux* que Fernande et ses frères et sœurs lui font penser à «une troupe d'enfants tels qu'on les voit dans Tolstoï et dans Dickens : bande riieuse s'égaillant dans les salons et les corridors d'une grande maison, sauterles ... »<sup>1</sup>.

**Conclusion** : Partant du récit historique qui met en œuvre tous les moyens dont se sert un historien (document, témoignages, etc.), pour retracer la vie de sa famille maternelle (*Souvenirs pieux*), paternelle (*Archives du Nord*), ainsi que les vingt-cinq dernières années de la vie de Michel et une partie de sa vie à elle (*Quoi ? L'Éternité*), Yourcenar arrive finalement à écrire son autobiographie, une autobiographie ayant pour modèles *Enfance et Adolescence* de Tolstoï et *David Copperfield* de Charles Dickens. *Le Labyrinthe du monde* est un récit qui, malgré le peu de place occupé par l'auteure, remplit toutes les conditions d'une autobiographie typique : récit rétrospectif en prose et identité entre auteur, narrateur et personnage principal. C'est bien évidemment l'autobiographie de Marguerite Yourcenar.

---

<sup>1</sup> SP, p. 225.

**DEUXIÈME PARTIE :**  
**PROCÉDÉS TECHNIQUES**

## CHAPITRE I

### TECHNIQUE NARRATIVE

Dans un texte littéraire, la narrativité occupe la «part du lion»<sup>1</sup>. Un récit est, comme le signale Gérard Genette, «la représentation d'un événement ou d'une suite d'événements, réels ou fictifs, par le moyen du langage, et plus particulièrement du langage écrit»<sup>2</sup>.

Mais, un récit ne va pas de soi. Ce n'est pas un acte naturel de raconter, c'est-à-dire qu'on ne raconte pas comme on respire. «Raconter» est un fait qui nécessite «un aspect artificiel»<sup>3</sup>, une méthode, une certaine technique à suivre. Même si l'on raconte sa vie personnelle, les faits racontés ne sont pas «comme l'eau qui coule», ils doivent être mis dans un certain ordre dans le récit. Nous allons nous appuyer sur la méthode de Gérard Genette pour analyser le «discours narratif» du *Labyrinthe du monde* de Marguerite Yourcenar.

#### **I. Ordre temporel**

Dans un récit, il faut distinguer le temps du récit de celui de l'histoire racontée telle qu'elle s'est produite dans la réalité : «étudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire»<sup>4</sup>, c'est-à-dire «les

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, éd. du Seuil, 1983, p. 7.

<sup>2</sup> Gérard Genette, *Figures II*, Paris, éd. du Seuil, 1969, p. 49.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, pp. 78-79. Voir aussi Jean-Michel Adam, *Le récit*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 39.

différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit»<sup>1</sup> ou ce que Genette appelle les «anachronies narratives» :

### **1- Analepse :**

«Toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se retrouve»<sup>2</sup>.

Mais les analepses peuvent être divisées en externes et internes suivant leur portée, c'est-à-dire le temps sur lequel elles portent, et mixtes suivant leur portée et leur amplitude, c'est-à-dire la durée «plus ou moins longue» qu'elles couvrent de l'histoire :

#### **A- Analepse externe :**

On appelle analepse externe tout récit portant sur un épisode antérieur au point de départ du «récit premier». Ainsi pour appliquer la théorie de Genette sur *Le labyrinthe du monde*, il faut tout d'abord préciser le début du «récit premier» qui est bien évidemment le moment de la naissance de la petite fille :

*L'être que j'appelle moi vint au monde un certain lundi 8 juin 1903, vers les 8 heures du matin*<sup>3</sup>.

Cette date bien précise «lundi 8 juin 1903», est donc le point de départ du récit. Nous pouvons donc considérer tout événement antérieur à cette date comme une analepse externe : comme par exemple le fait de raconter l'été que M. et Mme de C. ont passé au Mont-Noir, un

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>3</sup> *SP*, p. 7.

événement qui a précédé la naissance de Marguerite, c'est-à-dire antérieur au point de départ du récit. Ces analepses ne sont pas rares dans *Le Labyrinthe du monde* puisque la narratrice remonte le temps pour mentionner ses ancêtres ayant existé longtemps avant la date que nous venons de citer plus haut. Ainsi, abordant son arrière-grand-père maternel, elle signale que le père de celui-ci était «administrateur du département de Jemmapes, sous Napoléon»<sup>1</sup>. Le récit de la famille de Marchienne «La tournée des châteaux», est aussi une analepse externe puisqu'il porte sur un épisode antérieur à celui de la naissance de la petite fille. Il en est de même du récit des frères Pirmez que la narratrice aborde dans le chapitre intitulé «Deux voyageurs en route vers la région immuable». Même plus, nous pouvons considérer le récit situé entre la page 61 de *Souvenirs pieux* et la page 604 d'*Archives du Nord* comme une analepse externe qui porte sur des épisodes antérieurs au «récit premier» que la narratrice ne reprend qu'à la page 609 d'*Archives du Nord* :

*Au mois de juillet 1903, un monsieur tout en noir, dans lequel les porteurs et le contrôleur reconnaissent sans peine Monsieur de C., descend d'un train à Lille, et prend le tortillard pour Bailleul (...) Madame Azélie porte dans ses bras la petite couchée sur un oreiller d'une taie blanche*<sup>2</sup>.

#### **B- Analepse interne :**

Nous appelons analepse interne tout récit portant sur un épisode postérieur au point de départ du «récit premier». Ainsi, dans le récit abordant la première guerre mondiale «La terre qui tremble 1916-

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>2</sup> *AN*, p. 609.

1918», la narratrice revient en arrière en disant : «Peu avant la guerre, Michel avait résolu de se passer de son agent de change habituel, dont les conseils lui avaient paru décevants, et de placer lui-même la plus grande partie des sommes provenant de la vente du Mont-Noir»<sup>1</sup>.

### C- Analepse mixte :

Cette catégorie comporte les analepses dites mixtes «dont le point de portée est antérieur et le point d'amplitude postérieur au début du récit premier»<sup>2</sup>. Ainsi, le récit de l'accouchement qui a précédé de deux heures celui de la naissance, s'étend pour rejoindre la naissance : «Le huit juin, vers six heures du matin, Aldegonde allait et venait dans la cuisine, versant du café dans des bols pour Barbara et le valet-jardinier...Il avait fallu aussi confectionner des bouillons et des laits de poule pour réconforter Madame, qui du reste n'y avait touché qu'à peine»<sup>3</sup>, le rejoint : «La belle chambre avait l'air du lieu d'un crime. Barbara, tout occupée des ordres que lui donnait la garde, n'eut qu'un timide coup d'œil pour le visage terreux de l'accouchée...L'enfant déjà scindé d'avec la mère vagissant dans un panier sous une couverture»<sup>4</sup>, le dépasse d'une heure : «Cette fillette vieille d'une heure est en tout cas déjà prise, comme dans un filet, dans les réalités de la souffrance animale et de la peine humaine»<sup>5</sup>, puis le dépasse de dix jours : «Fernande mourut dans la soirée du 18 (juin), d'une fièvre puerpérale accompagnée de péritonite»<sup>6</sup>.

Quant à la question d'interférence, les analepses externes ne posent aucun problème à ce niveau ; pour la simple raison qu'elles sont externes et

---

<sup>1</sup> *QE*, p. 873.

<sup>2</sup> Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 91.

<sup>3</sup> *SP*, p. 23.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 31.

qu'elles ont seulement pour raison d'être d'éclairer le lecteur sur «les antécédents» d'un personnage. «Il n'en va pas de même des analepses internes, dont le champ temporel est compromis dans celui du récit premier, et qui représentent un risque évident de redondance ou de collision»<sup>1</sup>. Mais Genette exclut de cette interférence les analepses internes qu'il qualifie de «*hétérodiégétiques*» qui portent sur une ligne tout à fait différente de celle du «récit premier» et auxquelles le narrateur a recours seulement pour éclairer les antécédents d'un personnage qu'il vient de faire entrer en scène.

Dans le récit de la première guerre mondiale «La terre qui tremble 1914-1915», l'épisode du vieillard de l'avenue d'Antin est une analepse hétérodiégétique :

*Chaque soir, le long de l'avenue, s'arrêtait brièvement pour parler aux blessés un grand vieillard vêtu de noir suivi de cinq jeunes filles également tout en noir, échelonnées de douze à dix-huit ans...Elles ne parlaient jamais, ni au vieillard, ni entre elles...Le vieil homme était, supposons-nous, un grand-père, survivant d'une fille ou d'une belle-fille morte, et d'un beau-fils ou d'un fils tué aux armées<sup>2</sup>.*

Le vieillard est un personnage qui fait son apparition pour la première fois dans le récit, du coup la narratrice devait expliquer ses antécédents au lecteur : «Le vieil homme était... un grand-père, survivant d'une fille ou d'une belle-fille morte, et d'un beau-fils ou d'un fils tué aux armées». Mais le fait que cette analepse porte sur une ligne autre que celle du «récit premier», qui est l'histoire de vie de Yourcenar, fait d'elle, selon Genette, une analepse *hétérodiégétique*. Il s'ensuit que cette analepse n'interfère à

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 91.

<sup>2</sup> *QE*, p. 866.

aucun moment avec le «récit premier». Il en est de même du récit de l'uniforme de Barbe portant sur une autre ligne que le «récit premier» : «Il y avait longtemps que Barbe avait enlevé, pour ne plus le remettre, son uniforme bleu marine de nurse anglaise...»<sup>1</sup>.

Quant aux analepses internes *homodiégétiques* (Genette les appelle ainsi du fait qu'elles portent sur la même ligne d'histoire que le récit premier), l'interférence est ici «inévitable». Ces analepses se divisent entre elles en deux catégories :

- L'analepse complétive ou ce que Genette appelle «renvoi» et qui «comprend les segments rétrospectifs qui viennent combler après coup une lacune antérieure du récit, lequel s'organise ainsi par omissions provisoires et réparations plus ou moins tardives, selon une logique narrative partiellement indépendante de l'écoulement du temps. Ces lacunes antérieures peuvent être des ellipses pures et simples, c'est-à-dire des failles dans la continuité temporelle»<sup>2</sup>. Ainsi l'histoire d'amour de la petite Marguerite pour l'ânesse Martine et son petit Printemps, lui rappelle ses promenades à dos d'âne à Bruxelles et que la narratrice n'a pas déjà mentionnées : «J'avais déjà eu, plus petite encore, un amour à la Titania pour un grison qui promenait les enfants dans une île du bois de la Cambre à Bruxelles, où l'on m'avait emmenée pour quelques jours chez ma tante infirme»<sup>3</sup>. Un autre épisode appartenant au même genre d'analepse est celui du départ de sa gouvernante Barbe qui lui rappelle les «chauds baisers» que lui donnait celle-ci «Durant [sa] toute petite enfance»<sup>4</sup>.

A l'occasion de la mort de Trier, le chien, la narratrice cite des épisodes antérieurs au moment de son décès et dont elle n'a pas parlé en leur temps : «...il gardait jalousement mon berceau d'enfant, trottinait derrière

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 808.

<sup>2</sup> Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 92.

<sup>3</sup> *QE*, p. 795.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 808.

moi dans les allées du Mont-Noir, désapprouvait bruyamment à Monte-Carlo les très abondantes volées de pigeons, et à Paris les canards du Bois de Boulogne, se risquait avec moi dans les flaques d'eau de mer»<sup>1</sup>. L'histoire de la mort de Trier, qui dans l'ordre du temps, succède à ces promenades, est, dans l'ordre du récit, antérieure à celles-ci, et il s'agit donc bien d'une analepse complétive.

- La catégorie que Genette appelle «analepse sur paralipse», c'est-à-dire les lacunes «qui consistent non plus en l'éliision d'un segment diachronique, mais en l'omission d'un des éléments constitutifs de la situation dans une période en principe couverte par le récit...»<sup>2</sup>. Comme par exemple le récit de la première guerre mondiale que la narratrice devrait aborder dans le chapitre intitulé «La terre qui tremble 1914-1915». Mais contre toute attente, elle «passe à côté» sans en parler. C'est après coup qu'elle commence à en parler dans le chapitre suivant «La terre qui tremble 1916-1918» : «Et la guerre ? J'en ai peu parlé jusqu'ici, et seulement pour en montrer les contrecoups assez négligeables sur un petit groupe»<sup>3</sup>. Deux raisons peuvent être à l'origine de cette omission. Premièrement, la narratrice est toujours soucieuse du problème lié à l'authenticité des documents, et selon sa déclaration, elle n'avait «ni proches parents ni amis chers aux armées» auprès desquels elle pût s'informer ; ensuite, elle est toujours et comme nous allons le montrer plus loin du côté de l'écologie dont la guerre est la pire ennemie. La cause qui lui a fait occulter le récit de la guerre peut donc être psychologique.

Ce genre d'analepse se trouve normalement «d'une manière synthétique», elle a d'ailleurs «une faible extension» dans le récit, c'est-à-dire qu'elle occupe une place beaucoup plus restreinte que celle qu'elle a occupée dans la réalité ou plutôt dans l'histoire. Contrairement à celle-ci, les

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 812.

<sup>2</sup> Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 92.

<sup>3</sup> *QE*, p. 865.

analepses dites «mixtes», que Genette qualifie de «peu fréquentées», occupent plus de place dans le récit «puisqu'il s'agit d'analepses externes qui se prolongent jusqu'à rejoindre et dépasser le point de départ du récit premier»<sup>1</sup>. Mais il les divise en deux sous-classes :

-Analepse partielle : ces «rétrospections (...) s'achèvent en ellipse sans rejoindre le récit premier»<sup>2</sup>, c'est-à-dire que le «le retour en arrière est (...) suivi d'un bond en avant»<sup>3</sup>. Comme c'est le cas de la sixième séquence d'«Ananké» où la narratrice aborde la naissance de son demi-frère Michel-Joseph qui a eu lieu dix-huit ans avant la naissance de la petite fille. Ce récit analeptique ne rejoint pas le point de départ du récit premier mais saute par-dessus pour arriver directement en 1906 :

*A l'âge requis, en 1906, le fils opta pour la Belgique, ce que sa naissance à Tournai lui permettait de faire*<sup>4</sup>.

- Analepse complète qui «vient se raccorder au récit premier, sans solution de continuité entre les deux segments de l'histoire»<sup>5</sup>. L'exemple le plus réussi et qui nous paraît l'unique dans *Le Labyrinthe du monde* est l'épisode qui commence par le séjour de M. et Mme de C. au Mont-Noir. La narratrice raconte l'histoire de l'été passé au Mont-Noir, presque un an avant la naissance, puis le récit progresse de plus en plus vers le point de départ du «récit premier» : «Au début d'avril (deux mois avant la naissance), les névralgies dentaires de Fernande ne lui laissant pas de répit, on décida de lui enlever une dent de sagesse mal sortie»<sup>6</sup>. Ensuite l'écart entre les deux

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 101.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *AN*, p. 552.

<sup>5</sup> Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 101.

<sup>6</sup> *SP*, p. 21.

segments s'amenuise encore plus : «Le huit juin, vers six heures du matin (deux heures seulement avant la naissance)»<sup>1</sup>, puis le récit analeptique rejoint le point de départ, le dépasse d'une heure, d'une dizaine de jours et finalement d'une quinzaine de jours<sup>2</sup>.

Comparant les deux types d'analepses mixtes, Genette trouve que les analepses partielles qui servent seulement «à apporter au lecteur une information isolée, nécessaire à l'intelligence d'un élément précis de l'action»<sup>3</sup>, ne posent aucun problème d'interférence parce qu'elles ne rejoignent à aucun moment le point de départ du «récit premier». Bien différente est la situation des analepses complètes dont la difficulté «tient non à la solution de continuité, mais au contraire à la jonction nécessaire entre le récit analeptique et le récit premier, jonction qui ne peut guère aller sans un certain chevauchement...»<sup>4</sup>.

Dans l'exemple cité plus haut, la narratrice qui vient d'évoquer sa naissance interrompt le récit premier pour éclairer le lecteur sur le passé récent de M. et Mme de C. qui «venaient de passer un été assez gris dans la propriété familiale du Mont-Noir»<sup>5</sup>, c'est-à-dire un an environ avant sa naissance qu'elle reprend seize pages plus tard dans la deuxième séquence du chapitre intitulé «L'accouchement» en décrivant «le visage terreux», «les genoux pliés» de l'accouchée et «L'enfant déjà scindé d'avec la mère...»<sup>6</sup>, puis le récit analeptique dépasse le point de départ du récit premier comme nous l'avons déjà montré.

Ici, le raccord est selon Genette, réussi, parce qu'à aucun moment du récit, le lecteur ne se heurte à une incohérence. D'ailleurs, c'est une analepse dont la narratrice est consciente et même plus, qu'elle a bien préparée

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>2</sup> Voir *SP*, pp. 23-31.

<sup>3</sup> Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 101.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>5</sup> *SP*, p. 8.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 24.

puisqu'en interrompant le récit de naissance, elle avertit le lecteur qu'elle va rejoinctoyer les «bribes de faits crus connus (...) pour voir ce que va donner leur assemblage : l'image d'une personne et de quelques autres...»<sup>1</sup>. Ce qui veut dire que la narratrice le fait intentionnellement. A contrario de l'exemple puisé dans «*César Birotteau*» où Genette montre la maladresse du narrateur qui n'aperçoit même pas le chevauchement produit par le récit analeptique : «Le deuxième chapitre (analeptique) se termine ainsi : *Quelques instants après, Constance et César ronflèrent paisiblement*» ; le troisième commence en ces termes : *En s'endormant, César craignit que le lendemain sa femme ne lui fît quelques objections péremptoires, et s'ordonna de se lever de grand matin pour tout résoudre*»<sup>2</sup>. Genette signale que la reprise du «récit premier» dans cet exemple crée une sorte «d'incohérence» que nous ne trouvons pas dans le cas de Yourcenar.

Nous pouvons dire en résumé que les analepses externes sont très fréquentes dans *Le Labyrinthe du monde*, surtout dans les deux premiers volets du triptyque où la narratrice remonte le temps pour évoquer les siens avant sa naissance. Nous pouvons même, en plus, considérer le récit situé entre page 8 de *Souvenirs pieux* et page 604 d'*Archive du Nord* comme une analepse externe puisque le récit y porte sur des épisodes antérieurs au point de départ du récit premier qu'est la naissance de la petite fille.

## **2- Prolepse :**

Ce type d'anachronie consiste à raconter un fait ou à en faire une simple allusion avant d'y arriver dans l'ordre chronologique du récit. C'est ce qu'on est convenu d'appeler «flashforward». Ces prolepses qui sont, selon Genette, peu fréquentes dans le récit classique, sont l'une des

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>2</sup> Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, pp. 103-104. Voir aussi Jean-Michel Adam, *Le récit*, *op. cit.*, p. 39.

caractéristiques de l'autobiographie qui : «se prête mieux qu'aucun autre à l'anticipation, du fait même de son caractère rétrospectif déclaré, qui autorise le narrateur à des allusions à l'avenir, et particulièrement à sa situation présente, qui fait en quelque sorte partie de son rôle»<sup>1</sup>.

Ces anticipations ne manquent pas dans l'autobiographie de Yourcenar. Ainsi, expliquant les causes du choix des prénoms de la nouvelle-née qui reçut entre autres le nom de Jeanne, la narratrice dit : «à cause de Jeanne, l'Infirmes, et aussi un peu à cause d'une amie de Fernande qui portait ce prénom, parmi d'autres, et était destinée à jouer un assez grand rôle dans ma vie...»<sup>2</sup>. Ce rôle que la narratrice **annonce**<sup>3</sup> dès le début du premier volet du *Labyrinthe du monde*, elle ne l'abordera qu'au troisième volet de la trilogie, c'est-à-dire quelques centaines de pages plus tard.

Tout comme les analepses, Genette divise ces anticipations en prolepses externes et prolepses internes. Mais pour dégager ces deux types dans un texte donné, il faut, à l'inverse du récit analeptique, préciser le point final du récit premier, ce qui est une tâche délicate chez Yourcenar pour la simple raison que le dernier volume inachevé (*Quoi ? L'Eternité*), s'arrête en 1918 contrairement à la volonté de l'écrivaine, déclarant au début d'*Archives du Nord* son intention d'aller jusqu'au bout de sa vie : «Si le temps et l'énergie m'en sont donnés, peut-être continuerai-je jusqu'en 1914, jusqu'en 1939, jusqu'au moment où la plume me tombera des mains»<sup>4</sup>. Mais la plume lui est tombée des mains avant d'y arriver.

Il n'est pourtant pas question, pour nous, d'hésiter entre le point final souhaité par l'auteure et le point final réel du récit, parce que c'est ce dernier qui nous intéresse.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>2</sup> *SP*, pp. 32-33.

<sup>3</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>4</sup> *AN*, p. 317.

## A- Prolepses externes :

Cette catégorie contient tous les récits proleptiques qui dépassent la limite du récit premier et nous ramènent peut-être au «présent du narrateur». Ainsi, évoquant le photographe qui prit la dernière photo de Fernande sur son lit de mort, la narratrice dit : «Cet inconnu m'a conservé ainsi des vestiges de décor grâce auxquels je recrée cet intérieur oublié»<sup>1</sup>. Cette prolepse nous ramène au moment même de la rédaction de l'autobiographie. Ce n'est pas le seul récit appartenant à ce type dans *Le Labyrinthe du monde*. Décrivant son statut d'enfant, la narratrice dit : «L'enfant qui vient d'arriver au Mont-Noir est socialement une privilégiée ; elle le restera. Elle n'a pas fait, du moins jusqu'au moment où j'écris ces lignes, l'expérience du froid et de la faim, elle n'a pas, du moins jusqu'ici, subi la torture...»<sup>2</sup>.

Dans l'épisode où la narratrice aborde les vers composés par Michel en 1904 en l'honneur de Jeanne, elle fait cette anticipation qui ne nous situe pas dans le présent de la narratrice, mais qui est seulement postérieure au point final du récit : «Près de vingt ans plus tard, j'allais voir les larmes déborder sur les joues grises de Madame de Reval prononçant le nom de cet homme sorti de sa vie depuis tant d'années...»<sup>3</sup>. Ensuite, elle s'éloigne encore plus de la limite du «récit premier» quand elle fait allusion aux sentiments de son père vis-à-vis de Jeanne pendant sa dernière maladie : «Vingt-deux ans plus tard, j'allais entendre Michel...éclater en sanglots à la vue d'une corbeille de fleurs qu'on lui envoyait en mémoire de Jeanne»<sup>4</sup>. Les exemples de ces types d'anticipations sont tellement nombreux dans l'autobiographie de Yourcenar que nous trouvons inutile de les énumérer tous.

---

<sup>1</sup> *SP*, p. 36.

<sup>2</sup> *AN*, p. 613.

<sup>3</sup> *QE*, p. 720.

<sup>4</sup> *Ibid.*

## B- Prolepses internes :

Ce sont les anticipations qui ne dépassent pas la limite du «récit premier». Ce type de prolepse pose, comme le font les analepses internes, un problème d'interférence, «de l'éventuel double emploi entre le récit premier et celui qu'assume le segment proleptique»<sup>1</sup>.

Quant aux prolepses hétérodiégétiques, elles ne posent aucun problème de ce genre, du seul fait qu'elles portent sur une ligne d'histoire différente de celle du «récit premier» : par exemple, l'histoire de la photographie de l'église où eut lieu la cérémonie funéraire de Fernande et dont M. de C. prend en charge les frais de décoration, porte sur un «contenu diégétique autre que celui du «récit premier» : l'église «était en effet assez laide ... Mais ce qui affligeait le curé était surtout l'absence de vitraux pour le chœur. Un beau vitrail représentant Saint Fernand, placé du côté de l'enclos funéraire, serait sûrement le plus touchant monument à la mémoire de la défunte. Le veuf tira son carnet de chèques. Quelques mois plus tard<sup>2</sup>, il reçut au Mont-Noir, une photographie du nouveau vitrail mis en place, et qu'il trouva affreux»<sup>3</sup>.

Concernant les prolepses homodiégétiques, Genette les divise en deux catégories.

-Prolepses complétives «qui viennent combler, par avance une lacune ultérieure»<sup>4</sup> :

Ces prolepses «compensent», comme le signale Genette, soit «de futures ellipses» du récit : par exemple, quand la narratrice aborde la petite fille ayant encore cinq mois, elle anticipe des promenades qu'elle n'évoquera jamais plus tard : «Plus tard, peut-être, la petite

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 109.

<sup>2</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>3</sup> *SP*, p. 39.

<sup>4</sup> Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 109.

filles qui en ce moment vagissent dans les bras des bonnes sera quelqu'un qu'on pourra prendre par la main pour lui montrer les jardins Boboli»<sup>1</sup> ;

Soit de futures paralipses : de retour en France suite à la perte de sa femme, M. de C., accompagné de sa fille et des deux bonnes Azélie et Barbe, prit le chemin de Bailleul à Cassel. Décrivant la route, la narratrice annonce qu'elle «sera dans onze ans flanquée sur toute sa longueur (...) d'une double rangée de chevaux morts ou agonisants, éventrés par les obus de 1914, qu'on a traînés dans le fossé pour laisser passage aux renforts anglais attendus»<sup>2</sup>. Ces agonies, la narratrice ne les évoquera pas lorsqu'elle abordera la première guerre mondiale dans les deux chapitres intitulés «La terre qui tremble 1914-1915», et «La terre qui tremble 1916-1918», ou encore l'évocation de la mort de Noémi : dans *Quoi ? L'Eternité*, le troisième volume du *Labyrinthe du monde*, l'auteure dit du Mont-Noir : «L'endroit avait changé depuis le décès de Noémi»<sup>3</sup>. Une mort dont elle ne mentionne pas les détails qu'elle a déjà anticipés dans *Archives du Nord*, le deuxième volet du triptyque : «Cette vieille femme qui avait toute sa vie craint la mort, finit seule au Mont-Noir d'un arrêt du cœur»<sup>4</sup>.

-Prolepses répétitives «qui, toujours par avance, doublent (...) un segment narratif à venir...»<sup>5</sup> :

Par exemple comme lors du dîner que M. de C. donne tous les ans à l'occasion du 14 juillet afin de garder les liens entre les habitants du château et le village : «Plus tard, j'apercevrai ce jour-là du haut de la grande chambre de la tour des messieurs par petits groupes sur la

---

<sup>1</sup> *QE*, p. 634.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 610.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 811.

<sup>4</sup> *AN*, p. 456.

<sup>5</sup> Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 109.

terrasse»<sup>1</sup>. La narratrice ne déclare pas explicitement qu'elle va y assister tous les ans, mais puisqu'elle qualifie le dîner d' «annuel», nous pouvons déduire que l'assistance de la petite fille à cette réunion va se répéter tous les ans. Mais la narratrice le déclare une seule fois pour toutes. Un peu plus loin, la narratrice dit qu'elle «anticipe sur l'époque» où elle aura «une collection de jouets» : «Plus tard, à l'âge où l'on me fera jouer le rôle de petite maîtresse de maison, on invite des groupes d'enfants (...) On leur montre mes jouets»<sup>2</sup>. Nous devons constater que l'emploi du présent dans les deux exemples : «Le dîner annuel (...) est une vieille tradition» et «Plus tard, on **invite** des groupes d'enfants», désigne la répétition des «faits habituels»<sup>3</sup>. Ces prolepses répétitives «ne se trouvent guère qu'à l'état de brèves allusions»<sup>4</sup>. Elles jouent, dans un récit, le rôle d'une *annonce*. Ainsi, après la mort de Fernande et avant le retour au Mont-Noir, la narratrice dit : «...et l'on verra plus tard que mon premier déchirement ne fut pas la mort de Fernande, mais le départ de ma bonne. Par la suite, ou simultanément les maîtresses ou les quasi-maîtresses de mon père, et plus tard la troisième femme de celui-ci m'assurèrent amplement ma part des rapports de fille à mère...»<sup>5</sup>. Dans cette anticipation, la narratrice annonce des événements qu'elle va aborder en entier en leur temps, c'est-à-dire dans leur ordre chronologique dans le récit. Ces annonces ne sont pas rares dans l'autobiographie de Yourcenar : dans l'épisode du mariage de Fernande et Michel, l'écrivaine annonce qu'elle «essayer[a] d'évoquer plus loin»<sup>6</sup> le portrait physique de ce dernier. Dans l'épisode où la narratrice aborde

---

<sup>1</sup> *QE*, p. 629.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Voir Maurice Grevisse, *Le bon usage*, 13<sup>e</sup> édition refondue par André Gosse, Paris, Duculot, 1993, p. 1247.

<sup>4</sup> Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 111.

<sup>5</sup> *SP*, p. 52.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 14.

la vie et la mort de sa tante paternelle, Marie, elle annonce : «Je décrirai plus tard ce qui en advint des personnes chères à Marie»<sup>1</sup>.

Des formules comme «on verra», «plus loin», et «plus tard», sont d'après Genette, les «formules canoniques» de ce type d'anticipation. Un verbe au futur peut pourtant suffire pour désigner une annonce : à la fin de *Souvenirs pieux*, la narratrice fait une allusion rapide à l'enterrement de sa tante Marie en annonçant : «Je reparlerai de la vie et de la mort de Marie»<sup>2</sup>.

Il ne faut d'ailleurs pas confondre les *annonces* et ce que Genette appelle les *amorces*, «simples pierres d'attente sans anticipation, même allusive, qui ne trouveront leur signification que plus tard et qui relèvent de l'art tout classique de la *préparation*»<sup>3</sup>. Le fait de présenter dès le début du récit un personnage dont le rôle dans la narration n'apparaîtra qu'ultérieurement, est une *amorce*. Ainsi, nous pouvons considérer la première mention de Jeanne dans l'épisode du mariage de Fernande comme une *amorce* : «Les amies de pension s'étaient dispersées, la plus belle et la plus douée, Mademoiselle G., une jeune Hollandaise qu'elle avait aimée comme on peut aimer à quinze ans, et qui éblouit Monsieur de C. le jour du mariage dans sa toilette rose de demoiselle d'honneur, avait épousé un Russe et vivait à des milliers de lieues»<sup>4</sup>. Dans l'*amorce*, le narrateur glisse un «germe insignifiant», dont il ne révèle pas l'importance au lecteur. Celui-ci le découvrira plus tard et d'une manière «rétrospective». Mais si la première mention de Jeanne est une *amorce*, la deuxième est une *annonce* : évoquant les prénoms de la nouvelle-née, la narratrice dit qu'elle reçoit entre autres, comme nous l'avons déjà cité, le

---

<sup>1</sup> *QE*, p. 669.

<sup>2</sup> *SP*, p. 303.

<sup>3</sup> Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 112.

<sup>4</sup> *SP*, p. 13.

nom de «Jeanne, à cause de Jeanne l'Infirmes, et aussi un peu à cause d'une amie de Fernande qui portait ce prénom, parmi d'autres, et était destinée à jouer un assez grand rôle dans ma vie»<sup>1</sup>.

Yourcenar procède à cette technique de *prolepses annonces* pour préparer son lecteur à un épisode à venir, pour qu'il s'apprête à lire l'épisode dont il vient de voir l'annonce. Comme c'est bien le cas de cette *annonce* concernant Jeanne à laquelle la narratrice consacra de longs épisodes surtout dans *Quoi ? L'Eternité*.

L'importance des anachronies soit analepse soit prolepse, surtout pour le récit autobiographique, présenté toujours de façon rétrospective, vient de l'impossibilité, pour le narrateur, de maintenir tous les fils de l'histoire dans un moment donné. D'où son besoin d'une technique narrative qui lui permet de récupérer un événement oublié ou tout au moins de le rappeler au lecteur (analepses). Une autre technique lui permettant de préparer un événement à venir ou à plus forte raison d'annoncer son intention de l'évoquer plus tard (prolepses), lui est nécessaire<sup>2</sup>.

## II. Durée

C'est le temps que dure un événement dans le récit en comparaison avec sa véritable durée dans l'histoire ou bien le rythme du récit. Dans le *Nouveau discours du récit*, Gérard Genette fait une comparaison entre la durée que couvre *Eugénie Grandet* de Balzac par rapport au nombre de pages du récit, et celle que couvre la *Recherche* de Proust. Si nous voulons appliquer la même méthode au *Labyrinthe du monde* de Yourcenar, la tâche

---

<sup>1</sup> *Ibid.* pp. 32-33.

<sup>2</sup> Paul Ricoeur signale que «...les anticipations et les retours en arrière, les enchâssements (...) permettent d'inclure de vastes étendues temporelles remémorées dans des séquences narratives brèves, de créer un effet de profondeur perspective tout en brisant la chronologie». Voir *Temps et récit, t. II, La configuration dans le récit de fiction*, Paris, éd. du Seuil, 1984, p. 118.

sera beaucoup plus difficile à cause de la structure cyclique de l'œuvre. Cela si l'on considère la trilogie dans sa totalité, mais si nous la divisons en épisodes ou chapitres, la tâche sera beaucoup plus simple :

- L'accouchement (pp. 7-57) : 50 pages pour un an environ (de l'été 1902 à l'été 1903) ;
- La tournée des châteaux (pp. 61-133) : 72 pages pour 507 ans, dont 40 consacrées à 490 ans, dont 32 pour 17 ans ;
- Deux voyageurs en route vers la région immuable (pp. 137-221) : 84 pages pour 5 ans ;
- Fernande (pp. 223-308) : 85 pages pour 29 ans ;
- La nuit des temps (pp. 317-333) : 26 pages pour des millions d'années ;
- Le Réseau (pp. 337-383) : 46 pages pour presque trois siècles ;
- Le jeune Michel-Charles (pp. 389-435) : 46 pages pour 3 ans ;
- Rue Marais (pp. 439-509) : 70 pages pour plus de vingt ans ;
- Ananké (pp. 517- 614) : 97 pages pour 30 ans,
- Le traintrain des jours (pp.621- 640) : 19 pages pour quelques mois ;
- Necromantia (pp. 643-675) : 32 pages pour 13 ans environ ;
- Un grain d'encens (pp. 679-716) : 37 pages pour quelques années ;
- Le trépied d'or (pp. 719- 740) : 21 pages pour l'automne de 1904 ;
- La déchirure (pp. 743-772) : 29 pages pour quelques mois ;
- Fidélité (pp. 775-789) : 14 pages pour quelques jours ;
- Les miettes de l'enfance (pp. 793-815) : 22 pages pour quelques années d'enfance ;
- Les miettes de l'amour (pp. 819-840) : 21 pages pour quelques années d'enfance ;
- La terre qui tremble 1914-1915 (pp. 843-840) : 18 pages pour deux ans ;

- La terre qui tremble 1916-1918 (pp. 865- 884) : 19 pages pour 3 ans ;
- Les sentiers enchevêtrés (pp. 887- 918) : 31 pages pour les années de guerre.

Dans ce tableau nous remarquons la présence de «fortes variations»<sup>1</sup>. Dans certains épisodes le rythme du récit s'accélère : 72 pages pour 507 ans dans «La tournée de châteaux», 46 pages pour presque trois siècles dans le «Réseau». Dans d'autres épisodes le rythme se ralentit : 50 pages pour un an dans «L'accouchement». Là, il faut distinguer, d'après Genette, quatre mouvements essentiels :

### **1- Sommaire :**

Le *sommaire* ou ce qu'on appelle en anglais *summary* consiste à raconter ou bien à résumer en quelques lignes un événement ou une histoire de longue durée. Dans le récit sommaire, le rythme du récit est beaucoup plus rapide que celui de l'histoire telle qu'elle s'est produite en réalité. Le sommaire est donc «la narration en quelques paragraphes ou quelques pages de plusieurs journées, mois ou années d'existence, sans détails d'actions ou de paroles»<sup>2</sup>.

Mais à l'intérieur même de ce mouvement, les rythmes sont trop variés, c'est-à-dire qu'on peut par exemple raconter dans un paragraphe de six lignes ce qui dure trente ans en réalité. Ainsi, parlant d'Octave Pirmez, la narratrice dit : «...à vingt ans, il avait regretté de n'en avoir plus douze ; à quarante-quatre ans, il disait avoir cessé de déplorer la mort de Maurice de Guérin, dont il admirait passionnément l'œuvre (...) A cinquante ans, il

---

<sup>1</sup> «Le rythme d'un récit est extrêmement variable, il dépend du nombre plus ou moins grand de détails injectés, de l'étendue des séquences descriptives et des interventions de commentaire du narrateur». Jean-Michel Adam, *Le récit, op. cit.*, p. 42.

<sup>2</sup> Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 130.

fluctuait, d'après ses propres dires, entre la peur de la mort et la fatigue d'exister»<sup>1</sup>.

On peut aussi résumer quelques semaines en dix lignes comme le fait Yourcenar en racontant le voyage de son père aux Etats-Unis en compagnie de sa maîtresse anglaise Maud : «Le voyage fut morne ; les toilettes de demi-mondaine de Maud, et sa beauté attirèrent l'attention de certains passagers, ce dont Michel prit ombrage ; peut-être avait-elle espéré qu'il en serait autrement. Loin de gagner une fortune au poker, il perdit en quelques séances une partie des petites sommes que lui envoyait en secret son père : les joueurs trop habiles étaient en ce temps-là la plaie des passages transatlantiques. Des Etats-Unis, ils ne virent qu'Ellis Island, leur statut conjugal incertain ayant déplu aux autorités. Ils rentrèrent en Angleterre dans l'entrepont»<sup>2</sup>.

Une journée peut aussi être racontée en quelques lignes comme c'est le cas dans le récit de la journée de la grande excursion : «On s'empila dans deux voitures. Je m'étonnais un peu que Barbe ne fût pas avec nous, mais on me répondit qu'elle nous rejoindrait bientôt. Je ne me souviens pas comment se passa cette journée. On rentra vers le soir»<sup>3</sup>.

Dans le deuxième exemple, le rythme du récit est moins rapide que dans le premier, alors que dans le troisième, il est encore moins rapide que dans le deuxième.

Comparant le sommaire à la scène, Genette trouve que le premier «ne form[e] [pas] l'immense majorité de la littérature mondiale, pour cette simple raison que la brièveté même du sommaire lui donne presque partout une infériorité quantitative évidente sur les chapitres descriptifs et dramatiques ...»<sup>4</sup>. C'est pourquoi le sommaire occupe une place minime dans

---

<sup>1</sup> *SP*, p. 203.

<sup>2</sup> *AN*, pp. 534-535.

<sup>3</sup> *QE*, p. 811.

<sup>4</sup> Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 131.

«la somme du corpus narratif». Mais, il ne faut pas pour autant oublier son rôle dans la transition entre les scènes : comme dans le cas des deux conversations qui avaient eu lieu entre Jeanne et Egon au sujet de Franz l'ami du dernier. Le sommaire entre les deux scènes constitue une transition : «Jeanne s'obligea à se rendre à une soirée où Egon, se disant souffrant, préféra ne pas paraître. Tout se passa convenablement, mais sur un mode un peu contraint. Quand elle rentra, il remarqua avec une grimace de dégoût : –Vous avez mis du fard<sup>1</sup> ?» Ce récit sommaire clôt une scène pour en préparer une autre.

Il ne faut pas non plus oublier que la plupart des rétrospections appartiennent à ce genre de récit, comme le signale Genette. Ainsi, évoquant la décision du couple (Michel-Charles - Noémi) d'avoir un bébé à la place de la défunte Gabrielle, la narratrice rappelle au lecteur l'accident qui a coûté la vie à Gabrielle et qu'elle a précédemment raconté en détail dans *Archives du Nord* : «Michel avait douze ans...quand leurs parents...décidèrent de donner une remplaçante ou un remplaçant à leur aînée, morte à quatorze ans écrasée par un charroi sur la pente du Mont-Noir. Michel, légèrement blessé, était remonté au château et avait été pour sa mère le messenger du malheur»<sup>2</sup>. Le récit sommaire n'est donc pas sans importance puisqu'il épargne au lecteur d'aller chercher les informations dans un livre précédent comme Yourcenar l'affirme elle-même.

## 2- Pause :

La pause n'est pas toujours une suspension du récit. Quand nous avons l'impression que le narrateur arrête le récit, ça peut être l'une des deux catégories suivantes :

---

<sup>1</sup> *QE*, p. 781.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 652.

**A- Une pause contemplative** du héros lui-même, c'est-à-dire qu'il contemple en même temps qu'il avance dans l'action. Dans l'épisode du retour d'Octave Pirmez à Acoz, nous pouvons avoir faussement l'impression que la narratrice suspend le récit à la page 147 pour évoquer les réflexions du héros sur la mort de Rémo : «Octave revoit, tels qu'il les connaît par les dires des domestiques, les derniers moments de son frère. C'était à Liège...»<sup>1</sup>. Ce n'est qu'à la page 158 qu'elle nous informe de la rentrée d'Octave à Acoz : «La nuit est tombée et la fatigue venue, mais le fait de se retrouver maintenant sur ses terres, dans ses bois, apaise cet homme-dryade»<sup>2</sup>. C'est une pause contemplative qui ne suspend jamais le récit, sinon le héros ne serait pas rentré chez lui.

Une autre pause contemplative : Octave monte dans sa chambre, «s'appuie un instant à la tablette de la cheminée, contemple de près dans la glace son visage presque trop beau de jeune homme à peine vieilli»<sup>3</sup>. La narratrice évoque dans presque trois pages les méditations d'Octave sur lui-même ainsi que sur les souvenirs de son frère Rémo pendant qu'il se regarde dans la glace. C'est à la fin de la troisième page que «Le feu s'est éteint»<sup>4</sup> et que «le poète s'est assis à sa table pour écrire sa lettre quasi journalière à José»<sup>5</sup>.

L'un des exemples les plus brillants de cette pause contemplative à travers le héros se trouve dans l'épisode où la narratrice aborde pour la première fois la première rencontre entre Fernande et Michel. Fernande, entrant dans le salon de la baronne V., «aperçut au milieu d'un groupe un homme de grande taille, très droit, portant haut la tête, qui causait avec vivacité. Il n'avait nullement l'air triste (...) Son crâne rasé de près et ses longues moustaches tombantes donnaient à ce Français du Nord un faux air

---

<sup>1</sup> *SP*, p. 147.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>5</sup> *Ibid.*

de magnat hongrois. Les yeux, d'un bleu vif, un rien sorciers, brillaient enfoncés sous des sourcils embroussaillés»<sup>1</sup>. La phrase suivante prouve que tout cela passe à travers le personnage : «A table, où elle l'eut pour voisin, elle admira probablement ses grandes mains d'homme de cheval, et de forgeron, sans toutefois s'apercevoir que le médius gauche était coupé à la hauteur de la première phalange»<sup>2</sup>. La narratrice aborde la physionomie de Michel au travers des yeux de Fernande, et nous remarquons l'abondance des termes de perception : «aperçut», «Il n'avait nullement l'air», «donnaient à ce Français du Nord un faux air» et «s'apercevoir». Nous pouvons déduire que ce type de pause qui peut paraître à première vue une suspension du récit ne l'est pas en réalité, parce que le récit avance en même temps que le héros contemple.

**B- Une pause descriptive** où le narrateur s'attarde sur la description d'un personnage, d'un lieu ou d'un objet<sup>3</sup>. Comparant la description à la narration, Genette signale qu'«il faut observer (...) que toutes les différences qui séparent description de narration sont des différences de contenu, qui n'ont pas d'existence sémiologique : la narration s'attache à des actions ou des événements considérés comme purs procès, et par là même elle met l'accent sur l'aspect temporel et dramatique du récit ; la description au contraire, parce qu'elle s'attarde sur des objets et des êtres considérés dans leur simultanéité, et qu'elle envisage les procès eux-mêmes comme des spectacles, semble suspendre le cours du temps et contribue à étaler le récit dans l'espace»<sup>4</sup>.

Ce type de pause a en effet deux grandes fonctions dans le récit :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 277.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> «Les récits ne peuvent pas se passer d'un minimum de description des acteurs, des objets, du monde, du cadre et de l'action. Les données descriptives, qu'il s'agisse de simples indices ou de fragments descriptifs plus longs, semblent avoir pour fonction essentielle d'assurer le fonctionnement référentiel du récit et de lui donner le poids d'une réalité». Jean-Michel Adam, *Le récit, op. cit.*, p. 46.

<sup>4</sup> Gérard Genette, *Figures II, op. cit.*, p. 59.

- La première fonction est décorative, c'est-à-dire qu'on peut compter cette description parmi les «ornements du discours». Là, nous pouvons considérer la description comme un arrêt du récit parce que le narrateur suspend la narration de l'histoire pour avancer une description «en son nom» propre. Remarquons que la description étendue n'est pas fréquente chez Yourcenar qui vise à nous donner seulement l'essentiel.

- La deuxième fonction est «explicative» et «symbolique» et comprend :

- Les portraits physiques : dans le premier chapitre de *Souvenirs pieux*, la narratrice nous donne le portrait physique de sa mère :

*Tandis que, dans ses portraits de jeune fille et de jeune femme, Madame de C. n'offre au regard qu'un visage agréable et fin, sans plus, certaines au moins de ses photographies mortuaires donnent l'impression de la beauté. L'émaciation de la maladie, le calme de la mort, l'absence désormais totale du désir de plaire ou de créer bonne impression, et peut-être aussi l'habile éclairage du photographe, mettent en valeur le modelé de cette face humaine, soulignant les pommettes un peu hautes, les profondes arcades sourcilières, le nez délicatement arqué aux étroites narines lui confèrent une dignité et une fermeté qu'on ne soupçonnait pas<sup>1</sup>.*

Les portraits physiques ne sont pas rares dans *Le Labyrinthe du monde* où le lecteur peut trouver les portraits physiques et parfois psychologiques des personnages comme nous l'avons déjà montré dans un chapitre précédent. Ces descriptions sont donc d'ordre «représentatif».

---

<sup>1</sup> SP, p. 37.

\* Description des vêtements : abordant la manière de s'habiller de Fernande, la narratrice dit : «Ses toilettes laissaient à redire. Elle portait les vêtements des meilleurs faiseurs avec une négligence où il y avait de la grâce (...) Sitôt étrennée, la robe neuve était froissée ou déchirée, des boutons sautaient»<sup>1</sup>.

\* Description des lieux : évoquant la chambre à coucher de ses parents, la narratrice dit : «Au chevet de Fernande, deux candélabres à cinq branches ne portent chacun que trois rituelles bougies allumées (...) Le dossier du lit d'acajou se détache sur les drapés du ciel de lit, avec, entrevu à gauche, un segment d'une autre couche toute pareille...»<sup>2</sup>. C'est de la même manière que l'écrivaine décrit la chambre à coucher de ses grands-parents maternels Arthur et Mathilde et que nous avons abordée dans la première partie de notre thèse.

Mais, lorsqu'elle décrit, dans *Quoi ? L'Eternité*, la maison de la voyante située boulevard des Batignolles, la narratrice, qui déclare elle-même qu'elle va «abrégé la description refaite cent fois depuis Balzac»<sup>3</sup>, ne s'attarde pas beaucoup sur cette demeure, (peut-être parce que Balzac et ses successeurs l'ont déjà fait pour elle) : «L'escalier raide (mais l'appartement est heureusement à l'entresol)..., le salon petit-bourgeois avec au centre un guéridon à tapis de velours que Michel s'imagine qu'on va faire tourner»<sup>4</sup>.

\* Description des objets : Yourcenar tient à décrire les objets dont elle se sert comme des documents en écrivant son autobiographie. Elle décrit les affaires laissées par sa mère, son père et son grand-père paternel Michel-Charles comme nous l'avons observé plus haut. La narratrice accorde un intérêt particulier aux objets, car, outre leur importance dans le domaine de

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>3</sup> *QE*, p. 666.

<sup>4</sup> *Ibid.*

la documentation «...les choses méritent d'être aimées pour elles-mêmes, indépendamment de nous, leurs incertains possesseurs»<sup>1</sup>.

Sachant l'importance des détails descriptifs dans le récit, Jean-Michel Adam signale que «les notations de détail permettent au lecteur-auditeur de construire du sens ; elles contribuent à créer les effets nécessaires à la représentation (souvenir ou imagination) des lieux, des objets, des personnages et, plus globalement, des circonstances»<sup>2</sup>.

Ce qu'il faut savoir c'est que le narrateur peut seulement arrêter ou suspendre son récit, mais il ne peut jamais arrêter l'histoire parce que l'histoire est l'action qui s'est produite et qui continue à se produire (si l'on raconte simultanément les événements) dans un temps précis et qui a duré une période précise même si l'on arrête ou suspend le récit.

### **3- Ellipse :**

L'ellipse est le fait de sauter par-dessus un événement sans le mentionner dans le récit. Genette aborde les ellipses de deux points de vue :

**A- Un point de vue temporel :** qui les divise en deux sortes d'ellipses:

**a- Ellipses déterminées :** dont la durée est bien précise par le narrateur. Ainsi, parlant de son arrière-grand-père maternel, Joseph Ghislain, la narratrice nous informe qu'en 1824 il «obtint...confirmation de ses lettres de noblesse par Guillaume 1<sup>er</sup> de Hollande ... six ans plus tard..., nous retrouvons Joseph-Ghislain colonel de la garde bourgeoise et bourgmestre de Marchienne»<sup>3</sup>. Elle omet de citer les six ans qui se sont écoulés entre 1824 et 1830 dans la vie de l'homme (c'est peut être dû à l'insuffisance de documents).

---

<sup>1</sup> AN, p. 458.

<sup>2</sup> Jean-Michel Adam, *Le récit, op. cit.*, p. 43.

<sup>3</sup> SP, p. 96.

Une autre ellipse de trois mois se trouve dans le chapitre intitulé «Le jeune Michel-Charles» : dans la première séquence de ce chapitre, l'auteure nous présente un jeune homme dans sa chambre «d'étudiant» au «début de février»<sup>1</sup>, puis au début de la séquence suivante, elle parle de la même personne mais «Trois mois plus tard»<sup>2</sup> ignorant la vie de cet homme au cours de ces trois mois.

**b- Ellipses indéterminées :** dont le narrateur ne précise pas la durée. Evoquant l'amour de Fernande pour le baron H, Yourcenar écrit : «Le jeune baron, plongé à la fois dans les affaires et dans les arts, ne vit rien, ou parut ne rien voir (...) Bien des années plus tard, il épousa une femme laide... »<sup>3</sup>. Dans «Fidélité», la narratrice, racontant la visite d'Egon et Jeanne à la villa d'Hadrien à Trivoli, signale que : «Le malheur se déclencha quelques jours plus tard»<sup>4</sup> sans mentionner ce qui s'est passé entre-temps.

**B- Un point de vue formel :** suivant ce point de vue, les ellipses se divisent en trois catégories :

**a- Les ellipses explicites :** «qui procèdent soit par indication (déterminée ou non) du laps de temps qu'elles élident, ce qui les assimile à des sommaires très rapides de type "quelques années passèrent" ... »<sup>5</sup>. Ce type d'ellipse, soit déterminé soit indéterminé, est bien clair dans le récit, c'est-à-dire que le lecteur n'a besoin d'aucun effort pour les apercevoir. Le narrateur peut d'ailleurs «ajouter à l'indication purement temporelle une information de contenu diégétique ... »<sup>6</sup> : dans le premier chapitre de *Souvenirs pieux* et en abordant les raisons qui ont amené Fernande à épouser Michel, l'écrivaine dit : «...c'était en partie pour échapper à ce milieu féminin, pieux et quelque

---

<sup>1</sup> AN, p. 389.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 394.

<sup>3</sup> SP, p. 268.

<sup>4</sup> QE, p. 778.

<sup>5</sup> Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 139.

<sup>6</sup> *Ibid.*

peu terne, qu'elle avait épousé Monsieur de C. Maintenant, après deux ans de mariage, Mademoiselle Jeanne et Mademoiselle Fraulein lui semblaient incarner la raison...»<sup>1</sup>. Ce type d'ellipse, Genette l'appelle «qualifié». Cette ellipse que nous venons de citer tout à l'heure est déterminée et qualifiée, parce que la narratrice ne se contente pas de mentionner les deux ans, mais elle ajoute aussi que durant ce laps de temps, Fernande était aux côtés de Michel. Ce qui est un détail diégétique.

**b- Ellipses implicites :** «c'est-à-dire celles dont la présence même n'est pas déclarée dans le texte, et que le lecteur peut seulement inférer de quelque lacune chronologique ou solutions de continuité narrative»<sup>2</sup>. Ainsi, le temps qui passe entre la fin du chapitre intitulé «La tournée des châteaux» et celui ayant pour titre «Deux voyageurs en route vers la région immuable», appartient à ce type d'ellipse. Le premier chapitre se clôt sur la mort de Mathilde, alors que le deuxième s'ouvre sur Octave Pirmez s'apprêtant à prendre la route pour aller voir son oncle Louis Troye agonisant. Entre la mort de Mathilde et l'agonie de Louis Troye, deux ans se sont écoulés. La narratrice ne le dit pas explicitement, mais nous le sentons à travers une solution de continuité narrative ainsi que par une petite remarque de l'auteure : «Depuis la mort de sa fille Mathilde (il y a deux ans le mois de mai dernier) elle porte le grand deuil»<sup>3</sup>.

Evoquant son retour avec Michel au Mont-Noir au mois de juillet 1903 à la fin d'*Archives du Nord*, la petite fille avait à peine six semaines, ensuite à la quatorzième page de *Quoi ? L'Eternité*, elle écrit : «Le lourd été passe, puis le brumeux automne...L'hiver qui vient se passera à Lille. Il n'est pas question de faire avec une enfant de cinq mois ce long voyage vers la Riviera...»<sup>4</sup> sans que le lecteur sache rien de la vie de cette enfant au Mont-

---

<sup>1</sup> *SP*, p. 10.

<sup>2</sup> Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 140.

<sup>3</sup> *SP*, p. 141.

<sup>4</sup> *QE*, p. 634.

Noir pendant cet automne de 1903, c'est-à-dire pendant presque trois mois et demi.

**c- Ellipses hypothétiques :** «c'est la forme la plus implicite de l'ellipse...que révèle après coup une analepse ... »<sup>1</sup>. Ainsi, décrivant le nouvel appartement de sa tante Jeanne à Bruxelles, Yourcenar signale qu' «Une copie, plus grande que nature, de la *Cruche cassée*, achetée au Louvre par Arthur et Mathilde à un artiste travaillant sur place, au cours de leur voyage de noces à Paris, trônait entre les deux buffets»<sup>2</sup>. N'oublions pas que la narratrice n'a pas parlé du voyage de noces de ses grands-parents maternels dans le chapitre qu'elle leur a consacré.

#### **4- Scène :**

C'est le fait de raconter une action mot à mot et instant par instant en abordant les moindres détails, c'est-à-dire le contraire du sommaire. Dans ce dernier, le narrateur résume l'histoire alors que dans la scène, il raconte dans leurs plus infimes détails les grands moments dramatiques. Ainsi, nous pouvons considérer que la première scène du *Labyrinthe du monde* est celle de l'accouchement qui, de la page 23 à la page 29 de *Souvenirs pieux*, c'est-à-dire dans six pages, raconte ce qui se passe entre six heures du matin et deux heures de l'après midi.

La visite d'Octave Pirmez à son oncle Louis Troye est une scène qui s'étend de la page 140 à la page 146 de *Souvenirs pieux*. Dans *Archives du Nord* et plus précisément la première séquence du chapitre intitulé «Le jeune Michel-Charles», la narratrice nous rapporte le monologue intérieur du jeune homme s'appêtant à sortir de sa chambre «d'étudiant». Cette scène occupe les pages de 389 à 393.

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 141.

<sup>2</sup> *SP*, p. 260.

Cela sans compter la scène de l'ascension de l'Etna (AN, pp. 426-429), la scène où la narratrice raconte les aventures de Michel, adolescent, en Belgique (AN, pp. 493-495), la scène racontant son errance et ses aventures lors de son premier voyage en Angleterre (AN, pp. 524-526), la scène de la mort de Gabrielle, la sœur aînée de Michel (AN, pp. 486-490), la scène du kimono (QE, pp. 657-658), la scène de la mort de Marie (QE, pp. 662-664).

Dans le chapitre intitulé «Ananké», la narratrice nous rapporte en temps réel un événement auquel elle a assisté :

*Mon père s'apprêtait évidemment à sortir, quand il croisa, et reconnut, une dame qui, au contraire, entra. Personne ne l'eût regardée deux fois. C'était une femme âgée, épaisse, un peu tassée, dans des vêtements de qualité et de goût médiocres, une de ces rombières qui mettent de côté une petite partie de leurs rentes ou de leur pension pour aller de temps en temps essayer "un système" à Monte-Carlo. Michel lui parlait ou plutôt lui criait, bloquant la porte, insoucieux du scandale que devait produire cette volée de paroles pareilles à des coups. La lumière d'un lustre électrique les éclairait comme en scène. La femme affolée ne songeait évidemment qu'à fuir, et y réussit, s'engouffrant avec de nouveaux venus entre les battants de verre donnant sur l'intérieur.*

*Les portiers qui sans doute en avaient vu et entendu d'autres firent jouer le tambour donnant sur le dehors ; Michel sortit, à peine regardé un instant par quelques*

*personnes qui avaient vaguement remarqué cette dispute entre un monsieur et une dame, tous deux sur l'âge*<sup>1</sup>.

Cette dame est la femme du docteur Hirsch qui s'occupait de Berthe, l'ex-femme de Michel et de sa sœur Gabrielle. C'est à cause de sa négligence que les deux sœurs ont perdu la vie. Michel considère donc M. et Mme Hirsch comme les «...auteur[s] de ce désastre»<sup>2</sup>. Cela justifie son comportement étrange avec cette vieille dame.

Parfois la narratrice informe le lecteur qu'elle va aborder une scène, comme c'est le cas de la scène de l'église d'Ukraine : «Une scène du genre de celle que Jeanne n'a pas su ou pas osé évoquer pour lui [Michel]...»<sup>3</sup>. Après avoir averti le lecteur, elle commence à raconter en temps réel ce qui est arrivé à l'église (AN, pp. 757-758).

Remarquons que c'est dans *Quoi ? L'Eternité* que les scènes commencent à occuper plus de place, parce que la narratrice rapporte les conversations qui avaient lieu entre les personnages, comme c'est le cas de la cinquième séquence de «Trépied d'or», où elle nous rapporte le dialogue entre Michel et Egon (QE, pp. 732-740). C'est un dialogue qui s'étend sur 8 pages. Une scène de la même longueur se trouve dans le dernier chapitre de *Quoi ? L'Eternité*, «Les sentiers enchevêtrés» : le dialogue entre Egon et Odon lors de la visite du premier aux siens (QE, pp. 901-908).

Mais le récit n'est pas seulement constitué de l'alternance scène/sommaire. Todorov trouve qu'il y a une relation différente de la succession entre les éléments du récit. C'est celle de la transformation : par exemple, on enlève le bébé et ensuite, on le ramène à ses parents. Il se trouve pourtant des récits qui se passent de cette relation pour se contenter seulement de la première, c'est-à-dire celle de la succession. Et quand même

---

<sup>1</sup> AN, p. 606.

<sup>2</sup> AN, p. 597.

<sup>3</sup> QE, p. 757.

il assure qu' «Habituellement, même le récit le plus simple, le moins élaboré met simultanément en action les deux principes»<sup>1</sup>, et il nous donne comme exemple «le titre français d'un western italien (*je vais, je tire je reviens*)»<sup>2</sup> où «derrière l'apparente pureté de la succession se dissimule un rapport de transformation, entre *aller* et *revenir*»<sup>3</sup>.

*Le Labyrinthe du monde* comporte, outre le principe de succession que nous pouvons, en tant que lecteurs, apercevoir dans le déroulement de l'action, celui de transformation : évoquant le voyage de son grand-père en compagnie de son cousin germain, Henri Bieswal, la narratrice dit : «Un coupé emporta enfin les deux voyageurs...»<sup>4</sup> et quelque trente pages plus tard, elle mentionne son retour en France : «Quand Michel-Charles rentre en France...»<sup>5</sup>. Remarquons que c'est une transformation à long terme.

D'autres transformations, mais cette fois à court terme, se trouvent dans le récit de la mort de Gabrielle où l'auteure rapporte la montée de la colline puis la descente mais en dégringolant : «On passe devant le moulin situé au haut de la colline...une carriole à un cheval est arrêtée devant l'escalier de bois qui branle et vibre...On est déjà aux trois quarts de la descente quand un bruit furieux de galop et de roues fracassantes arrive à fond de train. La femme à la carriole a perdu le contrôle de son cheval, à qui un taon, ou un coup de fouet de trop, a fait prendre le mors aux dents. Michel-Charles se range à l'extrême bord de la route...l'âne effrayé saute sur le talus et désarçonne ses jeunes cavaliers. Gabrielle roule sous les roues de la charrette qui lui écrase l'épaule»<sup>6</sup>. Le rythme de cette scène est beaucoup plus rapide que celui de la scène précédente, ce qui prouve que la transformation, tout comme la succession, peut avoir des rythmes variés.

---

<sup>1</sup> Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, Paris, éd. du Seuil, 1978, p. 67.

<sup>2</sup> *Ibid.*

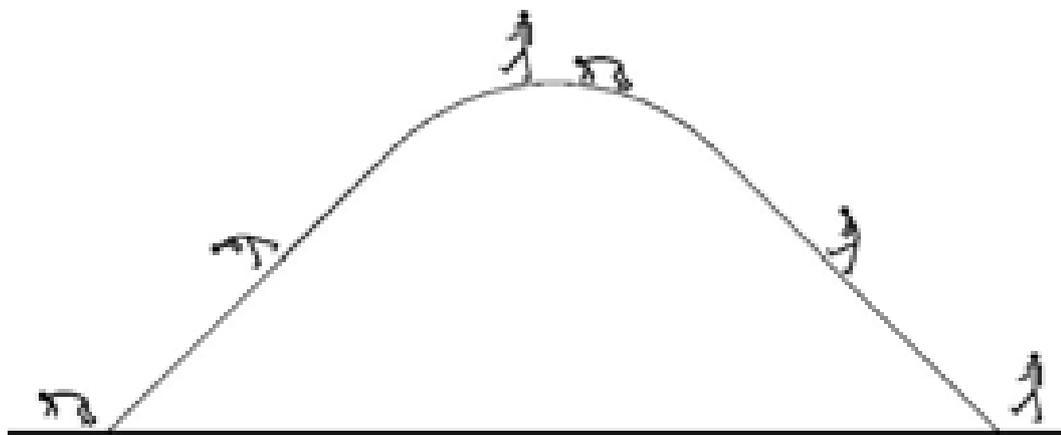
<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> AN, p. 409.

<sup>5</sup> AN, p. 439.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 486-487.

L'ascension de l'Etna contient plusieurs transformations. Une transformation dans la contradiction qui se trouve entre l'acte de monter et celui de descendre ; une transformation à l'intérieur de chacun des deux actes : dans la montée, le lecteur imagine un homme au pied d'une montagne (en pleine forme), puis au milieu (fatigué) et enfin au sommet (épuisé). Cette progression et ce changement même de position peuvent être considérés comme des transformations. Il en est de même de la descente, mais dans l'autre sens bien sûr : au sommet, ensuite au milieu, et enfin au pied de la montagne.



Le principe de transformation ne se révèle pas seulement dans les actions mais aussi dans les pensées : «...les Turner de la Tate Gallery transformaient à mon insu mon idée du monde...»<sup>1</sup>. Ici, le lecteur ne déploie aucun effort pour apercevoir la transformation, parce que la narratrice le déclare explicitement.

D'ailleurs, il y a un autre type de transformations que celui qui caractérise l'action, c'est le type que Todorov appelle «transformation d'intention» et qui se révèle par exemple dans une décision : la décision de

---

<sup>1</sup> *QE*, p. 854.

Michel-Charles d'aller en été à Ostende pour prendre «des bains de mer ... »<sup>1</sup> est une transformation d'intention.

Une décision peut constituer un tournant décisif dans la vie de la personne, telle celle de Michel de s'engager<sup>2</sup> ou encore sa décision d'épouser Berthe ou plus d'une quinzaine d'années plus tard celle de se remarier avec Fernande, une décision qui a eu pour conséquence la naissance de notre écrivaine.

### III. Fréquence

La fréquence narrative est simplement la relation de répétition entre le récit et l'histoire. «Un événement n'est pas seulement capable de se produire : il peut aussi se reproduire, ou se répéter : le soleil se lève tous les jours»<sup>3</sup>. Mais il se trouve entre la capacité de l'événement de se répéter et le fait de le répéter dans le récit un «système de relations» que Genette ramène à quatre types :

#### 1- Récit singulatif (1R/1H)<sup>4</sup>:

C'est le fait de raconter une seule fois un événement qui s'est produit une seule fois dans la réalité : l'histoire du baptême de la petite fille (*SP*, pp. 32-33), la visite d'Octave Pirmez à son oncle Louis Troye avant la mort de ce dernier (*SP*, pp. 137-146), la rentrée d'Octave à Acoz (*SP*, pp. 147), l'escale à Délos effectuée par Rémo en 1864 (*SP*, pp. 215), l'amour de Fernande pour le jeune homme allemand (*SP*, pp. 273-274), l'invitation de la baronne V. pour Fernande (*SP*, pp. 276), l'ascension de l'Etna par Michel-Charles (*AN*, pp.426-429), l'histoire

---

<sup>1</sup> *AN*, p. 482.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 509.

<sup>3</sup> Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 145.

<sup>4</sup> C'est une formule pseudo-mathématique que Genette donne à ce type de récit et qui signifie une seule fois dans le récit pour une seule fois dans l'histoire.

de la petite gouvernante anglaise (*AN*, pp. 475-477), l'histoire de la lettre que Jeanne adresse à Michel au Mont-Noir (*QE*, pp. 679-680), la scène de la tournée du côté de Flessingue entre Michel et Egon (*QE*, pp. 732-740), l'histoire du vol (*QE*, pp. 837-838), celle du mensonge (*QE*, pp. 738), la première expérience sensuelle en Angleterre avec le cousin X (*QE*, pp. 853-854) et la visite qu'Egon rend aux siens après l'armistice (*QE*, pp. 887-918) sont toutes des scènes qui se sont produites une seule fois dans la réalité et que la narratrice raconte une seule fois dans le récit. Ce type «où la singularité de l'énoncé narratif répond à la singularité de l'événement narré»<sup>1</sup>, est d'après Genette la forme «la plus courante».

## **2- Récit singulatif (nR/nH) :**

Ce récit consiste à raconter plusieurs fois un événement qui s'est produit plusieurs fois dans la réalité : comme la fuite de Michel de l'armée vers l'Angleterre. La narratrice cite cette histoire deux fois pour deux. La première fois se trouve à la page 522 d'*Archives du Nord* : «Ce soir-là, le 17 août 1874, sept jours seulement après son vingt et unième anniversaire, Michel s'habille soigneusement en civil, baise sa cuirasse et son casque comme un moine près de se défroquer baiserait sa coule, et va prendre à la gare de Versailles ce train de Paris qui faillit être si fatal à son père». La deuxième fois, la narratrice la mentionne dix pages plus tard, c'est-à-dire à la page 532 d'*Archives du Nord* : «Pour la seconde fois, le jeune sous-officier couche dans un tiroir son uniforme soigneusement plié, jette un dernier regard à sa cuirasse qui reluit au haut d'un placard, s'habille en pékin, et sort discrètement du quartier». Ce type de fréquence n'est

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 146.

pas très courant dans *Le Labyrinthe du monde*. Ces deux types, on les appelle singulatifs du fait que «le nombre d'occurrences» dans le récit égale celui dans la réalité : une fois pour une, deux pour deux, trois pour trois et ainsi de suite.

### **3- Récit répétitif (nR/1H) :**

Dans ce type de récit le narrateur raconte plusieurs fois un événement qui ne s'est produit qu'une seule fois dans la réalité. Là, les exemples ne sont pas rares dans *Le Labyrinthe du monde*. Citons à titre d'exemple : la première rencontre entre Michel et Jeanne le jour du mariage du premier avec Fernande. L'écrivaine mentionne cette histoire deux fois, une fois dans *Souvenirs pieux* : «Une surprise attendait Michel. Fernande le présente au dernier moment à sa demoiselle d'honneur, Monique, la belle Hollandaise, venue la veille de La Haye...Vêtue de velours rose, un grand feutre rose sur ses cheveux sombres, Monique éblouit et charma Michel»<sup>1</sup>. Cette même scène est mentionnée pour la deuxième fois dans *Quoi ? L'Eternité* à l'occasion de la lettre que Jeanne adresse à Michel et dont celui-ci n'arrive pas à reconnaître le destinataire : «Michel arpente de long en large sa chambre, comme si ce va-et-vient monotone était celui d'un pendule l'aidant à remonter le temps. Oui, c'est bien la ravissante apparition en velours rose qu'il a aperçue par un jour gris de novembre, lors de son mariage avec Fernande, il y a environ quatre ans»<sup>2</sup>. La narratrice mentionne l'histoire du doigt coupé de Michel pour la première fois à la page 277 de *Souvenirs pieux*, puis une deuxième fois mais en détail à la page 538 dans *Archives du Nord* et enfin une troisième fois à la page 542 d'*Archives du Nord*.

---

<sup>1</sup> *SP*, p. 288.

<sup>2</sup> *QE*, p. 681.

Parfois la première mention joue le rôle d'une annonce comme nous l'avons déjà dit plus haut. C'est bien le cas de l'histoire de la mort de Marie, sœur de Michel. La narratrice l'évoque grossièrement dans *Souvenirs pieux* (p. 303), ensuite dans *Archives du Nord* (p. 489), et enfin elle la raconte dans ses petits détails dans *Quoi ? L'Eternité* (pp. 663-664). L'invitation de la baronne V. pour Michel, nous la trouvons dans *Archives du Nord* (p. 602) et dans *Quoi ? L'Eternité* (p. 635). Et, finalement la lettre que Fernande adresse à Michel à l'occasion de «la cérémonie de la messe de fin d'année» de Berthe, sa première femme, l'écrivaine la rapporte une fois en entier dans *Souvenirs pieux* (pp. 286-287), ensuite une autre fois dans *Archives du Nord* (pp. 603-604), tout en omettant de citer les deux dernières lignes. Mais, Genette signale que «le même événement peut être raconté plusieurs fois non seulement avec des variantes stylistiques (...) mais encore avec des variations de "point de vue"... »<sup>1</sup> : comme par exemple la réaction des différentes personnes devant la perte ou la mort d'un être cher : ainsi, la mort de Gabrielle, la fille aînée de Michel-Charles «ne fit pas précisément décerner à [celui-ci] la légion d'honneur, mais il semble qu'elle décida enfin les autorités à lui accorder ce ruban auquel il se croyait des droits depuis de longues années»<sup>2</sup>, dit la narratrice en montrant l'influence de la mort de cette fille sur son père. Au sujet de l'influence de cette mort sur Michel, elle écrit : «Michel est seul. A vrai dire il l'a toujours été. Sauf peut-être dans sa petite enfance, mais sa sœur aînée Gabrielle, qu'on voit près de lui dans de vieilles photographies, est morte toute jeune...»<sup>3</sup>, ce qui revient à dire que la mort de la sœur de Michel, inaugure l'ère de solitude de celui-ci.

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 147.

<sup>2</sup> *AN*, p. 490.

<sup>3</sup> *QE*, p. 621.

#### 4- Récit itératif (1R/nH) :

C'est le fait de raconter une seule fois un événement qui s'est produit plusieurs fois dans la réalité : pendant l'accouchement de Fernande «Barbara avait dû monter et redescendre **vingt fois** ces deux étages»<sup>1</sup> ; dans l'histoire de la famille de Quartier, «cinq d'entre eux furent bourgmestres de Liège au XVIII<sup>e</sup> siècle, et trois **à deux reprises**»<sup>2</sup> ; le château de Flémalle «fut occupé **à deux reprises** par des troupes étrangères au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle»<sup>3</sup> ; après la mort de Madame Mathilde, «à la sortie de l'église, la Fraulein s'arrête **chaque fois** respectueusement devant la tombe de Madame»<sup>4</sup> ; dans la maison de la rue Marais, Michel-Charles a acheté «un pur-sang qu'il se proposait de monter, **tous les matins...**»<sup>5</sup> ; dans la rue Marais, «la fanfare du régiment...passe **tous les jours**»<sup>6</sup> ; Monsieur de C. «...a **plus d'une fois** tenu dans ses bras [le] beau corps nu»<sup>7</sup> de Jeanne ; «**Chaque jour**», Egon soigne la blessure de Jeanne «en nettoie les sanies, la lave, la sèche, la bande...»<sup>8</sup>. Ce sont toutes des histoires qui se sont produites plus d'une fois, mais que la narratrice raconte une seule fois pour toutes. Pour éviter la lourdeur du style que peut provoquer la répétition, la narratrice, au lieu de dire : «Le samedi, Egon en nettoie les sanies», «le dimanche, Egon en nettoie les sanies», «le lundi, Egon en nettoie les sanies» et ainsi de suite, elle fait précéder l'événement par «une formule sylleptique» comme «tous les jours» et qui donne effectivement le même sens sans avoir besoin de répéter les jours.

---

<sup>1</sup> *SP*, p. 23.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>5</sup> *AN*, p. 453.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 476.

<sup>7</sup> *QE*, p. 728.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 762.

Il faut d'ailleurs ajouter, comme le signale Genette, qu'on peut trouver un récit itératif au sein d'un récit singulatif. Là, il faut distinguer la présence de deux types d'itérations :

**-itérations généralisantes ou itérations externes :**

«Dans ce cas, le champ temporel couvert par le segment itératif déborde évidemment de beaucoup celui de la scène où il s'insère : l'itératif ouvre en quelque sorte une fenêtre sur la durée extérieure»<sup>1</sup>. Ainsi, dans la scène de la visite d'Octave Pirmez à son oncle Louis Troye, la narratrice glisse un récit itératif de ce type : «Marchienne, où il a **plusieurs fois** séjourné jadis avec son cousin Arthur, lui fait penser avec apitoiement à l'existence du veuf de Mathilde, seul à Suarlée avec de jeunes enfants»<sup>2</sup>. Ou encore la scène de la tour de l'étang entre Octave et la tante Zoé : «La douce voix de la vieille dame fatigue Octave, qui a entendu **bien des fois** ces mêmes propos, tenus, avec une précision plus aiguë, par sa mère Irénée»<sup>3</sup>. Un autre bon exemple de ce type d'itération se trouve dans *Archives du Nord* : à l'intérieur de la scène de Michel-Charles dans sa chambre d'étudiant, la narratrice insère un récit itératif dont le «champ temporel» dépasse celui de cette scène singulière : «Le souvenir du musée Dupuytren où Charles-Augustin, son père, l'a conduit durant l'une des visites qu'il fait **régulièrement** à Paris pour consulter ses médecins, salit un instant l'esprit du jeune homme»<sup>4</sup>. Remarquons que l'adverbe «régulièrement» désigne la répétition des visites que Charles-Augustin faisait à Paris avant le déroulement de cette scène qui est un monologue intérieur du fils de ce dernier, sans pourtant préciser l'écart entre l'une et l'autre de ces visites ni la durée de chacune, mais qui assure quand même leur régularité : toutes les semaines, toutes les deux semaines, tous les mois ou même tous les ans.

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., pp. 149-150.

<sup>2</sup> *SP*, pp. 137-138.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>4</sup> *AN*, p. 392.

### **-Itération interne ou synthétisante :**

Ce type «consiste à traiter (...) de façon itérative»<sup>1</sup> un sujet à l'intérieur de la scène où il est inséré : dans la scène de la mort de Gabrielle, nous trouvons une de ces itérations internes : «La route est assez étroite pour que Michel ou sa sœur puissent **de temps en temps** étendre le bras, et se cueillir une tentante branche de noisetier»<sup>2</sup>. La formule «de temps en temps» confirme ici la fréquence de l'action.

Un autre exemple montrant le caractère synthétisant de ce type d'itération se trouve dans la scène de l'église d'Ukraine dans le chapitre intitulé «La Déchirure» de *Quoi ? L'Eternité* : «**Tout le monde** s'y était rendu, y compris **les trois personnes...des figures** presque frénétiques s'agitent : **quelques hommes** et **quelques femmes** se fouettent de verges de bouleau...**Des barbes** et **des chevelures** hirsutes ressemblent à...**des hommes** sortent...»<sup>3</sup>. Au lieu d'énumérer les personnes chacune à part, l'auteure les rassemble sous des formules telles «tout le monde», «quelques hommes», etc. et qui se trouvent tous à l'intérieur d'une même scène et ne dépassent pas son champ temporel.

Mais la présence de ces deux types à l'intérieur d'une même scène est aussi possible. Et, là, le lecteur arrive à un certain point où il ne peut plus les dissocier. Dans la scène d'accouchement, la coexistence des deux types d'itération est presque indissociable. A l'intérieur de la scène, la narratrice insère cette itération interne : «Au vrai, depuis minuit, on était habitué aux cris...»<sup>4</sup>. La phrase suivante, celle qui évoque le passage du laitier, contient une itération extérieure : «Aldegonde alla à sa rencontre avec sa casserole de cuivre que l'homme remplissait, inclinant un bidon ; s'il se trouvait que le bidon fût ensuite presque vide, les dernières gouttes étaient pour le

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 150.

<sup>2</sup> *AN*, p. 487.

<sup>3</sup> *QE*, p. 757.

<sup>4</sup> *SP*, p. 24.

chien...»<sup>1</sup>. Cette phrase porte sur une durée plus vaste que celle de la scène même, c'est-à-dire qu'on gardait toujours au chien ce qui reste du lait et non seulement le jour de l'accouchement. Il en est de même de la phrase racontant la venue de la «femme à journée» qui est, elle aussi, une itération externe puisque cette femme «avait pour fonctions de récurer les marches du seuil et le segment de trottoir, de polir la sonnette, la poignée de la porte et le couvercle de la boîte aux lettres gravé au nom des propriétaires»<sup>2</sup>. Elle le faisait tous les jours y compris celui de l'accouchement. Mais la phrase suivante, qui est une itération interne, nous ramène à la scène en question : «Chaque fois, un bout de conversation s'engageait ; on échangeait des lieux communs apitoyés mêlés de quelques vérités premières : le Bon Dieu veut que les riches en ça soient pareils aux pauvres»<sup>3</sup>. Ces itérations sont mêlées de façon qu'il soit devenu impossible de les distinguer l'une de l'autre.

Mais avant de terminer l'étude de l'itération, il faut distinguer les trois traits caractéristiques de ce type de récit (détermination, spécification et extension) : «Tout récit itératif est narration synthétique des événements produits et reproduits autour d'une *série* itérative composée d'un certain nombre d'*unités* singulières»<sup>4</sup>. Considérons la lettre habituelle que les enfants d'Arthur adressaient à celui-ci tous les ans à l'occasion du jour de l'An : «Le hasard m'a conservé (dit Yourcenar), les lettres écrites ainsi par Fernande entre neuf et douze ans»<sup>5</sup>. Cette itération est donc constituée de quatre unités singulières (la lettre de la neuvième année, celle de la dixième, celle de la onzième et finalement celle de la douzième année). Elle est aussi déterminée diachroniquement : «entre neuf et douze ans», et c'est justement ce que Genette appelle «*détermination*». Le rythme de la récurrence est bien

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 157.

<sup>5</sup> *SP*, p. 230.

précis : une lettre tous les ans et c'est bien la «*spécification*». Quant à l'extension, c'est bien la durée occupée par chaque unité itérative : la rédaction d'une lettre peut prendre un quart d'heure, et peut-être une heure si l'auteur est un enfant. Maintenant, traitons chacun de ces traits à part :

- *Détermination* : le champ temporel de l'unité itérative peut être très précis comme c'est le cas dans l'exemple que nous venons de citer plus haut. Mais il est fort probable que la détermination «reste indéfinie» : «Michel qui dans les moments d'irritation fréquents en famille, reprochait à son beau-père de dégringoler de ses ancêtres plutôt que d'en descendre, était fort injuste...»<sup>1</sup>. Cette détermination reste indéfinie du fait que la narratrice ne précise ni le début ni la fin de ces reproches qu'on peut qualifier de «fréquents» puisque les moments d'irritation qui les causent sont fréquents. Il arrive parfois que la détermination soit définie par un «événement singulier», comme par exemple la mort de Herr N. qui ouvre toute une série de prières : lorsque la Fraulein apprit le décès de celui-ci «elle fit dire une messe pour l'âme de l'escroc et accomplit chaque année ce rite pieux jusqu'à la fin de ses jours»<sup>2</sup>. Le début et la fin de cette itération sont donc déterminés par deux événements singuliers (la mort de Herr N. et celle de la Fraulein).

- *Spécification* : tout comme la détermination, la spécification peut être indéfinie comme par exemple lorsque Yourcenar écrit «...Michel tantôt gagne, tantôt perd...Il s'acharne sur ce Coménius qu'il trouve parfois excitant et parfois insipide»<sup>3</sup>. Ces adverbes de temps «tantôt ...tantôt» et «parfois», dénotent l'irrégularité des occurrences. D'autres spécifications sont définies «soit d'une manière absolue» comme : «Rolf tous les samedis rend visite à son père dans une maison de retraite»<sup>4</sup> ou encore «Tous les

---

<sup>1</sup> AN, p. 567.

<sup>2</sup> SP, p. 282.

<sup>3</sup> AN, p. 746.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 526.

dimanches, Reine préside à un repas où l'on invite tous les parents...»<sup>1</sup>, soit d'une manière relative comme dans l'itération suivante : «Les jours de crise aiguë, Michel sort pour une longue promenade et revient calmé...»<sup>2</sup>. Cette spécification désigne aussi l'irrégularité de l'itération, parce que le lecteur ne peut pas préciser au juste le rythme de ces occurrences. Genette qualifie ces spécifications, qu'elles soient définies ou indéfinies, de «simples» tout en ajoutant qu'il existe un autre type de spécifications qu'il appelle «complexes». Ce dernier type est dû à la superposition des spécifications simples, soit l'itération suivante : «Nous lisons chaque soir, quand il ne sortait pas»<sup>3</sup>. Nous en trouvons une autre plus complexe encore dans *Souvenirs pieux* : «Chaque jour, quand son état le lui permet, à cinq heures et demie l'été, à six heures l'hiver, Mathilde...s'apprête pour la messe basse à l'église du village»<sup>4</sup>. Il est évident que les emboîtements des itérations rendent les spécifications complexes.

- *Extension* : c'est l'espace temporel occupé par l'itération dans le récit. Là, on peut diviser les itérations en deux classes : «itérations ponctuelles» dont la durée est très courte comme le regard que jette Mathilde «à l'enclos où sont ses deux chers petits»<sup>5</sup>. Remarquons que l'itération ne porte pas sur une longue durée dans le récit. La seconde classe comporte les itérations de longue durée comme par exemple celle du «grand dîner du mardi» dont la durée est assez longue pour permettre au récit itératif de s'étendre de la page 463 à la page 468 d'*Archives du Nord*, c'est-à-dire sur 6 pages.

Si le récit itératif est voué à éviter l'ennui dû à la répétition, ses traits caractéristiques (détermination, spécification et extension) garantissent la variété au sein des itérations mêmes.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 406.

<sup>2</sup> *SP*, p. 300.

<sup>3</sup> *QE*, p. 821.

<sup>4</sup> *SP*, p. 116.

<sup>5</sup> *SP*, p. 117.

#### IV. Mode

Le but essentiel d'un récit que ce soit un récit historique, une biographie ou une autobiographie, est bien évidemment de communiquer une information au lecteur. Le mode narratif est la manière choisie par le narrateur pour «régler l'information qu'il livre ... »<sup>1</sup> : à savoir d'une part la distance entre l'auteur et le récit, d'autre part le point de vue qu'il adopte lorsqu'il raconte l'histoire, autrement dit la perspective narrative<sup>2</sup>. Nous allons étudier chacun de ces points à part :

##### 1- La distance :

En racontant une histoire, le narrateur se montre plus ou moins distant de sa création. Là, il faut distinguer la présence de deux modes narratifs : la diégèse ou ce qu'on appelle «récit pur» où le narrateur se distancie de ce qu'il raconte. Dans ce type de récit «le narrateur parle en son nom sans chercher à nous faire croire que c'est un autre que lui qui parle»<sup>3</sup>, comme lorsque Yourcenar, en évoquant la conversation qui a eu lieu entre Octave Pirmez et ses cousins Alix et Jean, et le petit Marc, écrit : «Revenu au salon, et plein comme toujours de bons sentiments à l'égard de la famille, il trouve un triste plaisir à causer avec la cousine Alix et le cousin Jean. Le petit garçon et la petite fille portent des ceintures et des écharpes noires. Octave, qui a le don d'appivoiser les enfants, entre en conversation avec le petit Marc...»<sup>4</sup>. Ici, le narrateur est plus distant de son récit.

Dans le deuxième mode narratif, le narrateur nous donne l'impression que ce n'est pas lui qui parle mais le personnage, et c'est justement ce qu'on appelle la «*mimésis*», comme c'est le cas des *Mémoires d'Hadrien* :

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., pp. 183-184.

<sup>2</sup> L'intérêt du point de vue consiste à «désigner dans un récit à la troisième ou à la première personne l'orientation du regard du narrateur vers ses personnages et des personnages, les uns vers les autres». Voir Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. II, op. cit., p. 140.

<sup>3</sup> Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 184.

<sup>4</sup> *SP*, pp. 170-171.

*Mon cher Marc,*

*Je suis descendu ce matin chez mon médecin Hermogène*

*...<sup>1</sup>*

Ici, le style direct donne au lecteur l'impression que c'est le personnage qui parle sans aucune intervention de la part du narrateur. Mais cette imitation ou cette *mimésis* s'avère impossible dans le cas des événements. Ces derniers ne donnent pas au narrateur la possibilité de les imiter. Cela nous amène à étudier deux types de récit :

#### **A- Récit d'événements :**

Le récit d'événements est, comme son nom le désigne bien, le fait de raconter d'une manière verbale ce qui est un événement, une action ou un geste. Il faut donc que le narrateur soit là, quelle que soit la nature de sa présence (commentateur ou personnage). Dans ce cas, la *mimésis* n'est qu'«une illusion de *mimésis*»<sup>2</sup>. Dans ce type de récit, on ne peut à aucun moment se passer des commentaires du narrateur, donc de sa présence. Examinons la scène suivante entre Egon et Elie à la fin de *Quoi ? L'Eternité* :

*–Attention surtout à ne pas déranger les vipères. En ce moment, elles font l'amour, enroulées aux branches. Les loups n'attaquent pas l'homme quand ils n'ont pas faim. Les ours sont rares. Méfie-toi des bauges de sangliers : les laies défendent leurs petits. Ne va pas si vite : tu*

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, in *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 287.

<sup>2</sup> Voir ce qu'a dit Aristote à ce sujet : «L'imitation du poète ne s'étend pas à la nature extérieure, aux témoins muets des actions humaines, à la scène du drame ; elle a pour objet l'homme, la vie humaine». Aristote, *Poétique*, textes établis et traduits par J. Hardy, sixième tirage, Paris, Les Belles Lettres, 1932, p. 12.

*t'épuiserais. Baisse la tête, mais je ne crois pas qu'on tirera sur nous. Le plus difficile est de continuer à avancer à peu près tout droit.*

*– Tu es déjà venu ?*

*– Une seule fois, aller et retour...<sup>1</sup>*

Dans cette scène, si le lecteur, à son insu, oublie momentanément la présence du narrateur et pense que celui-ci cède complètement la parole aux personnages, le commentaire suivant qui est un «récit d'événements», lui confirme qu'il a tort et lui rappelle que l'écrivain est toujours là :

*Ces vingt minutes se passèrent hors du temps des horloges. Ils avancèrent tous deux en aveugles, tâtonnant le sol avant d'y poser le pied, crainte de tomber dans le fossé béant. Ils y descendirent précautionneusement enfin ; puis montèrent. Elie écarta les bords de la trouée à l'aide de deux gaules<sup>2</sup>.*

Ici, on peut parler d'un «récit pur» du fait que le narrateur ne feint pas de laisser sa place aux personnages, autrement dit, il ne se contente pas de «montrer» ou bien de rapporter les paroles des personnages, mais il raconte et commente les faits, et c'est justement là que réside le cœur même du récit : à savoir «le fait de raconter». C'est seulement sur la scène et seulement dans les scènes dramatiques qu'on peut se passer de ces commentaires pour la simple raison que tous les gestes se déroulent sous les yeux du spectateur. Il n'a donc pas besoin d'un narrateur qui les explique.

---

<sup>1</sup> *QE*, p. 912.

<sup>2</sup> *Ibid.*

Mais dans la narration qui est avant tout un fait de langage écrit ou oral, le récit d'événements devient, comme nous venons de le dire plus haut, indispensable au lecteur qui lit sans rien voir.

### **B- Récit de paroles :**

Contrairement au récit d'événements, le récit de paroles peut se réaliser dans les deux modes narratifs (*mimésis* et *diégésis*), selon la distance prise par le narrateur avec l'histoire racontée. C'est aussi selon cette distance que nous pouvons diviser le récit de paroles en trois sous-catégories que nous allons aborder du plus au moins distant :

#### **a- Discours narrativisé :**

C'est, d'après Genette, «l'état le plus distant». Dans ce cas, le narrateur ne rapporte pas les paroles telles qu'elles sont prononcées par les personnages, mais il les raconte comme si elles étaient des événements<sup>1</sup>, soit le discours suivant : «Michel m'appela pour prendre congé et remercier...»<sup>2</sup>, dit la narratrice en racontant la rencontre entre Michel et l'abbé Lemire. Considérons aussi le discours suivant dans *Quoi ? L'Eternité* : «Il crie au cocher l'adresse de son propre hôtel»<sup>3</sup>, dit la narratrice en évoquant l'état d'âme de Michel après avoir rompu avec Jeanne. Lisons encore ce discours : «Un jour, même, on me mit sur la table en me demandant de chanter ou de réciter quelque chose»<sup>4</sup>.

Mais, comme il peut raconter les discours prononcés, le narrateur peut aussi raconter les discours pensés sans être prononcés, c'est le cas du monologue intérieur : «Je m'interroge sur un portrait commandé par Michel à une miniaturiste disposée à flatter ses modèles, mais qui laisse

---

<sup>1</sup> «Cas limite du discours rapporté, le discours narrativisé ne procède pas par citation d'un énoncé, mais considère la production langagière (...) comme un événement pareil à un autre» écrit Gilles Philippe dans *Lexique des termes littéraires*, Paris, Librairie Générale Française, 2001, p. 133.

<sup>2</sup> *QE*, p. 881.

<sup>3</sup> *QE*, p. 789.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 810.

transparaître quelque chose de cette femme étrange»<sup>1</sup>. Ou encore ce monologue intérieur du jeune Michel-Charles qui «s'est demandé si son père ne regrette pas de son passé autre chose et plus que les longues chevauchées dans la campagne flamande»<sup>2</sup>. A vrai dire, ce type de discours dit narrativisé caractérise *Le Labyrinthe du monde* de Yourcenar (exception faite bien sûr de quelques épisodes de *Quoi ? L'Eternité*, le volume supposé consacré à la vie de la narratrice et où le discours rapporté domine). En fait, nous pouvons attribuer le recours fréquent de la narratrice à ce type de discours à sa volonté de se distancier de son histoire, parce qu'il est comme nous venons de dire tout à l'heure «le plus distant».

#### **b- Discours transposé :**

Moins distant que le discours précédent, le discours transposé, au style indirect<sup>3</sup>, marque aussi la présence du narrateur : «Elle informe le visiteur que son Louis, la semaine dernière, a reçu avec la plus grande piété les Saintes Huiles...»<sup>4</sup> dit la narratrice en racontant la réception d'Octave Pirmez par sa tante Zoé. Evoquant les nuits d'insomnie de Michel, l'auteure écrit : «Nous l'entendions parfois errer dans le corridor, s'arrêter devant l'escalier de la cuisine, et nous crier de rire moins haut»<sup>5</sup>.

Tout comme dans le discours narrativisé, le narrateur peut aussi transposer le discours non prononcé ou intérieur : «Quelque chose au tréfonds d'Octave lui murmure que précisément la perspective des reproches et des discussions habituelles a pu avancer l'acte vers lequel tout convergeait chez Rémo...»<sup>6</sup>. Ici, le narrateur ne transpose pas littéralement le discours

---

<sup>1</sup> *QE*, p. 828.

<sup>2</sup> *AN*, p. 393.

<sup>3</sup> Voir Gilles Philippe, *Lexique des termes littéraires*, op. cit., p. 134.

<sup>4</sup> *SP*, p. 141.

<sup>5</sup> *QE*, p. 871.

<sup>6</sup> *SP*, p. 156.

des personnages, il s'ensuit que le lecteur peut douter à un certain moment de la «fidélité» du narrateur qui le lui transpose.

Mais le lecteur pourrait courir un autre risque lors de la transposition d'un discours au style indirect libre. Le seul fait que ce style n'est lié à aucun verbe du type «dire», «raconter», «informer», etc.<sup>1</sup>, peut produire une sorte de confusion ou selon Genette, «une double confusion».

En premier lieu, le lecteur peut confondre entre le discours prononcé et celui non prononcé ou pensé : «L'excellente femme énumère mélancoliquement ses chers morts : Flore la belle et la bonne (...) Amélie et son Victor...»<sup>2</sup>. Si la narratrice arrête là la transposition, la confusion devient inévitable, parce que le lecteur ne saurait pas si Zoé (l'excellente femme), énumère ces morts à son interlocuteur ou simplement dans sa tête. Mais la proposition suivante : «...le bon Benjamin, votre père...»<sup>3</sup>, éclaire le propos et sauve le lecteur de cette confusion. Cette confusion est parfois exclue lorsqu'il s'agit d'un monologue intérieur, c'est-à-dire quand l'émetteur et le récepteur sont la même personne : «...Mathilde jette à peine un coup d'œil au miroir encore gris dans le clair-obscur de l'aube. Bien que son intérêt pour la mode ait beaucoup baissé, un regret lui vient en passant sa robe : quel dommage que les crinolines ne se portent plus ; leur ampleur était si avantageuse à de certains moments...»<sup>4</sup>. Il n'y a donc ici aucun risque de confusion puisque tout se passe à l'intérieur de Mathilde. Il est bien distinct que Mathilde, en se regardant dans le miroir se dit «dommage...».

En second lieu, le lecteur peut confondre le discours du narrateur soit prononcé soit pensé et celui du personnage, comme c'est le cas dans le discours suivant : «Il n'est pas question de faire avec une enfant de cinq

---

<sup>1</sup> Voir à ce sujet Maurice Grevisse, *Le bon usage*, *op. cit.*, p. 629.

<sup>2</sup> *SP*, p. 145.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 116-117.

mois ce long voyage vers la Riviera...»<sup>1</sup>. Ici, le lecteur ne peut pas distinguer l'énoncé du personnage de celui du narrateur. Nous trouvons un discours identique à la fin de *Souvenirs pieux* : «Mais quand il fait des ouvertures, Mademoiselle de C. de M. hésite. Non que la baronne l'ait trompée : il est bien»<sup>2</sup>. Là aussi le lecteur ne saurait pas deviner si la proposition «il est bien» est le discours de Mademoiselle de C. de M. ou celui de la narratrice. Ce discours transposé au style indirect ou indirect libre est d'ailleurs moins fréquent dans *Le Labyrinthe du monde* que le discours narrativisé.

### c- Discours rapporté :

C'est l'état le moins distant donc le plus mimétique. Le narrateur s'y efface au profit de son personnage. Et là, on ne peut pas parler d'un «récit pur», parce que le narrateur ne fait qu'imiter son personnage en feignant de rapporter le plus objectivement possible son discours tel qu'il est prononcé. Dans ce type de discours, le narrateur peut nous rapporter les pensées et les énoncés prononcés du personnage. Ainsi la narratrice nous rapporte les pensées de son grand-père maternel Arthur ruminant sa vie :

*Vous approuvez votre femme d'avoir engagé pour s'occuper des enfants une jeune Allemande à figure de pomme d'api, et la voilà qui préside aux naissances et aux morts pendant vingt-cinq ans, règne sur la maison, fait entrer le curé et le docteur et se retire discrètement sur la pointe des pieds, mais sans jamais faire huiler les gonds de la porte pour l'empêcher de grincer*<sup>3</sup>.

C'est un monologue intérieur ou ce que Genette appelle «discours immédiat». Quant aux dialogues, nous avons déjà signalé que s'ils ne sont

---

<sup>1</sup> *QE*, p. 634.

<sup>2</sup> *SP*, p. 279.

<sup>3</sup> *SP*, p. 253.

pas abondants dans *Le Labyrinthe du monde*, ils deviennent plus fréquents dans le dernier volume (*Quoi ? L'Éternité*). Ainsi, la narratrice fait dialoguer Michel et Paul, le mari de la défunte Marie, au sujet de la voyante :

*–Tu crois à ces choses-là ? demande Michel, se retenant de laisser paraître du dédain.*

*– Je ne sais. Puisque je crois en l'âme immortelle, je n'ai aucune raison de supposer a priori qu'on ne puisse communiquer avec les morts (...)*

*–Mais l'Église désapprouve le spiritisme (...)*

*–Spiritisme ou non... seulement, ajoute-t-il comme un aveu qui lui coûte, j'ai peur...*

*–Veux-tu que je t'accompagne<sup>1</sup> ?*

Mais si ce type de discours est le plus mimétique, la mimésis ou l'imitation atteint son sommet dans le discours que Genette appelle «stylisé» où le narrateur fait parler son propre idiolecte au personnage, ce qui le distingue des autres. C'est dans ce cadre que le paysan qui a soulevé Michel dit «Mynheer Michielis, vous serez riche»<sup>2</sup> ! Si Michel a l'habitude de dire «Tout ça»<sup>3</sup>, c'est bien l'idiolecte d'un homme qui a passé quelque temps à l'armée. Noémi se distingue aussi des autres personnages du récit par son propre style caractérisé par l'abondance des pronoms possessifs: «Ferme la porte de **mon** salon ; va voir si **mon** jardinier a réalisé **mes** allées ; regarde l'heure à **ma** pendule»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> *QE*, p. 665.

<sup>2</sup> *AN*, p. 481.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 491.

<sup>4</sup> *SP*, p. 9.

## 2- La perspective :

C'est le point de vue du récit ou tout simplement la réponse à la question suivante : «qui voit ?» et non pas «qui parle ?». En effet Genette reproche à ceux qui l'ont déjà précédé dans l'étude de ce point la confusion qu'il qualifie de «fâcheuse» entre les deux questions «qui voit ?» et «qui parle ?». C'est pourquoi il critique le tableau ci-dessous de Cleanth Brooks et Robert Penn Warren :

	Evénements analysés de l'intérieur	Evénements observés de l'extérieur
Narrateur présent comme personnage dans l'action	(1) Le héros raconte son histoire	(2) Un témoin raconte l'histoire du héros
Narrateur absent comme personnage de l'action	(4) L'auteur analyste ou omniscient raconte l'histoire	(3) L'auteur raconte l'histoire de l'extérieur

Dans cette classification, la simple présence de la colonne horizontale est une erreur, parce qu'elle concerne l'identité du narrateur donc la voix narrative et non pas le point de vue. En plus, Genette ne trouve pas d'apparentes différences entre les cas 1 et 4 et les cas 2 et 3. F. K. Stanzel commet en fait une autre confusion : il «distingue trois types de "situations narratives" romanesques : *l'auctoriale Erzählsituation*, qui est celle de l'auteur "omniscient" ..., *l'Ich Erzählsituation*, où le narrateur est un des

personnages ..., et la *personale Erzählsituation*, récit mené “à la troisième personne” selon le point de vue d’un personnage ... Ici encore, la différence entre la deuxième et la troisième situation n’est pas de “point de vue” (alors que la première se définit selon ce critère) ... »<sup>1</sup>.

Pour éviter cette confusion, Genette signale que ce qu’il vise par «la perspective narrative» est «la vision» ou «le point de vue». Il se trouve donc trois points de vue qu’il rassemble sous le titre général de *focalisation*<sup>2</sup> :

#### **A- Focalisation zéro ou récit non focalisé :**

C’est le récit d’un narrateur omniscient qui en sait plus que le personnage. Dans ce type de focalisation, le narrateur sait tout et raconte tout y compris ce qui se passe aux différents endroits en même temps. Les sentiments mêmes des personnages lui sont accessibles. La quinzième séquence d’«*Ananké*» s’ouvre sur ce passage qui dénote un narrateur omniscient tenant dans ses mains les fils de tous les personnages avec un va-et-vient entre le passé, le présent et le futur. C’est la scène du retour de M. de C. au Mont-Noir après la mort de Fernande :

*Cette fois, Monsieur de C. ne ramène pas un cercueil :  
Fernande est restée en Belgique chez les siens. Mais les  
malles, les valises, les porte- parapluies, les châles, les  
caisses clouées qui contiennent des livres prennent un  
temps considérable à rassembler sur le quai de Bailleul.  
Monsieur de C. tient en laisse un chien basset, Trier,  
relique de Fernande qui l’a acheté en Allemagne durant*

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 204.

<sup>2</sup> «Le terme de focalisation sert à désigner (...), la délégation faite par l’énonciateur à un sujet cognitif, appelé observateur, et son installation dans le discours narratif : cette procédure permet ainsi d’appréhender soit l’ensemble du récit, soit certains programmes pragmatiques seulement, du “point de vue” de ce médiateur». Voir A. J. Greimas et J. Courtés, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette Livre, 1993, p. 150.

*le voyage de fiançailles. Derrière lui, objets de sa sollicitude, marchent deux dames en noir elles aussi, que l'œil des employés de la petite gare reconnaît bientôt pour des personnes de service. **L'une est Barbe, ou Barbra, comme je l'appellerai plus tard, fraîche de ses vingt ans dans son costume tout neuf de nurse britannique acheté à Old England. L'autre est la garde, Madame Azélie, qui, secondée par Barbra, a soigné Fernande, et consenti à venir passer les mois d'été au Mont-Noir pour apprendre les rudiments de la puériculture à la jeune femme de chambre promue depuis peu bonne d'enfant***<sup>1</sup>.

Le simple fait de savoir que Fernande «est restée chez les siens», que «les caisses clouées contiennent des livres» et non pas autre chose, que le chien Trier a été acheté en Allemagne lors du voyage de fiançailles de Michel et Fernande, que la petite va appeler sa garde «Barbra», que la robe de Barbe a été achetée à «Old England», qu'Azélie et Barbe ont «soigné Fernande», et enfin qu'Azélie vient juste pour apprendre à la «jeune femme» comment garder la petite, caractérise un narrateur omniscient qui regarde les faits de haut.

Remarquons que dans un récit filmique, c'est la caméra qui précise le type de focalisation. Dans le cas de la focalisation zéro, la caméra nous donne une image globale (comme celle de la scène que nous venons de citer tout à l'heure), et parfois «une voix off»<sup>2</sup> vient en aide, non pour décrire les personnages puisque les spectateurs les voient toujours dans la scène, mais pour éclairer les spectateurs sur leur passé et peut-être sur leur avenir ou même pour expliquer leur état d'âme, leurs relations, etc.

---

<sup>1</sup> AN, p. 609.

<sup>2</sup> Voir F. Vanoye, *Cinéma et Ecrit I, Récit Ecrit. Récit Filmique*, Paris, éd. Nathan, 1989, p. 144.

## **B- Focalisation interne :**

Dans la focalisation interne tout passe à travers la vision ou les pensées d'un ou plusieurs personnages à l'inverse de la focalisation zéro. Ici, le champ de perception devient restreint et la vision est limitée, parce qu'elle n'est plus celle d'un narrateur omniscient qui sait tout ce qui se passe partout, mais celle d'un personnage caractérisé par sa subjectivité. Soit cette scène à la sortie de la villa Adriana dans *Quoi ? L'Eternité* et dont le personnage focal est Jeanne:

*Parmi les visiteurs qui arrivent en sens inverse, dernière journée avant la tombée du soir, elle a cru voir Michel. C'est bien lui. Ce ne peut être que lui. Cet homme en panama et en légers lainages (...) aux bons vêtements toujours longtemps portés, presque volontairement décatis comme l'étaient (...), ceux des anciens dandies anglais avant d'être portés ; ce solide visage aux yeux bienveillants, un rien rieurs, aux coins plissés de petites rides. Il tient en main cette canne qu'elle connaît bien, cette mince tige d'acier terminée par un pommeau poli (...); elle se souvient qu'il aime parfois s'y appuyer lorsqu'il contemple longuement un beau site ou suit des yeux une barque sur la mer. Tandis qu'elle le regarde, il l'a dépassée<sup>1</sup>.*

Dans cette scène, même s'il s'agit d'une hallucination qui s'est emparée du personnage, tout transite par le point de vue de Jeanne. Toutes les informations qui nous sont fournies sont déterminées par son propre

---

<sup>1</sup> *QE*, pp. 776-777.

regard. Si cette scène est tournée au cinéma, nous pouvons imaginer la caméra (qui joue le rôle des yeux de Jeanne) suivre cette personne qui ressemble à Michel, accompagnée d'une «voix off» révélant au spectateur les pensées du personnage et à plus forte raison ses hallucinations<sup>1</sup> : «C'est bien lui. Ce ne peut être que lui... ».

Genette divise ce type de focalisation en trois sous-classes :

**a- Focalisation interne fixe :**

Là, tout passe par un seul personnage qui ne change pas tout au long du récit, ce qui rend le champ de perception très restreint, parce que limité à une seule personne. Genette nous donne pour exemple le cas des *Ambassadeurs* où «tout passe par Strether»<sup>2</sup>, et nous pouvons aussi ajouter le cas de *L'Education sentimentale* de Flaubert où tout passe par Frédéric<sup>3</sup>. Mais, ce n'est pas du tout le cas du *Labyrinthe du monde* de Yourcenar. La narratrice ne s'y contente pas de nous raconter le récit d'après un seul point de vue.

**b- Focalisation interne variable :**

Ce type est le plus fréquent. Le personnage focal change constamment au cours du récit. Genette nous en donne l'exemple dans *Madame Bovary* de Flaubert. Dans ce récit, le «personnage focal» est tout d'abord Charles, ensuite Emma, et finalement on revient à Charles une nouvelle fois après la mort d'Emma. Dans *Le Labyrinthe du monde*, le rythme de changement de focalisation est beaucoup plus rapide, c'est-à-dire qu'une seule scène peut passer par plus d'un personnage, soit la scène suivante :

---

<sup>1</sup> Voir F. Vanoye, *Cinéma et Ecrit I, Récit Ecrit. Récit Filmique, op. cit.*, p. 144.

<sup>2</sup> Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 206.

<sup>3</sup> Voir Gustave Flaubert, *L'Education sentimentale : Histoire d'un jeune homme*, Paris, éd. de Cluny, 1939.

*Ils eurent des mois heureux dans ce cottage du Surrey (...) Les pur-sang dont Michel a la charge contentent ce besoin du cheval qui le tourmente depuis sa fuite du régiment. Il aime enseigner l'équitation et parler français avec ceux de ses élèves qui connaissent cette langue ; avec les autres, il retombe d'emblée sur l'anglais, se souciant peu d'écouter leur charabia. Maud a cette forme d'imagination très anglaise qui consiste à transformer en conte de fées le passage d'une souris en quête de miettes, et change en un personnage fantastique la théière ébréchée. Elle trouve plaisir à s'asseoir au grand air, laissant le vent jouer dans ses cheveux, un peu ondine, un peu salamandre, elle reste tête nue sous la pluie, quitte à se sécher ensuite au feu de la cuisine<sup>1</sup>.*

Dans cette scène, le personnage focal est d'abord Michel, puis Maud. Mais il ne faut pas confondre entre cette scène où chacun des personnages a son point de vue personnel, donc sa vision subjective, et la scène du retour de Monsieur de C. au Mont-Noir que nous avons mentionnée plus haut et qui malgré l'abondance des personnages, nous est transmise d'après un seul point de vue, celui du narrateur omniscient.

**c- Focalisation interne multiple :**

Dans ce type, on raconte le même événement d'après plusieurs points de vue. Genette nous donne l'exemple des romans épistolaires où le changement de point de vue est dû au changement de l'énonciateur lui-même.

---

<sup>1</sup> AN, p. 528.

### C- Focalisation externe :

« ... où le héros agit devant nous sans que nous soyons jamais admis à connaître ses pensées ou sentiments ... »<sup>1</sup>. Dans ce type de focalisation, le récit est poussé jusqu'à l'énigme. Il caractérise donc les récits d'aventures et les romans policiers où le narrateur «ne nous dit pas tout ce qu'il sait»<sup>2</sup>. C'est bien le cas de l'épisode qui aborde la querelle qui a eu lieu entre Gaston, l'oncle maternel de la narratrice et Arthur, son grand-père maternel :

*En septembre 1887 (...) La Fraulein, Fernande et Jeanne entendirent un soir les éclats d'une brutale dispute dans le bureau de Monsieur Arthur. Des exclamations inarticulées et des bruits de coups raisonnaient à travers les portes fermées. Quelques moments plus tard, Gaston sortit de chez son père et remonta sans mot dire dans sa chambre. Il mourut huit jours plus tard d'une fièvre chaude<sup>3</sup>.*

La narratrice ne dit pas ce qui s'est passé à l'intérieur du bureau de Monsieur Arthur, ce qui donne à la scène un air mystérieux. Nous pouvons trouver des scènes semblables au cinéma dont celle de la dispute entre Perkins et sa mère dans «*Psychose*» d'Alfred Hitchcock où le spectateur entend deux voix, celle du fils et celle de la mère et croit fermement à la présence de celle-ci. C'est seulement à la fin du film que le mystère se dévoile lorsque le spectateur découvre que la mère est morte depuis longtemps et que c'était le fils qui jouait les deux rôles<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 207.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *SP*, p. 249.

<sup>4</sup> Voir André Gaudreault et François Jost, *Cinéma et écrit II, Le récit cinématographique*, Paris, éd. Nathan, 1990, p. 140.

Dans un récit à focalisation externe, le spectateur voit uniquement ce que lui transmet la caméra<sup>1</sup>. A ce titre, la scène du fiacre de *Madame Bovary* de Flaubert est, selon Genette exemplaire :

*Et la lourde machine se mit en route. Elle descendit la rue Grand-Pont, traversa la place des Arts, le quai Napoléon, le pont Neuf et s'arrêta court devant la statue de Pierre Corneille. –Continuez ! fit une voix qui sortait de l'intérieur. La voiture repartit, et, se laissant, dès le carrefour La Fayette, emporter par la descente, elle entra au grand galop dans la gare du chemin de fer. –Non, tout droit ! cria la même voix. Le fiacre sortit des grilles...<sup>2</sup>*

Dans cette scène, le lecteur, tout comme une caméra, capte des images (les mouvements du fiacre), et enregistre des sons (la voix demandant au cocher de continuer) sans jamais avoir accès aux sentiments ni aux pensées des personnages, sans même avoir la possibilité de savoir à qui appartient cette voix. C'est seulement à la fin du chapitre que le lecteur découvre que cette voix appartient à une femme : «...la voiture s'arrêta dans une ruelle du quartier Beauvoisine, et une femme en descendit...»<sup>3</sup>.

Dans le cas de la focalisation externe, la connaissance est perceptive et non cognitive, c'est-à-dire que si le lecteur ne perçoit pas les choses, il n'en saurait rien parce que le narrateur n'en dit rien : ainsi, l'épisode de la mort de Berthe et de celle de Gabrielle et la fuite supposée des domestiques

---

<sup>1</sup> Cette focalisation est «limitée à ce qui peut être perçu par les sens», Pierre Vitoux, «La focalisation dans le roman autobiographique», in *Etudes littéraires : La question autobiographique*, Volume 17, n° 2 automne 1984, éd. Université Laval, pp. 261-272 (notamment p. 267).

<sup>2</sup> Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, éd. Garnier Frères, 1971, p. 249.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 251.

ressortit à ce type de focalisation : «Quant aux domestiques, on ne les aperçoit pas durant ce drame. Peut-être s'étaient ils éclipsés avec des couverts d'argent, ou les robes de soie des dames»<sup>1</sup>.

Il convient de signaler ici que le recours de l'auteur à la focalisation externe est dû soit à l'insuffisance d'informations surtout quand il s'agit d'un roman historique ou d'une autobiographie où le narrateur conclut un pacte avec le lecteur de dire uniquement la vérité (même si ce pacte n'est pas explicite) ; soit à l'emploi d'une technique narrative visant à exciter la curiosité du lecteur qui doit attendre jusqu'à la fin le déchiffrement de l'énigme.

Mais, avant de finir ce point, il faut conclure que la focalisation dite interne «est rarement appliquée de façon tout à fait rigoureuse»<sup>2</sup>. Ce type veut que le personnage focal ne soit jamais «analysé objectivement par le narrateur». Or, dans *Le Labyrinthe du monde*, nous remarquons que tous les personnages focalisateurs sont analysés par l'écrivaine : Michel, Fernande, Arthur, Jeanne, Egon, Michel-Charles, etc.

Une autre conclusion nous paraît aussi importante : la dominance d'un seul type de focalisation sur un récit complet est très rare : ainsi, dans *Le Labyrinthe du monde*, nous pouvons trouver des segments à focalisation externe, d'autres à focalisation interne et d'autres non focalisés. Mais aussi, et ce qui n'est pas rare dans l'autobiographie de Yourcenar, nous trouvons des segments où la narratrice rassemble plusieurs points de vue :

*L'appareil à fixer les images a conservé celle d'une fillette allongée sur un tapis turc, croisant ses longues jambes fines dans ses bas noirs de pensionnaire, deux parents compassés, le père indulgent, la mère autoritaire,*

---

<sup>1</sup> AN, pp. 597-598.

<sup>2</sup> Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 209.

*et un jeune homme rêveur qui était le Michel de ces années-là...Il semble que cette épouse acariâtre n'ait aimé que l'enfant disparue, et se souvenant d'obscurs épisodes de sa petite enfance, Michel se demande même si cette aînée tant pleurée n'a pas surtout été chérie morte. Il cherche à tout cela des raisons ensevelies peut-être dans les lits conjugaux de Lille et du Mont-Noir<sup>1</sup>.*

Dans le premier paragraphe, le récit est non-focalisé. Il y règne un narrateur omniscient qui nous renseigne sur tout : «un père indulgent», «une mère autoritaire» et «un Michel rêveur». Dans le deuxième paragraphe, il est bien évident que c'est une focalisation interne variable où Noémi est le premier personnage focal suivie ensuite par Michel. Et c'est le cas le plus fréquent chez Yourcenar.

Après avoir étudié le point de vue adopté par le narrateur en racontant son histoire, il convient maintenant de répondre à la question suivante : qui raconte ?

## **V. Voix**

Commençons par l'instance narrative. C'est tout simplement la réponse à la question suivante : «qui parle ?», c'est-à-dire qui prend en charge le récit ? Autrement dit le sujet de l'énonciation et non celui de l'énoncé. Une telle question pourrait paraître sans importance, surtout si l'on considère, à tort, que l'auteur du récit en est automatiquement le narrateur. Or c'est une erreur, parce que l'écrivain d'un récit n'est pas obligatoirement le narrateur de ce récit et Genette nous en donne des exemples : «...ce n'est pas l'Abbé Prévost qui raconte les amours de Manon et des Grioux ... le

---

<sup>1</sup>AN, pp. 652-653.

narrateur du *Père Goriot* n'«est» pas Balzac, même s'il exprime çà ou là les opinions de celui-ci, car ce narrateur-auteur est quelqu'un qui «connaît» la pension Vauquer, sa tenancière et ses pensionnaires, alors que Balzac, lui, ne fait que les imaginer»<sup>1</sup>.

Cela nous amène à un autre sujet qui n'est pas ici moins important, parce que ressortissant au même ordre : c'est le problème de l'identité entre auteur, narrateur et personnage principal dont nous avons déjà parlé dans la première partie de notre thèse. Dans le cas de l'autobiographie, Todorov distingue la présence de deux types d'identité : «...celle de l'auteur avec le narrateur, et celle du narrateur avec le personnage principal»<sup>2</sup> et il ajoute : «cette deuxième identité est évidente : c'est celle que résume le préfixe «auto-» et qui permet de distinguer l'autobiographie de la biographie ou des mémoires. La première est plus subtile : elle sépare l'autobiographie (...) du roman, celui-ci serait-il imprégné d'éléments puisés dans la vie de l'auteur. Cette identité sépare, en somme tous les genres référentiels ou historiques de tous les genres fictionnels : la réalité du référent est clairement indiquée, puisqu'il s'agit de l'auteur même du livre, personne inscrite à l'état civil de sa ville natale»<sup>3</sup>.

Ces deux identités, nous les avons déjà trouvées dans *Le Labyrinthe du monde* de Yourcenar où l'auteure, même si elle emploie la troisième personne du singulier, s'identifie au narrateur et au personnage principal.

Mais, il faut signaler que l'instance narrative peut changer au cours d'un même récit comme l'affirme Genette en montrant que la plus grande partie de *Manon Lescaut* de l'Abbé Prévost «est raconté[e] par des Grioux»<sup>4</sup>. Remarquons que le cas le plus exemplaire de ce changement d'instance

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 226.

<sup>2</sup> Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, op. cit., p. 59.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 227.

narrative est les contes des *Mille et Une Nuits*. Dans *Le conte du pêcheur et du démon*, Shahrâzâd raconte que le pêcheur raconte que le Vizir raconte ...<sup>1</sup>. Ici, l'instance narrative est d'abord Shahrâzâd, puis le pêcheur, puis le Vizir pour revenir en fin de compte à Shahrâzâd.

Ce changement, on le constate aussi chez Yourcenar, mais ce n'est pas une caractéristique du *Labyrinthe du monde*, parce que l'essentiel est raconté par l'auteure elle-même. Considérons alors l'histoire qu'Octave Pirmez raconte à Fernande :

*Didier, roi des Lombards, avait une fille belle comme le  
jour qui s'appelait Rolende...*<sup>2</sup>

Ici, l'instance narrative change deux fois seulement, d'abord l'auteure, puis Octave Pirmez, puis on revient encore une fois à l'auteure. Celle-ci prend en charge la plus grande partie du récit ou pour être plus précis le récit tout entier sauf quelques petites pages qu'elle attribue à d'autres narrateurs.

En fait, l'étude de l'instance narrative nous amène à l'examen des autres éléments du récit tels le «temps de la narration», le «niveau narratif» et la «personne».

---

<sup>1</sup> Voir «Le conte du pêcheur et du démon», In *Les Mille et Une Nuits, Contes choisis I*, édition présentée, établie et traduite par Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel avec la collaboration de Touhami Bencheikh, Paris, éd. Gallimard, 1991, pp. 73-118.

<sup>2</sup> *SP*, p. 237.

## CHAPITRE II

### LES DÉTERMINANTS DE LA RELATION ENTRE NARRATEUR, NARRATAIRE ET RÉCIT

Le temps de la narration, le niveau narratif et la personne sont les éléments qui déterminent les relations entre le narrateur, le narrataire et l'histoire racontée.

#### **I. Temps de la narration**

C'est l'étude de la position de la narration par rapport à l'histoire elle-même. Il est en effet possible de raconter une histoire sans préciser le lieu où elle s'est déroulée, mais il est impossible de raconter une histoire sans la «situer dans le temps par rapport à mon acte narratif, puisque je dois nécessairement la raconter à un temps du présent, du passé ou du futur»<sup>1</sup>. La détermination temporelle de l'instance narrative est donc, selon Genette, plus importante que la détermination spatiale, du fait que le lecteur se soucie peu de savoir à partir de quel endroit le narrateur a écrit son récit, mais au contraire, il veut connaître combien de temps s'est écoulé entre l'histoire et le fait de la raconter. La détermination temporelle de l'instance narrative est en bref la réponse à la question suivante : quelle est la position de cette instance par rapport à l'histoire même du point de vue temporel et non spatial ? Pour répondre à cette question, il faut distinguer la présence de quatre types de narration :

#### **1- Narration intercalée :**

Ce type est le plus difficile à analyser, parce que le plus complexe du fait qu'il «s'agit d'une narration à plusieurs instances et que l'histoire et la

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 228.

narration peuvent s'y enchevêtrer de telle sorte que la seconde réagisse sur la première»<sup>1</sup>, comme c'est le cas dans les romans par lettres où les correspondants sont autant de narrateurs. Ce type de narration peut caractériser aussi certaines formes de journal intime et de mémoires. Considérons le cas de *L'Emploi du temps* de Michel Butor où le héros décide, sept mois après son installation en Angleterre, de rédiger ses mémoires à partir du premier jour de son arrivée dans ce pays. Après un mois de rédaction rétrospective, il trouve qu'il existe des événements actuels qu'il faut enregistrer sans le moindre retard et il ne peut pas suivre, à la lettre comme il l'avait prévu, l'ordre chronologique de ses Mémoires. Il s'ensuit qu'il a mené parallèlement deux récits, un journal des événements actuels c'est-à-dire coïncidant avec le temps de la narration et la rédaction de ses Mémoires<sup>2</sup>. D'où la complexité qui peut produire une sorte d'enchevêtrement des faits racontés. Dans ce cas, nous avons deux personnages principaux (le héros des faits passés ou des Mémoires et celui des faits actuels ou du Journal), dont seulement le deuxième est narrateur. Cela peut expliquer l'ambiguïté qui règne sur la narration intercalée.

A ce stade, il faut signaler que l'autobiographie de Yourcenar ne correspond pas à ce type de narration, et le «présent [de la narratrice] qu'on peut trouver partout dans le récit «mêlé aux divers passés du héros, est un moment unique sans progression»<sup>3</sup>. Citons à titre d'exemple le passage suivant :

*Mais en écrivant ces lignes, je suis tout à coup saisie par  
l'idée que c'est la mort inopinée de Berthe qui rendit*

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>2</sup> Sous le titre de «vendredi 13 juin», il écrit : «Puis je me suis enfoncé dans la Slee de cette nuit de novembre», Michel Butor, *L'Emploi du temps*, Paris, éd. de Minuit, 1956, p. 99.

<sup>3</sup> Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 234.

*possible un an plus tard, le remariage de Michel avec Fernande<sup>1</sup>.*

Et encore :

*L'enfant qui vient d'arriver au Mont-Noir est socialement une privilégiée ; elle le restera. Elle n'a pas fait, du moins jusqu'au moment où j'écris ces lignes, l'expérience du froid et de la faim ; elle n'a pas, du moins jusqu'ici, subi la torture...<sup>2</sup>*

Nous ne pouvons pas pour autant en déduire que le récit de Yourcenar appartient à ce type de narration dit intercalé, parce que ces moments présents que nous trouvons çà et là dans l'autobiographie «mêlé[s] aux divers passés du héros» sont, comme le dit Genette «instantanés» et sans aucune durée.

## **2- Narration simultanée :**

C'est la forme la plus simple où le temps de l'histoire coïncide avec celui de la narration conduite au présent<sup>3</sup>. Mais Genette signale qu'on peut confondre entre les deux instances narratives surtout dans un récit à la première personne. Dans cette forme, l'intérêt porte soit sur l'histoire (et là «le récit s'efface au profit de l'histoire») comme dans les romans d'Alain Robbe-Grillet, soit au contraire, sur le discours narratif (et ici, «l'histoire s'efface au profit du récit») comme c'est le cas de Beckett ou Claude Simon.

Dans ce type de narration, «tout se passe donc comme si l'emploi du présent, en rapprochant les instances, avait pour effet de rompre leur équilibre et de permettre à l'ensemble du récit, selon le plus léger

---

<sup>1</sup> AN, pp. 599- 600.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 613.

<sup>3</sup> C'est quand même difficile de raconter en même temps qu'on vit. Voir Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, Paris, éd. du Seuil, 2001, p. 149.

déplacement d'accent, de basculer soit du côté de l'histoire, soit du côté de la narration»<sup>1</sup>. Si Yourcenar emploie le présent, cela ne signifie pas la simultanéité ou la coïncidence entre l'histoire et le récit. Ce temps n'est pas univoque, il peut exprimer peut-être une intervention ou un commentaire de la part du narrateur<sup>2</sup> : «Pour l'instant, ce sont moins les personnages qui comptent...Sauf pour quelques amateurs de peintres qui voient dans ce pays des musées et dans ces musées des chefs-d'œuvre, la Hollande est pour la majorité des Français une terre inconnue»<sup>3</sup>. Le narrateur peut avoir recours au présent lorsqu'il pénètre dans l'intimité du personnage pour dévoiler ce qui se déroule dans sa conscience<sup>4</sup>, comme nous le constatons dans le monologue intérieur :

*Dans le train de banlieue qui le ramène vers Maud, Michel s'aperçoit qu'il s'est déjà décidé, sans même avoir eu besoin de beaucoup songer à la belle brune de bonne et ancienne famille. Mais comment préparer Maud ? Elle est de ces femmes avec qui on peut rire, pleurer, faire l'amour, mais non s'expliquer*<sup>5</sup>.

Parfois le narrateur nous place (en tant que lecteurs) dans le présent du personnage pour continuer ensuite et au présent sa narration comme si récit et histoire coïncident :

*Un jour enfin, Michel n'y tint plus. Il fut décidé que Maud quitterait Rolf... (Nous sommes sans doute en mars 1878). Pour la seconde fois, le jeune sous-officier couche dans*

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 231.

<sup>2</sup> Voir Sun Ah Park, *La fonction du lecteur dans Le Labyrinthe du monde de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 65.

<sup>3</sup> *QE*, p. 685.

<sup>4</sup> Voir à ce sujet Christiane Papadopoulou, *L'expression du temps dans l'œuvre romanesque et autobiographique de Marguerite Yourcenar*, New York, éd. Peter Lang SA., 1988, p. 29.

<sup>5</sup> *AN*, p. 546.

*un tiroir son uniforme soigneusement plié, jette un dernier regard à sa cuirasse qui reluit au haut d'un placard, s'habille en pékin, et sort discrètement du quartier*<sup>1</sup>.

Il en est de même du récit de l'accident du train (conduit au présent) que la narratrice introduit par «On est en 1842 ; c'est un dimanche...»<sup>2</sup>. Cela confirme sans aucun doute ce qu'a écrit Barthes à ce propos : «Lorsqu'à l'intérieur de la narration, le passé simple est remplacé par des formes moins ornementales, plus fraîches, plus denses et plus proches de la parole (le présent ou le passé composé), la Littérature devient dépositaire de l'épaisseur de l'existence, et non de signification»<sup>3</sup>. Si Yourcenar remplace le passé simple (temps du récit), par le présent, c'est donc pour donner à son récit la même épaisseur que celle qui existe dans la vraie vie et dans l'existence.

### **3- Narration antérieure :**

Ce type de narration n'est pas aussi fréquent que les deux autres. D'après Genette, la narration antérieure ne se trouve guère dans «le corpus littéraire, qu'au niveau second ... »<sup>4</sup>. Comme par exemple le cas des songes. Citons par exemple le rêve de Marie-Athénaïs, mère de Berthe, la première femme de Michel, dans *Archives du Nord* : «La somnambule s'assied au pied du lit et déclame d'une voix blanche : -Gabrielle est très malade. Il faut que je retourne là-bas la soigner»<sup>5</sup>, et à la page suivante, la narratrice écrit : «Une dépêche reçue à la table du petit déjeuner leur apprit que

---

<sup>1</sup> AN, p. 532.

<sup>2</sup> AN, p. 394.

<sup>3</sup> Roland Barthes, *Le Degré Zéro de l'écriture*, Paris, éd. du Seuil, 1953, p. 50.

<sup>4</sup> Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 231.

<sup>5</sup> AN, p. 573.

Gabrielle avait la fièvre typhoïde»<sup>1</sup>. Mais on ne peut pas non plus pour autant dire que l'autobiographie de Yourcenar appartient à ce type car, même si la narratrice s'en sert parfois dans la narration, il reste dans le cadre très restreint du récit prédictif au second degré.

#### 4- Narration ultérieure :

Cette forme de narration est plus fréquente que les trois autres. La plupart des récits sont écrits dans une narration ultérieure, surtout les autobiographies visant à évoquer le passé de l'écrivain d'une façon rétrospective. Le simple emploi d'un «temps du passé» dénote, selon Genette, la présence de cette forme.

Il convient ici de préciser les formes de verbe employées par l'autobiographie. D'après Benveniste, «le parfait<sup>2</sup> à la première personne est la forme autobiographique par excellence». Il ajoute que cette forme de verbe établit une sorte de relation entre le temps de l'histoire et celui de la narration. Toutefois, il ne précise pas l'écart de l'intervalle entre les deux temps. Ce parfait que Genette appelle *prétérit* «...est le temps de celui qui relate les faits en témoin, en participant, c'est donc aussi le temps que choisira quiconque veut faire retenir jusqu'à nous l'événement rapporté et le rattacher à notre présent. Comme le présent, le parfait appartient au système linguistique du discours, car le repère temporel du parfait est le moment du discours, alors que le repère temporel de l'aoriste<sup>3</sup> est le moment de

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 574.

<sup>2</sup> Benveniste appelle parfait toutes les formes des verbes composées avec les auxiliaires avoir et être : «parfait de présent : Il a écrit.  
«parfait d'imparfait : Il avait écrit.  
«parfait d'aoriste : Il eut écrit.  
«parfait de futur : Il aura écrit.

Voir à ce sujet Emile Benveniste, «Les relations de temps dans le verbe français», in *Problèmes de la linguistique générale I*, Paris, éd. Gallimard, 1966, p. 244.

<sup>3</sup> Le passé simple.

l'événement»<sup>1</sup>. C'est peut-être pour ce rapport entre l'aoriste et l'événement que nous pouvons considérer le passé simple comme le temps narratif par excellence qui raconte un fait bien précis et bien défini sans aucun «déploiement» et «dont la seule fonction est d'unir le plus rapidement possible une cause à une fin»<sup>2</sup>. Quand Yourcenar emploie le passé simple en évoquant sa naissance : «l'être que j'appelle moi *vint* au monde un certain lundi 8 juin 1903...»<sup>3</sup>, elle a voulu par là que l'intérêt porte sur le fait même et non sur sa durée, parce que l'aoriste, comme le signale Barthes, débarrasse l'action «du tremblement de l'existence». Remarquons que c'est tout à fait le contraire de l'emploi du présent dans la narration simultanée qui s'intéresse davantage à la durée de l'action. Un autre but favorise l'emploi de l'aoriste chez Yourcenar : ce temps du passé «défini» correspond bien à la volonté de la narratrice (tout en suivant une méthode d'historienne comme nous l'avons déjà montré dans la première partie de notre thèse), de dater et préciser les faits qu'elle raconte. Citons à titre d'exemple : «En février 1848, la révolution à Lille *commença* par un bal à la préfecture...»<sup>4</sup> et encore «En janvier 1929, à Lausanne, je lui *écrivis* pour l'appeler au chevet de son père mourant»<sup>5</sup>. Ce n'est pas la durée des faits qui compte ici pour la narratrice mais les faits eux-mêmes.

Nous pouvons aussi considérer le passé simple comme le temps narratif par excellence, parce qu'il répond à «l'aspect artificiel» que nécessite tout acte narratif -comme nous le signalons plus haut- du fait qu'«il suppose un monde construit, élaboré, détaché, réduit à des lignes significatives, et non un monde jeté, étalé, offert»<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Emile Benveniste, «Les relations de temps dans le verbe français», in *Problèmes de la linguistique générale I*, op. cit., p. 244.

<sup>2</sup> Roland Barthes, *Le Degré Zéro de l'écriture*, op. cit., p. 47.

<sup>3</sup> *SP*, p. 7.

<sup>4</sup> *AN*, p. 447.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 556.

<sup>6</sup> Roland Barthes, *Le Degré Zéro de l'écriture*, op. cit., p. 47.

Mais on ne peut pas pour autant dire que c'est uniquement du passé simple que Yourcenar se sert dans son autobiographie en se passant des autres formes de verbe. Or tout texte doit comporter deux groupes de temps : le premier groupe, où dominant le présent, le passé composé et le futur, caractérise les commentaires et les analyses du narrateur : «Ces lettres banales du brillant étudiant nous en *apprennent* long sur l'état de la culture à une époque où les matières enseignées *ont* peu *changé* depuis le XVIII<sup>e</sup>, peut-être depuis le XVII<sup>e</sup> siècle»<sup>1</sup>. Ici, le présent et le passé composé coexistent dans un même commentaire, alors que dans le commentaire suivant, la narratrice se sert du passé composé, du présent et du futur à la fois dans une seule phrase : «Je *sais* que je *serai accusée* d'omission, ou de sous-étendus, si je *laisse* de côté la part de sensualité qui *a pu* se mêler à cet amour»<sup>2</sup>. Le deuxième groupe qui contient le passé simple, l'imparfait, le plus-que parfait, le passé antérieur et le conditionnel<sup>3</sup>, marque les segments narratifs : «Mon arrière-grand-père, Joseph-Ghislain...*obtint* en 1824 confirmation de ses lettres de noblesse par Guillaume 1<sup>er</sup>»<sup>4</sup>, «ses toilettes *laissaient* à redire. Elle *portait* les vêtements des meilleurs faiseurs...»<sup>5</sup>, «elles ne *l'avaient sue* qu'après l'arrivée de Madame de C., à Bruxelles»<sup>6</sup>, «Il lui *eut été* facile d'en faire l'aveu avec un sourire»<sup>7</sup>, «...elle (Fernande) avait pour le moment pleine conscience et *serait* touchée de cette attention de sa belle-mère»<sup>8</sup>.

Cependant ce dernier groupe de temps ne précise pas, comme nous venons de le dire tout à l'heure, la distance entre l'histoire et la narration. Parfois, cet intervalle diminue au fur et à mesure que le narrateur avance

---

<sup>1</sup> AN, p. 415.

<sup>2</sup> SP, p. 243.

<sup>3</sup> Voir Christiane Papadopoulou, *L'expression du temps dans l'œuvre romanesque et autobiographique de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 25.

<sup>4</sup> SP, p. 96.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>7</sup> AN, p. 594.

<sup>8</sup> SP, p. 36.

dans son récit et finit par disparaître. Ce qui produit un certain effet de «convergence» ou de «contemporanéité de l'action». Genette trouve que dans le cas des récits écrits à la première personne et à plus forte raison dans l'autobiographie, cette «convergence» est presque inévitable parce que la distance s'étrécit jusqu'à ce que l'histoire rejoigne la narration, c'est-à-dire que celle-ci commence comme récit rétrospectif et finit par être une narration simultanée, comme c'est le cas dans *Gil Blas* de Lesage, cité par Genette. Dans ce récit, le narrateur, après avoir raconté l'histoire de sa vie dans presque huit centaines de pages, écrit : «Il y a trois ans de cela, ami lecteur, que je mène une vie délicieuse avec des personnes si chères. Pour comble de satisfaction, le ciel a daigné m'accorder deux enfants, dont l'éducation va devenir l'amusement de mes vieux jours, et dont je crois pieusement être le père»<sup>1</sup>. Mais dans le cas de Yourcenar, il est bien évident que *Le Labyrinthe du monde* fait exception à cette règle du fait que la narratrice arrête (malgré elle) le récit en 1918, alors qu'elle a commencé la rédaction de son autobiographie, comme nous le savons tous, en 1969. Ce qui signifie que l'histoire ne peut à aucun moment rejoindre la narration (cinquante et un an séparent la fin de l'histoire du début de la narration). Si la narratrice avait pu aller jusqu'au bout de son entreprise, l'histoire, aurait-elle pu coïncider avec la narration ? Pour que cela puisse arriver, il faut que le rythme de la narration soit beaucoup plus rapide que celui de l'histoire : «Pour que l'histoire vienne (...) rejoindre la narration, il faut bien entendu que la durée de la seconde n'excède pas celle de la première. On connaît l'aporie bouffonne de Tristram : n'ayant réussi à raconter, en une année d'écriture, la première journée de sa vie, il constate qu'il a pris trois cent soixante-quatre jours de retard, qu'il a donc plutôt reculé qu'avancé, et que, vivant trois cent soixante-quatre fois plus vite qu'il écrit, il s'ensuit que

---

<sup>1</sup> Lesage, *Gil Blas de Santillane*, in *Romanciers du XVIII<sup>e</sup> siècle*, tom I, Hamilton, Lesage, Prévost, Paris, éd. Gallimard, 1960, p. 1197.

plus il écrit plus il lui reste à écrire ... »<sup>1</sup>.

Dans *Le Labyrinthe du monde*, la narratrice raconte pendant dix-neuf années de narration, seize ans de son existence, c'est-à-dire que l'histoire va plus vite que le récit. Ce qui exclut toute convergence entre le «je narré» et le «je narrant». En fait, dans l'autobiographie, le lecteur attend le moment où le héros qu'il voit vivre et agir devant lui sur papier vient rejoindre le narrateur (dans notre cas, le moment où Marguerite atteint Yourcenar l'autobiographe), comme le dit Louis Martin-Chauffier : «... celui qui tient la plume et celui que nous voyons vivre, distincts dans le temps, tendent à se rejoindre ; ils tendent vers ce jour où le cheminement du héros en action aboutit à cette table où le narrateur, désormais sans intervalle et sans mémoire, l'invite à s'asseoir près de lui pour qu'ils écrivent ensemble le mot : Fin»<sup>2</sup>.

Cette rencontre est impossible dans l'autobiographie de Yourcenar. La narratrice mène une quête généalogique dans l'espoir de découvrir son propre moi auprès des siens. Ce qui rend le rythme de l'histoire plus rapide que celui de la narration. La rencontre entre les deux «je», celui de Marguerite et celui de «Yourcenar la narratrice», qui se réalise automatiquement et inévitablement dans les autobiographies, s'avère irréalisable dans *Le Labyrinthe du monde*, parce que le moment où le personnage principal devient la narratrice ne viendra jamais.

De tout ce qui précède nous pouvons en conclure que le type de narration dominant dans *Le Labyrinthe du monde* de Yourcenar est la narration ultérieure qui est la narration typique d'une autobiographie.

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 233.

<sup>2</sup> Louis Martin-Chauffier, *Proust ou le double je de quatre personnes*, cité par Gérard Genette in *Ibid.*, pp. 236-237. De cette rencontre entre le «je narré» et le «je narrant», Damien Zanone dit : «... du passé lointain de la petite enfance au passé proche de l'âge mûr, l'autobiographie s'achève idéalement au moment où le temps de l'histoire rejoint le temps de la narration, au moment où j'écris ces lignes». Damien Zanone, *L'autobiographie*, op. cit., p. 13.

## II. Niveaux narratifs

Nous n'entendons pas par ce terme la distance temporelle qui sépare l'histoire de l'instance narrative. Il n'est pas non plus question de connaître la distance spatiale, mais celle de la situation de l'instance narrative par rapport à son récit (qu'il en fasse personnage ou non). Dans tout récit, nous pouvons distinguer la présence de trois niveaux narratifs :

### 1- Niveau extradiégétique :

Nous entendons par extradiégétique, l'instance narrative du «récit premier». Considérons le passage suivant :

*Je ne me propose pas d'évoquer souvent ce demi-frère de dix-huit ans mon aîné, mais ne puis sans amputer mon récit l'en éliminer tout à fait<sup>1</sup>.*

Ici, la narratrice ne se contente pas de sa fonction première, celle de raconter. Elle se donne le droit de commenter et de s'adresser à un public réel (le lecteur). On peut donc la considérer comme une instance narrative extradiégétique du fait qu'elle est l'auteure du récit. Remarquons qu'à ce niveau, le narrateur est au comble de sa puissance, parce qu'il se présente avec force dans son récit en tant qu'auteur et narrateur du récit premier. Nous pouvons d'ailleurs distinguer les signes de sa présence : l'emploi de la première personne du singulier «je» et le présent de subjonctif «puis»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> AN, p. 551.

<sup>2</sup> «Le même personnage peut d'ailleurs assumer deux fonctions narratives identiques (parallèles) à des niveaux différents : ainsi, dans *Sarrasine*, le narrateur extradiégétique devient lui-même narrateur intradiégétique lorsqu'il raconte à sa compagne l'histoire de Zambinella. Il nous raconte donc qu'il raconte cette histoire, dont au surplus il n'est pas le héros : situation exactement inverse de celle (beaucoup plus courante) de *Manon*, où le narrateur premier devient au niveau second l'auditeur d'un autre personnage qui raconte sa propre histoire». Gérard Genette, *Figure III*, op. cit., p. 239. Voir aussi Gilles Philippe, *Lexique des termes littéraires*, op. cit., p. 179.

## 2- Niveau intradiégétique ou diégétique :

Dans ce cas, nous sommes de plain pied dans l'univers où vivent et agissent les personnages du récit (cet univers, on l'appelle «diégèse») :

*Un soir, sur une colline où paissent des moutons, Egon la quitte à grands pas pour s'emparer du plus beau bélier aux cornes recourbées, le roi du troupeau. Il sait que le Bélier est son signe céleste. La puissante bête résiste. Un combat quasi mythologique affronte la masse grise et bouclée et le jeune étranger qui a adopté ce jour-là la courte culotte paysanne et découvre ses bras nus. Il pousse et traîne devant lui son prisonnier aux fortes cornes ; l'homme et son bestial (...) se rapprochent agrippés l'un à l'autre. Pendant un instant, elle a peur (...) Les yeux d'onyx du bélier luisent dans le crépuscule du soir, tout proches des yeux bleus. Très vite, elle se reprend, honteuse de sa faiblesse, et flatte de ses mains l'épaisse fourrure, les cornes cannelées, le front têtu où s'élabore la pensée animale, essuie d'un mouchoir le front strié de sueur de l'homme qui lâche enfin son prisonnier et aide Jeanne à redescendre la pente<sup>1</sup>.*

Dans ce passage, l'instance narrative est intradiégétique, parce que le narrateur remplit seulement sa fonction principale, celle de narrer, et aussi du fait qu'il nous place au sein de l'univers des personnages ou dans la diégèse.

---

<sup>1</sup> *QE*, pp. 703-704.

### 3- Niveau métadiégétique<sup>1</sup> :

On appelle métadiégétique, l'instance narrative d'un récit second inséré dans le «récit premier». Comme par exemple, quand Egon, un des personnages de *Quoi ? L'Eternité*, raconte à Jeanne l'histoire de la jeune fille qu'il a amenée chez la «faiseuse d'anges» pour une interruption de grossesse :

*Je suis allé la reprendre le matin. Elle était prête, empaquetée dans une quantité de vêtements, livide, mais la vieille assurait qu'elle supporterait le trajet. Elle l'a fait, mais j'ai cru un moment que je ne la ramènerais pas vivante...<sup>2</sup>*

Ici, la narratrice cède sa place à l'un de ses personnages, à savoir Egon. Celui-ci est donc l'instance narrative d'un récit au second degré, c'est-à-dire au niveau métadiégétique.

Le récit métadiégétique n'est pas détaché du récit diégétique ou intradiégétique, au contraire, il se trouve rattaché à celui-ci par trois types de relations :

- La première est une relation de «causalité» entre les deux récits (diégétique et métadiégétique) où le second vient expliquer un événement survenu dans le premier. Dans *Quoi ? L'Eternité*, l'histoire de la grand-mère d'Egon explique à Jeanne et par conséquent au lecteur son intérêt pour cette folle qui est venue appuyer la tête sur son épaule :

---

<sup>1</sup> «Le préfixe méta connote évidemment ici, comme dans métalangage, le passage au second degré: le métarécit est un récit dans le récit, la métadiégèse est l'univers de ce récit second comme une diégèse désigne (...) l'univers du récit premier». Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 239.

<sup>2</sup> *QE*, pp. 708-709.

*Cette folle... Il faut vous dire qu'à l'âge de dix-huit ans, j'ai été toute une saison chargé de veiller sur ma grand-mère, devenue peu à peu sénile. Oui, il y avait des domestiques, mais on ne leur faisait pas confiance, et mes frères aînés... J'aimais beaucoup ma grand-mère ; c'est à elle que je dois le peu que je sais des oiseaux et des plantes, parfois même des livres (...) Longtemps, enfant, j'ai dormi dans son lit où elle était toujours seule. Son mari, un homme austère, dur, ou qui peut-être n'aimait pas les femmes, n'était pas, disait-on, entré dans cette chambre depuis quarante ans. Elle riait et chantonnait comme aujourd'hui l'autre<sup>1</sup>.*

Ce récit répond à une question non posée de Jeanne –que la situation l'a embarrassée– et qu'elle aurait dû poser à son compagnon : cette question est du type «*pourquoi avez-vous agi ainsi ?*». C'est donc la curiosité des personnages (qui répond sans aucun doute à celle du lecteur) qui amène le narrateur du récit premier à y insérer un récit au second degré. Le récit métadiégétique remplit ici une fonction explicative.

- Le deuxième type consiste en une relation thématique entre les deux récits. Cette relation est constituée à son tour de deux sous-classes : la première est une «relation de contraste». Genette nous donne l'exemple du «malheur d'Ariane abandonnée, au milieu des joyeuses noces de Thétis»<sup>2</sup>. Quant à la seconde, c'est une relation «d'analogie», comme par exemple l'histoire de la jeune mariée qui voulait avoir «les mains très blanches pour le jour de ses noces» racontée par la Fraulein aux deux demoiselles fiancées :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 706.

<sup>2</sup> Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 242.

*La veille, elle les joignit sous sa nuque et dormit dessus toute la nuit. On la trouve morte au petit matin<sup>1</sup>.*

Remarquons que cette relation vise parfois à encourager un personnage à faire un acte qu'il hésite à accomplir, et parfois, au contraire, à le décourager d'achever un acte qu'il a déjà décidé d'accomplir. Comme lorsque le pêcheur raconte au démon une histoire analogue à la leur dans l'espoir d'échapper à la mort :

*–Ouvre-moi, je te comblerai de bienfaits !*

*–Tu mens, ô maudit ! Toi et moi sommes comme le vizir du roi Yûnân et le médecin Dûbân.*

*–Mais qui sont ce vizir et ce médecin et quelle est leur histoire<sup>2</sup>?*

Suite à cette conversation, le pêcheur se met à lui raconter l'histoire «du roi Yûnân, de son vizir et du médecin Dûbân» qui est un récit au second degré, donc métadiégétique et qui pourrait avoir pour effet, le changement complet du cours du récit premier.

-Dans le troisième type, l'intérêt du récit métadiégétique réside dans le fait même de raconter, sans que celui-ci ait aucun rapport avec le «récit premier». C'est bien le cas de Shahrâzâd dans *Les Mille et Une Nuits*, où elle raconte des histoires au second et même au cinquième degré juste pour empêcher le roi de la décapiter. On peut d'ailleurs raconter non seulement

---

<sup>1</sup> *SP*, p. 233.

<sup>2</sup> Voir «Le conte du pêcheur et du démon», in *Les Mille et Une Nuits, Contes choisis I, op. cit.*, pp. 79-80.

pour se sauver, mais également pour plaire ou faire plaisir à quelqu'un. Comme lorsque Octave Pirmez raconte à la petite Fernande l'histoire de «*La princesse fugitive ou la vie de Sainte Rolende*»<sup>1</sup>. Il le fait juste pour amuser Fernande.

Nous aimerions, si c'est possible, ajouter une quatrième relation à celles de Genette, une relation que nous avons découverte dans *Le Labyrinthe du monde* et que nous pouvons appeler «*éducative*»<sup>2</sup>. La Fraulein, chargée de l'éducation des petites filles de Madame Mathilde, suite à la mort de celle-ci, tient à leur raconter des contes d'ordre éducatif : comme «l'histoire du vieux grand-père un peu gâteux que son fils et sa belle-fille faisaient manger à part, et à qui on servait ses aliments dans une écuelle de bois qui ne risquait rien s'il la laissait tomber. Un jour, le fils aperçoit son propre garçon qui creuse avec un canif un bout de poutre abandonnée. – *Qu'est ce que tu fais ? – Je fais une écuelle pour toi quand tu seras vieux*»<sup>3</sup>.

Ici, l'instance narrative du récit métadiégétique, qui est en même temps un personnage du «récit premier», vise à influencer, par ce conte, son auditoire. Celui-ci consiste aussi en des personnages de la diégèse.

Mais les frontières entre les différents niveaux narratifs ne sont pas étanches. Il s'ensuit qu'elles permettent le passage d'un niveau à l'autre. Mais, ce passage est normalement «assuré (...) par la narration, acte qui consiste précisément à introduire dans une situation, par le moyen d'un discours, la connaissance d'une autre situation»<sup>4</sup>. C'est exactement le cas de l'exemple que nous venons de citer plus haut : la situation de la folle (niveau diégétique) permet au narrateur de passer à une situation analogue, celle de la grand-mère d'Egon qui, elle, appartient à un autre niveau (celui

---

<sup>1</sup> Voir *SP*, p. 237.

<sup>2</sup> Nous proposons ce terme parce que nous le trouvons le plus convenable à ce récit dont l'instance narrative, à travers les leçons morales qui s'y trouvent, essaye d'éduquer les personnages qui sont tous des enfants comme nous l'avons vu (les enfants de Madame Mathilde).

<sup>3</sup> *SP*, p. 233.

<sup>4</sup> Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 243.

métadiégétique). Ici, le discours entre Egon et Jeanne permet au premier de passer du niveau diégétique au niveau métadiégétique. Et cela est, pour Genette, le moyen idéal pour passer de l'un à l'autre des trois niveaux narratifs.

Toute autre manière, dont l'intrusion de l'auteur dans la diégèse, peut être considérée comme une infraction à la règle. Et, c'est cette infraction que Genette a baptisée «métalepse narrative» : «...on nomme parfois métalepse le fait qu'un récit s'interrompt pour mettre en scène le narrateur et ou le lecteur»<sup>1</sup>. Ces métalepses ne sont pas rares dans *Le Labyrinthe du monde* de Yourcenar : après avoir raconté l'accouchement et la mort de Fernande dans le premier chapitre de *Souvenirs pieux* «L'accouchement», la narratrice, avant d'enchaîner sur une autre histoire, celle de la famille de Fernande, écrit : «Je profite de la vitesse acquise dans les pages qui précèdent pour mettre par écrit le peu que je sais de la famille de Fernande et des premières années de celle-ci»<sup>2</sup>. Considérons aussi celle-ci : «Tâchons d'évoquer cette maison entre 1856 et 1873...»<sup>3</sup>, ou encore «Le moment me paraît venu de présenter ces dix enfants de Mathilde»<sup>4</sup>.

Mais le meilleur exemple en est, pour nous, la métalepse située à la fin du chapitre intitulé «Necromantia» dans *Quoi ? L'Eternité* :

*Avant de fermer ce registre, il me faut rapporter un incident qui me concerne. Je venais d'avoir quatorze ans (...) Je me promenais dans les bois en compagnie de Camille, la petite bonniche belge, la seule des domestiques qui nous fût restée (...) Tout à coup, deux*

---

<sup>1</sup> Gilles Philippe, *Lexique des termes littéraires*, op. cit., p. 266. Voir aussi la définition de Patrick Bacry : «Feinte d'un auteur consistant à se présenter comme accomplissant ou créant ce qu'il ne fait que dire ou décrire». Patrick Bacry, *Les figures de style : et autres procédés stylistiques*, Paris, éd. Belin, 1992, p. 288.

<sup>2</sup> *SP*, p. 61.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 121.

*promeneurs débouchèrent sur le sentier. C'étaient un monsieur et une dame de bon ton (...) La dame, qui depuis un moment semblait discrètement m'examiner, s'arrêta à deux pas de moi et demanda :*

- *N'êtes-vous pas la fille de Marie de Sacy ?*
- *Non, Madame. Je suis sa nièce.*
- *Nous étions grands amis. Je me souviens maintenant qu'elle avait un frère<sup>1</sup>.*

Dans ce passage, la narratrice, qui est en même temps l'un des personnages de la diégèse, raconte ce qui lui est arrivé quand elle avait quatorze ans, c'est-à-dire qu'elle passe du niveau diégétique au niveau métadiégétique, tout en introduisant son passage par cette métalepse : «avant de fermer ce registre, il me faut...». Le statut du narrateur/personnage dans ce passage nous amène donc à examiner de plus près la question de la *personne* que nous avons déjà mentionnée à la hâte dans la première partie.

### **III. Personne**

Dans ce point, nous allons étudier les situations et les fonctions du narrateur et celles du narrataire dans l'acte narratif :

#### **1- Situations et fonctions du narrateur :**

L'emploi de la première personne dans un roman, ne signifie pas que le narrateur et le personnage principal sont une seule et même personne et

---

<sup>1</sup> *QE*, pp. 673-675.

vice et versa, c'est-à-dire que l'emploi de la troisième personne ne veut pas dire que le narrateur n'est pas lui-même le personnage principal. Quand le narrateur choisit une forme verbale à son récit, il choisit donc, selon Genette, entre deux «situations narratives» et non entre deux «formes grammaticales». Autrement dit, ce faisant il choisit, ou de faire passer sa narration par l'un des personnages appartenant à la diégèse ou, au contraire, d'attribuer cette tâche à un narrateur qui ne fait pas partie de l'univers diégétique.

En fait, le narrateur peut à tout moment intervenir dans son récit, soit pour commenter ou analyser un événement : évoquant sa première expérience sensuelle, Yourcenar dit : «si *je* consigne ici cet épisode si facile à taire, c'est pour m'inscrire en faux contre l'hystérie que provoque de nos jours tout contact, si léger qu'il soit, entre un adulte et un enfant pas encore ou à peine pubère»<sup>1</sup> ; soit pour critiquer son œuvre tout en se désignant par «je», comme le fait Yourcenar par exemple en parlant du «printemps parisien», juste avant la guerre de 1914 : «D'autres écrivains du temps l'ont dit mieux que *je* ne pourrais le faire»<sup>2</sup>.

Mais le recours à la première personne peut aussi désigner l'identification du narrateur au personnage principal ou du moins à l'un des personnages de la diégèse : «Je m'endormis contente d'avoir été trouvée belle...»<sup>3</sup>. La question qui doit se poser est donc : le narrateur fait-il ou non partie de l'univers diégétique ? Et non pas, s'exprime-t-il en employant la première ou la troisième personne ?

Pour répondre à cette question, il faut, rappelons-le, distinguer avec Genette, entre deux types de récit : le premier est un récit dont le narrateur n'appartient pas à l'histoire qu'il raconte ; le deuxième est un récit dont le narrateur est l'un des personnages de l'histoire racontée. Le premier type est

---

<sup>1</sup> *QE*, p. 853.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 843.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 854.

un récit *hétérodiégétique* alors que le second est *homodiégétique*. Genette reprend en expliquant que l'absence est totale dans le type *hétérodiégétique*, tandis que la présence dans l'autre type, dit *homodiégétique* «a ses degrés». «Il faudra donc ... distinguer à l'intérieur du type *homodiégétique* deux variétés : l'une où le narrateur est le héros de son récit ..., et l'autre où il ne joue qu'un rôle secondaire, qui se trouve être, pour ainsi dire toujours, un rôle d'observateur et de témoin ... »<sup>1</sup> et il baptise la première variété «autodiégétique».

Dans un récit de type autodiégétique, même si le narrateur (héros) disparaît pour quelque temps, le lecteur, bien qu'il le perde de vue, est pourtant sûr qu'il le rencontrera encore une fois au cours de sa lecture. Dans *Le Labyrinthe du monde*, après avoir évoqué la naissance de la petite, le récit débute sur la vie du couple Michel-Fernande, puis sur l'histoire de la famille de Fernande, etc., sans concentrer l'intérêt sur le personnage principal qui est l'autobiographe dont le lecteur attend à tout moment son retour à l'univers diégétique parce qu'il est le héros du récit. Mais il faut remarquer qu'à aucun moment du récit, Yourcenar ne disparaît en tant que narratrice, même si elle en disparaît momentanément en tant que personnage. Il ne faut donc pas confondre entre le niveau narratif du narrateur (extradiégétique ou intradiégétique), et sa relation avec l'histoire qu'il raconte (hétérodiégétique ou homodiégétique) :

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 253.

Niveau Relation	<i>Extradiégétique</i>	<i>Intradiégétique</i>
<i>Hétérodiégétique</i>	a- Homère	c- Shahrâzâd
<i>Homodiégétique</i>	b- Gil Blas	d- Ulysse

Dans le tableau ci-dessus, Genette distingue la présence de quatre situations du narrateur :

a- un narrateur extradiégétique-hétérodiégétique : qui raconte au premier niveau une histoire dont il ne fait pas partie, comme c'est le cas d'Homère<sup>1</sup> ;

b- Un narrateur extradiégétique-homodiégétique : qui raconte au premier degré une histoire dont il est le héros comme c'est le cas des autobiographies ;

c- Un narrateur intradiégétique-hétérodiégétique : qui raconte au «second degré» une histoire dont il ne fait pas partie (l'exemple en est le cas de Shahrâzâd) ;

d- Un narrateur intradiégétique-homodiégétique : qui raconte au «second degré» une histoire dont il est le héros, comme «Ulysse aux Chants IX à XII»<sup>2</sup>.

Si nous appliquons ce tableau au *Labyrinthe du monde* de Yourcenar dans sa totalité, la tâche sera difficile pour la simple raison que la narratrice ne remplit pas entièrement l'univers diégétique en tant que héros. Alors, nous pouvons constater que l'autobiographie de Yourcenar correspond à la fois aux cas a et b : un narrateur dont le niveau narratif est stable (toujours au premier degré), mais dont la relation avec l'histoire change sans cesse : parfois elle est absente de l'histoire comme par exemple dans «La tournée des Châteaux», et parfois elle en est l'héroïne comme dans «Les miettes de l'enfance».

---

<sup>1</sup> Voir *Ibid.*, p. 255.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 256.

En fait, les années qui s'écoulent et séparent le héros du narrateur, c'est-à-dire le «je narré» du «je narrant» (et uniquement dans les autobiographies écrites d'une manière rétrospective) permettent à ce dernier d'interrompre son récit pour avancer des commentaires personnels. Cela nous amène à exposer les différentes fonctions du narrateur et qui émanent, selon Genette, des différents «aspects du récit» :

#### **A- L'histoire :**

A cet aspect se rattache la «fonction proprement narrative, dont aucun narrateur ne peut se détourner sans perdre en même temps sa qualité de narrateur»<sup>1</sup>. Mais le narrateur peut renoncer à sa fonction narrative sans pour autant renoncer à sa qualité d'auteur du récit : Balzac n'est pas le narrateur du *Père Griot* dont il est l'auteur. Dans *Le Labyrinthe du monde*, au contraire, l'écrivaine ne renonce à aucun moment à sa qualité de narratrice de son récit. Elle en est toujours la narratrice extradiégétique.

#### **B- Le texte narratif :**

A ce niveau, le narrateur peut assumer une fonction qu'on appelle «fonction de régie», et dans laquelle celui-ci fait des renvois à son propre texte «pour en marquer les articulations, les inter-relations, bref l'organisation interne»<sup>2</sup>. Au début d'*Archives du Nord*, la narratrice extradiégétique dit :

*Dans un volume destiné à former avec celui-ci les deux panneaux d'un diptyque, j'ai essayé d'évoquer un couple de la Belle Epoque, mon père et ma mère, puis de remonter au-delà d'eux vers des ascendants maternels installés dans la Belgique du XIX<sup>e</sup> siècle, et ensuite, avec plus de lacunes et des silhouettes de plus en plus*

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 261.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 262.

*linéaires, jusqu'au Liège rococo, voire jusqu'au Moyen Age. Une ou deux fois, par un effort d'imagination, et renonçant du coup à me soutenir dans le passé grâce à cette corde raide qu'est l'histoire d'une famille, j'ai tenté de me hausser jusqu'aux temps romains, ou préromains. Je voudrais suivre ici la démarche contraire...<sup>1</sup>*

En montrant les relations entre les deux volets, *Souvenirs pieux* et *Archives de Nord* qui sont «les deux panneaux d'un diptyque», en comparant les méthodes suivies dans chacun des deux volumes, la narratrice remplit la fonction dite de régie. Le narrateur peut aussi se référer à un chapitre précédent du même livre : «J'ai dit ailleurs son agacement au sujet des bagues perdues et de toilettes trop vite défraîchies»<sup>2</sup>. Ici, la narratrice, rédigeant le dernier chapitre de *Souvenirs pieux*, se réfère à un passage situé au début du même livre. Ce faisant, elle établit une relation entre le premier et le dernier chapitres de ce livre.

Un narrateur peut d'ailleurs pousser cette technique de «renvoi» jusqu'à se référer à d'autres livres soit de sa production, soit de la production des autres écrivains. Ces renvois ne manquent pas dans *Le Labyrinthe du monde* : la narratrice se réfère à *L'Œuvre au Noir* à la page 218 de *Souvenirs pieux* en évoquant la plage de Heyst : «C'est dans ce petit village de pêcheurs sur la côte de la Flandre Occidentale que j'ai placé l'épisode de *L'Œuvre au Noir* dans lequel Zénon, fuyant cette trappe de mort qu'est devenue pour lui Bruges, fait une tentative pour passer en Angleterre...»<sup>3</sup>, et encore une fois à la page 338 d'*Archives du Nord*. Elle renvoie à *Alexis* que Monsieur de C. a lu «sur son lit de mort», à la page 738

---

<sup>1</sup> AN, p. 317.

<sup>2</sup> SP, p. 300.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 218.

de *Quoi ? L'Eternité*, aux *Mémoires d'Hadrien* à la page 847 de *Quoi ? L'Eternité* et aux *Nouvelles orientales* à la page 855 de *Quoi ? L'Eternité*.

La narratrice établit des relations, non seulement entre les différents volets d'une même trilogie, mais aussi entre cette trilogie et toute sa production littéraire. Mais parfois, la narratrice se réfère aussi, tout en rédigeant son œuvre, aux œuvres d'autres écrivains tels : *A la Recherche du temps perdu*<sup>1</sup> de Proust, *Anna Karénine*<sup>2</sup> de Tolstoï (pour comparer Dolly à Madame Mathilde), *Madame Bovary*<sup>3</sup> de Flaubert.

Les renvois aux noms propres d'écrivains sont si fréquents dans *Le Labyrinthe du monde* que nous pouvons considérer les pages de 180 à 192 de *Souvenirs pieux* comme un manuel de littérature, d'art, de philosophie et de science : «Saint Augustin, Saint Simon, Rimbaud, Madame de Gasparin, Madame Swetchine, Maeterlinck, Eugénie de Guérin, Gide, Michelet, Hugo, Copernic, Lamarck, Darwin, Théocrite et Virgile». Nous citons ces auteurs à titre d'exemple et non à titre d'exhaustivité. Evert Van der Starre appelle ces renvois, ainsi que les commentaires qui portent sur le texte même, «métadiscours». Il signale d'ailleurs qu'il ne faut pas confondre «le métadiscours de la préface qui porte *sur* le narrateur, précisant son attitude, ses fonctions, son but, avec le métadiscours *du* narrateur qui, dans le roman, émet des opinions, commente les actions ou les propos d'un personnage»<sup>4</sup>.

### **C- La situation narrative :**

De cet aspect dérivent trois fonctions :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>3</sup> *AN*, p. 463.

<sup>4</sup> Evert Van der Starre, «Métadiscours et mise en abyme : le livre dans le livre», in *Au ras du texte, douze études sur la littérature française de l'après guerre*, Amsterdam ; Atlanta (GA), éd. Rodopi B.V., 2000, p. 111.

- Fonctions de communication : dans cette fonction, le narrateur s'adresse directement à son destinataire qu'il est convenu d'appeler «narrataire». Le narrateur et le narrataire y deviennent alors tous les deux les personnages principaux. Dans le cadre de cette fonction, le narrateur tient à avoir contact direct avec son narrataire que ce soit un narrataire présent ou absent, comme lorsque Yourcenar écrit «Mais revenons à l'abbé Lemire»<sup>1</sup>. Parfois le narrateur pose une question à son narrataire : «Qui—sauf exception—sait le nom de l'aïeul maternel de sa bisaïeule paternelle»<sup>2</sup> ? Ça ne peut être que le narrataire qui est sollicité pour répondre à cette question. Ici, la narratrice s'adresse à un narrataire absent de l'action.

Dans cette fonction, nous avons un émetteur qui veut transmettre, par le moyen du langage, un message à un récepteur. A ce niveau, il faut distinguer deux fonctions du langage : 1- comme «moyen d'expression de la pensée, c'est-à-dire comme système permettant de transposer en structures puis en mots des représentations conceptuelles...»<sup>3</sup> ; 2- comme «moyen de communication entre des sujets»<sup>4</sup>. Dans notre cas entre un narrateur et un narrataire. C'est plutôt ce dernier rôle qui nous intéresse ici puisque nous étudions la fonction de communication du narrateur. Dans son schéma de la communication, Jakobson distingue la présence de six facteurs dans chaque énonciation :

---

<sup>1</sup> *QE*, p. 884.

<sup>2</sup> *AN*, p. 342.

<sup>3</sup> Catherine Fuchs et Pierre Le Goffic, *Les linguistiques contemporaines, repères théoriques*, Paris, Hachette Livre, 1992, p. 131.

<sup>4</sup> *Ibid.*

## 1-Contexte

2-Destinateur..... .6-Message.....3-Destinataire.

## 4-Contact

## 5-Code

1- Le contexte ou le référent est l'information à transmettre ; 2- le destinataire est l'émetteur ou le «raconteur»<sup>1</sup> ; 3- Le destinataire est le récepteur ou le narrataire ; 4- Le contact : pour que l'émetteur puisse transmettre au récepteur son message, il faut qu'il existe entre les deux une certaine relation (un auteur/narrateur s'adresse à un lecteur/narrataire) ; 5- un code : pour que le récepteur puisse comprendre ce que lui transmet l'émetteur, il faut que le premier emploie un langage qui leur est commun ; 6- Message : une fois le contact établi entre les deux protagonistes, dont l'un (narrateur) a un «contexte» à transmettre à l'autre (narrataire), par l'intermédiaire d'un langage commun à eux deux et dont le code est déchiffrable par les deux, le message peut être transmis<sup>2</sup>.

- Fonction testimoniale : l'orientation du narrateur est vers lui-même. Ici, le narrateur atteste de l'exactitude de ce qu'il raconte, nous montre le degré de précision des faits, révèle ses sources d'information, et finalement nous explique ses sentiments vis-à-vis de tel ou tel épisode de son récit. Lorsque Yourcenar écrit, dans *Souvenirs pieux* : «Les pages qui précèdent sont un

---

<sup>1</sup> In Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 262.

<sup>2</sup> Voir à ce sujet Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, éd. de Minuit, 1963, p. 214. Umberto Eco critique ce schéma de Jakobson pour deux raisons : 1-«Les codes du destinataire peuvent différer, tout ou partie, des codes de l'émetteur.

2- Le code linguistique «n'est pas suffisant pour comprendre un message linguistique : « Vous fumez ? Non » est linguistiquement décodable comme une question et une réponse sur les habitudes du destinataire de la question ; mais dans des circonstances d'émission déterminées, la réponse se connote comme «impolie» sur la base non pas d'une règle linguistique mais plutôt d'une règle d'étiquette il aurait fallu dire Non, merci . Donc, pour comprendre un message verbal il faut, outre la compétence linguistique, une compétence diversement circonstancielle, une capacité d'envisager des présuppositions, de réprimer des idiosyncrasies et ainsi de suite». Umberto Eco, *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, B. Grasset, 1985, p. 65.

montage. Par souci d'authenticité, j'ai fait le plus possible monologuer Octave en empruntant à ses propres livres»<sup>1</sup>, elle confirme l'exactitude de son projet. Evoquant l'histoire de Jeanne à la villa d'Hadrien, elle nous déclare la source d'où elle tient ses informations : «Cette histoire...me fut racontée par une ancienne amie de Jeanne...»<sup>2</sup>, il en est de même de l'épisode qui raconte l'histoire de la mort de Berthe et Gabrielle : «Pour tous les incidents de ce récit à partir de sa petite enfance, Michel est mon principal, et le plus souvent mon seul informant. Là où il a choisi de se taire, je ne puis qu'enregistrer son silence»<sup>3</sup>. Rappelons que la narratrice tient à citer les sources et les documents dans lesquels elle puise ses informations et que nous avons déjà étudiés en détail dans la première partie. D'ailleurs, lorsqu'elle se heurte à une insuffisance de documents ou d'informations, elle n'hésite pas à le dire. Ainsi, racontant les promenades des petites filles d'Arthur, elle écrit : «On va assez rarement à Marchienne. Dans l'absence de tout document sur le sujet, j'ai pourtant peine à croire que Monsieur de C. de M. vit sans regret ce domaine, dont il porte le nom, passer à des enfants d'un second lit»<sup>4</sup>. Ce qui garantit l'authenticité des faits racontés. La narratrice ne cache pourtant pas les différents sentiments que les faits et les épisodes qu'elle raconte éveillent en elle: «...je m'arrête, prise de vertige devant l'inextricable enchevêtrement d'incidents et de circonstances qui plus ou moins nous déterminent tous»<sup>5</sup>.

- Fonction idéologique : là, le narrateur intervient pour expliquer ou justifier les actions, ce qui donne à ses interventions une «forme didactique» : quand elle évoque la mort de Madame Mathilde, Yourcenar justifie la présence du notaire et du curé au chevet de la dame agonisante en disant que «ces deux

---

<sup>1</sup> *SP*, p. 173.

<sup>2</sup> *QE*, p. 777.

<sup>3</sup> *AN*, p. 599.

<sup>4</sup> *SP*, p. 234.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 7.

personnages formaient [avec le médecin] au chevet des mourants du XIX<sup>e</sup> siècle un trio funèbre»<sup>1</sup>.

Genette signale toutefois que la coexistence de ces cinq fonctions au sein d'une même œuvre n'est pas inévitable, c'est-à-dire qu'à part sa fonction principale, celle narrative, à laquelle aucun narrateur ne peut renoncer, les quatre autres ne sont pas «indispensables» à quiconque raconte un récit : «chacun sait que Balzac “intervient” dans son récit davantage que Flaubert, que Fielding s'adresse au lecteur plus souvent que Mme de Lafayette, que les “indications de régie” sont plus indiscreètes chez Fenimore Cooper ou Thomas Mann que chez Hemingway, etc.»<sup>2</sup>.

Dans le cas du *Labyrinthe du monde*, nous pouvons dire que l'écrivaine y remplit toutes les fonctions du narrateur : la fonction narrative, la fonction de régie, la fonction de communication, la fonction testimoniale et la fonction idéologique. Yourcenar est une narratrice qui ne renonce à aucune de ses fonctions narratives.

## **2- Situations et fonctions du narrataire :**

Tout texte narratif doit viser un destinataire<sup>3</sup> ou quelqu'un auquel le narrateur s'adresse pendant qu'il raconte son récit. Ce destinataire, on est convenu de l'appeler «narrataire». Benveniste affirme que «toute énonciation suppos[e] un locuteur et un auditeur»<sup>4</sup>. Mais il ne faut pas confondre entre le lecteur et le narrataire du seul fait que ce dernier doit se trouver au même

---

<sup>1</sup> *SP*, p. 132.

<sup>2</sup> Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 263.

<sup>3</sup> Mais il faut évidemment distinguer le destinataire du récepteur : la lettre par exemple a un destinataire bien déterminé et dont le nom figure en tête. Mais cette lettre, une fois publiée a un destinataire et plusieurs récepteurs. Citons par exemple la lettre que Fernande a adressée à Michel et que nous avons déjà citée. Michel en est le destinataire et nous en sommes les récepteurs. Voir à ce sujet Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, éd. du Seuil, 1989, p. 97.

<sup>4</sup> Emile Benveniste «Les relations de temps dans le verbe français», in *Problèmes de la linguistique générale I*, *op. cit.*, p. 242.

niveau narratif que le narrateur. A ce stade, Genette classe les narrateurs et les narrataires selon leur niveau narratif en deux couples :

**A- Narrateur intradiégétique/narrataire intradiégétique :**

Dans ce cas le narrateur, appartenant à l'univers diégétique, s'adresse à un personnage qui ressortit lui aussi du même niveau<sup>1</sup>. Considérons l'exemple suivant dont les deux protagonistes sont Egon et Jeanne et où le premier raconte à la deuxième son histoire avec la jeune fille qu'il a amenée chez la «faiseuse d'anges» pour interrompre sa grossesse:

*Nous avons marché, puis pris une carriole ; nous sommes montés ensuite dans un wagon à un arrêt du train pour Riga. J'étais épouvanté pour elle, que ces manœuvres pourraient tuer, pour moi qui me voyais déjà dénoncé à la police, jeté en prison, peut-être roué de coups. Je n'avais pas encore appris mon immunité de jeune seigneur, ni combien l'illicite est un peu partout plus licite qu'on ne croit. Mais si, par hasard, un policier russe... J'ai confié ce soir-là la petite à la vieille avorteuse qui semblait bonne femme<sup>2</sup>.*

Dans ce passage, nous avons un narrateur intradiégétique (Egon) qui s'adresse à un narrataire intradiégétique (Jeanne) qui possède, à tout moment, la possibilité d'arrêter ce «conteur»<sup>3</sup>, par exemple par le moyen

---

<sup>1</sup> Le destinataire est représenté comme personnage dans le récit «au même titre que le narrateur... ». Voir Jean Rousset, «La question du narrataire», in *Problèmes actuels de la lecture*. Actes du colloque. Centre Culturel international de Cerisy-la-Salle, 21 au 31 juillet 1979 ; sous la dir. de Lucien Dällenbach et Jean Ricardou, Paris, éd. Clancier - Guénaud, 1982, pp. 23-34 (notamment p. 23).

<sup>2</sup> *QE*, p. 708.

<sup>3</sup> C'est ainsi que Vladimir Propp appelle le narrateur. Voir *Morphologie du conte*, traduction de Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, Paris, éd. du Seuil, 1970, pp. 139-140.

d'une question : «Et vous et elle n'avez jamais...»<sup>1</sup> ? Dans ce cas, le narrataire ne se confond pas avec le lecteur, parce que ce dernier ne peut à aucun moment intervenir dans la diégèse et ne peut pas non plus arrêter le narrateur pour se renseigner auprès de lui sur quoi que ce soit.

#### **B- Narrateur extradiégétique/narrataire extradiégétique :**

Ici, le narrateur ne peut pas s'adresser à un narrataire intradiégétique pour la simple raison qu'il se trouve lui-même hors de cet univers. Quand Yourcenar écrit : «Nous verrons plus loin comment la vie l'avait traitée»<sup>2</sup>, elle ne peut parler qu'à un narrataire ou à un lecteur implicite<sup>3</sup>. Ce dernier, toujours anonyme, a plus d'avantages et plus de liberté que le narrataire (dont on peut connaître le nom comme Jeanne par exemple) dans le récit : «...le narrataire est emprisonné dans la structure du texte: il suit linéairement le développement temporel du récit et, à moins de mentions spécifiques du narrateur (redites, rappels, duplications, mise en abyme), n'est pas capable d'anticiper ou de «relire» le texte, alors que les structures implicites exigent de circuler d'avant en arrière. Cela a pour corollaire que le lecteur implicite peut exercer son sens critique vis-à-vis du narrateur mais pas le narrataire»<sup>4</sup>.

Dans le cas du lecteur virtuel, c'est le texte qui choisit son lecteur. *Le Labyrinthe du monde* suppose un lecteur muni d'une certaine culture ou, comme le dit Jaccocard, «un narrataire plus cultivé que la moyenne»<sup>5</sup>. Il arrive parfois que la narratrice glisse certaines expressions latines sans en fournir la traduction. Citons par exemple : «*Consilium abeundi*»<sup>6</sup>. Au contraire, lorsqu'elle intègre une expression allemande, elle nous en donne le

---

<sup>1</sup> *QE*, p. 709.

<sup>2</sup> *SP*, p. 124.

<sup>3</sup> Le lecteur implicite est «le lecteur présupposé (envisagé) par le texte». Voir Gerald Prince, *Dictionary of narratology*, Lincoln; London, University of Nebraska Press, 1987, p. 43.

<sup>4</sup> Hélène Jaccocard, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*, Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne. *Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*, Genève, éd. Droz, 1993, pp. 330-331.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 417.

<sup>6</sup> *SP*, p. 144.

sens en bas de page, comme lorsqu'elle dit : «*Vergiss mein nicht*»<sup>1</sup>, ou «n'oubliez pas». Ce qui prouve que le narrataire auquel s'adresse la trilogie de Yourcenar est surtout d'une culture latine.

Parfois, le champ devient beaucoup plus restreint quand la narratrice s'adresse à une certaine catégorie de lecteurs ou aux lecteurs appartenant à une nationalité quelconque. Ainsi, racontant l'histoire de la ville de Liège, L'auteure écrit :

*Cité ecclésiastique fondée, assure-t-on, par le légendaire Saint Hubert, berceau de la famille de ce Charlemagne que nous avons à tort ou à raison naturalisé l'un des nôtres...Liège nous fait d'un peu plus loin l'effet d'une grande ville de France*<sup>2</sup>.

Ici, la narratrice s'adresse à une nationalité précise, la nationalité française. L'emploi de «des nôtres» assure que le «nous» a pour antécédent le «je du narrateur» et le «vous» des lecteurs français. Si la narratrice dit «...de ce Charlemagne que nous avons à tort ou à raison naturalisé l'un des Français», le «nous» aurait pour antécédent le «je du narrateur» et le «vous» de tous les lecteurs de toutes les nationalités, mais ce «des nôtres» a limité le champ pour ne comprendre que les lecteurs français. Mais quand elle dit : «Nous verrons plus loin comment la vie l'avait traitée», ce «nous» désigne le narrateur et le narrataire tout court, parce que, comme le dit Benveniste, «s'il ne peut y avoir plusieurs «je» conçus par le «je» même qui parle, c'est que «nous» est, non pas une multiplication d'objets identiques, mais une jonction entre «je» et le «non-je»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>3</sup> Voir à ce sujet Emile Benveniste «Les relations de temps dans le verbe français», in *Problèmes de la linguistique générale I, op. cit.*, p. 233.

Ce «non-je» est désigné soit explicitement soit implicitement dans la narration :

-Explicitement : lorsque le narrateur interrompt subitement son récit pour s'adresser à son narrataire. Ce n'est pas fréquent dans *Le Labyrinthe du monde* où la narratrice ne recourt qu'une seule fois à cette méthode et précisément dans *Archives du Nord* : «Hé ! Françoise Leroux ! Hé ! Elle ne m'entend pas»<sup>1</sup>! Le narrateur peut d'ailleurs faire de simples allusions au narrataire. Ces allusions sont, elles aussi, rares dans la trilogie de Yourcenar. Jacomard fait une statistique de nombre de fois où Yourcenar mentionne «le lecteur» dans son autobiographie : quatre fois dans *Archives du Nord* (p. 457, 460, 526, 599) ; une seule fois dans *Quoi ? L'Eternité* (p. 856). Concernant *Souvenirs pieux*, Jacomard signale que la narratrice désigne une seule fois le lecteur à la page 28. Mais nous trouvons que l'écrivaine le mentionne une deuxième fois à la page 214 : «Le lecteur curieux de ces détails aura déjà noté entre les deux frères (...), et leur lointaine petite-nièce des analogies et des différences», une troisième fois à la page 241 : «Je n'infligerai pas au lecteur la description du pensionnat des Dames du Sacré-Cœur à Bruxelles...», une quatrième fois dans le même livre tout en changeant la dénomination : «**Un critique** a observé que les personnages de mes livres sont de préférence présentés dans la perspective de la mort approchante...»<sup>2</sup>, et une autre fois sous le nom de «psychanalystes»<sup>3</sup>. Il est vrai que le critique et le psychanalyste voient l'œuvre sous un certain angle, mais ils sont avant tout des lecteurs.

-Implicitement : dans ce cas, le narrateur ne mentionne ni la personne à qui il s'adresse ni le mot «lecteur» dont nous sentons la présence par certains

---

<sup>1</sup> AN, p. 445.

<sup>2</sup> SP, p. 129.

<sup>3</sup> Ibid., p. 219.

signaux qui sont, d'après Gerald Prince<sup>1</sup> :

\* Questions : parfois l'on trouve des questions que le narrateur ne pose ni à lui-même ni à l'un des personnages de la diégèse, mais à son narrataire, comme lorsque Yourcenar dit : «Qui—sauf exception—sait le nom de l'aïeul maternel de sa bisaïeule paternelle»<sup>2</sup> ? La narratrice, en ajoutant «sauf exception», répond en partie à la question qu'elle pose au narrataire qui, lui aussi, devrait ajouter «très peu», certes pour confirmer l'originalité du projet de l'auteure ;

\* Négations : les négations viennent, selon Prince, corriger les croyances du narrataire et mettre fin à ses questions. Dans *Souvenirs pieux*, Yourcenar écrit : «Mais ce n'est pas de moi qu'il s'agit, c'est du fait que sans cet accident Fernande eût peut-être vécu trente ou quarante ans de plus»<sup>3</sup>. La narratrice veut dire par là «lecteur de ce chapitre ayant pour titre *Fernande*, ne croyez pas que je vais désormais parler de ma vie, et vous auriez tort si vous pensiez ainsi» ;

\* Affirmation : Contrairement à la négation, l'affirmation vient confirmer les croyances du narrataire : «Oui, c'est bien la ravissante apparition en velours rose qu'il a aperçue par un jour gris de novembre...»<sup>4</sup>. Cette fois-ci, la narratrice veut dire que si vous, lecteur, pensez, avec Michel, que «c'est cette ravissante apparition etc.», vous avez raison.

\* Démonstratifs : Les adjectifs démonstratifs qui, dans un passage, indiquent, non pas un élément antérieur ou postérieur dans le texte, mais un autre texte ou un autre monde connu par tous les deux, le narrateur et le narrataire, constituent un signal du narrataire<sup>5</sup> :

---

<sup>1</sup> Voir Gerald Prince, *Narratology : the form and function of narrative*, Berlin; New York; Amsterdam : Mouton, 1982, pp. 16-20.

<sup>2</sup> *AN*, p. 342.

<sup>3</sup> *SP*, p. 52.

<sup>4</sup> *QE*, p. 681.

<sup>5</sup> Voir Gerald Prince, *Narratology : the form and function of narrative*, *op. cit.*, p. 19.

*Les fils tirés et les dentelles du minuscule couvre-lit sont l'œuvre d'ouvrières qui travaillent à domicile, mal payées par la propriétaire de l'élégante boutique de lingerie située dans les beaux quartiers, ou par l'intermédiaire qui fournit celle-ci. Madame de C.(...), n'a sans doute jamais donné une pensée aux conditions dans lesquelles vivent ces espèces de Parques...<sup>1</sup>*

Dans ce passage, l'adjectif démonstratif indique un monde différent de celui du récit, c'est le monde de la mythologie dont le narrateur et le narrataire sont supposés être connaisseurs.

\* Discours métalinguistique : quand le narrateur donne le sens d'un mot par exemple, comme lorsque Yourcenar dit : «'ANÁ KH, la Fatalité»<sup>2</sup>. Elle veut par là, expliquer au narrataire qui ne connaît pas le grec que le mot «'ANÁ KH» signifie en français «la Fatalité».

\* Discours métanarratif : lorsque le narrateur nous transmet ses réflexions sur son propre récit ou sur l'un de ses segments. «La tournée des châteaux» s'ouvre par le passage suivant :

*Je profite de la vitesse acquise dans les pages qui précèdent pour mettre par écrit le peu que je sais de la famille de Fernande et des premières années de celle-ci<sup>3</sup>.*

---

<sup>1</sup> SP, p. 27.

<sup>2</sup> AN, p. 593.

<sup>3</sup> SP, p. 61.

Ici, le discours métanarratif porte sur deux chapitres seulement de la trilogie, alors qu'au début d'*Archives du Nord*, il porte sur deux livres ou deux volets du triptyque :

*Dans un volume destiné à former avec celui-ci les deux panneaux d'un diptyque, j'ai essayé d'évoquer un couple de la Belle Epoque, mon père et ma mère, puis de remonter (...) vers des ascendants maternels installés dans la Belgique du XIX<sup>e</sup> siècle, et ensuite (...) jusqu'au Liège rococo, voire jusqu'au Moyen Age. Une ou deux fois (...) j'ai tenté de me hausser jusqu'aux temps romains, ou préromains. Je voudrais suivre ici la démarche contraire...<sup>1</sup>*

En fait, dans ces deux passages, la narratrice informe son narrataire sur ce qu'elle a rédigé et ce qu'elle est en train d'écrire, tout en montrant les méthodes qu'elle a suivies en rédigeant les différents volumes de son autobiographie.

\* Précisions spatio-temporelles : la narratrice tient à bien situer les incidents qu'elle raconte dans le temps et dans l'espace. Ainsi, évoquant sa naissance, elle écrit : «L'être que j'appelle moi vint au monde un certain *lundi 8 juin 1903, vers les 8 heures du matin...*»<sup>2</sup>. Parlant d'Amable Dufresne, le père de Noémi, elle dit qu'il «a mis le bel hôtel 26 *rue Marais* sous le nom de Noémi...»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> AN, p. 317.

<sup>2</sup> SP, p. 7.

<sup>3</sup> AN, p. 452.

Ces précisions sont fréquentes, voire dominantes dans *Le Labyrinthe du monde*. La narratrice veut par là, convaincre le narrataire de l'exactitude des faits racontés.

\* Intertextualité : le fait de faire allusion à une œuvre ou d'en citer des passages, est l'un des signaux du narrataire. Yourcenar, en rédigeant son autobiographie, fait allusion, comme nous l'avons déjà cité, à d'autres livres comme *Anna Karénine* de Tolstoï, à d'autres autobiographies comme *A la Recherche du temps perdu* de Proust. Mais elle ne se contente pas de se référer aux autres ouvrages. Le chapitre concernant les frères Pirmez est essentiellement basé sur les citations empruntées aux «écrits» d'Octave Pirmez<sup>1</sup>. N'oublions pas que le titre du troisième volume de la trilogie *Quoi ? L'Éternité*, est emprunté à Rimbaud<sup>2</sup>, alors que le titre général du triptyque est emprunté au livre de Comenius intitulé *Le labyrinthe du monde et le paradis du cœur* sur lequel nous reviendrons dans la partie suivante. La narratrice se réfère d'ailleurs à ses propres ouvrages comme les *Mémoires d'Hadrien*, *L'Œuvre au Noir*, ou même aux autres volets de la trilogie «...pour ne pas obliger le lecteur à se reporter à un précédent livre...»<sup>3</sup>.

A première vue, on peut penser que le lecteur est un élément passif du texte littéraire, c'est-à-dire qu'il est destiné, comme le dit Genette, à «consommer après coup une œuvre achevée loin de lui et sans lui»<sup>4</sup>. Or, on a tort de penser ainsi. Le lecteur a un rôle à jouer dans le texte narratif. Il ne

---

<sup>1</sup> Voir *SP*, p. 305.

<sup>2</sup> «Elle est retrouvée.  
Quoi ? L'éternité.  
C'est la mer allée  
Avec le soleil.»

Voir Arthur Rimbaud, *Correspondance*, in *Œuvres complètes*, Paris, éd. Robert Laffont, 1992, p. 120.

<sup>3</sup> *QE*, p. 856.

<sup>4</sup> Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 265.

se contente pas de lire ce que lui adresse le narrateur. Son rôle consiste en un processus de *reconstruction* du texte. Sans la coopération du lecteur, le texte reste, selon Umberto Eco, incomplet. Incomplet pour deux raisons :

D'une part, «une expression reste pur *flatus vocis* tant qu'elle n'est pas corrélée, en référence à un code donné, à son contenu conventionné : en ce sens, le destinataire est toujours postulé comme l'opérateur (...) capable d'ouvrir le dictionnaire à chaque mot qu'il rencontre et de recourir à une série de règles syntaxiques préexistantes pour reconnaître la fonction réciproque des termes dans le contexte de la phrase»<sup>1</sup> ;

D'autre part, le texte est toujours complexe du fait qu'il est fait d'un «tissu de non-dit». Eco divise ce «non-dit» en deux sous-classes : 1- un «non-dit» au niveau de l'expression, comme lorsque Michel dit dans *Archives du Nord* : «-Maman, Gabrielle...»<sup>2</sup> en informant sa mère de l'accident arrivé à sa sœur. Là, le lecteur doit remplir les trois points de suspension par «est grièvement blessée» ; 2- ce «non-dit» peut être aussi et surtout au niveau du contenu. Et là, la tâche du lecteur devient beaucoup plus difficile, parce que c'est à lui de déduire ce que le narrateur sous-entend sans le dire franchement. Ainsi, dans l'épisode qui raconte l'histoire de la jeune femme dont Michel-Charles a fait la connaissance lors d'un court séjour à Ostende en compagnie de Michel, la narratrice écrit :

*Michel croit comprendre que son père a proposé à la jolie dame d'aller voir ce soir une pièce de théâtre.*

*-Remonte te coucher, dit doucement Michel-Charles. Laisse la clef sur la porte et ne pousse pas le verrou, sans quoi je serai forcé de te réveiller pour m'ouvrir...Il monte docilement se coucher...L'horloge du palier sonne douze*

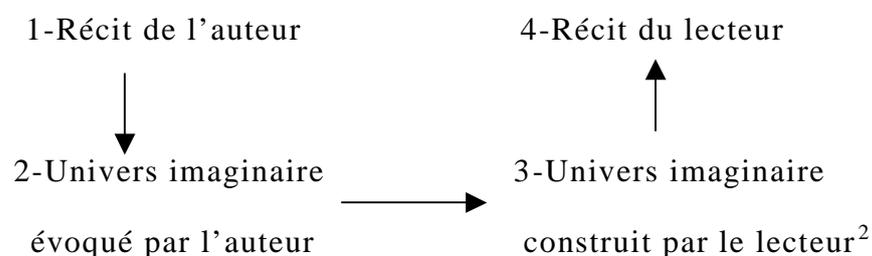
---

<sup>1</sup> Umberto, Eco, *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, op. cit., p. 61.

<sup>2</sup> AN, p. 488.

*coups, puis plusieurs fois un coup, puis deux coups à ce qu'il lui semble. Comme cette pièce de théâtre est longue ! il finit par se rendormir. Quand il se réveille, il fait grand jour, papa, rentré sans qu'il s'en soit aperçu, dort encore...<sup>1</sup>*

C'est donc au lecteur d'en déduire que le père a passé la nuit dans le lit de la jeune femme. Une information que la narratrice n'a pas fournie mais qu'elle a sous-entendue. Selon Eco, le texte est plein «d'espaces blancs» dont il justifie la présence dans le texte par la volonté du narrateur d'éviter les répétitions et la lourdeur du style d'une part, et son désir de permettre au lecteur d'avoir son interprétation individuelle du texte, et par conséquent de créer ce que Todorov appelle son «univers imaginaire» d'autre part. Cette opération d'interprétation, Todorov la schématise ainsi :



Mais deux lecteurs peuvent avoir deux univers imaginaires d'un seul fait. Cette différence est due à la manière dont le narrateur évoque ce fait. A ce stade, nous avons deux types de faits : 1-faits signifiés «par les mots du

<sup>1</sup> *Ibid.*, pp. 483-484.

<sup>2</sup> Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, op. cit., p. 90.

texte»<sup>1</sup> (Michel-Charles n'a pas passé la nuit dans sa chambre). Ici, il n'y a pas lieu d'interprétation puisque c'est dit franchement par le texte ; 2- faits symbolisés : le fait que Michel-Charles n'est pas rentré dormir dans sa chambre (fait signifié), peut symboliser qu'il a passé la nuit avec la jeune femme. En effet, les faits signifiés sont, selon Todorov, «compris» par quiconque connaît «la langue dans laquelle est écrit [le] texte»<sup>2</sup>, alors que «les faits symbolisés sont interprétés»<sup>3</sup>, c'est-à-dire que chaque lecteur peut avoir son interprétation personnelle. Ce qui explique la différence qui peut exister entre les univers imaginaires créés par chaque lecteur d'un seul fait : un lecteur peut imaginer que Michel-Charles **n'a pas dormi dans sa chambre parce qu'il a passé la nuit dans le lit de la jolie femme**, alors qu'un autre peut déduire qu'il **n'a pas dormi dans sa chambre parce qu'il était ailleurs**.

Outre cette opération d'interprétation, le lecteur peut aussi «procéder (...) inconsciemment à un travail de remise en ordre»<sup>4</sup> des phrases de l'acte discursif qui n'obéissent pas à l'ordre chronologique de l'histoire. Considérons le passage suivant :

*1) ...huit jours après ce qui avait été sa dernière visite à Louis Troye, Octave, dans la prose du matin, reprend la route de Marbaix-la-Tour (...) 2) Averti par une lettre d'Arthur, Octave sait à quoi s'attendre*<sup>5</sup>.

La première phrase évoque deux événements qui se succèdent suivant l'ordre chronologique de l'histoire (la première visite d'Octave à son oncle Louis Troye, puis la deuxième). La deuxième phrase contient elle aussi deux actes qui obéissent à l'ordre chronologique de l'histoire (la réception de la

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>5</sup> *SP*, p. 170.

lettre d'Arthur, ensuite le fait de savoir «à quoi s'attendre»). Mais la phrase 1 et la phrase 2 ne suivent pas l'ordre chronologique de l'histoire, parce que le rapport entre les deux phrases est un rapport de cause à effet (c'est parce que Octave a été averti par la lettre d'Arthur qu'il a pris la route de Mabaix-la-Tour) et l'effet ne précède jamais la cause. C'est donc au lecteur de remettre en ordre les deux phrases<sup>1</sup>.

Si nous considérons cette désobéissance de certains passages ou certaines phrases du texte narratif à l'ordre chronologique de l'histoire comme une difficulté à laquelle se heurte le lecteur, l'écriture yourcenarienne pose une autre difficulté. C'est le fait de raconter les événements à rebours. Ce qui nécessite une certaine technique de lecture : «En lisant la fin dans le commencement et le commencement dans la fin, nous apprenons aussi à lire le temps lui-même à rebours, comme la récapitulation des conditions initiales d'un cours d'action dans ses conséquences terminales»<sup>2</sup>.

De ce qui précède, on peut donc dire que le lecteur joue un rôle d'importance capitale dans le texte narratif : en lisant le récit, il lui donne une autre dimension d'après la remise en ordre chronologique des faits et les interprétations qui diffèrent d'un lecteur à un autre. Dans ce sens, nous pouvons considérer la lecture comme une «reconstruction» de l'œuvre littéraire. C'est donc le lecteur qui aide le texte à «fonctionner»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Jean-Michel Adam nous en donne un exemple analogue tiré de la «Une» du *Matin* du 27 novembre 1979 : «Un jeune homme de dix-neuf ans, Franck Fontaine, a disparu hier matin après qu'il eut aperçu avec deux de ses camarades un curieux phénomène lumineux. Ses deux compagnons qui étaient allés chercher un appareil photographique n'ont pas retrouvé leur ami». Analysant les deux phrases, il dit : «La première phrase (...) présente linéairement deux événements qui ne se suivent pas dans l'ordre de la chronologie. L'indice «après qu'» et le temps du verbe incitent le lecteur à reconstruire un ordre de l'histoire inverse de celui du *texte-récit*. La seconde phrase (...) présente, en revanche, «dans l'ordre» deux événements effectivement successifs». Voir Jean-Michel Adam, *Le texte narratif*, traité d'analyse textuelle des récits, Paris, éd. Nathan, 1985, p. 97.

<sup>2</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit, t. I, L'intrigue et le récit historique*, Paris, éd. du Seuil, 1983, p. 131.

<sup>3</sup> C'est pourquoi les autobiographes s'intéressent au lecteur lors de la rédaction de leurs autobiographies. Stendhal imagine même la manière dont le lecteur éventuel lira son texte : «Le lecteur peut se rassurer sur le récit de mes malheurs, d'abord, il peut sauter quelques pages, parti que je supplie de prendre, car

C'est aussi au lecteur de distinguer entre le «je narrant» et le «je narré». C'est surtout au lecteur du *Labyrinthe du monde* de Yourcenar de savoir que le «je narrant» est lui-même le «je narré», malgré les années qui les séparent et malgré les moyens de distanciation auxquels la narratrice a recours pour accentuer cet effet de distanciation<sup>1</sup>.

### 3- Procédés de la distanciation :

«Ma propre existence, si j'avais à l'écrire, serait reconstituée du dehors, péniblement comme celle d'un autre»<sup>2</sup>, déclare Yourcenar dans «Les Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien*». En écrivant son autobiographie ou «sa propre existence», l'écrivaine n'a pas oublié la promesse qu'elle a faite à ses lecteurs. Pour créer cet effet de distanciation, elle a recours aux procédés suivants :

#### A- Périphrase :

C'est une «circonlocution par laquelle on remplace un mot simple par une expression plus complexe»<sup>3</sup>. Pour se désigner, Yourcenar emploie des périphrases telles : «L'être que j'appelle moi...»<sup>4</sup>, «Ce bout de chair rose...»<sup>5</sup>, «La fille de Michel et de Fernande»<sup>6</sup>. Ces périphrases produisent

---

j'écris à l'aveugle peut-être des choses fort ennuyeuses ... », Stendhal, *La vie de Henry Brulard*, Paris, Garnier Frères, 1961, p. 66. Il lui est arrivé même de solliciter le pardon de son lecteur : « ... il faudra que je supplie le lecteur (peut-être né ce matin dans la maison voisine) de me pardonner de terribles digressions». *Souvenirs d'égotisme*, Paris, éd. Gallimard, coll. «Folio Classique», 1983, p. 68.

<sup>1</sup> La distanciation entre le «Je narrant» et le «Je narré» n'est pas l'invention de Yourcenar. Nathalie Sarraute, dans son *Enfance*, accentue cet effet de distanciation par l'intermédiaire d'un autre interlocuteur qui dialogue avec elle :

«-Alors, tu vas vraiment faire ça ? "Evoquer tes souvenirs d'enfance"...

-Oui, je n'y peux rien, ça me tente, je ne sais pas pourquoi ... », Nathalie Sarraute, *Enfance*, Paris, éd. Gallimard, 1983, p. 9.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, «Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien*», in *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 527.

<sup>3</sup> Joëlle Gardes-Tamine, Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 155.

<sup>4</sup> *SP*, p. 7.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *AN*, p. 613.

un effet de distanciation entre le sujet de l'énoncé et le sujet de l'énonciation.

Patrick Bacry, dans *Les figures de style*, définit la périphrase comme le fait de «parler autour»<sup>1</sup> d'un sujet et non pas de «parler de» ce sujet. Ainsi, lorsque Yourcenar commence son autobiographie par cette phrase périphrastique : «L'être que j'appelle moi...», elle veut dire au lecteur qu'elle va parler autour de soi et non pas directement de soi. Bacry ajoute que la périphrase est toujours «plus étendue, plus développée, plus complexe que l'expression propre qu'elle remplace»<sup>2</sup> et c'est au lecteur de «trouver l'expression simple qui se cache derrière la périphrase, tâche dans laquelle il se trouve souvent aidé par le contexte dans lequel apparaît la figure»<sup>3</sup>. En utilisant ce procédé, Yourcenar invite donc son lecteur à réfléchir sur la totalité de son texte.

Quant aux formes de la périphrase, Bacry déduit que celles-ci peuvent être :

- «Une simple combinaison nominale» : comme lorsque Yourcenar dit «Le mari de Fernande» (=Michel), «Le jeune enthousiaste» (=Rémo), «La vieille Allemande» (=la fraulein), «La jeune Hollandaise» et «La jeune luthérienne» (=Jeanne).

- Une combinaison des «propositions entières» : «L'être que j'appelle moi...» qui nous rappelle l'expression hugolienne : «L'être effrayant qui s'appelle Jamais»<sup>4</sup> pour désigner Satan. Dans *Archives du Nord*, la narratrice

---

<sup>1</sup> Patrick Bacry, *Les figures de style : et autres procédés stylistiques*, op. cit., p. 100.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Victor Hugo, *La fin de Satan*, in *Poésie 3*, Paris, éd. du Seuil, 1972, p. 217. Cité aussi par Bacry, op. cit., p. 102.

écrit : «...au côté d'une adolescente qui l'entraîne dans ses projets et dans ses chimères, et qui est moi, sa fille...»<sup>1</sup>.

- Une combinaison de plusieurs phrases : dans ce cas, la périphrase ne désigne pas «un seul mot», mais «une formule d'une certaine étendue», c'est-à-dire un passage qui exprime une certaine vision du monde (les passages de ce type ne sont pas rares dans *Le Labyrinthe du monde*) :

*Les nuits de lune, des lueurs bougent sans qu'il soit besoin d'un poète ou d'un peintre pour les contempler, sans qu'un prophète soit là pour savoir qu'un jour des espèces d'insectes grossièrement caparaçonnés s'aventureront là-haut dans la poussière de cette boule morte. Et quand la lumière de la lune ne les occulte pas, les étoiles luisent, à peu près placées comme elles le sont aujourd'hui, mais non encore reliées entre elles par nous en carrés, en polygones, en triangles, imaginaires, et n'ayant pas encore reçu des noms de dieux et de monstres qui ne les concernent pas*<sup>2</sup>.

Ici, la narratrice veut désigner le «monde vierge avant l'arrivée de l'homme».

L'écrivain peut d'ailleurs recourir à ce procédé pour parer son texte, du fait que la périphrase «donne au style une certaine solennité»<sup>3</sup>. Mais dans le cas de Yourcenar, l'auteure procède à la périphrase comme une

---

<sup>1</sup> AN, p. 611.

<sup>2</sup> AN, p. 321.

<sup>3</sup> Marcel Cressot, *Le style et ses techniques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1947, p. 65.

«nécessité» langagière plutôt qu'un choix «rhétorique»<sup>1</sup>. Elle se sert de la périphrase pour exprimer quelque chose qu'elle a du mal à saisir, et surtout pour parler «autour» de quelque chose duquel elle veut se distancier, comme lorsqu'elle se désigne, dans *Le Labyrinthe du monde* par «La petite fille», «L'enfant du Mont-Noir», «La petite fille riche», «La fille du château» et «Celle qu'il (Michel) appelle encore l'enfant». Si la narratrice emploie ces périphrases pour désigner la petite fille, c'est qu'elle veut garder sa distance avec elle.

## **B- Parenthèses :**

Les parenthèses servent à indiquer que l'on peut interrompre «momentanément» le fil de ce qu'on raconte pour y introduire quelque chose qui ne s'y rattache pas directement. C'est dans ce sens que Bacry considère les parenthèses comme une «interruption provisoire de la construction»<sup>2</sup> de la phrase. Anne-Marie Prévot, pour sa part, divise les parenthèses en :

### **a- Parenthèse simple<sup>3</sup> :**

La parenthèse simple peut être, selon Prévot :

- Un rectificatif<sup>4</sup> : comme lorsque Youcenar écrit : «... Tolstoï, dans une auberge du misérable hameau russe d'Azamas, passe la nuit d'angoisse et de vision qui lui ouvrira des portes encore closes (ou qu'il a déjà entrebâillées à son insu), faisant de lui un peu plus qu'un homme de génie»<sup>5</sup>. Dans cet exemple, l'écrivaine a recours aux parenthèses pour corriger l'information qu'elle vient de fournir au lecteur.

---

<sup>1</sup> Anne-Marie Prévot, *Dire sans nommer : Etude stylistique de la périphrase chez Marguerite Yourcenar*, Paris, éd. L'Harmattan, 2002, p. 84.

<sup>2</sup> Patrick Bacry, *Les figures de style : et autres procédés stylistiques*, op. cit., p. 136.

<sup>3</sup> Anne-Marie Prévot, *Dire sans nommer : Etude stylistique de la périphrase chez Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 231.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *SP*, pp. 211-212.

- Une remise en cause de ce que l'auteur raconte<sup>1</sup> : «Les années d'université de Louvain d'abord, à Lille ensuite (à moins que ce ne soit le contraire)...»<sup>2</sup> ou lorsqu'elle dit, en parlant de Jeanne : «Un peu plus tard, elle laissera Anton (est-ce bien Anton ?)»<sup>3</sup>. Dans ces deux cas, l'écrivaine qui tient à l'exactitude de ses informations, veut dire à son lecteur, par le moyen de la parenthèse, que «là je ne suis pas sûre de l'exactitude de ce que je vous raconte».

Nous pouvons aussi ajouter que ce type de parenthèse peut d'ailleurs être chez Yourcenar :

- Une justification : «Je l'imagine (car Michel ne m'a pas donné d'elle cette dernière image) vêtue de vert...»<sup>4</sup>. Ici, si le lecteur se demande pourquoi cette narratrice, qui s'intéresse beaucoup à l'exactitude de ses documents recourt à l'imagination, il trouvera la réponse dans la parenthèse.

-Une marque d'exception : parlant de Madame Mathilde, Yourcenar dit : «si l'on réfléchit que quelques fausses couches s'intercalent d'ordinaire, dans ces familles nombreuses, dans la série des naissances, si l'on songe d'autre part que les relevailles d'une dame signifient à l'époque six semaines de chaise longue (les paysannes seules retournent au travail au bout de quelques jours, ce qui prouve la rudesse de ces femmes du peuple) c'est plus de dix ans de ces dix-huit années de mariage que Madame Mathilde a passés au service des divinités génitrices»<sup>5</sup>. Cette parenthèse veut dire que si la règle veut que les relevailles de l'accouchée devaient durer quelques semaines, les paysannes faisaient exception à cette règle.

---

<sup>1</sup> Anne-Marie Prévot, *Dire sans nommer : Etude stylistique de la périphrase chez Marguerite Yourcenar*, *op. cit.*, p. 233.

<sup>2</sup> AN, p. 504.

<sup>3</sup> QE, p. 756.

<sup>4</sup> AN, p. 547.

<sup>5</sup> SP, p. 106.

- Une déclaration de la méthode suivie : «... (Les textes que j'ai en main se contredisent, et il faudrait pour les réconcilier plus de recherches que ces précisions n'en valent)...»<sup>1</sup>.

- Une information visant le lecteur : «Un anthologiste d'un brutal courage, qui traiterait Octave Pirmez comme en pratique nous traitons Virgile (dont les plus lettrés d'entre nous ne connaissent guère qu'une trentaine de pages)...»<sup>2</sup>.

#### **b- Citation entre parenthèses<sup>3</sup> :**

Ce sont les citations empruntées à d'autres livres ou d'autres personnes et que la narratrice place entre parenthèses. Ce type est très fréquent dans le chapitre intitulé «Deux voyageurs en route vers la région immuable» qui est surtout basé sur des citations empruntées à Octave Pirmez : «...("Notre vie n'est qu'une longue perspective en losange. Les lignes de la figure géométrique s'écartent jusqu'à l'âge mûr, puis se resserrent insensiblement jusqu'à l'agonie, qui est au bout, et nous étrangle...")...»<sup>4</sup>. Les citations entre guillemets marquent un narrateur distant qui se contente de rapporter les paroles des autres. Pour détacher ces passages de son propre discours, il suffirait à la narratrice de les mettre entre guillemets. Si l'auteure emploie les parenthèses pour encadrer cette citation déjà distinguée de son propre récit par les guillemets et la mise en italique, c'est pour accentuer cet effet de distanciation.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>2</sup> *SP*, p. 182.

<sup>3</sup> Anne-Marie Prévot, *Dire sans nommer : Etude stylistique de la périphrase chez Marguerite Yourcenar*, *op. cit.*, p. 237.

<sup>4</sup> *SP*, p. 184.

**c- Parabase :**

Ou ce que Prévot appelle «phrase entière ou phrase confidence»<sup>1</sup>. Ce type de parenthèse peut marquer :

- Une digression : lorsque l'auteur suspend son récit pour y intégrer «un sujet annexe ne se rapportant pas directement au thème traité ...»<sup>2</sup>, comme lorsque Yourcenar écrit :

*...Galay a en Ukraine une terre qui lui vient de sa famille maternelle, et que, par hasard, il n'a pas encore vendue. Le logis principal est flanqué d'un haras dirigé par un Anglais...Que ces trois personnes s'y installent pendant quelques mois jusqu'à ce que Michel ait redressé son budget ; Galay lui-même viendra les rejoindre à la fin de l'hiver, durant son circuit annuel de parents dont il espère encore quelque chose. (Il a déjà, comme il s'en vante, mangé deux de ses tantes)*<sup>3</sup>.

Le thème principal de ce passage est l'installation de Michel en Ukraine le temps qu'il «redresse son budget». Mais la parenthèse vient ajouter une idée qui est sans pertinence avec le tout.

- Confidence<sup>4</sup> : où la narratrice parle à «voix basse» à son lecteur, pour lui confier quelque chose : «(Je m'excuse de ces plates bribes d'informations : elles sont à peu près les seules qui puissent me servir pour fixer une date ou

---

<sup>1</sup> Anne-Marie Prévot, *Dire sans nommer : Etude de la périphrase chez Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 242.

<sup>2</sup> Patrick Bacry, *Les figures de style : et autres procédés stylistiques*, op. cit., p. 239.

<sup>3</sup> AN, p. 583.

<sup>4</sup> Anne-Marie Prévot, *Dire sans nommer : Etude stylistique de la périphrase chez Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 244.

préciser un décor durant ces années agitées)»<sup>1</sup>. Ici, la narratrice demande le pardon à son lecteur.

Ces parabases, que l'auteure arrache au texte principal pour les placer en marge, parce qu'elle ne peut pas les déclarer à haute voix, sont des marques de distanciation.

### **C- Tirets<sup>2</sup> :**

Selon Grevisse, les tirets «servent à isoler de la phrase certains éléments...»<sup>3</sup>. Ces procédés de distanciation sont en effet moins fréquents dans *Le Labyrinthe du monde* que les parenthèses : «La compassion –mot plus explicite que celui de pitié, puisqu'il souligne le fait de pâtir avec ceux qui pâtissent– n'est pas, comme on le croit trop, une passion faible...»<sup>4</sup>. Ajoutons que, tout en isolant l'élément du texte principal, les tirets le mettent en valeur<sup>5</sup>.

### **D- Les déterminants démonstratifs :**

Ce procédé «détermine le nom en indiquant la situation dans l'espace»<sup>6</sup>, le temps ou le texte. Mais pour que je puisse indiquer quelque chose en disant «ce ou cette», il ne faut pas que ce soit moi-même. Il faut donc se détacher de cette chose pour pouvoir l'indiquer en utilisant un déterminant démonstratif. Ainsi, quand Yourcenar, en se désignant, écrit : «Cet enfant», «cette fillette», «celle qu'il appelle encore l'enfant», elle voulait dire qu'elle n'est pas (ou plus) celle dont elle raconte l'histoire de vie. Cet effet de distanciation est accentué dans l'expression

---

<sup>1</sup> AN, p. 601.

<sup>2</sup> Anne-Marie Prévot, *Dire sans nommer : Etude stylistique de la périphrase chez Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 254.

<sup>3</sup> Maurice Grevisse, *Le bon usage*, op. cit., p. 172.

<sup>4</sup> SP, p. 191.

<sup>5</sup> Voir Maurice Grevisse, *Le bon usage*, op. cit., p. 172.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 917.

suivante : «Ces bribes de faits crus connus sont cependant entre **cet enfant et moi** la seule passerelle viable...»<sup>1</sup> et qui réunit l'objet de la narration (cet enfant) et la narratrice elle-même (moi) sans les identifier l'un à l'autre.

De tout ce qui précède, on peut donc conclure que toutes ces techniques employées par la narratrice visent à indiquer au lecteur la distance qui sépare le «je narré» du «je narrant», un thème sur lequel nous reviendrons plus loin.

**Conclusion :** L'étude des techniques narratives dans *Le Labyrinthe du monde* montre un narrateur qui prend en charge –sauf dans quelques petites histoires racontées par certains personnages comme dans le cas de la Fraulein et d'Octave Pirmez– la totalité de son récit. La narratrice adopte, dans son triptyque, une narration ultérieure puisque c'est plutôt le passé qui compte dans l'autobiographie de Yourcenar. C'est une auteure qui est très consciente de ses fonctions de narrateur. En plus, elle choisit son lecteur éventuel, un lecteur cultivé, parce que, ce qui est important, dans une autobiographie, n'est pas seulement de qui on parle, mais aussi à qui on parle. C'est le lecteur qui fait fonctionner le récit, c'est bien lui qui interprète le texte.

Nous avons d'ailleurs constaté que, malgré l'identification qui se trouve entre l'auteure, la narratrice et le personnage principal, l'écrivaine a essayé de se distancier de la petite fille et elle met en œuvre, pour y arriver, tous les moyens et les procédés stylistiques qui lui sont possibles.

---

<sup>1</sup> *SP*, p. 8.

**TROISIÈME PARTIE :**  
**DU RÉCIT A LA MÉDITATION**

## CHAPITRE I

### UNE VISION DU MONDE

A un certain moment, satisfait de ce qu'il a achevé et vécu, l'autobiographe décide de livrer sa vie au grand public, tout en sortant des ténèbres de l'intimité ce qu'il gardait pour lui. Il renonce à la discrétion pour commencer une nouvelle phase de sa vie, celle de la divulgation. Nous devons alors poser la question suivante : est-ce que l'autobiographie est une continuité ou une discontinuité de la vie littéraire ? Autrement dit, marque-t-elle la fin d'une phase (celle d'écrire) et/ou le début d'une autre (celle de passer en revue ce qu'on a écrit) ?

Pour répondre à cette question, il faut consulter ce qu'a écrit Georges Gusdorf à ce propos dans son livre consacré aux écritures du moi : «La décision initiale des écritures du moi exprime le vœu d'une remise en jeu de l'existence, sous l'effet d'une nécessité intime, d'un désaccord entre le sujet et sa vie propre. Un individu, jusque-là satisfait de se laisser aller jour après jour au fil du temps comme la plupart des hommes, ressent la nécessité, à la suite de telle ou telle circonstance intime de marquer un temps d'arrêt, de prendre du recul, et de tenter de regrouper la matière éparpillée de son être personnel. Ce besoin d'un nouveau contact de soi à soi correspond à une intention critique. Le sujet se demande s'il n'a pas perdu son temps, gaspillé sa vie, anxiété ou angoisse suscitant un besoin de récapitulation avec désir latent de justification»<sup>1</sup>.

Or, certains écrivains ou autobiographes refusent de se justifier devant le public. Citons à titre d'exemple George Sand qui écrit dans l'une de ses lettres : « ... le public est très ignoble pour que je lui fasse l'honneur, soit de

---

<sup>1</sup> Georges Gusdorf, *Lignes de vie I : Les écritures du moi*, op. cit., p. 257.

m'accuser, soit de me justifier de quoi que ce soit devant lui»<sup>1</sup>. Mais contrairement à ce que pense George Sand, nous trouvons qu'une fois publiée, la vie de l'auteur ou pour être plus précis de l'autobiographe ne devient plus privée : elle n'est plus la propriété personnelle de l'autobiographe, mais celle du lecteur qui, le livre dans la main, attend que l'autobiographe révèle tout ce qu'il cache. Nous pouvons d'ailleurs aller plus loin dans notre réflexion : le lecteur estime que son droit le plus strict est de connaître tous les détails de la vie privée de l'auteur, se trouve apte à le juger et attend une justification pour chaque action.

D'après Gusdorf, les écrivains, à un certain moment, font une pause dans leur carrière et effectuent une rétrospective de leur vie pour en faire un récapitulatif général. N'oublions pas que l'avant-dernier chapitre des *Mémoires d'Outre Tombe* de Chateaubriand a pour titre «récapitulation de ma vie»<sup>2</sup>.

Est-ce le cas de Yourcenar ? Est-ce qu'elle a rédigé *Le Labyrinthe du monde* pour récapituler sa vie ? Nous pouvons répondre par la négative. Premièrement, parce qu'elle arrête le récit lorsque la petite fille atteint l'âge de quinze ans (*elle n'a donc pas passé en revue toutes les étapes de sa vie*). On ne peut donc en aucun cas le considérer comme une récapitulation de sa vie. Ensuite, l'autobiographe n'arrête pas sa carrière pour rédiger son histoire de vie : en 1969 elle commence la rédaction de *Souvenirs pieux*, et en 1982 elle entreprend la rédaction de *Quoi ? L'Eternité*. Entre-temps elle a rédigé d'autres œuvres comme *Un homme obscur*, *Mishima ou la vision de vide*, etc. *Le Labyrinthe du monde* ne représente donc pas pour Yourcenar une rupture avec la littérature ou avec une «certaine littérature» comme c'est le cas de Sartre qui déclare avoir rédigé *Les Mots* pour dire adieu à la littérature de jeunesse pour commencer une nouvelle phase de sa carrière,

---

<sup>1</sup> George Sand, *Correspondance (juillet 1847-décembre 1848)*, Paris, éd. Garnier Frères, 1971, t. VIII, p. 207.

<sup>2</sup> Chateaubriand, *Mémoires d'Outre Tombe*, op. cit., t. IV, p. 600.

celle de la «littérature engagée et politique»<sup>1</sup>. Finalement, ce n'est pas par amour de soi<sup>2</sup> que l'auteure entreprend ce projet, mais pour se trouver à travers d'autres personnes, à travers toutes les personnes, voire tous les êtres et nous avons remarqué que l'emploi de la première personne du singulier est réduit au minimum.

Ecrivant son autobiographie, Yourcenar ne parle pas de soi-même. «... l'essentiel» pour Yourcenar, «ce n'est pas l'écriture», mais «la vision»<sup>3</sup>. Elle nous transmet, dans *Le Labyrinthe du monde*, sa vision personnelle de la vie, du monde. La vision du monde est soit optimiste soit pessimiste. Le genre de la vision dépend de la culture, de l'environnement, des événements auxquels on assiste et en fin de compte de la personnalité de celui qui nous transmet sa vision. Celle de Yourcenar est pour ainsi dire pessimiste.

## I. Une vision pessimiste

Si notre écrivaine ne voit pas la vie en rose, si sa vision du monde est pessimiste, ce n'est pas un hasard; la vie à ses yeux va de mal en pis. La vie, pour elle, n'est qu'un «brasier»<sup>4</sup>. Toute l'espèce humaine est vouée à la douleur, à l'angoisse, à la maladie, et par conséquent et non sans être beaucoup plus pessimiste, à la mort puisque «nous nous formons et nous

---

<sup>1</sup> Simone de Beauvoir, *La cérémonie des adieux (suivi de) Entretiens avec Jean-Paul Sartre août-septembre 1974*, Paris, éd. Gallimard, 1981, p. 276.

<sup>2</sup> «Parler de soi, et surtout écrire de soi, vient, sans aucun doute, d'un grand amour-propre. Je ne ferai donc précéder ces mémoires, ni de faibles excuses, ni de raisons fausses et illusoire, qui, dans tous les cas, ne persuaderaient personne, et pourraient faire mal augurer de ma future véracité. Je confesse ingénument que, parmi les différens (sic) sentimens (sic) qui m'ont conduit à écrire ma vie, le plus fort de tous a été mon amour-propre», écrit Victor Alfieri dans l'introduction à *Vie de Victor Alfieri écrite par lui-même*, trad. de l'italien par M. \* \* \*, Paris, éd. Librairie Stéréotype, L'Imprimerie d'A. Egron, 1809, t. I, p. ij.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 218.

<sup>4</sup> Voir à ce sujet ce qu'elle dit dans *Les Yeux ouverts* : «La vie a d'un brasier sa chaleur (...), les soubresauts, le mélange d'éclatante lumière et de fumée noire, et, comme le feu, elle s'alimente de la destruction ; elle est dévoratrice.». *Ibid.*, p. 207.

dissipons sur ce fond d'oubli»<sup>1</sup> tout à fait comme «les nuages dans le ciel vide»<sup>2</sup>.

Dans sa réponse à une question que lui pose Jean Chalon, Yourcenar justifie le pessimisme qui caractérise son œuvre. Elle divise sa réponse en deux parties, l'une courte mais significative. Elle incite en même temps à bien observer le monde et à être toujours au courant de tout ce qui se produit autour de nous : «Ouvrez les yeux»<sup>3</sup>. Quant à la deuxième partie, elle repose sur deux axes : un bilan planétaire et un bilan humain :

*La pollution de l'air, de la terre et de l'eau ; le prodigieux gaspillage et déjà raréfaction de cette dernière ; 5000 tonnes de mercure transférées annuellement des continents dans les océans ; 80 pour cent des lacs aux environs de Stockholm devenus mers mortes ; mer morte la Méditerranée sur une bonne partie de ses côtes ; mers mortes, ou en train de devenir telles, les grands lacs de l'Amérique du Nord ; le Rhin transformé «en plaie purulente» ; les forêts défoliées par la guerre ou saccagées par l'exploitation abusive ; des centaines d'espèces animales ou végétales anéanties ou menacées d'extinction...<sup>4</sup>*

Voici pour le bilan planétaire. Quant au bilan humanitaire, Yourcenar considère l'homme responsable de toutes les destructions ainsi que du déséquilibre qui existe entre les éléments de la nature. L'homme progresse pour son bien-être mais aussi et surtout pour mettre fin à sa présence sur

---

<sup>1</sup> AN, p.342.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Lettres à ses amis et quelques autres*, Paris, éd. Gallimard, 1995, p. 421.

<sup>4</sup> *Ibid.*

terre. Les armes de destruction massive (atomiques, chimiques) «dont une dixième partie suffirait à détruire la race humaine»<sup>1</sup> sont l'invention de l'homme. Même la destruction au niveau du bilan planétaire, l'homme en est, en grande partie, responsable, car c'est lui qui coupe les forêts pour bâtir des buildings et des usines dont la fumée pollue l'environnement, c'est bien lui qui fait la guerre, c'est bien lui qui dévaste la terre. Mais l'homme, en détruisant la terre, ne sait-il pas qu'il détruit son propre environnement ?! Le fait-il inconsciemment ? Est-il incapable de se projeter dans le temps ? Manque-t-il totalement de prévoyance, sans voir les conséquences néfastes de ses gestes ? Ce sont des questions sur lesquelles on ne peut pas hasarder une réponse.

Lors de sa visite à Bruxelles dans le courant de l'année 1956, Yourcenar écrit dans *Souvenirs pieux* : «La brutalité, l'avidité, l'indifférence aux maux d'autrui, la folie et la bêtise régnaient plus que jamais sur le monde, multipliées par la prolifération de l'espèce humaine, et munies pour la première fois des outils de la destruction finale»<sup>2</sup>.

Nous sommes toujours dans *Souvenirs pieux* où Yourcenar cite la lettre envoyée par son grand-père maternel à son propre cousin Octave :

*Je comprends plus que jamais (...) ta répugnance à te confiner parmi nous...Triste pays : de la boue, de la crotte jusqu'aux genoux, des gens tout préoccupés d'objets positifs, parlant kilos, hectolitres, mètres, décimètres ou bien expropriation, transaction, exhaure, extraction, tout hérissés de chiffres, calculs et comptes, n'ayant ni le loisir ni le temps d'être aimables...*<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> *SP*, p. 44.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 252.

Commentant cette lettre, l'auteure trouve que son grand-père avait une grande prévoyance et qu'il était sensible à «l'enlaidissement du monde» et à «l'invasion industrielle qui va transformer Marchienne en terre noire»<sup>1</sup>. Le progrès<sup>2</sup> n'est, pour lui, qu'un monstre qui dévorera la plupart du monde, voire tout le monde.

N'oublions pas que la petite Marguerite assistait à la première guerre mondiale. Elle y consacre deux chapitres dans *Quoi ? L'Eternité*. Ils ont pour titres «La terre qui tremble (1914-1915)», et «la terre qui tremble (1916-1918)». Les dévastations de cette guerre étaient énormes : plus de neuf millions sept cent mille morts dont 1383000 en France seulement<sup>3</sup>. Cela sans compter les villes et les villages détruits. Il faut ajouter que pour les témoins de cette guerre qui n'ont jamais vu de chose pareille, ça devait être la fin tragique du monde. Quant à la jeune femme Marguerite, elle assistait à la deuxième guerre mondiale dont les pertes ont été bien plus énormes, parce que l'homme avait progressé encore bien plus dans son désir et ses moyens de destruction. Ainsi, l'écrivaine parle dans *Quoi ? L'Eternité* de la relation entre le progrès technique et ce qu'elle appelle «la mort tombant du ciel» : «Coventry, Dresde, Hiroshima»<sup>4</sup>.

Yourcenar s'est d'ailleurs et de tout temps intéressée à l'écologie. Elle participait aux campagnes humanitaires comme elle le déclare dans *Les Yeux ouverts* «par des dons d'argent, le plus large possible, par des lettres ou des télégrammes envoyés aux groupes responsables, par la parole (...) et enfin, par (...) le livre»<sup>5</sup>. Lisons la lettre qu'elle a adressée à Brigitte Bardot à

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> Le progrès est pour Yourcenar une «source de destruction», Françoise Bonali-Fiquet, «Yourcenar et la défense de l'environnement à travers les entretiens», in *Marguerite Yourcenar essayiste. Parcours, méthodes et finalités d'une écriture critique*. Actes du colloque international de Modène, Parme et Bologne, (5-8 mai 1999). Textes réunis par Carminella Biondi, Françoise Bonali-Fiquet, Maria Cavazzutti, Elena Pessini, SIEY, 2000, pp. 245-254 (notamment p. 251).

<sup>3</sup> Voir à ce sujet Jean-Jacques Becker et Serge Berstein, *Victoire et frustrations 1914-1929, Nouvelle Histoire de la France contemporaine 12*, Paris, éd. du Seuil, 1990, p. 148.

<sup>4</sup> *QE*, p. 638.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts, op. cit.*, p. 294.



comme vous avez des moments libres pour vivre votre vie à vous. Mais il me semble que je devrais pourtant vous écrire tout ceci, en m'excusant d'avance, et par hasard vous avez déjà fait ce que je vous demande de faire. (Je ne sais la télévision française qu'à travers les très incertains commentaires des journaux.) L'appel que je vous fais est particulièrement de saison, puisque le chamois (qui dure de trois à quatre jours, et s'étend du golfe de Saint-Laurent au Labrador) s'ouvre cette année le 15 mars. Cette date est de deux semaines plus tardive que la date habituelle, ce n'est sans doute essayé d'éviter les terribles conditions atmosphériques de la chasse de l'an dernier, mais les directeurs de sociétés chamoisiers craignent qu'elle soit d'autant plus mauvaise : en effet, les jeunes chamois auront cette année un peu plus de temps, donc plus robustes, plus chargés de l'apaisement corrélatif de croissance qui précède la tûte et les squelettes durant la période d'alimentation, et par conséquent beaucoup plus difficiles à abattre à cause de leur âge.

[...]

En ce qui me concerne, j'avais que ce monde, déjà à tant de points de vue étroits, et nous vivons, ne paraît plus étroit encore quand je pense qu'un moment où je vous écris plus de cinquante mille jeunes animaux dispersés sur la toundra sont destinés à s'être d'un tel ou tel que des certaines exigences, que leurs mères, qui en ce moment se nourrissent des petites, ne peuvent venir essayer de reconnaître en redonnant des espèces de placements, après avoir essayé de les défendre quand ils étaient encore couverts de fourrure et vivants. (Les individus ne sont bien entendu beaucoup moins de ces détails " sentimentaux ", mais les photographies et les témoignages sont irréfutables.)

[...]

Je vous envoie une série de documents sur ce sujet, dans un anglais, mais si vous ne savez pas cette langue vous trouverez assurément quelques-uns pour vous les traduire. Vous verrez que même les représentants de certaines de protection des animaux sont divisés (comme toujours) en deux groupes, les redonneurs qui veulent la survie totale de la classe, et ceux qui cherchent avant tout des améliorations partielles et tiennent à garder un certain rapport avec les activités et les sociétés industrielles en cours. Cette division, qui est naturelle, dans les points de vue, les uns préoccupés surtout d'éviter de sauver l'espèce, les autres soucieux avant tout à la souffrance de l'animal. Même si elles paraissent quelquefois s'opposer l'une à l'autre, il est bon, en somme, que ces deux attitudes existent. L'appartenance au groupe qui avait, comme la Fédération mondiale pour la protection des animaux dit " World Wildlife Fund ", que le résultat désiré ne sera vraiment obtenu que par la coopération de la fourrure de phoque. C'est là que l'opinion des femmes joue un rôle immense.

Je termine en m'excusant de cette longue lettre (mais j'essayais de parler en fait que les documents envoyés soient en anglais), et en vous remerciant encore de ce que vous avez fait pour la cause humanitaire : il est merveilleux que la beauté et la grâce soient en elles-mêmes la beauté.

Marguerite Yourcenar  
 Marguerite Yourcenar

Adresse de la Fédération mondiale pour la protection des animaux  
 Secrétaire Général : Irwin Ethel  
 Birkenhead Park 193  
 2003 Birch Téléphone r 330430

Lettre adressée à Brigitte Bardot le 24 février 1968, in *Bulletin n° 2*, Centre International De Documentation Marguerite Yourcenar, octobre 1990, pp. 112-113.

A son avis, l'écrivain devient utile s'il arrive à influencer positivement son lecteur, s'il réussit à le débarrasser d'une mauvaise habitude, des préjugés stériles, des timidités : «Si le passage de *Souvenirs pieux* sur les éléphants massacrés a découragé un seul riche désœuvré d'aller tuer un éléphant en Afrique, ou une seule femme d'acheter une babiole en ivoire, je me croirai justifiée d'avoir écrit *Souvenirs pieux*»<sup>1</sup>.

Même quand elle raconte les promenades de son grand-père paternel à Rome, elle ne perd pas de vue la pollution qui augmente avec le temps : «Michel-Charles erre à cheval dans une ville sale et souvent fiévreuse, mais non polluée comme elle l'est de nos jours»<sup>2</sup>. Cette citation nous assure qu'elle considère la saleté d'hier beaucoup moins nocive que la pollution d'aujourd'hui.

Elle rêvait toujours d'un monde «plus propre et plus pur». Et malgré son pessimisme, elle garde toujours l'espoir : «Il ne sera jamais trop tard tant qu'il y aura sur terre un arbre, une bête ou un homme»<sup>3</sup>. dit-elle dans *Les Yeux ouverts*. Mais ce qui nous étonne c'est qu'elle met l'animal avant l'homme. De toute façon, il semble qu'elle préfère le monde des animaux qui est «plus pur et plus divin que celui où les hommes font souffrir les hommes»<sup>4</sup>.

Elle semble préférer tout ce qui est innocent, tout ce qui est vierge, tout ce que la nature humaine n'a pas pu polluer. Elle aime la goutte d'eau de pluie lorsqu'elle tombe sur terre, elle aime les nuits de lune, les étoiles qui n'ont reçu ni forme ni nom. Malgré sa déclaration dans *Alexis* que «le pire des mensonges est le mensonge» du silence, elle invite le lecteur, dans *Archives du Nord*, à s'y baigner avec elle :

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, *op. cit.*, p. 233.

<sup>2</sup> Voir *AN*, p. 417.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, *op. cit.*, p. 295.

<sup>4</sup> *AN*, p. 321.

*Baignons dans ce silence presque vierge de bruits de voix et d'outils humains, où s'entendent seuls les chants des oiseaux ou leur appel avertisseur quand un ennemi, belette ou écureuil, s'approche, le bourdonnement par myriades des moustiques, à la fois prédateurs et proies, le grondement d'un ours cherchant dans la fente d'un tronc un rayon de miel que défendent en vrombissant les abeilles, ou encore le râle d'un cerf mis en pièces par un loup-cervier<sup>1</sup>.*

D'après notre romancière, seul le bruit produit par l'homme et ses inventions peut interrompre l'équilibre de la nature et ce silence qui règne malgré les voix des animaux.

Nous avons déjà entendu parler de quelqu'un qui se réveillait de bonne heure le matin peut-être à l'aube pour «entendre le silence». L'expression même nous paraissait bizarre. Mais c'est seulement avec Yourcenar que cette expression s'explique le mieux. Le silence, selon l'écrivaine n'est pas l'absence de toute voix, mais la présence de toutes les voix de la nature sauf celles produites par l'homme et tout ce qui lui appartient, comme si la simple présence de l'homme pollueait la nature et rompait la méditation.

La méditation donne à réfléchir, réfléchir sur la nature et ses éléments et sur la condition de l'homme sur terre : son bonheur, ses chagrins, ses aventures et en fin de compte sa mort.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 320.

## 1- La mort, l'amour, le suicide :

La mort est un thème récurrent dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar<sup>1</sup> : «Un critique, dit-elle dans *Souvenirs pieux*, a observé que les personnages de mes livres sont de préférence présentés dans la perspective de la mort, et que celle-ci dénie toute signification à la vie»<sup>2</sup>. *Souvenirs pieux* n'est pas seulement, comme l'indique son titre, un faire-part de la mort d'un être humain. Ce livre est aussi et encore consacré à la mort d'une vache maltraitée et menée à son insu à l'abattoir, d'un éléphant tué au Congo pour fabriquer de ses défenses la croix d'ivoire du berceau de la nouvelle-née. Pour Yourcenar, la vie n'est qu'une interminable série de morts.

La mort, ne fait-elle pas partie de notre vie, de notre condition humaine, de notre existence ? Bien sûr que oui. Si nous suivons les différentes étapes de notre vie, nous trouvons que la mort figure au bout de la liste : naissance, enfance, adolescence, jeunesse, vieillesse et enfin la mort. C'est la dernière étape et la plus décisive. C'est la seule vérité de notre vie.

Mais, chez Yourcenar, cette dernière étape est intimement liée à la première. Et puisque la construction romanesque yourcenarienne est circulaire comme nous l'avons déjà montré dans un chapitre précédent, le lecteur arrive à un certain moment où il ne peut plus distinguer la première étape de la dernière. Dans *Souvenirs pieux*, sa naissance provoque la mort de sa mère. Elle commence par la naissance et de là elle glisse vers la mort non seulement de Fernande, mais aussi celle de la petite Marguerite elle-même ! :

---

<sup>1</sup> «La mort (...) tient une place considérable» dans toute son œuvre, Elena Pessini, «L'écriture de la mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar : un palimpseste inachevé», in *Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction, op. cit.*, pp. 163-172 (notamment p. 164).

<sup>2</sup> *SP*, p. 129. Voir aussi à ce sujet ce qu'a écrit Michèle Berger : «Parler de l'œuvre de Marguerite Yourcenar, c'est souvent parler de la mort, ou d'une éthique de la mort». «Nathanaël ou l'art de faire mourir», in *Bulletin n° 4 de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, juin, 1989, pp. 9-23 (notamment p. 9).

*L'enfant qui ne sait pas encore (...) ce que c'est qu'un visage humain, voit se pencher vers elle de grands orbes confus qui bougent et dont sort du bruit. Ainsi, bien des années plus tard, brouillés cette fois par la confusion de l'agonie, verra-t-elle peut-être s'incliner sur elle le visage des infirmières et du médecin<sup>1</sup>.*

On peut d'ailleurs trouver la vie dans la mort. Au sujet de l'album de fleurs séchées de son grand-père paternel, elle écrit dans *Archives du Nord* : «Il n'ignorait pas qu'un monde d'émotions et d'impressions crues mortes subsistent à jamais dans une feuille ou une fleur séchée»<sup>2</sup>. Et c'est justement ce qu'a déjà écrit Montaigne presque quatre siècles avant Yourcenar : «La mort est origine d'une autre vie»<sup>3</sup>.

D'ailleurs, la mort de Berthe, l'ex-femme de Michel a donné vie à la petite Marguerite : «...c'est la mort inopinée de Berthe qui rendit possible, un an plus tard, le remariage de Michel avec Fernande, et moins de quatre ans après, ma naissance. C'est ce désastre, quel qu'il fût, qui m'a permis d'exister»<sup>4</sup>. C'est ainsi que la mort de l'une donne naissance à l'autre.

De toute façon, la mort est là quelle qu'en soit la cause. Et pourtant, la vie est aussi là. La mort existe comme la vie existe, comme si les deux constituaient le recto verso d'une même réalité, celle de l'existence humaine.

A ce stade, une question non sans importance doit être posée : Yourcenar, craint-elle la mort ? La mort remplit le monde et marque toute l'œuvre de Yourcenar comme nous venons de le dire. Citons par exemple la

---

<sup>1</sup> *SP*, pp. 28-29. Voir aussi ce qu'a dit Montaigne à ce propos : «Le premier jour de votre naissance vous achemine à mourir comme à vivre». Michel de Montaigne, *Les Essais*, édition réalisée par Denis Bjaï, Bénédicte Boudou, Jean Céard et Isabelle Pantin, sous la dir. De Jean Céard, Paris, Librairie Générale Française, 2001, p. 140.

<sup>2</sup> *AN*, p. 433.

<sup>3</sup> Michel de Montaigne, *Les Essais*, *op. cit.*, p. 139.

<sup>4</sup> *AN*, p. 600.

mort d'Hadrien et celle de Lucius dans *Mémoires d'Hadrien*, la mort de Zénon de *L'Œuvre au Noir* (le dernier chapitre a pour titre «La fin de Zénon»), et la fin de Nathanaël d'*Un homme obscur*. Nous avons assisté aussi à la mort de la plupart des personnages du *Labyrinthe du monde*. Nous ne pouvons pas pour autant dire qu'elle la craint, parce qu'elle le déclare elle-même «Je ne crains pas la mort»<sup>1</sup>. En plus, elle est «prête»<sup>2</sup> à mourir. Sur sa tombe, elle a gravé «Marguerite Yourcenar 1903- 19..»<sup>3</sup>, tout simplement parce qu'elle était persuadée que «l'an 2000 n'est pas»<sup>4</sup> pour elle.

Mais, pour que la mort puisse attraper notre écrivaine, il faut que Yourcenar lui porte aide, comme elle le dit dans *Feux* :

*La mort pour atteindre le fuyard doit se mettre en mouvement, perdre cette fixité qui nous fait reconnaître en elle le dur contraire de la vie. Elle nous donne la fin du cygne frappé en plein vol, d'Achille saisi aux cheveux par on ne sait quelle Raison sombre. Comme pour la femme asphyxiée dans le vestibule de sa maison de Pompéi, la mort ne fait que prolonger dans l'autre monde les corridors de la fuite. Ma mort à moi sera de pierre. Je connais les passerelles, les ponts tournants, les pièges, toutes les sapes de la fatalité. Je ne puis m'y*

---

<sup>1</sup> In Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar : l'invention d'une vie*, op. cit., p. 14. Voir aussi la phrase qu'elle emprunte à un traité japonais du XVIII<sup>e</sup> siècle pour la mettre en exergue de son traité intitulé *Mishima ou la vision du vide* : «Mourez en pensée chaque matin, et vous ne craignez plus de mourir». Marguerite Yourcenar, *Mishima ou la vision du vide*, Paris, éd. Gallimard, 1980. C'est justement ce que dit Montaigne au sujet de la mort : «...n'ayons rien si souvent en la tête que la mort : à tous instants représentons-la à notre imagination et en tous visages». Michel de Montaigne, *Les Essais*, op. cit., p. 132.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

*perdre. La mort, pour me tuer, aura besoin de ma complicité<sup>1</sup>.*

A un autre endroit, elle compare sa mort à celle des fusillés :

*As-tu remarqué que les fusillés s'affaissent, tombent à genoux ? Devenus lâches en dépit des cordes, ils fléchissent comme s'ils s'évanouissaient après coup. Ils font comme moi. Ils adorent leur mort<sup>2</sup>.*

Faut-il aimer sa mort ? Et même plus faut-il l'adorer ? Eh ! Oui. Et pourquoi pas puisque Yourcenar trouve qu'il faut créer une sorte d'intimité entre la mort et nous : «Il faut penser amicalement à sa mort, même si on a certaine répugnance instinctive à le faire»<sup>3</sup>. Mais comment établir une telle relation avec la mort ? La mort est une perte, une destruction irrémédiable de l'être. Si l'homme arrive à se considérer comme une partie «d'un tout beaucoup plus grand que» lui qu'on appelle la «Vie» et qui contient, à part lui, beaucoup d'autres éléments y compris la mort, c'est seulement à ce moment qu'il peut cesser de considérer la mort comme sa pire ennemie. Dans ce cas-là la mort fait partie de la Vie et n'est plus qu'un passage entre deux étapes ou bien deux états de cette «Vie», l'état d'être et celui de «non-être»<sup>4</sup>.

Cela nous entraîne à parler de ce qu'on peut appeler chez Yourcenar, «la chance de non-être». Abordant la survie de Michel-Charles, son grand-père paternel, suite à un accident de train, elle dit :

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Feux*, in *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 1089.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., pp. 310-311.

<sup>4</sup> Voir à ce sujet le site Internet : <http://www.outre-vie.com/shanti/partirbient%F4t.htm>. Voir aussi ce que dit Montaigne à ce propos : «Votre mort est une des pièces de l'ordre de l'univers, c'est une pièce de la vie du monde.», Michel de Montaigne, *Les Essais*, op. cit., p. 140.

*Ce dimanche de mai, Michel-Charles faillit perdre, ou se voir épargner, les quarante-quatre ans qui lui restaient à vivre. En même temps, ses trois enfants, et leurs descendants, dont je suis, coururent de fort près la chance qui consiste à ne pas être<sup>1</sup>.*

Malheureusement, son grand-père, ce «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»<sup>2</sup>, lui fit rater cette chance. La chance n'était pas bien sûr la mort de Michel-Charles. La chance, pour elle, consiste à ne pas exister, parce que la mort de son grand-père, ou son futur grand-père pour être plus précis, aurait dû lui épargner l'existence sur terre avec toutes ses souffrances et tous ses inconvénients. Cela n'a rien d'étonnant, la vie à ses yeux n'est pas un paradis, n'est pas une bonne chance :

*...je serai tentée d'estimer que la vie individuelle n'est pas nécessairement «une bonne chance». C'est un privilège, certes, en ce sens que la vie nous apprend quelque chose. Mais je me souviens d'un ami intelligent qui me disait : «Naître, c'est être introduit dans un engrenage dont on ne sortira qu'usé ou brisé.» Et après avoir vu d'autres êtres autour de nous usés et brisés, ce qui est encore pire. Je ne nie pas les moments de bonheur, mais je crois qu'il y a un fond d'inconscience et d'égoïsme chez tous ceux, qui en termes vagues et généraux, déclarent que la «vie est belle»<sup>3</sup>.*

---

<sup>1</sup> AN, p. 401.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 207.

Elle ne nie pas la présence du bonheur. Et, pourtant le bonheur est un mot qui ne lui signifie rien. C'est un mot que l'on doit substituer par les mots «sagesse», «bonté», «intelligence», «attention», «concentration», le mot «humilité» et sans aucun doute, le mot «ordre», parce que notre existence sur terre est une existence chaotique. On peut dire que c'est une existence qui n'est ni bien ordonnée, ni bien équilibrée à tous les niveaux : au niveau de notre relation avec les autres éléments de la nature, au niveau de nos relations les uns les autres, et enfin, et le pire de tous, au niveau de notre relation avec nous-mêmes.

Notre vie sur terre est un chaos, un labyrinthe, plus on s'y enfonce plus on se perd :

*Vous ne pouvez pas lire le journal du matin ou écouter la radio du soir sans être plongé dans un labyrinthe d'événements et d'êtres, et au fond de tout labyrinthe il y a, sinistre ou d'aspect faussement bénin, un Minotaure<sup>1</sup>.*

Toutes les relations doivent alors être remises en ordre. Mais, pour réaliser ce rêve, il faut arrêter le progrès, et pour arrêter le progrès, il faut tout d'abord arrêter le temps : «Il y a six jours, il y a six mois, il y a eu six ans, il y aura six siècles... Ah ! Mourir pour arrêter le temps»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Feux*, in *Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. 1134. L'album de Raphaël Haroche, chanteur français d'origine russe, ayant pour titre *Caravane*, comprend une chanson intitulée «Les petits bateaux» qui aborde la même vision du temps que Yourcenar :

Pourquoi le temps qui passe  
Nous dévisage et puis nous casse  
...  
Et un autre jour s'en va  
Tourne et tourne et ne s'arrête pas

Il n'y a donc qu'un seul moyen pour arrêter le temps, c'est de mourir. Mais, si nous feuilletons *Feux* nous nous rendons compte que l'amour lui aussi, a le même effet sur le temps :

*Pour ceux qui aiment, le temps n'est plus, car les amants se sont arraché le cœur pour le donner à ceux qu'ils aiment ; et c'est pourquoi ils sont insensibles aux milliers d'hommes et de femmes qui ne sont pas leur amour ; et c'est pourquoi ils pleurent et se désespèrent avec sécurité. Et c'est au ralentissement de ces sanglantes horloges que ceux qui sont aimés voient approcher la vieillesse et la mort. Pour ceux qui souffrent, le temps n'est pas ; il s'annule à force de se précipiter, car chaque heure d'un supplice est une tempête de siècles<sup>1</sup>.*

Par contre, l'amour, pour elle, est une source de souffrances et de douleurs. Et quand même, elle préfère aimer les «yeux ouverts», peut-être pour bien goûter la souffrance ou la douleur qui en résultent. Il en est de même pour la mort. Yourcenar nous conseille d'avoir «l'appétit de la mort»<sup>2</sup> et à un autre endroit nous l'entendons parler du «goût de la mort»<sup>3</sup>.

---

Et un autre jour s'en va  
Dans cette petite vie  
Je voudrais pas crever d'ennui

Le chanteur semble avoir du mal à concevoir ce temps qui passe et le rapproche de plus en plus de la mort sans bien comprendre le sens de sa vie. Raphaël Haroche, *Caravane*, troisième album, sorti le 14.03.2005.

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Feux*, in *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 1135.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 1146.

<sup>3</sup> C'est aussi une expression coranique : Dans un verset où Dieu promet aux fidèles de ne plus mourir au paradis, il dit : «Ils n'y goûteront pas à la mort sauf leur mort première». La Sourate *La fumée*, verset 56. La traduction du noble Coran en langue française réalisée par Dr. Mouhammad Hamidallah, La Médine, Le Complexe Roi Fahd pour l'impression du saint Coran, sans date.

Le goût de la mort est, pour Yourcenar, la dernière expérience de la vie : «La mort, suprême forme de la vie... Sur ce point, je pense exactement le contraire de Jules César, qui souhaitait mourir le plus vite possible...Pour ma part, je crois que je souhaiterais mourir en pleine connaissance, avec un processus de maladie assez lent pour laisser en quelque sorte ma mort s'insérer en moi, pour avoir le temps de la laisser se développer tout entière»<sup>1</sup>. La mort est alors la dernière chose qu'elle peut goûter dans sa vie, c'est pourquoi elle ne veut pas rater cette expérience. C'est au moment de la mort qu'on goûte la vie pour la dernière fois en même temps qu'on goûte la mort pour la première et dernière fois.

Mais, il y a des gens qui attendent la mort et d'autres qui vont à la mort, qui se précipitent vers la mort. Yourcenar ne semble pas mettre les deux groupes sur le même pied d'égalité. Ainsi, racontant la mort tragique de Marie, sa tante paternelle, l'auteure écrit dans *Archives du Nord* :

*... la mort de Marie n'est pas à proprement parler un sacrifice ; elle l'a prévue ; il ne semble pas qu'elle l'ait voulue et suscitée, comme, par exemple, ont voulu et suscité leur mort ces prêtres catholiques américains qui offrirent leur vie au cours d'une messe pour obtenir la paix au Vietnam, et qui, du fait peut-être de cette volition, succombèrent assez rapidement. Marie, elle, a dû se contenter d'offrir sa résignation à la volonté de Dieu, faisant ainsi le sacrifice de sa révolte et de sa peur...<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 310.

<sup>2</sup> AN, p. 669.

La simple résignation à la mort ne suffit pas pour Yourcenar. Il faut susciter sa mort, comme l'a déjà fait Rémo de *Souvenirs pieux*. Il se donne la mort en écoutant *Tannhäuser* de Wagner :

*«Ce matin-là, au retour d'une longue promenade, Rémo remonta soigneusement le mécanisme [de la boîte à musique qu'il a rapportée d'Allemagne], puis passa dans la chambre à coucher voisine, laissant la porte ouverte pour ne rien perdre des notes qui délicatement s'égrenaient. Un instant plus tard, le bruit brutal d'une détonation les recouvrit. Les domestiques accourus trouvèrent leur maître couvert de sang, debout devant le miroir auquel il s'appuyait et s'y regardant pâlir. La balle avait traversé le cœur : il tomba avant les dernières notes de l'air qui s'achevait<sup>1</sup>.*

Ou encore comme Mishima, l'écrivain japonais au sujet duquel Yourcenar a consacré un traité presque dix ans après son suicide ou plus précisément son *seppuku*.

Dans le courant de l'année 1970, au mois de novembre, Mishima, âgé alors de quarante-cinq ans, prépare minutieusement sa propre mort. Il s'ouvre le ventre devant la foule avant que son ami le décapite. Le suicide de Mishima est le résultat de son pessimisme. Il imagine le Japon dévoré par un «serpent vert». Ce serpent n'est autre chose que le désappointement dont il est atteint. Il refuse de vivre dans «un monde où l'esprit est mort»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> *SP*, pp. 147-148.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Mishima ou la vision du vide*, *op. cit.*, p. 120.

La mort de Mishima ou «Seppuku» est l'un de ses désirs ! : «Ne le plaignez pas. Pour la première fois de sa vie, il a fait ce qu'il désirait faire»<sup>1</sup>, dit la mère de Mishima juste après sa mort. La mort soigneusement préparée par Mishima est, comme le dit Yourcenar «l'une de ses œuvres»<sup>2</sup> et même «son chef-d'œuvre»<sup>3</sup>. Il faut alors bien préparer sa mort pour en faire un chef-d'œuvre. Le suicide se révèle comme l'un des thèmes essentiels dans l'œuvre de Yourcenar.

Mais quand est-ce qu'on se suicide ? On se suicide lorsqu'on arrive à un certain âge où l'on ne peut plus rien faire. Le suicide est «une tentation omniprésente ; c'est une solution assez fréquente. Malgré l'interdiction qui le rend blâmable dans bien des sociétés, Yourcenar semble accepter ce geste final pourvu que la personne ait déjà accompli sa tâche sur terre, ou l'accomplisse en mourant»<sup>4</sup>.

On se suicide aussi quand la «vie ne lui [offre] plus rien qui [vaut] la peine de vivre»<sup>5</sup>. En fait, on peut se suicider pour échapper à une souffrance, mais aussi pour réaliser un désir ou pour envoyer un certain message. L'acte de se suicider peut donc naître «de la volonté ou du manque de celle-ci»<sup>6</sup>. Le suicide est alors soit positif, soit négatif. Ce sont alors les motifs du suicide qui décident le genre de l'acte : positif ou négatif.

Pour plusieurs personnages de Yourcenar, la mort est une délivrance : «Mes douleurs ne se relâchent un instant que pour recommencer, pires encore. La mort sera une délivrance»<sup>7</sup>, dit Louis Troye, l'arrière-grand-père

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>4</sup> C. Frederick Farrell, Jr. et Edith R. Farrell, «Le suicide dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar», in *Les visages de la mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*. Actes du colloque international tenu à l'université de Minnesota, Morris (7-10 juillet 1992). Textes édités par C.F. Farrell Jr., E.R. Farrell, J.E. Howard et A. Maindron, Morris, The University of Minnesota, 1993, pp. 17-24 (notamment p. 24).

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, in *Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. 411.

<sup>6</sup> C. Frederick Farrell, Jr. Et Edith R. Farrell, «Le suicide dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar», in *Les visages de la mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>7</sup> *SP*, p. 142.

maternel de Yourcenar dans *Souvenir pieux*. La mort débarrasse cet homme de ses douleurs. Mais son seul problème est qu'il ne veut pas quitter les siens. Pour lui, c'est le départ qui compte. Le départ compte aussi pour Yourcenar, parce qu'il «cause de grandes souffrances... Mais, reprend-elle, chaque fois notre univers se reconstitue de soi-même, et nous savons du reste que lui non plus ne durera pas toujours. On pourrait dire dans ce cas que notre vie et notre mort nous prennent fermement et tendrement par la main»<sup>1</sup>. La mort est pourtant un moyen de rencontre, puisque Louis Troye trouve que c'est le seul moyen pour voir sa propre fille Mathilde qui est déjà morte avant lui.

Octave Pirmez, l'arrière-grand-oncle maternel de Yourcenar lui aussi trouve que la mort est une espèce de sortie, de délivrance. Ainsi, il dit de la mort d'un écrivain «il fait bien de mourir»<sup>2</sup>. Mais Octave, lui, n'a ni l'audace ni le courage d'y penser.

La mort ne nous délivre pas seulement de la souffrance mais aussi de la monotonie de la vie qui nous suffoque tous par son traintrain, ses banalités et ses bêtises. A l'instar de ce personnage de Shakespeare, Yourcenar considère la vie comme une grande prison : «Eh bien, l'univers ! Comme le répond d'une façon curieuse un comparse, dans Hamlet. Lorsque Hamlet affirme (...) que le Danemark est une prison, ce comparse lui rétorque que «le monde en est une»<sup>3</sup>.

La mort peut être dans ce cas une solution. Elle peut nous libérer de cette prison qui n'a pas, à ce qu'il semble, d'autre sortie. «Savoir mourir», est pour Montaigne le synonyme de se libérer :

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., pp. 231-232. Egisthe, dans *Electre ou la chute des masques*, en agonisant, dit «Mourir n'est rien, mais c'est dur de s'en aller». Voir Marguerite Yourcenar, *Electre ou la chute des masques*, in *Théâtre II*, Paris, éd. Gallimard, 1971, p. 78.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Radioscopie de Jacques Chancel*, op. cit., p. 64.

*Il est incertain où la mort nous attende, attendons-la partout. La préméditation de la mort, est préméditation de la liberté. Qui a appris à mourir, il a désappris à servir. Il n'y a rien de mal en la vie, pour celui qui a bien compris, que la privation de la vie n'est pas mal. Le savoir mourir nous affranchit de toute sujétion et contrainte<sup>1</sup>.*

En résumé, la mort peut être une souffrance. Elle peut aussi venir mettre un terme à notre souffrance, à notre existence chaotique. Mais, il semble qu'il y ait une relation quelconque entre l'existence chaotique de l'homme et le mythe : Yourcenar, parlant de sa production littéraire à l'époque du *Denier du rêve*, la qualifie de «chaotique», parce que «basée sur un sentiment très poétique de la vie et [ses] personnages de ce moment- là restent (...) très proches du mythe»<sup>2</sup>. Cela nous entraîne à étudier la dimension mythique chez Yourcenar.

## **II. Dimension mythique**

On ne peut pas étudier *Le Labyrinthe du monde* de Yourcenar sans étudier en même temps la référence au mythe. Les mythes du Labyrinthe, de l'Apocalypse et du Cosmos sont, comme nous allons le démontrer dans les lignes qui suivent, l'un des fils conducteurs de la lecture de l'œuvre autobiographique de Yourcenar. L'emploi de ces mythes, surtout dans l'autobiographie de l'auteure, montre la conception de l'écrivaine de notre monde actuel.

Quant à la définition du mythe, Mircea Eliade la donne dans son livre intitulé *Aspects du mythe* : «Le mythe raconte une histoire sacrée; il relate un

---

<sup>1</sup> Michel de Montaigne, *Les Essais*, op. cit., pp. 132-133.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 87.

événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des “commencements”. Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Êtres surnaturels, une réalité est venue à l’existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. C’est donc toujours le récit d’une “création”<sup>1</sup>. Il faut donc, d’après Eliade, distinguer le mythe, histoire vraie qui raconte ce qui est vraiment arrivé, de la fable, histoire fantastique née de l’imaginaire de l’écrivain et qui n’a aucune relation avec la réalité.

Mais, avant d’aborder la dimension mythique chez Yourcenar, il faut tout d’abord faire une esquisse rapide de la naissance de la mythocritique. La mythocritique a vu le jour dans le courant des années soixante-dix. Gilbert Durand, promoteur de cette nouvelle méthode critique, invente le terme à la manière de la psychocritique de Maury.

La mythocritique est, comme l’indique Durand, une méthode d’analyse «du texte mythique». Tout en assurant que le véritable instigateur en est Lévi-Strauss «en prenant les idées de Campbell (1949) sur la synchronicité du mythe du héros»<sup>2</sup>. Durand nous parle aussi de ce qu’on peut appeler le phénomène de retour au mythe, parce que, pour lui, il ne faut pas «croire qu’il y a des mythes “nouveaux”»<sup>3</sup>. Il ne s’agit donc pas d’une invention des mythes, mais du retour aux anciens mythes.

Comme presque tous les écrivains, Yourcenar a eu recours au mythe. Ils sont répandus dans toute son œuvre. Rémy Poignault, dans son avant-propos de l’édition des actes du colloque traitant la production des mythes grec et romain dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle, dit qu’outre René Char, André Gide et Jean Giraudoux, Marguerite Yourcenar fait appel à la

---

<sup>1</sup> Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, éd., Gallimard, 1963, p. 15.

<sup>2</sup> Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l’œuvre*, Paris, Berg international éditeurs, 1979, p. 36.

<sup>3</sup> Gilbert Durand, *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, S.A., 1996, p. 43.

«mythologie grecque pour exprimer les crises politiques de [son] temps, [ses] crises personnelles ou [ses] propres conceptions du monde»<sup>1</sup>. Il n'oublie pas de signaler que le mythe peut être considéré comme une source privilégiée d'inspiration.

Mais, pourquoi ce recours au mythe, ou cette tendance à mythifier ses personnages ? Est-ce un désir de la part de Yourcenar de rendre éternelle son œuvre et par conséquent son nom, parce que le mythe est connu par pratiquement tous les lecteurs, et c'est pourquoi il dure toujours ? Pour répondre à cette question, nous reprenons ce que dit Armelle Lelong, dans son livre intitulé *Le parcours mythique de Marguerite Yourcenar : de Feux à Nouvelles Orientales* :

*Le mythe s'installe au cœur de l'expérience intérieure, en se refusant à séparer le Verbe de son contenu existentiel et ontologique. Il parle à l'homme de sa destinée, de ses activités, de ses croyances, de ses passions. Il parle de tous les phénomènes de la vie psychique (...) Il offre un sens à l'homme désorienté. C'est pourquoi Marguerite Yourcenar, en tant qu'être humain et en tant qu'écrivain s'est tournée vers lui*<sup>2</sup>.

Le mythe représente, pour Yourcenar, une «approche de l'absolu». C'est grâce au mythe qu'elle peut avoir accès à tout «ce qu'il y a de durable» et «d'éternel» à l'intérieur de l'être humain. Le mythe lui permet aussi d'accéder aux «différentes grandes images possibles de l'humain»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> *Présence de l'antiquité grecque et romaine au XX<sup>e</sup> siècle*. Actes du colloque tenu à Tours (30 novembre-2 décembre 2000). Textes réunis par Rémy Poignault, Tours, Centre de Recherches A. PIGANIOL, 2002, p. 8.

<sup>2</sup> Armelle Lelong, *Le parcours mythique de Marguerite Yourcenar : de Feux à Nouvelles Orientales*, Paris, éd. L'Harmattan, 2001, p. 8.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 90.

D'après Lelong, cinq raisons ont amené Yourcenar à se servir du mythe :

- «Le mythe est une structure vivante, souple et dynamique»<sup>1</sup>. Ce qui n'empêche pas «la réécriture» et «la création mythique».
- «Le mythe est une histoire universelle»<sup>2</sup>. Yourcenar s'intéresse à l'histoire et à l'universel. Le mythe lui représente les deux en même temps. Pour elle, le point de vue du mythe est plus vaste que celui de l'histoire, comme elle le déclare dans *Souvenirs pieux*. Ce sont les archétypes représentés par le mythe qui intéressent Yourcenar en premier lieu. Dans le mythe, même s'il raconte l'histoire d'un héros ou d'un être surnaturel, le fond reste toujours «le drame de chacun». Le mythe n'est pas limité ni dans le temps ni dans l'espace. L'auteure peut alors s'en servir pour désigner le «destin collectif» de l'humanité et pas exclusivement celui d'un héros grec, parce qu'il «passe de loin, et de beaucoup, la personne, ses comportements et ses idéologies»<sup>3</sup>.
- «Le mythe est une écriture de la tension : (...) l'écriture mythique, écriture de la tension toujours vivante, écriture du désir qui rend présent l'invécu, au-delà de la mémoire et de l'imaginaire»<sup>4</sup>.
- «Le mythe conduit au cœur même de l'acte d'écrire»<sup>5</sup> : le mythe est, en lui-même, initiatique. Il épargne à l'écrivain ainsi qu'au

---

<sup>1</sup> Armelle Lelong, *Le parcours mythique de Marguerite Yourcenar : de Feux à Nouvelles Orientales*, op. cit., p. 20.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>3</sup> Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, op. cit., p. 168.

<sup>4</sup> Armelle Lelong, *Le parcours mythique de Marguerite Yourcenar : de Feux à Nouvelles Orientales*, op. cit., p. 21.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 22.

lecteur les détails et les «déterminations spatio-temporelles». Il «dépersonnalise» les identités en faveur de «l'anonyme», de ce qu'on peut appeler le destin collectif ou l'universel.

➤ «Le mythe permet d'approcher du mystère de la création»<sup>1</sup>.

Ajoutons à ces raisons de Lelong deux autres, non pour leur opposer ou les affronter les unes les autres, mais pour compléter le tableau :

➤ Vers ses douze ans, la petite Marguerite a commencé l'apprentissage du grec. Elle était passionnée par les poètes et les philosophes de la Grèce Antique<sup>2</sup> :

*Je lisais ardemment Platon, aidée certes d'une traduction juxtalinéaire : les archétypes, les mythes, les grands débats sur l'immortalité passaient devant moi un peu comme des nuées, mais je ne me lassais pas des échappées, soigneusement choisies, je le sais aujourd'hui sur la vie athénienne, Socrate et Phèdre au bord du Céphise, la palestres que fréquentaient Charmide et le rougissant Lysis... Nous arpentions les quais, tentés parfois par un bateau-mouche ; nous nous arrêtons, Michel et moi, devant les statues des Tuileries pour commenter Jules César et Spartacus<sup>3</sup>.*

➤ À l'âge de vingt ans, Yourcenar croyait, tout comme Rémo, son arrière-grand-oncle maternel, que «La réponse grecque aux

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>2</sup> «Marguerite Yourcenar a parfaitement connu la littérature grecque, qu'il s'agisse de la Grèce antique ou de la Grèce moderne (...) elle a lu les auteurs grecs, elle en a traduit, depuis les plus anciens jusqu'aux plus récents». Jacqueline de Romilly, «Marguerite Yourcenar et la Grèce ancienne», in *Marguerite Yourcenar : du Mont-Noir aux Monts-Déserts. Hommage pour un centenaire*, textes réunis et présentés par Anne-Yvonne Julien Paris, éd. Gallimard, 2003, pp. 55-60 (notamment p. 55).

<sup>3</sup> *QE*, p. 871.

questions humaines était la meilleure, sinon la seule»<sup>1</sup>. Et, c'est peut-être pourquoi elle est partie en Grèce vers sa vingt-neuvième année pour y rester quelques années comme elle le déclare dans *Radioscopie* :

*J'ai vécu là presque continuellement (...) Ces années grecques ont compté énormément pour moi. Elles ont d'abord été, jusqu'à un certain point, le choc...celui de tout humaniste en chambre qui découvre la Grèce moderne et réalise tous ses prolongements dans le passé. Enfin...qui tâche de les réaliser et de les comprendre. Puis il y a eu la découverte de Cavafy, (...) Et en dernier lieu, comment éluder cette merveille qui fut la vie grecque dans les îles, la montagne, souvenir inoubliable<sup>2</sup>.*

Les influences des lectures de l'adolescence et de la jeunesse ainsi que les influences de ce long séjour en Grèce, ont donc joué un rôle indéniable dans le recours de Yourcenar à la mythologie grecque. Mais, n'oublions pas que Yourcenar ne se sert pas seulement des mythes grecs. Elle se réfère aussi aux autres mythes comme ceux de l'Inde, comme elle le fait dans *Kâli décapitée*, cette nouvelle orientale racontant l'histoire de la déesse Kâli, symbole du Bien et de la pureté, qui a été décapitée par les jaloux et les envieux. Yourcenar nous y raconte comment les dieux, cherchant son corps divin, ont placé par erreur sa tête sur le «cadavre pâle» d'une prostituée

---

<sup>1</sup> *SP*, p. 215.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Radioscopie de Jacques Chancel*, *op. cit.*, pp. 111-112.

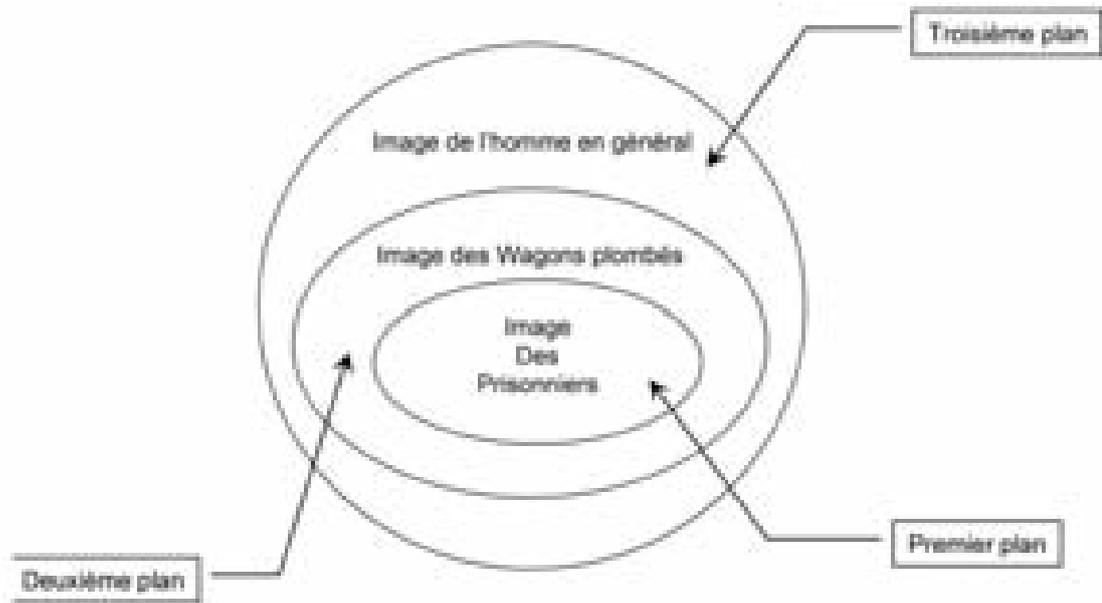
décapitée elle aussi «pour avoir essayé de troubler les méditations d'un jeune brahmane»<sup>1</sup>. Cela change complètement les caractères de la bonne déesse.

Mais que représente le mythe pour Yourcenar ? Le mythe, pour Yourcenar, est un «mode d'expression». En parlant du retour à la mythologie grecque dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* et *Le Mystère d'Alceste*, elle signale que «Le mythe est une série de cercles concentriques, un peu comme ceux produits par une pierre jetée dans l'eau. Au premier plan, l'image des prisonniers emportés par Thésée dans la cale d'un navire vers le Minotaure qui les dévorera ; au second plan, l'image des wagons plombés qui mènent vers Auschwitz, et au troisième l'image de l'homme en général, enfermé dans sa destinée mouvante, ne sachant rien du monde qui l'entoure et continuant jusqu'au bout à se demander où il va, ce qu'il devient, et de quoi est fait son désastre ou son salut»<sup>2</sup>. Le mythe rend la littérature universelle, parce qu'il part du drame du héros surnaturel pour aboutir en fin du compte au drame de l'univers tout entier. Un mythe est un point de repère et comme tout point de repère, il sert d'appui pour aller vers d'autres choses. Il faut donc insister sur sa mission universelle, parce que c'est l'être humain en général que vise Yourcenar et non pas tel ou tel héros.

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Kâli décapitée*, in *Œuvres romanesques, op. cit.*, p. 1236.

<sup>2</sup> Patrick de Rosbo, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Mercure de France, 1972, pp. 154-155.



**Une série de cercles concentriques**

A ce niveau, une question très importante doit être posée : quel est le rôle ou la fonction du mythe dans la création littéraire ? Pour répondre à cette question, nous nous référons à ce que dit Yves-Alain Favre. Parlant du rôle que joue le mythe dans l'écriture romanesque, il signale que le recours au mythe pose trois problèmes :

1-«Quelle extension lui accorde le romancier ?»<sup>1</sup>;

2-«De quelle manière et sous quelle forme le mythe manifeste-t-il sa présence dans l'œuvre ?»<sup>2</sup> ;

3-«Quelle fonction le mythe se voit-il assigner dans la création

---

<sup>1</sup> Yves-Alain Favre, «Marguerite Yourcenar : Le rôle du mythe dans la création romanesque», in *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*. Actes du colloque tenu à l'Université d'Anvers (du 15 au 18 mai 1990). Textes édités par Simone et Maurice Delcroix et le groupe Yourcenar d'Anvers, Tours, SIEY, 1995, pp. 189-196 (notamment p. 189).

<sup>2</sup> *Ibid.*

romanesque ?»<sup>1</sup>

Répondant à la première question, nous pouvons dire que l'auteur peut interpréter le mythe à son gré, tout en restant fidèle à son sens primitif. Le mythe est toujours riche et extensible, parce qu'il prend toujours de nouvelles dimensions et de nouvelles interprétations à travers les siècles. Mircea Eliade assure que «le mythe est une réalité culturelle et extrêmement complexe qui peut être abordée et interprétée dans des perspectives multiples et complémentaires»<sup>2</sup>.

A la question : «De quelle manière et sous quelle forme le mythe manifeste-t-il sa présence dans l'œuvre ?» Yves-Alain Favre répond que le romancier peut représenter le mythe de trois manières :

a- Il peut le représenter dans sa totalité en citant tous les détails et en évoquant tous les personnages. Yourcenar le fait dans *Antigone ou le choix* où elle raconte dans sa totalité le mythe d'Antigone. Il en est de même pour *Electre ou la chute des masques*. Mais lorsque nous feuilletons *Le Labyrinthe du monde* nous ne trouvons aucun exemple équivalent.

b- Dans ce cas l'auteur ne reprend qu'un seul «épisode» du mythe : «...ainsi l'évocation d'Hercule filant aux pieds d'Omphale dans *Feux*»<sup>3</sup>. Là aussi, nous ne trouvons aucun exemple correspondant à ce cas dans l'autobiographie de Yourcenar.

c- L'auteur ne fait qu'une simple et «rapide allusion au mythe».

Là, les exemples correspondants sont nombreux dans *Le Labyrinthe du monde* : Dans *Souvenirs pieux*, Yourcenar parle de la croix accrochée au berceau de la petite en disant : «L'angelot censé représenter l'Ange Gardien

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>3</sup> Yves-Alain Favre, «Marguerite Yourcenar : Le rôle du mythe dans la création romanesque», in *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, *op. cit.*, p. 190.

auquel l'enfant croira un jour ressemble aux Cupidons joufflus fabriqués eux aussi en série par des tâcherons gréco-romains»<sup>1</sup>.

A un autre endroit, elle compare les ouvrières qui fabriquent «les fils tirés et les dentelles du minuscule couvre-lit», aux «Parques qui tissent et brodent, invisibles, les robes de noces et les layettes»<sup>2</sup>. Elle fait ici appel au mythe des Fileuses. Quand elle cite le récit de Madame Mathilde, sa grand-mère maternelle, elle mentionne ceux qui sont, à son avis, les vrais dieux :

*Ces vrais dieux sont Plutus, prince des coffres-forts, le Dieu Terme, seigneur du cadastre, qui prend soin des bornes, le roide Priape, dieu secret des épousées, légitimement dressé dans l'exercice de ses fonctions, la bonne Lucine qui règne sur les chambres d'accouchées, et enfin, repoussée le plus loin possible, mais sans cesse présente dans les deuils de famille et les dévolutions d'héritage, Libitine, qui ferme la marche, déesse des enterrements. Madame Mathilde est la servante de Lucine*<sup>3</sup>.

Dans *Archives du Nord*, en énumérant les cadeaux achetés par Michel-Charles, Yourcenar nous cite : «Une Ariane abandonnée»<sup>4</sup>, «Un Tibère usé»<sup>5</sup>, et «une jeune Niobide»<sup>6</sup>. Dans le même volet elle nous décrit la visite de son grand-père paternel à la villa d'Hadrien et profite de l'occasion pour parler des dieux et personnages de la mythologie grecque : L'Hermaphrodite, La Vénus.

---

<sup>1</sup> *SP*, pp. 26-27.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>4</sup> *AN*, p. 430.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 431.

<sup>6</sup> *Ibid.*

Dans *Quoi ? L'Eternité*, elle compare Egon, le mari de Jeanne, portant son petit Axel, à Hermès portant «l'enfant Bacchus»<sup>1</sup>. Enfin, décrivant la chèvre de la petite Marguerite et dont Michel a doré les cornes, elle dit que c'était une «bête mythologique avant que je sache ce qu'était la mythologie»<sup>2</sup>.

En ce qui concerne la fonction du mythe dans l'œuvre littéraire, Favre la divise en quatre :

a- Une fonction décorative : comme le mythe «a une pure valeur d'ornement», l'auteur peut s'en servir pour orner son texte et non pour ajouter une autre dimension ou un autre sens à son écriture. Et ce n'est pas du tout le cas de Yourcenar.

b- Une fonction glorifiante: parfois le mythe vient ajouter une autre perspective aux personnages. Traités dans le cadre d'une dimension mythique «certains personnages acquièrent une stature plus prestigieuse et voient leur destinée s'entourer d'une aura légendaire. A un personnage qui vit dans un lieu précis et dans un temps daté, il donne une valeur intemporelle, dépourvue de toute référence spatiale»<sup>3</sup>. Dans *Quoi ? L'Eternité*, l'auteure en parlant de Jeanne l'appelle «sœur de Vénus»<sup>4</sup>, ce qui donne à la beauté exceptionnelle de Jeanne un aspect mythique.

c- La fonction illuminatrice : cette fonction aide l'auteur à éclairer le personnage et la situation sans recourir aux petits détails. Il lui suffit de renvoyer le lecteur au mythe. Mais cette fonction implique un petit problème. Elle suppose un lecteur cultivé, c'est-à-dire connaisseur du mythe en cause. Dans *Souvenirs pieux*, Yourcenar dit que Madame Mathilde «est la

---

<sup>1</sup> *QE*, p. 725.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 794.

<sup>3</sup> Yves-Alain Favre, «Marguerite Yourcenar : Le rôle du mythe dans la création romanesque», in *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, *op. cit.*, pp.192-193.

<sup>4</sup> *QE*, p. 789.

servante de Lucine»<sup>1</sup>. Un lecteur sachant que Lucine est une déesse gréco-romaine, chargée de protéger les femmes lors de l'accouchement, se rend compte sur le champ que Madame Mathilde a fait beaucoup d'enfants. Cela épargne à l'auteur ainsi qu'au lecteur d'entrer dans des détails qui alourdiraient inutilement le texte.

d- Fonction génératrice. Quant à cette quatrième et dernière fonction, voici ce que dit Favre : «Dans [la] fonction génératrice, le mythe donne naissance au récit ou en assure la croissance et la progression. Il en constitue le principe et l'origine...»<sup>2</sup>.

A notre avis, trois mythes principaux sont utilisés comme un «fil conducteur», comme le fameux fil d'Ariane dans l'autobiographie de Yourcenar :

### **1- Le mythe du Labyrinthe :**

L'image du labyrinthe fait son apparition dès les premières œuvres de Marguerite Yourcenar. On la trouve dans *Le Jardin des Chimères* et *Qui n'a pas son Minotaure ?* Dans ces deux ouvrages, le labyrinthe est présenté comme un lieu de transformation indispensable pour arriver à une forme permettant au personnage yourcenarien d'avancer dans sa quête de l'Absolu. C'est l'Absolu que Yourcenar essaye de trouver dans tout être humain : «Dans *Le Jardin des Chimères*, Icare part vers le Soleil qu'il invoque avec le nom d'Absolu. Tout le procès de préparation, de transformation et d'obtention de ses ailes pour adopter la nouvelle forme qui lui permet de voler, s'était réalisé à l'intérieur du Labyrinthe<sup>3</sup>. Thésée, à son tour, est

---

<sup>1</sup> *SP*, p. 106.

<sup>2</sup> Yves-Alain Favre, «Marguerite Yourcenar : Le rôle du mythe dans la création romanesque», in *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, *op. cit.*, p.194.

<sup>3</sup> «Marguerite Yourcenar ne se contente pas d'introduire la Chimère dans le labyrinthe, mais encore elle en modifie la morphologie : celle que la Fable présente comme un être composite, à la fois lion, chèvre et serpent crachant le feu devient un "monstre au visage de vierge", mais surtout possède des ailes flamboyantes qui seront indispensables pour la fuite d'Icare». Rémy Poignault, «La légende d'Icare vue

l'objet de son plus grand combat à l'intérieur du Labyrinthe ; il tue et il meurt pour réussir à en sortir victorieux et régénéré, il acquiert une nouvelle forme après sa désintégration, qui n'est autre chose qu'une étape nécessaire pour la réalisation de sa fin»<sup>1</sup>.

Le labyrinthe devient un thème fascinant au XX<sup>e</sup> siècle. André Peyronie qualifie ce siècle de «labyrinthique», tout en assurant que «Le labyrinthe est avant tout une image mentale, une figure symbolique ne renvoyant à aucune architecture exemplaire, une métaphore sans référent»<sup>2</sup>.

Le labyrinthe est pour Yourcenar le symbole de l'inconscient, ce qui justifie l'attention que notre auteure accorde à cette image mythique. Lisons ensemble ce qu'elle place dans la bouche de Thésée, dans *Qui n'a pas son Minotaure ?* Parlant du labyrinthe, il dit : «Je m'y perds ... Il fait noir comme dans un antre. Rien de plus exténuant que de se battre avec la nuit. Elle supprime le monde extérieur. J'ai l'impression de plonger dans mes ténèbres internes, et les circonvolutions du Labyrinthe me font penser à mes entrailles»<sup>3</sup>.

D'après Yourcenar, le labyrinthe n'est donc autre chose que notre esprit. Et c'est là qu'on peut trouver le Minotaure comme l'indique le titre de la pièce<sup>4</sup>. C'est alors sur le labyrinthe interne qu'insiste Yourcenar. *Qui*

---

par Marguerite Yourcenar», in *Retours du mythe. Vingt études pour Maurice Delcroix*, sous la dir. de Keith Busby, M. J. Freeman, Sjef Houppermans, Paul Pelckmans et Co Vet, Amsterdam, Atlanta, GA : Rodopi, 1996, pp. 211-229 (notamment pp. 223-224).

<sup>1</sup> Maria-José Vazquez de Parga, «Le labyrinthe de Marguerite Yourcenar», in *Bulletin n° 4 de la société internationale d'études yourcenariennes*, op. cit., pp. 41-51 (notamment p. 51).

<sup>2</sup> André Peyronie, «Le labyrinthe», in *dictionnaire des mythes littéraires*, sous la dir. du prof. Pierre Brunel, Monaco, Paris, éd. du Rocher, 1988, pp. 915-950 (notamment p. 915). Mais, nous pouvons trouver de nos jours des architectures pareilles : au manège, il y a un édifice qu'on appelle le labyrinthe. Cet édifice est, comme l'indique le nom, labyrinthique. L'enfant y entre et erre longtemps avant d'en sortir. Cela nous montre que l'image du labyrinthe ne tente pas seulement les littéraires. C'est une image sans référent, mais qui est devenue en elle-même une référence.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Qui n'a pas son Minotaure ?*, in *Théâtre II*, op. cit., p. 207.

<sup>4</sup> «Nous portons tous dans les labyrinthes du cœur et de l'esprit, un Minotaure qui est notre part du mal». René Garguilo, «Le mythe du labyrinthe et ses modulations, dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar», in *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., pp. 197-205 (notamment p. 202).

*n'a pas son Minotaure?* la réponse à cette question devrait être : tout le monde a son Minotaure. Parlant des treize victimes Yourcenar dit : «Le Minotaure emplit leur âme, et l'idée qu'ils se font du monde ; ils ne voient plus à leur existence un autre but que cette vaste faim. Ce n'est donc plus contre le monstre qu'il faut lutter, mais contre eux-mêmes»<sup>1</sup>.

Yourcenar accorde une grande importance à cette image du labyrinthe à tel point qu'elle rassemble les trois volumes qui constituent sa trilogie autobiographique sous le titre général de *Labyrinthe du monde*. Ce titre est emprunté à un livre de Comenius (Komensky), l'humaniste tchèque du XVII<sup>e</sup> siècle. Le livre de Komensky s'intitule *Le labyrinthe du monde et le paradis du cœur*. Komensky y raconte l'histoire d'un homme qui découvre que le monde n'est qu'une grande ville à six voies menant toutes à une «place centrale où se dressent le palais de la sagesse et le château de la fortune»<sup>2</sup>. Après avoir pénétré dans les deux bâtiments, il s'est rendu compte que la vie est basée sur le mensonge et qu'il faut chercher Dieu pour trouver le repos en lui. Pourtant, il ne faut pas le chercher dans le monde, mais en lui-même, dans son cœur<sup>3</sup>.

Michel et Jeanne ont lu tous les deux ce livre en anglais. C'est sur la demande de Jeanne que Michel l'a traduit en français. Commentant ce livre, Yourcenar trouve que l'homme optimiste voit la vie à travers des «lunettes roses» qui rendent l'image du monde plus belle, et qu'il a de la cire dans les oreilles pour rendre «tous les bruits» plus supportables<sup>4</sup>. Mais dès qu'on enlève les lunettes et retire la cire, tout s'avère laid, voire affreux :

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Qui n'a pas son Minotaure ?*, in *Théâtre II*, op. cit., pp. 190-191.

<sup>2</sup> André Peyronie, «Le labyrinthe», in *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 928.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Là, il faut faire appel à Ulysse quand il affronte les sirènes et leur chant dangereux. Il se fait attacher au mat et fait boucher les oreilles de l'équipage par de la cire :

«Moi coupant en morceaux un grand cercle de cire,  
avec le glaive aigu, je le pétris de mes mains fortes ;  
il s'amollit bientôt, comme le voulait la puissance  
du Soleil et les feux du roi fils d'Hypérioron.

*Le monde se révèle aussitôt comme une ville ceinte de murailles, belle de loin, inquiétante et labyrinthique de près, pleine de cris et de rires pires que des cris, de refrains idiots d'ivrognes, du boniment des charlatans sur la place publique, et du susurrement des doctes qui insinuent des vérités fausses. Les portes et les fenêtres ouvertes des maisons basses laissent voir des avaricieux assis sur leur tas d'or, des luxurieux sur leurs tas d'ordures, des maris cocus et des femmes trahies, des enfants rebellés contre des parents qui souvent ne méritent pas mieux, des victimes bâillonnées dans des culs-de-basse-fosse et des juges qu'on ferait bien de juger. Tout ce qu'on voit est faux ou truqué. D'horribles mégères, à cause de leurs sacs d'écus, font le poids sur la balance dont l'autre plateau contient de beaux jeunes hommes en quête d'héritières ; des savants recollent subrepticement des étiquettes sur des fioles emplies par d'autres savants, et dont ils adultèrent le contenu. Au loin, la mer sauvage où les barques sombrent ; plus près, l'ennemi battant les bois et s'efforçant d'incendier les remparts<sup>1</sup>.*

---

J'en bouchai les oreilles à l'un de mes gens après l'autre.»

Lui, il veut entendre (pour connaître), mais ne peut rien faire puisqu'il est attaché et toutes ses demandes ne peuvent être entendues par son équipage :

«Ils me lièrent pieds et mains dans le bateau,

.....

je brûlais d'écouter, priai mes gens d'ôter mes liens  
d'un signe des sourcils : ils se courbèrent sur leurs rames»

Le chant des Sirènes est plein de promesses mais la réalité est noire !:

«Viens, Ulysse fameux, gloire éternelle de la Grèce,  
arrête ton navire afin d'écouter notre voix !

Jamais aucun navire noir n'est passé là

Sans écouter de notre bouche de doux chants». Homère, *L'Odyssee*, traduction, notes et préface de Philippe Jaccottet, Paris, éd. La Découverte & Syros, 2000, chant XIII, p. 203.

<sup>1</sup> *QE*, p. 745.

En fait, ce commentaire de Yourcenar dénote que la vie devient toujours choquante lorsqu'on la conçoit telle quelle. Elle signale que Michel a bâclé le dernier chapitre intitulé «le paradis du cœur», peut-être parce que ce paradis n'a pas d'existence. Le monde est alors un labyrinthe où l'homme erre longtemps. Il y cherche la paix, le salut et éventuellement le paradis. Mais, même s'il trouve le paradis dans son propre cœur, il risque aussi d'y trouver l'enfer puisque les deux constituent, tout à fait comme le font la vie et la mort, le recto verso de notre condition humaine sur terre. Enfin, las de chercher, l'homme essaye de s'en sortir, mais malheureusement, l'issue n'est pas toujours facile. Yourcenar trouve aussi que plonger à l'intérieur de l'être humain c'est comme tomber dans un «abîme». Dans *L'Œuvre au Noir*, elle intitule le chapitre qui devrait révéler l'intérieur de Zénon «L'Abîme»<sup>1</sup>.

Il ne faut d'ailleurs pas se tromper. Il n'est pas possible d'attribuer le choix du titre général de la trilogie à Coménius. Ce titre exprime une vision personnelle de l'auteure. N'oublions surtout pas que c'est le titre de son autobiographie. En fait, dès la première page de *Souvenirs pieux*, le premier volume du *Labyrinthe du monde*, Yourcenar exprime le labyrinthe dans lequel elle est entrée lorsqu'elle a décidé d'écrire son autobiographie : «Je m'arrête, prise de vertige devant l'inextricable enchevêtrement d'incidents et de circonstances qui plus ou moins nous déterminent tous»<sup>2</sup>.

Dans *Archives du Nord*, elle intitule le chapitre qui aborde ses ancêtres paternels «Le réseau». Le réseau n'est autre chose qu'un ensemble de fils où l'auteure peut se perdre ou dans lesquels elle peut être ligotée sans aboutir à rien et sur lequel elle doit cependant tirer pour avancer.

Dans *Quoi ? L'Eternité*, nous trouvons un autre titre évocateur du même sens. C'est le chapitre intitulé «Les sentiers enchevêtrés».

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, «Carnets de notes de *L'Œuvre au Noir*», in *Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. 874.

<sup>2</sup> *SP*, p. 7.

A ce stade, une question surgit : est-ce que nous pouvons considérer l'utilisation du terme «labyrinthe» comme un fil conducteur ? Le labyrinthe en lui-même n'est pas un fil conducteur, mais pour y avancer il faut un fil conducteur. Dans une pelote, le plus difficile est de choisir le bon fil. Choisisant ce titre général du triptyque, ainsi que les titres évocateurs des chapitres, Yourcenar veut que le lecteur lise son autobiographie comme l'histoire de quelqu'un qui considère la vie, le monde comme un labyrinthe. Le choix n'est donc pas gratuit. Et c'est dans ce sens-là que le terme du labyrinthe devient, si l'on peut dire, un guide de lecture dans *Le Labyrinthe du monde*.

## **2- Le mythe de l'Apocalypse :**

Le mythe de l'Apocalypse constitue lui aussi l'un des fils conducteurs dans *Le Labyrinthe du monde*. Yourcenar croit fermement à la destruction de notre monde et à la fin tragique de cette vie sur terre et elle l'exprime dans son autobiographie. Elle y évoque les guerres et les destructions diverses auxquelles elle a assisté et également celles dont elle a entendu parler.

Dans *Quoi ? L'Eternité*, elle intitule les deux chapitres abordant la première guerre mondiale «La terre qui tremble». Revenons encore une fois aux titres significatifs : l'auteure compare la guerre à un tremblement de terre, et comme tout véritable tremblement de terre, capable de tout détruire.

Guy Lobjichon distingue l'Apocalypse au singulier et avec un grand A des apocalypses au pluriel. Les apocalypses sont d'après lui, «les scénarios possibles d'une fin du monde»<sup>1</sup>. Quant à l'Apocalypse, il dit :

---

<sup>1</sup> Guy Lobjichon, «Apocalypse, apocalypses», in *Cahier du centre interdisciplinaire de recherches en Histoire, Langues et Littératures (CIRHILL)*, Hors série, éd. de L'UCO, 2004, pp. 9-13. (notamment p. 9).

*Le nom d'Apocalypse désigne en effet un livre, qu'on a très tôt attribué à l'Apôtre Jean, le disciple le plus aimé de Jésus. Cet écrit du dernier tiers du 1<sup>er</sup> siècle exposait aux disciples de Jésus, encore atterrés des résistances opposées à leur message et blottis dans la frilosité, ce que serait vengeance de Dieu et des tribus célestes sur les adversaires du Christ lorsque viendraient, bientôt assurément, les derniers jours de ce monde qui n'en finit pas de vieillir sans passer au renouveau<sup>1</sup>.*

Dans les sociétés occidentales, comme le signale Mircea Eliade, il n'y a pas place pour l'optimisme. Alors que, dans la religion chrétienne, la fin du monde sera suivie d'une nouvelle vie (La Résurrection), chez les sociétés modernes (dominées par le matérialisme et l'athéisme) et avec le progrès des armes de destruction massive, la fin dramatique du monde sera totale, sans lendemain et définitive.

A la fin d'*Archives du Nord*, Yourcenar parle de la destruction du monde par l'homme, et elle ajoute qu'à «certaines époques... Siva danse sur le monde, abolissant les formes»<sup>2</sup>. Siva est le dieu de la destruction du monde. Il est aussi le dieu de la procréation. La destruction du monde par Siva peut alors être suivie d'une reconstruction. Mais, malheureusement «Ce qui danse aujourd'hui sur le monde est la sottise, la violence, et l'avidité de l'homme»<sup>3</sup>. Yourcenar ne cesse de répéter que l'homme est à l'origine de tout le mal qui existe dans le monde :

*L'homme a fait de tout temps quelque bien et beaucoup de mal ; les moyens d'action mécaniques et chimiques*

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>2</sup> *AN*, pp. 612-613.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 613.

*qu'il s'est récemment donnés, et la progression quasi géométrique de leurs effets ont rendu ce mal irréversible ; d'autre part, des erreurs et des crimes négligeables tant que l'humanité n'était sur la terre qu'une espèce comme une autre, sont devenus mortels depuis que l'homme, pris de folie, se croit tout-puissant<sup>1</sup>.*

L'autobiographie de Yourcenar est parsemée d'images que Mireille Blanchet-Douspis qualifie de «dignes de l'Apocalypse»<sup>2</sup>. Citons à titre d'exemple le passage suivant : «On quitte la route bordée de rustiques guirlandes de houblon qui ont souvent dû faire penser Michel-Charles, et peut-être en ce moment Michel, aux pampres de l'Italie. Cette route campagnarde (...) sera dans onze ans flanquée sur toute sa longueur, de Bailleul à Cassel, d'une double rangée de chevaux morts ou agonisants, éventrés par les obus de 1914, qu'on a traînés dans le fossé pour laisser passage aux renforts anglais attendus»<sup>3</sup>.

C'est alors la violence qui inquiétait Yourcenar et qui devrait nous inquiéter tous<sup>4</sup>.

### **3- Le mythe du Cosmos :**

Yourcenar ne s'intéresse pas seulement à l'état actuel des choses, mais aussi et surtout à leurs origines. Ainsi, nous trouvons que le mythe du

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> Mireille Blanchet-Douspis, *L'influence de l'histoire contemporaine dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Amsterdam, New York, éd. Rodopi B.V., 2008, p. 128.

<sup>3</sup> *AN*, p. 610.

<sup>4</sup> La violence existe aussi dans les contes de fées. Mais la violence et la menace, omniprésentes dans ces contes, permettent à l'enfant de s'identifier au personnage principal. Le héros des contes de fées représente la justice et le Bien. C'est lui qui gagne en fin de compte. Sa victoire signifie le triomphe de la Vertu qui l'emporte sur le Vice. Voir à ce sujet Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, traduction française, Paris, éd. Robert Laffont, S.A., 1976, p. 20.

Cosmos fait partie des fils conducteurs dans sa trilogie autobiographique. Au début d'*Archives du Nord*, elle déclare avoir remonté, dans *Souvenirs pieux*, le fil du temps «jusqu'aux temps romains», ou peut-être «préromains», alors que dans *Archives du Nord* elle a essayé de «partir directement de lointains inexplorés pour arriver enfin (...) jusqu'au Lille du XIX<sup>e</sup> siècle, jusqu'au ménage correct et assez désuni d'un grand bourgeois et d'une solide bourgeoise du Second Empire, enfin, jusqu'à cet homme perpétuellement en rupture de ban que fut [son] père, jusqu'à une petite fille apprenant à vivre entre 1903 et 1912 sur une colline de la Flandre française»<sup>1</sup>, là où la petite passa ses premières années. Elle a essayé d'explorer son histoire à travers les siècles.

Mais, Yourcenar, s'intéresse-t-elle au mythe parce qu'elle s'intéresse à l'origine de toute chose ou au contraire, s'intéresse-t-elle à l'origine des choses parce qu'elle est fascinée par le mythe ? Pour répondre à cette question, nous nous référons à ce qu'écrit Mircea Eliade dans son livre intitulé *Aspects du mythe*. Il y dit que «le mythe se rapporte toujours à une "création", il raconte comment quelque chose est venu à l'existence, ou comment un comportement, une institution, une manière de travailler ont été fondés ; c'est la raison pour laquelle les mythes constituent les paradigmes de tout acte humain significatif»<sup>2</sup>. Connaître le mythe, selon lui, c'est connaître l'origine des choses. Ce n'est d'ailleurs pas une simple connaissance «extérieure», mais une connaissance «que l'on vit», une connaissance qui permet de mieux maîtriser et de manipuler les choses.

Examinons ensemble ce passage d'*Archives du Nord* :

*...ressaisissons-nous ; tournons avec la terre qui roule  
comme toujours inconsciente d'elle-même, belle planète*

---

<sup>1</sup> AN, p. 317. Voir à ce sujet Maria-José Vazquez de Parga, «En quête des ancêtres dans *Le Labyrinthe du monde*», in *Marguerite Yourcenar : retour aux sources, op. cit.*, pp. 185-195.

<sup>2</sup> Mircea Eliade, *Aspects du mythe, op. cit.*, p. 30.

*au ciel. Le soleil chauffe la mince croûte vivante, fait éclater les bourgeons et fermenter les charognes, tire du sol une buée qu'ensuite il dissipe. Puis, de grands bancs de brume estompent les couleurs, étouffent les bruits, recouvrent les plaines terrestres et les houles de la mer d'une seule et épaisse nappe grise. La pluie leur succède, résonnant sur des milliards de feuilles, bue par la terre, sucée par les racines ; le vent ploie les jeunes arbres, abat les vieux fûts, balaie tout d'une immense rumeur...<sup>1</sup>*

C'est vraiment le cycle de la vie. L'écrivaine parle de tous les éléments de la nature, leurs relations et leurs origines. Ce passage dénote l'intérêt que Yourcenar accorde à l'univers ou plus précisément ce qu'on appelle Cosmos. N'oublions pas aussi l'ascension de l'Etna effectuée par Michel-Charles, son grand-père paternel. Cette aventure, Yourcenar l'a faite elle aussi deux ou trois fois dans sa vie. Cette aventure n'est pour Yourcenar qu'une exploration des origines.

Ce sont alors les trois mythes principaux qui représentent le fil d'Ariane pour le lecteur du *Labyrinthe du monde* de Yourcenar :

- Le mythe du Labyrinthe : notre monde est un dédale sans fin ;
- Le mythe d'Apocalypse : l'homme est l'origine de toute la violence et tout le mal qui règnent sur terre ;
- Le mythe de Cosmos : L'auteure cherche les origines de toute chose.

Mais la dimension mythique ne constitue pas le seul fil conducteur dans *Le Labyrinthe du monde*. Il y a une autre dimension qui n'est pas sans

---

<sup>1</sup> AN, p. 321.

importance dans la lecture et la compréhension de l'autobiographie yourcenarienne : c'est la dimension religieuse.

### III. Dimension religieuse

Nous préférons traiter à part la dimension religieuse chez Yourcenar, parce que de notre point de vue, la religion ne fait pas partie du mythe. Nous considérons comme une erreur d'étudier la religion dans une perspective mythique.

Yourcenar déclare que la base de sa culture a été religieuse. Mais elle dit qu'elle a renoncé très vite à la religion au profit de l'Universel.

Pour étudier la dimension religieuse dans *Le Labyrinthe du monde*, il faut tout d'abord examiner la conception de la foi chez Yourcenar.

#### 1- Conception de la foi :

Ajouter foi à quelque chose, c'est avoir confiance en cette chose, c'est y croire. Dans n'importe quelle religion la foi signifie la croyance. C'est croire en Dieu, en sa Présence et en sa Puissance.

Dans *Souvenirs pieux*, Octave Pirmez et sa mère considèrent la perte de la foi non seulement comme «une catastrophe spirituelle», mais aussi «un crime social, une perverse rébellion contre les traditions instillées dès le berceau»<sup>1</sup>. Quant à Yourcenar, interrogée sur l'église qu'elle fréquente, elle répond qu'elle ne fréquente aucune église. Concernant sa foi, elle dit «pas cette foi-là...»<sup>2</sup>. Cela veut dire que l'auteure n'a pas la même conception de la foi que la plupart des gens.

Quant à la notion de foi chez Yourcenar, elle dit dans *Les Yeux ouverts* : «Je ne crois pas à la foi, du moins au sens où les croyants

---

<sup>1</sup> *SP*, p. 153.

<sup>2</sup> Voir Marguerite Yourcenar, *Radioscopie de Jacques Chancel*, *op. cit.*, pp. 68-69.

emploient ce mot de nos jours, c'est-à-dire presque agressivement. Ils ont l'air de dire qu'ils croient ou qu'ils s'obligent à croire à quelque chose qui n'est pas prouvé, et que c'est par conséquent leur mérite principal à continuer à y croire. Et on sent, on devine dans leur foi un effort de volonté, et aussi une volonté d'exclusivité : nous avons cette foi, elle est à nous, ceux qui ne l'ont pas sont bien à plaindre, ou au contraire, ce sont des dégoûtants : il faut les convertir sans égard pour leurs traditions ou réactions personnelles. Alors ce sentiment-là, je suis très loin de l'éprouver»<sup>1</sup>. Il semble qu'elle préfère la foi d'autrefois dont le sens est plus vaste et plus instinctif, et donc loin du fanatisme. La foi, selon Yourcenar est de croire à l'invisible, c'est avoir contact avec lui. Et c'est seulement lorsque l'on donne à cet invisible une forme que Dieu meurt :

*En France, et ailleurs aussi du reste, l'éducation religieuse populaire (ou l'éducation laïque, dans la mesure où celle-ci n'est que son contraire et se définit par rapport à elle) a présenté de Dieu une conception anthropomorphique et grossière ; les gens se sont trouvés devant des contradictions insolubles. On ne leur a jamais appris à s'élever au-dessus de l'image du Dieu Père Noël ou du Dieu Père Fouettard, qui ne suffisent ni l'une ni l'autre. Et répétant ces images naïves, ou des dogmes plus abstraits mais fondés sur les mêmes modèles comme la justice ou la Bonté Divines, ils ont conclu à la mort de Dieu<sup>2</sup>.*

Yourcenar affirme l'existence de Dieu sans lui donner ni contenu ni forme : «J'appelle Dieu ce qui est à la fois au plus profond de nous-mêmes et

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 40.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 248.

au point le plus éloigné de nos faiblesses et de nos erreurs. Je n'ai pas le moins du monde l'impression que l'Être éternel soit mort, de quelque façon qu'on choisisse de nommer l'innommable, que ce soit le *sol*, comme Eckhart, c'est-à-dire sans doute notre terre ferme, ou le Vide, comme l'appelle le Zen, c'est-à-dire sans doute ce qui est absolu et pur. Ce qui meurt, ce sont les formes, toujours restreintes, que l'homme donne à Dieu»<sup>1</sup>.

Dans la plupart des cas, dit Michèle Goslar, «Dieu semble une forme vide que chacun peut remplir à son gré». «Dans *Denier du rêve ...* Dieu change d'attributs et de visage en fonction de chacun des personnages : "opium des faibles" pour Marcella, ami pour Giulio, espèces de grandes fleurs ou Bon Dieu pour la mère Dida ... »<sup>2</sup>.

Dans *Le Labyrinthe du monde*, la religion représente pour la plupart des personnages un secours, une sorte d'issue ou de délivrance. Lors des tempêtes, Noémi, la grand-mère paternelle «s'enferm[e] dans un placard avec un chapelet»<sup>3</sup>. Ce chapelet qui n'est autre chose qu'un symbole religieux, est pour Noémi une protection, un refuge.

Madame Mathilde, la grand-mère maternelle prie «pour qu'il fasse beau dimanche...et qu'Arthur approuve ses arrangements de fruits et de fleurs ; pour sa santé à elle, qui est fragile, et pour qu'il lui soit accordé de porter jusqu'au bout son fardeau, pour qu'elle ait la force de remplir ses obligations journalières, et que, si la force lui fait défaut, ses manquements lui soient pardonnés»<sup>4</sup>. Elle prie pour le salut de tout le monde : ses enfants, son mari, son père et même la Fraulein. Elle prie aussi «pour que le Bon

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> Michèle Goslar, «Essai de définition du rapport de Marguerite Yourcenar au sacré à travers son œuvre», in *Le sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*. Actes du colloque international de Bruxelles (26-28 mars 1992), tenu sous les auspices de la Fondation Dialogues-Princesse de Mérode. Textes publiés par Rémy Poignault, Tours, SIEY, 1993, pp. 95-106 (notamment p. 101).

<sup>3</sup> *AN*, p. 482.

<sup>4</sup> *SP*, p. 117.

Dieu éclaire le cousin Fernand, qu'on dit libre penseur...»<sup>1</sup>.

Mais le Bon Dieu de la grand-mère ne semble pas être toujours bon aux yeux de la petite Marguerite tant qu'il y aura des gens qui souffrent, tant qu'il y aura des enfants mourant en bas âge, tant qu'il y aura des animaux tués par les voitures, tant qu'il y aura injustice sur terre.

La petite fille que sa mère avait vouée «au bleu», n'a qu'une seule prière à réciter, qu'elle apprend par cœur et qu'elle récite de tout temps : «Je vous salue, Kwannon<sup>2</sup> pleine de grâces, qui écoutez les larmes des êtres». «Je vous salue, Shechinah<sup>3</sup>, bienveillance divine». «Je vous salue, Aphrodite, délices des dieux et des hommes»<sup>4</sup>, dit-elle dans *Quoi ? L'Eternité*, tout en signalant qu'elle change «l'entité symbolique» à laquelle il faut s'adresser. Cette prière n'est en fait pour Yourcenar qu'un moyen pour «mesurer le temps»<sup>5</sup>.

Il semble que Madame Mathilde a transmis sa foi à ses filles y compris Fernande. Agonisante, elle demande à M. de C., «Si la petite a jamais envie de se faire religieuse, qu'on ne l'en empêche pas»<sup>6</sup>. Mais personne, sauf la Fraulein, ne communique à la petite les dernières paroles

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>2</sup> Un bodhisattva sous forme féminine.

<sup>3</sup> La Gloire de Dieu.

<sup>4</sup> *QE*, p. 797.

<sup>5</sup> Yourcenar a «désacralisé» L'Ave Maria. Voir Camille Van Woerkum, «Le sacré dans les récits d'enfance de Marguerite Yourcenar», in *Le sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, op. cit.*, pp. 85-94 (notamment p. 89). Vénus Khoury-Ghata a presque fait la même chose dans son roman *Une maison au bord des larmes* :

«Je vous salue Maria de La Plata  
votre nom est dans nos cœurs brisés  
Vous êtes bénie entre toutes les femmes des bas  
quartiers  
Jésus le fruit de nos baisers enflammés  
priez pour nous pauvres pêcheurs  
Et pardonnez nos offenses comme nous pardonnons  
à ceux qui nous ont oubliés dans la chaleur de la  
Pampa  
Maintenant et à l'heure de notre mort.  
Olé.»

Vénus Khoury-Ghata, *Une maison au bord des larmes*, Paris, éd. Balland, 1998, p. 35.

<sup>6</sup> *SP*, p. 40.

de sa mère. Vers sa septième ou huitième année, la petite considère le testament de sa mère comme un fardeau qui pèse sur sa vie et sa liberté. Ainsi, elle avait devant la volonté de sa mère, «le recul du chien qui détourne le cou quand on lui présente un collier»<sup>1</sup>. Et elle nous explique ce qu'elle a compris dans ce souhait maternel :

*Peut-être, en souhaitant pour l'enfant ce qui lui semblait la tranquille existence du couvent, telle que la lui montraient ses souvenirs, Fernande tâchait d'entrebâiller pour la petite fille la seule porte, connue d'elle, qui menât hors de ce qu'on appelait autrefois le siècle, et vers la seule transcendance dont elle sût le nom<sup>2</sup>.*

Dieu représente pour Fernande le salut et la délivrance de sa petite. Mais, Yourcenar, pour sa part, dit «Il m'arrive de me dire que, tardivement, et à ma manière, je suis entrée en religion, et que le désir de Madame de C. s'est réalisé d'une façon que sans doute elle n'eût ni approuvée ni comprise»<sup>3</sup>. Elle l'assure aussi dans *Radioscopie*, en signalant que le couvent n'est, pour Mme de C., qu'un «asile», un «refuge». Mais, pour Yourcenar, la délivrance est tout à fait autre chose que la vie dans un couvent isolé du monde. La notion de la foi est donc dissociée de celle du salut.

Il faut d'ailleurs avoir foi en Dieu pour obtenir le Salut. Yourcenar exprime la même idée en assurant, dans la préface de *Feux*, que, pour Marie-Madeleine, «Le salut est Dieu»<sup>4</sup>. Mais, parlant de Dieu, Marie-Madeleine dit «Il ne m'a sauvée ni de la mort, ni des maux, ni du crime, car c'est par eux

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Feux*, in *Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. 1081.

qu'on se sauve. Il m'a sauvée du bonheur»<sup>1</sup>. Et, c'est peut être la douleur qui rend l'homme sage : «On dit : fou de joie. On devrait dire : sage de douleur»<sup>2</sup>. Selon Yourcenar, c'est par la sagesse que l'homme se sauve, c'est aussi par la sagesse qu'il peut sauver le monde dont il fait partie.

Notre écrivaine est complètement persuadée qu'on «ne se sauve pas seul»<sup>3</sup>. L'homme fait partie d'un tout plus grand que lui : le Monde. C'est donc pour le salut du monde qu'il faut travailler. C'est pourquoi, il semble qu'elle s'inscrive en faux contre la conception du salut individuel dans le christianisme :

*Le Christianisme a trop insisté sur le salut individuel, il avait raison, en ce sens que toute «âme sauvée» est un gain pour tous, mais il a créé la fausse impression d'une sorte d'égoïsme spirituel, qu'en fait les saints n'eurent jamais. «Tant qu'il y aura dans la rue une vieille femme sourde, un mendiant aveugle (...) tant qu'il y aura dans la rue un âne suppurant sous son bât, un chien affamé qui rôde, faites que je ne m'endorme pas dans la douceur de Dieu»<sup>4</sup>.*

Tout comme Bouddha, Yourcenar trouve que tous nos efforts doivent être consacrés à chercher le salut collectif de toute l'humanité, à réaliser la délivrance de tout le monde. «Bouddha ne se préoccupe que du salut»<sup>5</sup>, dit

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.1131.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 1134.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, *op. cit.*, p. 239.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Henri Arvon, *Le Bouddhisme*, Paris, Presses Universitaires de France 2005, p. 31. «C'est dans ses réflexions sur le problème de la condition humaine et la quête du salut que l'on peut déceler la rencontre originale de la pensée bouddhique avec la vision personnelle de Marguerite Yourcenar». Pacharee

Henri Arvon dans son livre intitulé *Le Bouddhisme*. Yourcenar a déclaré avoir été tentée et influencée par le Bouddhisme. Mais elle finit par se dire que cette religion «n'avait pas besoin d'un fidèle de plus. Je redoutais aussi le risque d'exotisme si souvent inhérent à ces adhésions officielles»<sup>1</sup>.

Dans ses *Lettres*, Yourcenar critique le Christianisme tout en faisant une sorte de comparaison entre cette religion et le Bouddhisme : «Un bouddhiste peut méditer à l'infini sur la *boddheit*<sup>2</sup>, voir dans Sakya Muni<sup>3</sup> un personnage historique entré dans l'éternité par ses seuls moyens d'homme, ou au contraire une immense figure cosmogonique englobant tout. Le catholicisme au contraire a insisté de plus en plus sur la *littéralité* des dogmes»<sup>4</sup>. Et, c'est cette littéralité qui est à l'origine des débats «si peu nécessaires entre la "Science" et L'Eglise»<sup>5</sup>.

Les Bouddhistes considèrent la Connaissance comme leur trésor le plus précieux, parce que c'est cette connaissance qui les mène au Salut. Mais c'est seulement par la «méditation pure» qu'ils peuvent atteindre la Connaissance :

*Cette méditation est pure parce qu'elle se détache de toute diversité objective et subjective, parce que, convaincue de la vanité et de la fugitivité des choses, elle sait s'abstraire de tous les désirs et qu'elle abandonne tout vouloir-vivre. «La méditation pure» n'est pourtant pas immédiatement accessible. Admettre pareille hypothèse serait faire bien peu de cas de*

---

Sudasna, *Marguerite Yourcenar et la voie bouddhiste : étude de l'œuvre romanesque*, thèse pour obtenir le grade de doctorat sous la dir. du prof. Pierre Brunel, Université Paris IV, 2000, p. 15.

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Radioscopie de Jacques Chancel*, *op. cit.*, 68.

<sup>2</sup> Aptitude virtuelle à devenir bouddhiste (comme le dit Yourcenar dans ses *Lettres*)

<sup>3</sup> Bouddha.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Lettres à ses amis et quelques autres*, *op. cit.*, p. 494.

<sup>5</sup> *Ibid.*

*l'éthique proprement dite. Aussi, avant de le faire parvenir à ce point culminant de sa libération, le bouddhisme impose-t-il à l'homme une longue poursuite de perfectionnement intérieur. C'est grâce à la bonté, à la bienveillance pour tous les êtres vivants et à la bienfaisance que l'homme parvient à ce stade dernier<sup>1</sup>.*

Parvenant à ce stade dernier, à cette dernière phase, l'homme ou plus précisément le contemplateur aboutit finalement à la Connaissance. Ce qui lui permet de se mettre sur la voie du Salut ou de la Libération. Cette Méditation pure ou «*Dhyâna*» est la substance du Bouddhisme. Et c'est justement ce qui attire l'attention de Yourcenar dans cette religion ou bien cette doctrine devenue religion.

Mais, critiquer le Christianisme et ses dogmes ne signifie pourtant pas mépriser ses aspects rituels.

## **2- Aspects religieux dans *Le Labyrinthe du monde* :**

Yourcenar déclare avoir été, dans son enfance, «très sensible aux fêtes religieuses, aux représentations des anges, des saints»<sup>2</sup>. Elle voyait dans ces aspects «un monde ... radio-actif en quelque sorte, invisible et très fort»<sup>3</sup>. Les aspects rituels se trouvent en abondance dans *Le Labyrinthe du monde*<sup>4</sup>, et surtout dans *Souvenirs pieux* qui est l'histoire d'une famille pieuse. Le titre même de ce volet est emprunté à l'un de ces rituels.

---

<sup>1</sup> Henri Arvon, *Le Bouddhisme*, op. cit., p. 52.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 35.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> « ... les références à la religion sont très présent[e]s dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar ». Mireille Brémond, «Marie-Madeleine et Antigone : Marguerite Yourcenar et la Bible», in *Femmes et tradition du livre*. Actes de la journée d'étude organisée par les Equipes d'Accueil Textes et Interculturalité (E A 1065, Lille 3) et CRIX (E A 369, Paris X-Nanterre) 25 octobre 2002, Villeneuve d'Ascq, Presses de l'Université Charles de Gaulle, Lille 3, 2006, pp. 81-93 (notamment p. 81).

Commençons par le baptême de la petite Marguerite et que Yourcenar qualifie de «fait secondaire». Ce baptême a eu lieu dans une «banale église» et sans aucune «pompe» :

*Outre le curé et son enfant de chœur, n'étaient présents que le parrain Monsieur Théobald, Mademoiselle Jeanne la marraine, soutenue comme toujours par la Fraulein et par sa femme de chambre (...) et Madame Azélie qui portait l'enfant et avait hâte de retourner auprès de sa malade [Fernande]...<sup>1</sup>*

Remarquons que la description de ce fait ne dépasse pas un paragraphe d'une quinzaine de lignes. L'écrivaine en parle sans mentionner les moindres détails de la cérémonie. Elle aurait dû profiter de l'occasion pour décrire le bébé baptisé, ce qu'elle n'a en effet pas fait. Ce n'est pas que Yourcenar ne s'intéresse pas au rituel, mais justement parce qu'elle n'aime pas trop parler de la petite. Continuons la lecture, nous trouvons que la distribution rituelle des «dragées» n'est pas oubliée mais effectuée à la hâte à cause de la maladie de Mme de C. : «Les rituelles boîtes de dragées avaient été commandées à l'avance n'attendant pour être livrées que le prénom de l'enfant à inscrire en italiques d'argent sur le couvercle de carton crème décoré d'une maternité de Fragonard (...) Quelques années plus tard, j'ai sucé pensivement ces amandes enrobées de sucre, ces cailloux blancs, à la fois durs et friables, qui provenaient de mon baptême»<sup>2</sup>. L'écrivaine n'oublie d'ailleurs pas de nous indiquer que Barbe, sa gouvernante a conservé longtemps sa propre boîte.

---

<sup>1</sup> *SP*, p. 32.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 33.

D'autres rituels sont très nombreux dans *Souvenirs pieux* : ce sont les rites funéraires. Agonisante, Fernande sollicite les secours du ciel, ou ce que Yourcenar appelle «secours spirituels». Elle a demandé à son mari de convoquer le curé avec les reliques de l'église des Carmes, ces reliques qu'elle a tant vénérées. Le moine est venu. «S'agenouillant, le jeune carme récita les prières latines, suivies par une silencieuse oraison. Monsieur de C., agenouillé lui aussi, par bienséance plutôt que par conviction, le regardait prier»<sup>1</sup>. Il semble que M. de C. ne croyait pas à ce que faisait le jeune moine qui s'est levé et est parti plein de tristesse. M. de C. pensait que la tristesse du moine n'était pas due à un sentiment de compassion pour la malade, mais à son doute sur l'efficacité du reliquaire qu'il portait. Ce fait est, pour Yourcenar, beaucoup plus remarquable que son baptême. C'est pourquoi, elle le décrit en détail. Un autre fait est décrit en détail, ce sont les funérailles de Fernande :

*Cette cérémonie se passa comme prévu...Après un petit déjeuner hâtif, mais peut-être un peu plus copieux que de coutume, les participants se rendirent à l'heure dite à la gare du Quartier Léopold. A Rhisnes, des cochers venus de Namur, et pour qui cette cérémonie représentait une bonne journée, attendaient avec leur voiture le long de la voie ; et les chevaux de temps à autre baissaient la tête pour arracher une succulente bouchée d'herbe. Fernande fut descendue dans le caveau adossé au mur extérieur de l'église du village ; une grille le séparait du reste du cimetière...<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 38.

Elle s'intéresse même aux croix du cimetière qui lui paraissent «toutes pareilles». Décrivant son baptême, Yourcenar se contente de dire qu'il a eu lieu dans une «banale église» comme nous citons un peu plus haut, alors que, parlant des funérailles de Fernande, elle décrit non seulement les différentes étapes de la cérémonie, mais aussi la laideur de l'église dans laquelle elle s'est déroulée : «Elle était en effet assez laide, peu ancienne ou mal construite, et badigeonnée à l'intérieur d'un brun jaune»<sup>1</sup>. Tout nous porte à croire que l'écrivaine essaie autant que possible de ne pas écrire des détails concernant la petite.

Les aspects religieux ou rituels ne manquent d'ailleurs pas dans *Archives du Nord*. L'auteure parle, dans le chapitre intitulé «Le réseau», du baptême d'un certain François Adriansen, l'un de ses ancêtres qui «fut baptisé à Nieuport dans cette même église où s'étaient mariés ses père et mère...»<sup>2</sup>.

A un autre endroit d'*Archives du Nord*, Yourcenar nous indique que la détestable Noémi «était ... de ces bonnes catholiques qui vont le dimanche à la messe de onze heures, font leurs Pâques, et prennent soin de manger et de faire manger maigre autour d'elles les jours d'abstinence»<sup>3</sup>.

Noémi emmenait la petite Marguerite à l'église lors de la grand-messe du dimanche. Yourcenar nous décrit les agenouillements du curé en ajoutant : «J'aimais les bouffées d'encens, mais non le geste sec du curé faisant tourner le calice pour s'assurer que tout avait été bien bu et bien rincé...»<sup>4</sup>.

En résumé, nous pouvons dire que, même si Yourcenar n'a pas continué à fréquenter l'église, elle est au moins influencée par ses rituels

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> *AN*, p. 368.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 482.

<sup>4</sup> *QE*, p. 798.

qu'elle a tant aimés dans son enfance et qui feront ensuite leur apparition dans son autobiographie<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Voir à ce sujet Camille Van Woerkum, «Le sacré dans les récits d'enfance de Marguerite Yourcenar», in *Le sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, op. cit.*, pp. 85-94 (notamment p. 89).

## CHAPITRE II

### MÉDITATION SUR LA NATURE DU MOI

Parler de la méditation sur la nature du moi chez Yourcenar c'est parler de l'épigraphe empruntée au Koan Zen que Yourcenar met en exergue de son autobiographie et que nous avons déjà considérée, par extension, comme un pacte autobiographique : «Quel/ était/ votre/ visage/ avant/ que/ votre/ père/ et/ votre/ mère/ se fussent/ rencontrés»<sup>1</sup>. Il nous faut tout d'abord une explication de la tradition Zen. Zen dans *Le Nouveau petit Robert*, est «une secte bouddhique du Japon (...) où la méditation prend la première place»<sup>2</sup>. Expliquant la tradition du Zen, Toshimitsu Hasumi dit:

*L'origine de la pensée du Zen est la méthode de la méditation par la concentration d'énergie spirituelle, et son but est d'atteindre la connaissance la plus profonde de la nature propre de l'être humain. La méditation par la concentration spirituelle est la principale méthode ; elle est l'essence de la pensée du Zen*<sup>3</sup>.

Le mot «Zen» ne fut connu en France qu'à la suite de la «publication complète en trois volumes des *Essais sur le bouddhisme Zen* (1954-1957) de Daisetz Teitaro Suzuki (1870-1966)»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> «Pratiquer le bien, cherchez votre visage originel», dit le maître zen. Voir Henri Brunel, *Contes zen*, Paris, éd. Calmann-Lévy, 1999 et 2000, p. 91.

<sup>2</sup> *Le nouveau petit Robert*, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris : Le Robert, DL 2007, p. 2760.

<sup>3</sup> Toshimitsu Hasumi, *Elaboration philosophique de la pensée du Zen*, recherche sur la description thématique de la pensée et de l'élaboration philosophique du zen, du point de vue de la philosophie comparée et de la philosophie contemporaine, Paris, La Pensée Universelle, 1973, p. 10.

<sup>4</sup> Jacques Brosse, *Zen et Occident*, Paris, éd. Albin Michel S.A., 1992, p. 175.

La pratique Zen se trouve sous deux formes : zhou chan ou la méditation en posture assise et zhan chan ou la méditation en posture debout. Pour un adepte et à plus forte raison un Maître zen, Zen est «Za Zen»<sup>1</sup> ou méditer assis, silencieux et sans bouger.

Quant au Koan, c'est un mot japonais venant de l'ancien chinois «Gung (kong, kung)»<sup>2</sup>. Le Koan est une des voies de la tradition du Zen qui «vise à exprimer l'inexprimable»<sup>3</sup>. Le Koan consiste en un exercice de questions/réponses entre le Maître et le disciple. Ce dernier pose une question à laquelle le Maître donne des réponses incompréhensibles et paradoxales. Le but est de «provoquer l'éveil» de son élève pour atteindre en fin de compte l'illumination de l'esprit. Mais il y a des fois où le Koan prend une forme gestuelle :

«LIN-TCHI : Quelle est l'essence du Bouddhisme ?

En réponse, son maître, HUANGO-PO le frappa.

LIN-TCHI posa trois fois la même question, et il fut battu trois fois»<sup>4</sup>.

D'aucuns disent d'ailleurs que Zen c'est abandonner ou perdre alors que l'illumination c'est retrouver ou récupérer ce qu'on a déjà abandonné :

*Lorsque vous ne pratiquez pas le Zen les rivières sont des rivières et les montagnes sont des montagnes. Lorsque vous pratiquez le zen les rivières ne sont plus des rivières et les montagnes ne sont plus des montagnes. Lorsque vous réalisez le zen les rivières redeviennent des rivières et les montagnes redeviennent des montagnes. Lorsque vous*

---

<sup>1</sup> Toshimitsu Hasumi, *Elaboration philosophique de la pensée du Zen*, op. cit., p. 43.

<sup>2</sup> [http://www.tao-yin.com/philosophie/bouddhisme\\_zen.html](http://www.tao-yin.com/philosophie/bouddhisme_zen.html)

<sup>3</sup> Toshimitsu Hasumi, *Elaboration philosophique de la pensée du Zen*, op. cit., p. 50.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 44-45.

*atteignez l'Illumination les rivières deviennent des montagnes et les montagnes deviennent des rivières*<sup>1</sup>.

De tout ce qui précède nous pouvons donc conclure que la tradition Koan Zen est un état dans lequel le contemplateur se met pour se concentrer. Soit assis, soit debout, l'essentiel est d'accomplir le processus de la méditation.

Pour Yourcenar aussi la méditation importe : «Je voudrais que les gens cessent de passer leur vie à se faire du souci et à en créer aux autres pour des choses inutiles. Peut-être vous en doutiez-vous, je suis très influencée par la pensée orientale, le taoïsme et le bouddhisme. Tout ce qu'enseigne le tao- ces sages qui ne se dérangent pas les uns les autres, qui réfléchissent longuement à quelque chose, installés sur un coin de terre me séduit beaucoup»<sup>2</sup>, dit-elle à Chancel dans *Radioscopie*. A l'instar de ces sages, notre romancière réfléchit à quelque chose qui n'est autre que soi-même.

La méditation se trouve donc au centre de la pratique zen. La méditation dans cette épigraphe utilisée par Yourcenar en exergue de *Souvenirs pieux* porte essentiellement sur la nature du moi. Il faut d'ailleurs signaler que ce n'est pas le titre général de la trilogie non pas non plus celui du premier volet qui annoncent le projet autobiographique de Marguerite Yourcenar : le «Labyrinthe du monde» et «Souvenirs pieux» ne sont pas des titres révélateurs au niveau de ce sens-là comme les titres très clairs tels les *Confessions* de Rousseau, *Enfance et Adolescence* de Tolstoï et *Histoire de ma vie* de George Sand. C'est seulement à partir de l'épigraphe empruntée au Koan Zen que le lecteur constate qu'il pourrait s'agir d'une autobiographie.

Nous pouvons aborder l'épigraphe Zen à deux niveaux : génétique donc biologique et spirituel. Biologiquement, avant la rencontre de ses

---

<sup>1</sup> [http://www.tao-yin.com/philosophie/bouddhisme\\_zen.html](http://www.tao-yin.com/philosophie/bouddhisme_zen.html)

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Radioscopie de Jacques Chancel*, *op. cit.*, p. 67.

parents, «le petit moi» de Yourcenar n'avait pas d'existence, c'est-à-dire elle-même en tant que personne n'existait pas. Les parents ne se sont pas rencontrés donc il s'ensuit que le bébé n'existe pas. Logique. Mais, au niveau spirituel et en mettant de côté son petit moi, c'est-à-dire en le désindividualisant, elle était de tout temps là. Elle avait vécu, a vécu dans toutes les âmes puisqu'elle dit que «Tout être qui a vécu l'aventure humaine est moi»<sup>1</sup>. Elle était donc présente non seulement avant la rencontre de ses parents, mais aussi avant leur naissance puisqu'ils ont vécu l'aventure humaine. Supposons la véracité de cette devise de Yourcenar, nous pouvons donc déduire qu'elle était toujours là avant même la «nuit des temps», et en allant plus loin, avant la rencontre d'Adam et Eve. Cela nous amène à étudier la quête de l'identité et la conception de l'identification dans *Le Labyrinthe du monde*.

## **I. Quête de l'identité et conception de l'identification**

Avant d'aborder le problème de l'Identité et l'identification dans *Le Labyrinthe du monde*, nous rappelons que la biographie est l'écriture sur l'autre alors que l'autobiographie est l'écriture sur soi-même, sur «le moi». Le problème de l'autobiographie de Yourcenar est, comme nous l'avons déjà évoqué dans un chapitre précédent, que l'auteure y parle de soi-même comme si elle parlait d'un autre : «Ma propre existence, si j'avais à l'écrire, serait reconstituée par moi du dehors, péniblement, comme celle d'un autre...»<sup>2</sup>. C'est d'ailleurs un avantage d'après Yourcenar d'aborder soi-même comme un autre :

*Etre l'autre, c'est avoir l'immense avantage de ne pas  
être trompé par les petites habitudes, les petits*

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, «Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien*», *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 537.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 527.

*mensonges dans lesquels tout être vit sans le savoir. C'est ne pas être trompé par la vanité, par la timidité-tout ce qui empêche de parler raisonnablement et sagement de soi. L'autre autorise en tout cas beaucoup plus de liberté*<sup>1</sup>.

Mais est-ce dû à une volonté de la part de notre écrivaine de ne pas se révéler ou plutôt parce que, juste avant d'entreprendre ce projet, elle n'avait pas de «moi» à révéler ?

Si Yourcenar ne se trouve pas avec force en tant que personnage dans son autobiographie<sup>2</sup>, c'est qu'elle a entrepris ce projet pour construire son «moi», pour bien déterminer les contours de soi-même par l'écriture. May Chehab appelle la quête yourcenarienne de soi «une quête généalogique»<sup>3</sup>. Et nous sommes complètement d'accord avec elle. Elle reprend : «l'objectif suivi par le livre est le livre lui-même (...) Ainsi, la réponse au Koan Zen est le livre lui-même. Yourcenar c'est le livre»<sup>4</sup>. Cela nous rappelle la *règle du jeu* de Michel Leiris où il raisonne en ethnologue, mais de «soi-même». Il finit par déclarer dans un entretien avec Raymond Bellour que «ce livre relatif à [sa] vie était devenu sa vie même»<sup>5</sup>. Au même stade, Mircea Eliade écrit «pour pouvoir [se] relire plus tard. [Il] écri[t] pour [se] retrouver»<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Radioscopie de Jacques Chancel*, op. cit., p. 82.

<sup>2</sup> «Aux Souvenirs pieux comme aux Archives du Nord, un seul être manque : l'héroïne, Marguerite Yourcenar», Jean Blot, *Marguerite Yourcenar*, Paris, éd. Seghers, 1980, p. 144.

<sup>3</sup> May Chehab, «La déduction du “moi” et l'impossible autobiographie», in *L'écriture du moi dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., pp. 75-88 (notamment p. 76). L'écriture est donc pour Marguerite Yourcenar une «connaissance de soi», Jacques Keryell, «Variations sur Marguerite Yourcenar», in *Cahier du CERFXX, n° 5, Roman et poésie : L.-F Céline, M. Duras, M. Fourré, A. Robin, K. Yacine, M. Yourcenar*, Brest, Université de Bretagne occidentale, 1989, pp. 45-68 (notamment p. 65).

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>5</sup> «Entretien avec Michel Leiris par Raymond Bellour, in Michel Leiris, *LA Règle du jeu*, Paris, éd. Gallimard, coll. «La Pléiade», 2003, p. 1282.

<sup>6</sup> Cité par Alain Montandon dans «De soi à soi : les métamorphoses du temps», in *De soi à soi : l'écriture comme autohospitalité*, études réunies par Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, pp. 7-27 (notamment p. 12).

L'écriture autobiographique est donc un rassemblement des différentes composantes du moi : «Ecrire pour soi c'est se prendre soi-même pour un autre, dans une distance permettant l'objectivation, ou bien encore se mettre en perspective, ou bien encore c'est se rassembler, rassembler son être, se tourner vers soi, sonder sa propre intériorité et subjectivité, se livrer aux charmes narcissiques de l'intimité ou encore s'abandonner aux jouissances du vertige de sa propre conscience ou encore s'épancher soi-même dans un auto-attendrissement. L'écriture est rassemblement de l'être, accueil de parties éparses, divagantes, étrangères, errantes de soi, réappropriation de soi dans la volonté de lever ces profondeurs, obscurités et opacité»<sup>1</sup>, dit Alain Montandon de l'accueil de soi par soi-même.

Yourcenar exprime la même idée au début de son autobiographie en parlant des documents qu'elle rassemble çà et là pour rédiger son livre qui n'est en fin de compte qu'elle-même :

*Ces bribes de faits crus connus sont cependant entre cet enfant et moi la seule passerelle viable ; ils sont aussi la seule bouée qui nous soutient tous deux sur la mer du temps. C'est avec curiosité que je mets ici à les rejointoyer pour voir ce que va donner leur assemblage : l'image d'une personne et de quelques autres...<sup>2</sup>*

Ce sont donc, selon l'expression de Lejeune, «les brouillons de soi» que Yourcenar rassemble pour dessiner son visage à travers le temps. Génétiquement, le «moi» est la genèse de l'œuvre autobiographique, puisque le sujet est soi-même. L'auteur ou plus précisément l'autobiographe n'y fait qu'«**autobiocopier**» donc se photocopier sur papier. Mais dans le cas de

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, pp. 7-8.

<sup>2</sup> *SP*, p. 8.

Yourcenar et puisque l'auteure n'a pas de «moi» à «biocopier», elle prend le contre-pied de cette démarche. Elle «biocopie» les siens, leurs environnements, leurs circonstances et leurs cultures qui constituent leur Identité ou bien le «melting pot» de leur Identité :

*La vie est une longue série d'essayages et de retouches : on «bâtit» peu à peu son identité, en suivant la mode, en cherchant son style. Quand quelqu'un prend la plume pour mettre sa vie au propre, acte relativement peu fréquent, il prolonge ce qui se passe dans la tête de chacun de nous, tout au long de notre vie, depuis l'origine même. Un des apprentissages essentiels de la petite enfance est celui de l'identité narrative : savoir dire «je», se construire une histoire, avoir ses mythes fondateurs et son système de valeurs. L'identité a toutes les allures d'une fiction, mais elle n'en est pas une. Une fiction, c'est ce qui reste d'une identité quand il n'y a plus personne dedans. Un vêtement qu'on ne porte plus...<sup>1</sup>*

L'Identité n'est donc pas quelque chose d'inné, mais d'acquis, quelque chose qu'on rassemble, construit peu à peu et progressivement tout au long de notre vie. Mais, il faut distinguer l'Identité Idem de celle «Ipséique» : parler de l'identité Idem, c'est parler, selon Paul Ricœur, de la mêmeté, de l'identification totale entre toutes les composantes de la personnalité. Quant à l'identité Ipséique, c'est le côté singulier de la personnalité, c'est-à-dire ce qui distingue un homme d'un autre.

---

<sup>1</sup> Philippe Lejeune, *Les brouillons de soi*, Paris, éd. du Seuil, 1998, p. 7.

Dans le cas de notre écrivaine, il s'agit moins d'un processus d'identification aux autres que la recherche d'une unité perdue, d'une identité. On peut donc dire que l'auteure, dès le début de son autobiographie, s'est donné un but à atteindre absolument : «Quel/ était/ votre/ visage/ avant/ que/ votre/ père/ et/ votre/ mère/ se fussent/ rencontrés». Yourcenar est quelqu'un qui est toujours à la recherche de soi-même. Elle se cherche un visage auprès des siens. Ce qu'elle cherche chez ses ancêtres c'est ce «qui fait de chacun de nous une créature unique»<sup>1</sup>, donc Ipséique : devant la tombe de ses grands-parents Arthur et Mathilde, ces deux personnes sur lesquelles elle est moins renseignée que sur un Baudelaire par exemple, elle dit «La moitié de l'amalgame dont je consiste était là»<sup>2</sup>. C'est alors le «melting pot» qui constitue son identité qu'elle cherche. Ainsi, décrivant les dix garçons d'Arthur et Mathilde, elle signale «...une présentation en groupe m'aidera peut-être sinon à montrer certains aboutissements, ou l'absence de ceux-ci (car rien n'aboutit dans un monde où tout bouge), du moins à discerner chez ces personnes certains traits que je pourrais retrouver en moi»<sup>3</sup>. Mais, dans les pages suivantes et après avoir retracé la vie de ces personnes, elle déclare que cette recherche ne mène à rien et que les ressemblances qui peuvent exister entre ces gens-là et elle ne dépassent pas celles qu'on peut trouver entre tous les hommes :

*Mais il va sans dire que je n'ai pas trouvé les communs dénominateurs cherchés entre ces personnes et moi. Les similitudes que çà et là je crois découvrir s'effilochent dès que je m'efforce de les préciser, cessent d'être autre*

---

<sup>1</sup> SP, p. 45.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid., p. 121.

*chose que des ressemblances telles qu'il y en a entre toutes les créatures ayant existé<sup>1</sup>.*

Elle essaiera avec ses parents paternels, mais, et avant même d'entamer la recherche, elle est quasi certaine qu'ils ne lui apporteraient aucun avantage sur ce point.

Elle navigue dans le temps et analyse les siens dans l'espoir de trouver entre eux et elle ce qu'elle appelle «certains communs dénominateurs». Il y a donc une «expression indirecte du moi»<sup>2</sup>. Indirecte parce que c'est à travers ses ancêtres que Yourcenar s'exprime, c'est aussi à travers eux qu'elle construit son propre moi. C'est le reflet de son visage dans le miroir du temps qu'elle cherche. Dans ce sens, nous admirons beaucoup l'image dessinée au-dessus de la couverture de l'édition du Seuil du *Pacte autobiographique* de Philippe Lejeune : un homme assis, se regardant dans un miroir, dessinant son portrait.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>2</sup> Rémy Pognault, «L'Antiquité et l'expression du moi dans *Souvenirs pieux*», in *L'écriture du moi dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, op. cit.*, pp. 9-24 (notamment p. 10).



Couverture du *Pacte autobiographique* de Philippe Lejeune, éd. du Seuil, 1975, 1991.

Mais, mon reflet n'est pas forcément moi-même : mon bras droit correspond à mon bras gauche et mon œil gauche correspond à mon œil droit. Mon reflet est moi, mais ce n'est pas du tout moi. Et si j'avais plusieurs miroirs j'aurais la possibilité de voir en même temps le reflet de mon reflet et le reflet du reflet de mon reflet et ainsi de suite. Et c'est justement ce qui est arrivé à Yourcenar en examinant les documents qui contiennent plusieurs générations de sa famille soit maternelle soit paternelle. Le moi yourcenarien n'a donc «comme expression possible que des visages pluriels d'un moi capté à différents stades existentiels dans le voisinage des visages des

autres»<sup>1</sup>. D'où la complexité du moi dans l'autobiographie de Marguerite Yourcenar.

Malgré la pauvreté frappante des documents généalogiques, l'autobiographe cite parallèlement les deux familles. Elle ne fait pas comme la plupart des autobiographes qui ne s'intéressent qu'à la lignée paternelle «de père en fils»<sup>2</sup>. Ce n'est pas là un désir d'élargir son arbre généalogique, mais d'élargir le champ de recherche de son propre moi :

*...et encore, combien d'entre eux, songent à ce qu'a pu être le père de leur bisaïeule dans cette lignée paternelle ? (...) Il s'agit pour moi de donner une pensée à ces millions d'êtres qui vont se multipliant de génération en génération (deux parents, quatre grands-parents, huit bisaïeux, seize trisaïeux, trente-deux quadrisaïeux), à l'immense foule anonyme dont nous sommes faits, aux molécules humaines dont nous avons été bâtis depuis qu'a paru sur la terre ce qui s'est appelé l'homme<sup>3</sup>.*

D'ailleurs, la présence des autres prouve notre présence et nous aide à construire notre identité à nous ! Jacques Lacan, dans «le stade du miroir comme formateur de la fonction du je»<sup>4</sup>, insiste sur le rôle de l'autre dans la constitution de notre moi dès la prime enfance. L'enfant âgé de 6 mois, placé

---

<sup>1</sup> Anne-Yvonne Julien, *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 264.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 203.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Voir à ce sujet Jacques Lacan, «Le stade du miroir comme formateur du je», in *Ecrits I*, Paris, éd. du Seuil, 1966, pp. 92-99. Le stade du miroir est un terme inventé par Henri Wallon qui décrit la réaction du bébé vis-à-vis de son image reflétée dans le miroir. Ce terme est réutilisé plus tard par Jacques Lacan. Mais le véritable apport de ce dernier est qu'il l'enrichit en mettant l'accent sur le rôle de l'autre.

devant le miroir par l'un de ses parents qui lui montre son image, commence à travers les paroles, les gestes de celui qui l'emporte, ainsi que l'image de ce semblable à se reconnaître dans le miroir, à vérifier son unité jusque lors incomplète. Lacan trouve que ce bébé n'arriverait jamais à se reconnaître sans l'aide de celui qui le porte en lui disant «voilà regarde c'est bien toi». C'est par l'intermédiaire de cet autre que l'enfant arrive à construire ses relations avec les personnes, les objets et l'environnement qui se trouvent côte à côte avec son image reflétée dans le miroir.

Notre moi ne se construit donc qu'à travers nos relations avec les autres ; «Le moi se définit à travers les autres qui le scindent, le décantent, l'objectivent. A quoi bon parler de moi, s'il n'y avait pas d'autrui, les autres ? Bien plus, on pourrait même avancer l'idée d'une dyade incontournable moi-autrui dans le sens que tout moi se réfléchit dans les autres et tous les autres se rencontrent dans le moi qu'ils abordent»<sup>1</sup>. Yourcenar affirme dans *Les Yeux ouverts* : «Toute l'humanité et toute la vie passent en nous...»<sup>2</sup>. Bien plus, on pourrait aussi, et à distance, souffrir pour les autres : Rémo souffrait pour toute l'humanité, Octave, lui aussi quelques années avant sa mort «confiait à José que sa mémoire était criblée des cicatrices de scènes de détresse auxquelles il avait assisté. Cette capacité de souffrir pour autrui (...) est assez rare pour être notée avec respect»<sup>3</sup>. Cette sympathie s'étend au monde animal. Yourcenar nous transmet sa sympathie pour les reptiles : «Il se distrait à jouer avec des serpents. *“Ce sont les mêmes que je prenais autrefois dans la forêt de Fontainebleau avec un vieux chasseur de vipères. Je les laisse ramper sur ma table, s'entortiller à la corbeille de fruits, y dresser leurs têtes rusées, en dardant, comme de petites flammes noires, leurs langues fourchues. Je m'intéresse à tous ces mouvements d'une prudence si gracieuse. Je les regardais s'enrouler aux*

---

<sup>1</sup> [http://www.cloudsmagazine.com/15/Cristina\\_Corduban\\_La\\_xenophobie\\_entre\\_ses\\_acteurs.htm](http://www.cloudsmagazine.com/15/Cristina_Corduban_La_xenophobie_entre_ses_acteurs.htm)

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 209.

<sup>3</sup> *SP*, p. 192.

*meubles, et y former des ornements qui inspireraient un sculpteur*”<sup>1</sup>. Yourcenar semble lui prêter sa propre sympathie pour les animaux, cette sympathie qui l’empêchait de manger de la viande, cette sympathie qui lui prouve que son grand-père paternel Michel-Charles, qui regrettait son chien mort, est bien son grand-père. Cette souffrance pour autrui, même s’il s’agit d’un animal, passe alors, pour un trait caractéristique ayant la même valeur que les caractères physiques dans cette quête généalogique de Yourcenar.

Mais le recours aux autres pour bien dessiner notre propre identité ne signifie jamais l’identification complète avec eux. Il est vrai que Yourcenar évoque l’histoire de plusieurs générations de sa famille. Mais son projet est clair et bien précis dès le début : son but est de trouver certains traits communs entre ces personnes et elle. Il faut donc faire appel à ce qu’on appelle le «Roman familial» où l’auteur se crée une famille à travers laquelle, il prépare et invente son propre moi à lui. Osamu Hayashi fait allusion au moi désiré par Yourcenar : c’est le moi «écrivain». Presque tous les personnages de la trilogie sont des écrivains et c’est à eux qu’elle s’accroche : «Le goût des lettres et des sciences était fréquent dans ce milieu, et aussi, dit-on, une certaine indépendance d’esprit»<sup>2</sup>.

Octave Pirmez, l’arrière-grand-oncle de Yourcenar, était «le premier essayiste de la Belgique du XIX<sup>e</sup> siècle...»<sup>3</sup>. Mme Irénée, son arrière grand-tante et la mère d’Octave Pirmez, était elle aussi un essayiste de très haut talent. Elle a composé un très bon essai sur Mademoiselle de Montpensier. Sainte-Beuve trouvait que cet essai était écrit «d’une fine plume»<sup>4</sup>. Michel, son père, était l’écrivain d’un «petit récit» intitulé *Le premier soir*. Ce petit récit parut après la mort de Michel et «reçut un modeste prix littéraire»<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 292.

Citons enfin son oncle maternel Octave qui a consacré quelques pages «platement narré[e]s»<sup>1</sup> à ses voyages.

Les membres de sa famille sont presque tous munis d'une culture gréco-romaine et judéo-chrétienne. Ce sont des personnages dont la culture est en harmonie avec celle de Yourcenar. Ainsi, agonisant, Louis Troye, l'arrière-grand-père de la narratrice parlait en latin : «*Consilium abeundi*»<sup>2</sup>. Yourcenar le qualifie de «Latiniste jusqu'au bout»<sup>3</sup>. Il ne faut pas oublier son père qui s'est fait tatouer au bras gauche un mot d'origine grecque : Ananké, auquel Yourcenar a consacré tout un chapitre dans *Archives du Nord*. Ces six lettres signifiant la fatalité, étaient peut-être empruntées à Hugo. Yourcenar confirme que «Là où un homme simple choisit de se faire tatouer d'une fleur, d'un oiseau, d'un drapeau tricolore, d'un nom momentanément aimé ou d'une agréable anatomie féminine, Michel avait pris ces six caractères qui ressemblent au numéro d'ordre d'un forçat»<sup>4</sup>. Michel n'est donc pas un homme ordinaire, mais un homme d'une certaine culture : il possède une culture littéraire et philosophique très élevée. En fait, dans la mythologie grecque, Ananké est la maîtresse de Zeus et la mère d'Adrastée. Elle est la déesse de la destinée et de la nécessité. Ce tatouage reflète donc la culture classique de Michel.

Il ne faut pas non plus oublier ses deux grands-oncles Octave et Rémo auxquels elle s'attache. Elle s'y attache à tel point qu'elle va jusqu'à imaginer leur réaction devant une scène à laquelle elle a assisté elle-même à Acoz lors d'une visite à leur petite-nièce<sup>5</sup> :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *AN*, p. 594.

<sup>5</sup> Voir à ce sujet Rémy Poignault, «L'Antiquité et l'expression du moi dans *Souvenirs pieux*», in *L'écriture du moi dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, op. cit.*, pp. 9-24 (notamment p. 15).

*[Leur] petite-nièce, Emilie P., m'y reçut avec deux de ses enfants. Son mari et son fils aîné avaient été fusillés à Dachau (...) Une veuve accompagnée d'un fils et d'une fille d'une vingtaine d'années, dans une ancienne demeure envahie par un crépuscule de novembre, entrent de droit dans le domaine de la poésie. Octave et Rémo, qui avaient lu ensemble *Les Suppliantes* d'Euripide, Rémo surtout, que ces plaintes des femmes troyennes avaient confirmé dans son propre pacifisme, auraient pensé à *Andromaque* se remémorant ses morts. Je songeais aussi aux pigeons tués en plein vol<sup>1</sup>.*

Mais, s'agit-il, pour Yourcenar, d'une recherche du Moi ou d'un Idéal du Moi ? Freud signale que «chaque individu est une partie constitutive de nombreuses masses, lié de nombreux côtés par identification, et il a édifié son idéal du moi selon les modèles les plus divers. Chaque individu a ainsi part à de nombreuses âmes de masse, celle de sa race, de la classe, de la communauté de croyance, de l'appartenance à un Etat, etc.»<sup>2</sup>. L'Idéal du Moi est un modèle que la personne se crée pour y arriver et auquel elle voudrait s'identifier. L'Idéal du Moi est ce que nous voudrions devenir alors que le Moi est effectivement ce que nous sommes. C'est alors une identification à un modèle désiré ou rêvé. Si nous pouvons parler d'une sorte d'identification chez Yourcenar du fait qu'elle explore les racines d'une famille de lettrés pour s'y accrocher, c'est qu'elle trouve que nous sommes tous faits de la même «pâte», la pâte «humaine». Elle nie pourtant toute identification complète avec ses personnages : «Mille fois non»<sup>3</sup>, dit-elle à Mathieu Galey dans *Les Yeux ouverts* en ajoutant : «Je ne suis pas plus Michel que je ne suis

---

<sup>1</sup> *SP*, p. 178.

<sup>2</sup> Sigmund Freud, *Psychanalyse, Œuvres complètes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, t. XVI, pp. 67-68.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 211.

Zénon ou Hadrien. J'ai essayé de le reconstituer –comme tout romancier– à partir de ma substance (...) Il faut bien, pour lui donner ou lui rendre la vie, le fortifier d'un apport humain, mais il ne s'ensuit pas qu'il soit nous ou que nous soyons lui (...) Je me sens très proche de Michel, mais ne puis juger combien il y a de Michel en moi ; probablement pas mal, mais en tout cas mêlé à d'innombrables éléments qui ne sont pas lui»<sup>1</sup>.

Elle a donc entamé ce projet pour trouver ce qu'il y a de Michel en elle et ce qu'elle a hérité des autres membres de sa famille. C'est sous forme de «miettes» que Yourcenar aborde son propre moi. C'est donc la recherche d'une unité perdue ou ébranlée par l'écoulement du temps. Cela pourrait expliquer pourquoi l'auteure ne se dirige pas directement vers son moi : elle essaye tout d'abord de rassembler les morceaux épars de son moi avant d'en parler. Or, comment déterminer ou décrire quelque chose d'incomplet, quelque chose que le temps a mis en débris (le temps n'est pas seulement un grand sculpteur, mais aussi un destructeur hors pair). C'est alors dans le chapitre intitulé «Les miettes de l'enfance», qu'elle procède à cette technique, celle de «rassemblement du moi».

Au lieu de parler de l'identification de l'auteure aux autres personnes de sa famille, il vaut mieux examiner le problème de l'identification de l'auteure à elle-même. Nous pouvons appeler cela l'identification entre le je narré et le je narrant modifié et à plus forte raison transformé pour ne pas dire métamorphosé par l'effet du temps écoulé :

*Le temps a transformé celui que j'étais ; je ne suis plus  
qui j'étais ; les images de mon passé me sont-elles  
propres ? Comment se les approprier ou se les  
réapproprier ? Le souvenir dit la référence et la*

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

*distance, l'éloignement, l'aliénation par le temps. La continuité du vieillir modifie la substance de l'être qui n'est plus le même. Ni tout à fait le même, ni tout à fait un autre*<sup>1</sup>.

Montandon confirme que les années qui coulent transforment le Moi en le renforçant et en l'enrichissant de toute manière. Cela nous amène à poser le «problème de l'identité à travers le temps»<sup>2</sup>.

Appliquons sa théorie sur *Le Labyrinthe du monde*, nous trouvons que Yourcenar a eu du mal à se reconnaître dans cette enfant qui n'est à l'origine qu'elle-même mais qui lui est devenue étrangère au fil de l'écoulement du temps séparant les deux Je, celui du narré et celui du narrant<sup>3</sup>. D'où l'utilisation des adjectifs démonstratifs : «cet enfant du sexe féminin»<sup>4</sup>, «Ce bout de chair rose»<sup>5</sup>, «que cette enfant soit moi»<sup>6</sup>. Remarquons que dans une seule page, l'auteure utilise trois adjectifs démonstratifs pour se désigner elle-même !!! Il lui arrive même de parler de la petite en disant «cette chose nouvelle»<sup>7</sup>. Cela sans compter les articles définis : «L'enfant déjà scindé d'avec la mère vagissait dans un panier sous une couverture»<sup>8</sup>, «On lava la nouvelle-née»<sup>9</sup>.

D'ailleurs, le vertige qui prend Yourcenar lorsqu'elle commence son autobiographie est l'un des symptômes cliniques de l'angoisse comme le

---

<sup>1</sup> Alain Montandon, «De soi à soi : les métamorphoses du temps», in *De soi à soi : l'écriture comme autohospitalité*, op. cit., p. 14.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>3</sup> «Le défi pour Yourcenar, c'était de reconstruire textuellement une existence dont elle se sentait séparée», Sally A. Wallis, «Le Labyrinthe : exil ou patrie retrouvée ?», in *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'exil*. Textes édités par Ana de Medeiros et Bérengère Deprez, Louvain-la-Neuve (Belgique) : Academia-Bruylant, 1998, pp. 129-136 (notamment p. 130).

<sup>4</sup> *SP*, p. 7.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 25.

signale Freud dans *Psychanalyse*. Ce vertige, dit-il, «consiste en un inconfort spécifique, accompagné des sensations que le sol tangué, que les jambes s'enfoncent, qu'il est impossible de continuer à se tenir debout, et en même temps les jambes sont lourdes comme du plomb, tremblent ou fléchissent»<sup>1</sup>. Mais pourquoi Yourcenar est-elle angoissée à l'idée d'aborder ses souvenirs d'enfance ? Ce vertige, est-il un mécanisme de défense pour ne pas parler d'elle-même ? En fait, les systèmes de défense résident dans «l'Inconscient du Moi» et constituent ce qu'on peut appeler «l'office de la censure». Cette censure empêche les pulsions inconvenantes ou désagréables qui provoquent l'angoisse d'avoir accès au Conscient. Les mécanismes de défense peuvent prendre plusieurs formes : *Déni*<sup>2</sup>, *Formation réactionnelle*<sup>3</sup>, *Déplacement*<sup>4</sup>, *Projection*<sup>5</sup>, *Rationalisation*<sup>6</sup>, *Intellectualisation*<sup>7</sup>, *Sublimation*<sup>8</sup>.

Ce vertige ou cette angoisse émane des deux raisons essentielles :

- Le fait que l'autobiographe se trouve complètement ou partiellement différent de celui dont il raconte l'histoire de vie. Il se trouve soit déformé par la vieillesse, soit enrichi par les expériences acquises à travers le temps qui sépare le je narrant du je narré. En fait, l'écrivain n'entreprend un tel projet qu'à la fin de sa carrière : le premier volume du *Labyrinthe du monde* parut en 1974. Yourcenar avait alors soixante et onze ans.
- Pour les autobiographes «dès qu'ils essaient de le saisir, de s'en approcher, le «moi» leur échappe, se refuse à toute tentative de fixation, il s'avère être contradictoire, fragmenté, se dissout,

---

<sup>1</sup> Sigmund Freud, *Psychanalyse*, in *Œuvres complètes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, t. III, p. 37.

<sup>2</sup> J. Laplanche et J. B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 115.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 344.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 387.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 465.

emprunte les plus diverses facettes, se défait, il est tout sauf un sujet unitaire. C'est pour cela qu'écrire le «moi» relève du doute, du soupçon, de l'incompétence du langage (comme l'affirme Alain Robbe-Grillet) ou de l'insuffisance, de la fragilité et parfois du pouvoir destructeur des mots (Nathalie Sarraute)»<sup>1</sup>.

Le moi de Yourcenar lui échappe. C'est peut-être pourquoi elle essaie de s'exprimer indirectement. C'est tout à fait le contraire de sa méthode dans les *Mémoires d'Hadrien* qu'elle rédige à la première personne du singulier pour se passer de tout intermédiaire y compris elle-même. Ce Moi, qui échappe à l'écrivaine, lui fait hésiter devant le projet qu'elle a déjà entrepris. Citons à ce propos ce que dit Magdalena Silvia dans «Le retour à soi dans la nouvelle autobiographie» :

*L'instant où l'écrivain prend en fin de compte la décision de remonter aux sources éloignées et brumeuses de son propre moi et d'y tremper sa plume, dans l'espoir de pouvoir faire le récit de sa vie, est presque toujours celui des grandes incertitudes et inquiétudes : les hésitations ne lâchent pas prise, les doutes le hantent, et le moment du commencement est ajourné, remis à plus tard...*<sup>2</sup>

Et c'est justement ce qui est arrivé à notre autobiographe. Non seulement elle hésite au début de son entreprise, mais aussi tout au long de la rédaction : nous l'entendons dire à la fin d'*Archives du Nord* «Il est trop

---

<sup>1</sup> Magdalena Silvia Mancas, «Le retour à soi dans la Nouvelle Autobiographie : sur le rapport entre (auto)hospitalité et mensonge», in *De soi à soi : l'écriture comme autohospitalité*, op. cit., pp. 107-124 (notamment pp. 116-117).

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 110.

tôt pour parler d'elle»<sup>1</sup>, c'est-à-dire de la petite, celle à laquelle l'auteure ne peut pas s'identifier. Yourcenar va même jusqu'à nier la présence de la petite. Ainsi, racontant le retour de Michel au Mont Noir accompagné de la petite Marguerite, l'auteure insiste sur le mot «seul» : «Michel est seul»<sup>2</sup>, «seul avec cette enfant»<sup>3</sup>, et encore «il est sans plus seul, tout seul»<sup>4</sup>.

N'oublions surtout pas la destruction de la maison où la naissance a eu lieu. Cette image à laquelle Yourcenar fait allusion au début de *Souvenirs pieux* est très significative au niveau de la dénégarion de la présence de la petite. La démolition de la maison semble renvoyer à la disparition de la personne. A ce sujet Valeria Sperti dit : «L'image de l'immeuble détruit semble représenter l'impossibilité pour la fille de Fernande de se reconnaître en tant qu'enfant»<sup>5</sup>.

Mais, nier la présence de la petite ne signifie forcément pas la dénégarion de la présence de l'adulte, parce qu'il y a une distance qui sépare les deux personnes : «... un intérêt psychologique est (...) assuré au thème des souvenirs d'enfance, parce qu'une distinction fondamentale se fait jour ici de façon frappante entre le comportement psychique de l'enfant et celui de l'adulte»<sup>6</sup>. Yourcenar assure cette distinction entre l'enfant et l'adulte dans *Quoi ? L'Eternité*. Ainsi, en abordant les maux de la guerre, elle écrit «C'est bien entendu mon moi présent qui parle ; à quinze ans, un adolescent reste miséricordieusement captif du cocon qui lui permet de croître à demi insensible aux malheurs du monde»<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> AN, p. 614.

<sup>2</sup> QE, p. 621.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid., p. 622.

<sup>5</sup> Valeria Sperti «Le Labyrinthe du monde change-t-il la mémoire de l'autre en miroir de soi ?», in *Marguerite Yourcenar. Ecritures de l'autre*. Actes du colloque tenu à l'Université de Montréal (12-15 juin 1996). Textes édités par Jean-Philippe Beaulieu, Jeanne Demers et André Maindron, Montréal, XYZ éditeur, 1997, pp. 127-137 (notamment p. 128).

<sup>6</sup> Sigmund Freud, *Psychanalyse*, in *Œuvres complètes t. III, op. cit.*, p. 255.

<sup>7</sup> QE, p. 868.

En fait, le Moi ou l'Identité se construit progressivement à travers le temps. Le Moi d'un bébé de six mois n'est pas le même que son Moi à deux ans, et celui-ci diffère de son Moi à l'adolescence, qui est, à son tour différent de celui de l'adulte. Selon Edith Jacobson, à partir de sa deuxième année, l'enfant «sort progressivement de sa période symbiotique pour accéder à un stade d'individualisation et à l'autonomie secondaire du Moi»<sup>1</sup>.

D'après elle, l'enfant commence à se construire un Moi autonome tout en s'identifiant à l'objet aimé. Mais, il commence à dépasser cette phase de «l'identification affective» pour arriver à une autre sorte d'identification dont les contours sont plus précis, c'est l'identification «réaliste», ce qui suppose, suivant Jacobson, un développement des «images de soi» : «Les images réalistes du soi deviennent distinctes de ses images idéales. En fait, chez l'enfant, le Moi ne peut parvenir à une ressemblance réelle avec un objet d'amour dont les caractéristiques investies ne sont pas introjectées, de façon durable, dans les images idéales du soi. Ces dernières expriment ainsi les ambitions de l'enfant, un désir d'expansion narcissique et de développement du Moi, et concurremment, son admiration pour certaines caractéristiques de l'objet d'amour. Dans la mesure où les images réalistes du soi sont un miroir du Moi, elles commencent alors à refléter les traits effectivement empruntés à l'objet d'identification, de sorte qu'on peut saisir à ce moment une ressemblance réelle entre images objectales et images de soi»<sup>2</sup>.

Ce développement, ainsi que la distinction entre ce que l'enfant est et ce qu'il voudrait devenir sont d'une importance capitale pour sa croissance, parce qu'ils lui permettent d'établir «l'Idéal du Moi et [les] objectifs du Moi»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Edith Jacobson, «Le développement normal de l'identité», in *L'identification : l'autre c'est moi*, textes choisis et présentés par Jacques Caïn, Paris, Tchou, 1978, pp. 303-315 (notamment p. 303).

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 304-305.

<sup>3</sup> *Ibid.*

Cela confirme l'expression de «melting pot» de Lejeune, c'est-à-dire que le Moi est le résultat de plusieurs expériences vécues, des apprentissages, des lectures et des relations. Le Moi n'est donc pas quelque chose de stable ou quelque chose d'inné. C'est un bâtiment construit pas à pas et avec le temps. C'est justement pour cela que Yourcenar n'arrive pas à s'identifier à cet être supposé être elle enfant : cette enfant est bien différente de celle qui rédige l'histoire de vie.

Sa déclaration dans *Radioscopie* («On se connaît, on croit se connaître, on ne se connaît que trop»<sup>1</sup>), paraît être, en apparence, en opposition avec ce vertige qui la prend au début de son autobiographie lorsqu'elle essaie de se reconnaître dans ce bébé. Mais, il ne faut pas se tromper à l'égard de cette déclaration. Celle qui parle est le Moi actuel de Marguerite l'adulte, voire la vieille dame, et elle parle de son moi actuel, c'est-à-dire un Moi tout à fait différent de celui du bébé qu'elle évoque dans son autobiographie. Un autre être dont le «melting pot» est rempli par l'effet des années qui coulent et les séparent l'un l'autre.

Et pourtant, il semble que la narratrice, après de nombreuses tentatives qui ont échoué, réussit enfin à s'identifier à cette «chose nouvelle». Lisons ensemble ce passage de *Quoi ? L'Eternité* :

*Le premier souvenir spécifiquement mien, puisqu'il semble n'avoir été retenu que par moi seule, se situe à l'automne. Je ne pouvais avoir que deux ans et demi, ou trois ans et demi au plus. Dates précoces, mais je ne vois pas où et comment les placer ailleurs dans mon agenda de l'enfance. Je m'amusais sur la terrasse du Mont-Noir à construire une pyramide de marrons d'Inde. On m'emmena souper. Le lendemain de bonne heure, quand*

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Radioscopie de Jacques Chancel*, op. cit., p. 81.

*je redescendis retrouver mon assemblage de belles billes brillantes et brunes, tout était mystérieusement blanc. Une froide matière pareille à du sucre pilé recouvrait et embellissait mon ouvrage<sup>1</sup>.*

Ce passage est dominé par la première personne du singulier, les adjectifs et les pronoms possessifs : (je, moi, mien, mon). L’auteure va même jusqu’à ajouter l’adjectif «seule» au pronom moi. Ceci confirme bien son appropriation incontestable de ses souvenirs. Si l’auteure commence à utiliser «Je», c’est qu’elle considère ces souvenirs comme étant les siens, c’est qu’elle arrive à identifier le je narré au je narrant, qu’elle réussit à découvrir son Moi.

Quant à la découverte du soi, Edith Jacobson dit «...c’est vers l’âge de deux ans ou deux ans et demi que devient possible la découverte bouleversante de l’identité propre – l’expérience du “je suis moi” – grâce au progrès de la maturation du Moi de l’enfant et de sa capacité à marcher et à parler, à l’élargissement constant du champ de ses fonctions motrices et perspectives, à son habileté manuelle, à son sevrage et à l’acquisition de la propreté, etc.»<sup>2</sup>. C’est justement vers cet âge que Yourcenar commence à dire «Je».

A l’instar de leur créatrice, les personnages du *Labyrinthe du monde* essaient de s’identifier entre eux. Regardons Octave Pirmez qui essaye d’identifier Fernande, la mère de Yourcenar, à son frère cadet Fernand ou Rémo : d’abord, elle porte le même nom qu’avait son frère défunt mais au féminin, ensuite «Octave croit y reconnaître l’étroit profil arqué qu’il a aimé chez son jeune frère et auquel il n’est pas insensible quand il se regarde

---

<sup>1</sup> *QE*, p. 748.

<sup>2</sup> Edith Jacobson, «Le développement normal de l’identité», in *L’identification : l’autre c’est moi*, *op. cit.*, p. 308.

entre deux miroirs»<sup>1</sup>. Comme nous voyons, Octave n'a pas seulement essayé de trouver les ressemblances entre Fernande et Rémo, mais il a aussi appliqué ce processus sur lui-même en se regardant entre deux miroirs.

Revenons à notre écrivaine et à son projet. A ce stade, une question très importante doit se poser : s'agit-il pour Yourcenar, d'une découverte ou d'une construction du Moi ? Répondant à cette question, nous pouvons dire qu'elle entreprend ce projet pour découvrir çà et là les composantes du soi pour arriver enfin à construire son Moi à elle. Et pour pouvoir rassembler ces composantes, pour en explorer les sources, l'auteure part en voyage. Mais, c'est un voyage vers soi.

## II. Voyage vers soi

Le voyage vers soi n'est pas un simple déplacement d'un lieu à un autre. C'est un voyage effectué vers notre inconscient, visant à explorer les contours de notre Moi<sup>2</sup>. C'est donc avant tout une expédition aux tréfonds de notre âme<sup>3</sup>. Pour noircir les quelques centaines de pages qui constituent son histoire de vie, l'autobiographe ou bien le voyageur devrait alors se servir de son ventre pour encrier, parce que c'est de là que l'encre coule, c'est là encore que réside la source où il puise ses idées et ses écrits. Mais la peur d'errer sans fin dans nos entrailles pour ne rien y découvrir ou s'y perdre, nous amène bien souvent à hésiter à entreprendre ce voyage voire à l'annuler.

---

<sup>1</sup> SP, p. 236.

<sup>2</sup> De cette exploration de soi, Gandhi écrit : «J'ai exploré les profondeurs de l'introspection ; je me suis analysé, scruté de part en part ... », Mohandas Karamchand Gandhi, *Autobiographie ou mes expériences de vérité*, Paris, Presses Universitaires de France, 4<sup>e</sup> édition, 1983, p. 3. «Le voyage révèle l'homme à lui-même ... », Georges Jacquemin, *Marguerite Yourcenar : Qui suis-je ?*, Lyon, éd. La Manufacture, 1985, p. 85.

<sup>3</sup> C'est «un voyage intérieur», Lucile Desblache, «Le tour de la prison : vision d'un voyage au bout de soi», in *Marguerite Yourcenar essayiste. Parcours, méthodes et finalités d'une écriture critique*, op. cit., pp. 279-288 (notamment p. 280). Voir aussi à ce sujet Gilbert Nourrissat, *L'imaginaire initiatique dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar*, thèse de nouveau doctorat, sous la direction de Simone Bernard-Griffiths, Clermont-Ferrand, Université de Blaise Pascal, 1994, t.2, p. 370.

Ce voyage qui n'est à aucun niveau ordinaire ou traditionnel, parce qu'inhabituel<sup>1</sup>, se manifeste par excellence dans la structure cyclique du *Labyrinthe du monde*. Elena Real dit, dans *Le voyage dans l'œuvre narrative de Marguerite Yourcenar*, que le récit «part du Moi pour revenir, enrichi d'autres espaces et d'autres temps, au Moi»<sup>2</sup>. C'est alors, si l'on peut dire, un aller-retour au Moi.

Abordant *Souvenir pieux* et *Archives du Nord*, Elena Real trouve que ces deux volets «peuvent être considérés comme un voyage à la recherche de l'identité du Moi au sein de cette conception cyclique du temps inhérente à la pensée de Marguerite Yourcenar»<sup>3</sup>.

Si nous examinons les deux volumes, nous allons trouver que leurs fins aboutissent toujours à leurs débuts. *Souvenirs pieux* qui débute par «L'être que j'appelle moi...»<sup>4</sup> et ayant pour exergue la citation Zen : «Quel était votre visage avant que votre père et votre mère se fussent rencontrés ?», se clôt sur «Mon visage commence à se dessiner sur l'écran du temps»<sup>5</sup>. La clôture répond en quelque sorte à la question posée en exergue. Et pourtant, dans les quelque trois cents pages qui séparent la clôture de l'ouverture, c'est-à-dire tout au long du voyage, l'auteure ne nous donne aucun des traits de ce visage, puisqu'elle déclare n'avoir rien trouvé de commun entre ces personnes, dont elle trace la vie et qui constituent sa lignée maternelle, et elle-même.

---

<sup>1</sup> «Le voyage que Yourcenar fait dans le *Labyrinthe* est le voyage par excellence, celui qui permet de comprendre et de se comprendre». Valeria Sperti, «Voyage à la recherche de soi : Yourcenar (\*), Del Giudice, Tabucchi», in *Voyage et connaissance dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, mélanges coordonnés par Carminella Biondi et Corrado Rosso, Pise, Libreria Goliardica, 1988, pp. 259-272, (notamment p. 263).

<sup>2</sup> Elena Real Ramos, «Le voyage dans l'œuvre narrative de Marguerite Yourcenar», in *Marguerite Yourcenar. Une écriture de la mémoire*. Actes du colloque international «Marguerite Yourcenar» qui s'est tenu à l'Université de Tours en mai 1985. Textes réunis par Daniel Leuwers et Jean-Pierre Castellani, *Sud*, hors série, 1990, pp. 197-209 (notamment p. 206).

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>4</sup> *SP*, p. 7.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 304.

Déclarant son entreprise dans l'ouverture d'*Archives du Nord*, elle signale qu'elle «a tenté de [se] hausser (...) jusqu'à une petite fille apprenant à vivre entre 1903 et 1912 sur une colline de la Flandre française»<sup>1</sup>. Et sur la même fillette, elle écrit à la fin du même volet : «Sa vie personnelle, pour autant que ce terme ait un sens, se déroulera du mieux qu'elle pourra à travers tout cela. Les incidents de cette vie m'intéressent surtout en tant que voies d'accès par lesquelles certaines expériences l'ont atteinte. C'est pour cette raison, et pour cette raison seulement, que je les consignerai peut-être un jour, si le loisir m'en est donné et si l'envie m'en vient»<sup>2</sup>. L'auteure semble chercher un prétexte dans le cas où elle déciderait un jour d'aborder sa vie de petite fille.

Dans *Archives du Nord*, la fin aboutit au début à tel point que si nous supprimons les quelque deux cent quatre-vingt quinze pages qui séparent le début de la fin, le sens de ce récit ne serait pas influencé. Il deviendrait comme suit : «J'ai tenté de me hausser (...) jusqu'à une petite fille apprenant à vivre entre 1903 et 1912 sur une colline de la Flandre française (.....) Sa vie personnelle...». Tout ce qui était entre ces deux phrases est comme une longue parenthèse. Le contenu de cette parenthèse n'est pourtant pas inutile. L'auteure part, comme nous l'avons dit, en voyage de découverte. Elle part du Moi et arrive enfin au Moi. Tout au long de son périple, elle analyse les siens et elle essaie d'explorer leurs racines qui lui servent, comme les étoiles pour le navigateur, de points de repère : «...ils sont autant d'avenues de plus par lesquelles [elle] pénètre la réalité. A travers eux, [elle a] vécu des vies parallèles»<sup>3</sup>.

Dans *Quoi ? L'Eternité*, qui commence par l'histoire de M. de C., Yourcenar, respectant l'attente du lecteur, remonte dans le temps pour aborder son enfance. Même, si la mort ne lui a pas accordé le temps

---

<sup>1</sup> AN, p. 317.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 614.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, *op. cit.*, p. 226.

d'achever son projet, il nous suffit de lire son pacte autobiographique, si on peut le considérer tel, au début d'*Archives du Nord*, pour savoir à quel point elle voudrait mener cette entreprise ou ce voyage vers soi : «Si le temps et l'énergie m'en sont donnés, peut-être continuerai-je jusqu'en 1914, jusqu'en 1939, jusqu'au moment où la plume me tombera des mains»<sup>1</sup>.

C'était alors clair et net dans sa tête : continuer jusqu'au bout, jusqu'au «terminus» de son trajet. Mais, est-ce que les cinquante ou même les cent pages qui lui restent à rédiger pour clore ce dernier volume suffiraient à son lecteur et surtout à elle-même pour mettre fin à son projet et pour explorer les contours de son propre Moi<sup>2</sup> ?

Le thème du voyage règne dans *Le Labyrinthe du monde*. Le Koan Zen placé en exergue de *Souvenirs pieux* est un voyage vers soi, la chanson de Bob Dylan qui introduit la troisième partie d'*Archives du Nord*, évoque aussi le thème du voyage :

*How many roads must a man walk down*

*Before he's called a man?...*

*How many years can a mountain exist,*

*Before it's washed in the sea?*

*The answer, my friend, is blowin' in the wind,*

*The answer is blowin' in the wind*<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> AN, p. 317.

<sup>2</sup> Voir aussi ce qu'a écrit Yvon Bernier dans les notes de *Quoi ? L'Eternité*, in *Le Labyrinthe du monde*, Paris, éd. Gallimard, 1990, p. 919.

<sup>3</sup> Voir *QE*, p. 513.

«Sur combien de chemins faut-il qu'un homme marche

Avant de mériter le nom d'homme ?

Combien de temps tiendra bon la montagne

Avant de s'affaisser dans la mer ?

La réponse, ami, appartient aux vents ;

La réponse appartient aux vents».

Cette chanson qui introduit une partie abordant les aventures de Michel, n'est pas seulement consacrée au père de la narratrice mais aussi à elle-même, du fait que cet aventurier ou ce «fugueur»<sup>1</sup> et tous les êtres qui ont vécu l'aventure humaine sont elle.

Mais, l'introspection n'empêche pourtant pas le déplacement dans l'espace<sup>2</sup>. C'est bien ce voyage de découverte de soi qui amène peut-être l'écrivaine à visiter le cimetière où étaient enterrés les membres de sa famille maternelle à Suarlée. Elle est même montée à la citadelle de Namur, parce qu'elle croyait que la «petite Fernande avait dû [y] être menée pour admirer la belle vue ...»<sup>3</sup>.

Elle suit donc les traces des siens dans l'espoir de se découvrir elle-même. En 1930, elle fait la même escale à Délos. Celle qu'a déjà faite Rémo<sup>4</sup>, son grand-oncle, en 1864. Elle en profite pour parler de la sympathie pour les animaux qui l'unit à Rémo : «Entre le jeune homme de 1864 et son éventuelle petite-nièce qui erra dans ces mêmes parages vers 1930 ; combien ont pensé aux bêtes journallement sacrifiées sur ces autels de marbre ornés de purs rinceaux ?»<sup>5</sup>

Elle a suivi aussi les traces d'Octave Pirmez sur la plage de Heyst. C'est sur la même plage qu'elle place Zénon de *L'Œuvre au Noir*<sup>6</sup> : «Zénon

---

<sup>1</sup> Béatrice Didier, «Voyage et autobiographie chez Marguerite Yourcenar», in *Voyage et connaissance dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, op. cit.*, pp. 95-111 (notamment p. 102).

<sup>2</sup> Mais il faut signaler que le «voyage intérieur» l'emporte chez Yourcenar sur le voyage au vrai sens du terme, parce qu'«il y a en elle trop de soi et trop d'intériorité, trop de profondeur ... », Renaud Matignon, «Marguerite Yourcenar : la spectatrice myope», *Le Figaro littéraire*, 4 mars 1991, in *La liberté de blâmer : Trente ans de critique littéraire*, Paris, éd. Bartillat, 1998, pp. 609-610.

<sup>3</sup> *SP*, p. 44.

<sup>4</sup> C'est donc un voyage «sur les traces du passé», Federica Marino, «Les voyages de Nathanaël ou partir est un peu mourir», in *Bulletin n° 12 de la Société Internationale d'Etudes Yourcenariennes, Nathanaël pour compagnon. Dix études sur Un homme obscur de Marguerite Yourcenar avec une bibliographie par F. Bonali-Fiquet*. Volume coordonné par le groupe Yourcenar d'Anvers sous la direction de Maurice Delcroix, décembre 1993, pp. 33-43 (notamment p. 33).

<sup>5</sup> *SP*, p. 216.

<sup>6</sup> Zénon et Hadrien sont les deux grands voyageurs dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Voir «Voyages dans l'espace et voyages dans le temps», in *Essais et Mémoires, op. cit.*, pp. 691-701 (notamment pp. 692-693).

se trouve sur ce point du monde trois siècles, douze ans et un mois, presque jour pour jour, avant Octave, mais je ne le créerai que quelque quarante ans plus tard, et l'épisode du bain sur la plage de Heyst ne se présentera à mon esprit qu'en 1965. Le seul lien entre ces deux hommes, l'invisible, qui n'est pas encore, mais traîne avec lui ses vêtements et ses accessoires du XVI<sup>e</sup> siècle, et le dandy de 1880, qui dans trois ans sera fantôme, est le fait qu'une petite fille à laquelle Octave aime à raconter des histoires porte suspendue en soi, infiniment virtuelle, une partie de ce que je serai un jour»<sup>1</sup>. Elle sert donc à ces deux hommes de «dénominateur commun». Ce dénominateur qu'elle a tant cherché entre eux et elle, c'est peut-être elle-même.

En fait, dans ce chapitre elle commence par interroger Octave et Rémo, qu'elle qualifie d' «ombres», sur elle-même. Elle termine ce chapitre en définissant la nature de ses relations avec eux, ainsi qu'avec Zénon : «Mes rapports avec ces trois hommes sont bien simples. J'ai pour Rémo une brûlante estime. "L'oncle Octave" tantôt m'émeut, tantôt m'irrite. Mais j'aime Zénon comme un frère»<sup>2</sup>.

D'ailleurs, et comme nous l'avons déjà dit, Yourcenar ne s'intéresse pas seulement à sa lignée maternelle, mais aussi et surtout à la lignée paternelle qui lui est plus proche. Vers 1924, elle visite la Villa d'Hadrien en compagnie de Michel, son père. Une visite qu'a déjà effectuée Michel-Charles, son grand-père paternel quand il était encore jeune (soi-disant soixante et onze ans avant son éventuelle petite-fille) :

*J'ai déchiffré avec curiosité(...) le passage de la lettre à maman concernant la villa d'Hadrien, beau lieu aujourd'hui désacralisé par des restaurations indiscretes ou par de vagues statues de jardin trouvées çà et là et arbitrairement*

---

<sup>1</sup> *SP*, p. 220.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 221.

*groupées sous des portiques retapés, sans parler d'une buvette et d'un parking à deux pas du grand mur qu'a dessiné Piranèse(...) Le jeune visiteur de 1845 perd pied dans ce qui n'est pour lui qu'un immense terrain vague parsemé de moellons informes<sup>1</sup>.*

La visite de la villa d'Hadrien n'est pas le seul voyage que la narratrice entreprend à l'instar de son grand-père. N'oublions pas l'escalade de la montagne d'Etna en Sicile qu'elle a faite, pas une seule fois, mais deux ou trois dans sa vie. Elle a vécu l'aventure qu'a déjà vécue son grand-père. Bien plus, elle a souffert pour lui : «J'ai connu moi-même l'enfoncement dans la neige et dans la fatigue, le sentiment que le moteur central de la vie corporelle s'arrête, qu'on ne respire plus que par bouffées désordonnées, que cette panique est celle de l'agonie, et que la mort, si elle vient, ne fera qu'y mettre le point final ; je comprends d'autant mieux le froid mortel qui s'est emparé de Michel-Charles»<sup>2</sup>.

De tout ce qui précède, nous pouvons donc conclure que Yourcenar mène parallèlement trois niveaux de voyage apparemment très différents: un voyage dans le temps, un autre dans et à travers les autres et un troisième dans l'espace. Ces trois voyages ont un seul point commun : ce sont des voyages effectués dans le cadre de la recherche de l'auteure de soi-même, de son moi. Ce n'est pourtant pas un moi individuel, mais un moi universel.

### **III. L'universel chez Yourcenar**

Intimité ou extériorité, individualité ou universalité? Pour la plupart des individus, autobiographie signifie subjectivité, singularité, mais chez

---

<sup>1</sup> AN, p. 418.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 428.

Yourcenar, l'autobiographie signifie collectivité, universalité. C'est peut-être dû à sa culture antique dans laquelle l'homme est toujours conçu au sein d'une société ou d'un milieu sans lesquels «il n'est rien, ou pas grand-chose»<sup>1</sup> : «La conscience de l'homme archaïque sous le règne du *muthos*, n'est pas centrée sur elle-même ; elle trouve dans la communauté du groupe social son foyer et son support. L'individu n'est titulaire ni de sa vie, ni de sa mort ; il joue le rôle que la tradition lui attribue dans le grand jeu collectif»<sup>2</sup>.

Dans la conception archaïque, l'individu ne vaut rien si on le détache de la communauté, de l'univers social. Mais il ne faut pas pour autant négliger l'importance de l'individu en tant qu'entité unique. Premièrement : les individus sont les maillons qui constituent la chaîne et sans ces maillons il n'y aurait plus de chaîne, car si la partie disparaît, le tout disparaît par conséquent. Ensuite, «l'univers n'existe vraiment qu'à l'état de représentation dans une pensée personnelle, selon la capacité de cette pensée. Une telle affirmation paraît contraire au bon sens ; pourtant l'univers cessera d'exister le jour où il n'y aura plus personne pour le penser»<sup>3</sup>.

La relation est donc réciproque : d'une part, l'univers a besoin de l'individu pour être toujours présent dans sa conscience et sa pensée, d'autre part, l'individu ressent envers l'univers le besoin que pourrait ressentir la partie envers le tout. A ce stade Yourcenar trouve que l'individu est le miroir dans lequel se reflète l'univers :

---

<sup>1</sup> Lucien Jerphagnon, «Saint Augustin ou la conscience à nu», in *Le Magazine littéraire*, n° 409, *op. cit.*, pp. 24-26 (Notamment p. 24). « ... le détail isolé, même chargé d'authenticité, est sans valeur si ce n'est par rapport à l'ensemble ; l'acte prend tout son sens dans la continuité et l'évolution d'une vie». Claude Benoît, «Le personnage yourcenarien de l'individuel à l'universel», in *L'universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*. Actes du colloque international de Tenerife (Espagne), novembre 1993, Sous la direction de Maria José Vasquez De Parga, édités par Maria José Vasquez De Parga et Rémy Poignault, Tours, SIEY 1994, t. I, pp. 61-70 (notamment p. 66).

<sup>2</sup> Georges Gusdorf, «De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire», in *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 6 «L'autobiographie», *op. cit.*, p. 968.

<sup>3</sup> Georges Gusdorf, *Auto-bio-graphie : lignes de vie II*, Paris, éd. Odile Jacob, 1991, p. 426.

*Quand nous frappons un enfant ou quand nous l'affamons, quand nous l'élevons de telle sorte que sa pensée soit faussée ou qu'il perde son goût de la vie, nous commettons un crime envers l'univers qui s'exprime à travers lui<sup>1</sup>.*

Nous pouvons également expliquer la volonté de Yourcenar d'universaliser son propre moi à cause de sa peur de ne plus exister dans l'universel après sa mort, parce que, pour elle, tout ce qui est individuel ou personnel est éphémère et disparaît vite à la disparition de l'individu. Ainsi, parlant des objets laissés par Fernande, dans *Souvenirs pieux*, elle dit :

*Nous savons que ces brimborions ont été chers à quelqu'un, utiles parfois, précieux surtout en ce qu'ils ont aidé à définir ou à rehausser l'image que cette personne se faisait d'elle-même. Mais la mort de leur possesseur les rend vains comme ces accessoires-jouets qu'on trouve dans les tombes. Rien ne prouve mieux le peu qu'est cette individualité humaine, à laquelle nous tenons tant, que la rapidité avec laquelle les quelques objets qui en sont le support et parfois le symbole sont à leur tour périmés, détériorés ou perdus<sup>2</sup>.*

D'ailleurs, c'est un plaisir de se sentir uni avec d'autres êtres. C'est un plaisir d'être universel. Celui « ... qui sait ressentir l'histoire des hommes dans son ensemble comme sa propre histoire éprouve, en une universalisation formidable, toute l'affliction du malade qui pense à la santé,

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 300.

<sup>2</sup> *SP*, pp. 56-57.

du vieillard qui pense au rêve de sa jeunesse, de l'amoureux à qui l'on ravit la femme qu'il aime, du martyr qui voit périr son idéal, du héros au soir de la bataille qui demeure indécise et lui a pourtant valu des blessures et la perte de son ami ... »<sup>1</sup>. Celui qui se refuse à être universel, risque de perdre la chance d'éprouver tous ces sentiments à la fois.

Si Yourcenar s'est retirée dans l'île des Monts-Déserts, ce n'est pas parce qu'elle voulait s'isoler du monde, mais parce que l'île représente pour elle «un petit univers en miniature»<sup>2</sup>. Non seulement elle connaît tout le monde sur l'île, mais de plus elle se sent là «sur une frontière entre l'univers et le monde humain»<sup>3</sup>.

Yourcenar, est-elle un être universel ? Il vaut mieux maintenant définir «l'être universel». Jean-Paul Guetny le définit ainsi : « ... est universel tout homme qui, quelles que soient nos différences – d'époque, de culture, de discipline, d'engagement, de caractère, de sexe- me rejoint dans mon présent, me parle, me séduit, me questionne, m'ouvre des horizons, sollicite mon dynamisme, ma créativité et ma générosité. C'est dire que nous ne pouvons pas nous contenter de définir l'universel comme quelque chose de quantitatif : être universel ne signifie pas seulement que beaucoup de gens se rallient à vous ou font partie de vos admirateurs ! Sont universelles les personnes qui vont au cœur de notre condition humaine, aux racines de notre être»<sup>4</sup>. Et c'est justement ce que propose le projet autobiographique de

---

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, présentation, traduction inédite, notes, bibliographie et chronologie par Patrick Wotling, Paris, éd. Flammarion, 2<sup>e</sup> édition, 2000, &337.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 127. On peut attribuer une autre qualité à l'île : «La dissolution de [son habitant] dans le tout de la nature s'y opère en toute simplicité ... », voir à ce sujet Rémy Poignault, «L'île et le pouvoir impérial chez Fronton et Marguerite Yourcenar : résurgence d'une image», in *Des îles en archipel... Flottements autour du thème insulaire en hommage à Carminella Biondi*, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, éd. Peter Lang SA, 2008, pp. 393-401 (notamment p. 401).

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 127. «Dans la miniature les valeurs se condensent et s'enrichissent», Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 7<sup>e</sup> édition, 1998, p. 142.

<sup>4</sup> In *L'universel (au) féminin : Hannah Arendt, Camille Claudel, Marie Curie, Françoise Dolto, Eleanor Roosevelt, Clara Schumann*. Actes du colloque organisé par la Fondation Ostad Elahi-Éthique et

Marguerite Yourcenar. L'individu qui est censé être au cœur de l'œuvre autobiographique n'est plus important. Ce qui importe pour elle c'est de découvrir nos racines pour mieux nous connaître.

Mais il faut signaler aussi que l'universel pour Yourcenar c'est mieux connaître l'univers là où nous vivons, c'est d'avoir «contact avec les choses»<sup>1</sup>. C'est pourquoi elle critique l'éducation américaine qui tient à apprendre à l'enfant «un certain nombre de choses»<sup>2</sup> sans même s'intéresser à établir des relations entre l'enfant et ces choses : «L'enfant américain, voituré en autobus à son école, ahuri de télévision, perd contact avec les choses. Il y a un énorme décalage entre les gros manuels qu'il rapporte de l'école et sa capacité à les interpréter. Je connais un petit garçon de sept ans qui possède un superbe atlas, mais quand on lui demande : "Tu sais ce que c'est qu'une rivière ? Tu en as vu ?", il répond que non»<sup>3</sup>. Il faut donc bien comprendre les choses, leurs secrets et leur substance, intégrer profondément tout ce savoir, avant d'entrer en contact avec elles. Ainsi, Yourcenar propose une sorte d'éducation que Matthieu Galey qualifie d'«universelle» : « ... il faudrait des études de base, très simples, où l'enfant apprendrait qu'il existe au sein de l'univers, sur une planète dont il devra plus tard ménager les ressources, qu'il dépend de l'air, de l'eau, de tous les êtres vivants, et que la moindre erreur ou la moindre violence risque de tout détruire»<sup>4</sup>.

Tout comme l'éducation universelle, la découverte du monde par le voyage joue aussi un rôle d'importance capitale dans l'exploration des choses. C'est un moyen de nous faire connaître d'autres pays, d'autres

---

solidarité humaine à l'UNESCO, [Paris], le 10 septembre 2005, Paris, éd. L'Harmattan, 2<sup>e</sup> édition, 2006, p. 24.

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 252.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 252-253.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 254.

personnes, d'autres modes de vie et d'autres cultures que la nôtre<sup>1</sup>. Le voyage est la première étape qui mène à l'universel. L'écrivaine déambule donc dans *Le Labyrinthe du monde*, sur les traces du passé, soit en réalité, soit dans son imagination pour mieux connaître ses ancêtres qui ont disparu. Elle doit se sentir reliée à ces ancêtres pour arriver à construire son propre moi.

Mais pour effectuer un tel voyage, elle doit faire disparaître les frontières spatio-temporelles. Tout comme l'empereur romain, l'écrivaine veut effacer les frontières pour «que le plus humble voyageur pût errer d'un pays, d'un continent à l'autre, sans formalités vexatoires ... »<sup>2</sup>. Quant à la suppression des frontières entre les âges, Yourcenar déclare qu'il lui est arrivé «de tenter de [s]'établir dans d'autres siècles, d'essayer de franchir plus ou moins la barrière des temps».<sup>3</sup> Ce qui est arrivé à Yourcenar est justement ce que Maurice Delcroix appelle «l'effort de la transtemporalité»<sup>4</sup>.

Cette transtemporalité se manifeste bien évidemment dans *Le Labyrinthe du monde*. L'écrivaine fait le va-et-vient entre les siècles, entre le passé et le présent, elle remonte et descend le fil du temps pour évoquer les personnages. Evoquant Octave Pirmez dans le chapitre intitulé «Deux voyageurs en route vers la région immuable», de *Souvenirs pieux*, elle dit :

*Je tâche... d'entrer dans l'esprit de cet homme auquel je suis, d'assez loin, apparentée, pour vivre avec lui un certain jour d'il y a quatre-vingt-dix sept ans*<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Yourcenar est «une citoyenne [qui appartient] à toutes les cultures». Voir à ce sujet Teófilo Sanz, «Littérature et construction du sujet universel chez Marguerite Yourcenar», in *L'universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, op. cit., t. I*, pp. 205-214 (notamment p. 213).

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, in *Œuvres romanesques, op. cit.*, p. 390.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, «En pèlerin et en étranger», in *Essais et Mémoires, op. cit.*, p. 531.

<sup>4</sup> Maurice Delcroix, «Marguerite Yourcenar et la tentation de l'universel», in *L'universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, op. cit., t. I*, pp. 31-40 (notamment p. 34).

<sup>5</sup> *SP*, p. 137.

Et à un autre endroit elle écrit :

*C'est moins le spectre d'Octave que j'évoque à près d'un siècle de distance qu'Octave lui-même, qui, un certain 23 octobre 1875, va et vient **accompagné sans le savoir par une "petite-nièce" qui ne naîtra que vingt ans après sa mort à lui...***<sup>1</sup>

Elle n'évoque pas seulement les personnages, mais elle essaye également de les accompagner dans leurs déplacements spatiotemporels, de pénétrer dans leur esprit sans qu'ils le sachent. Cela n'empêche pas l'autobiographe de retourner à son temps pour évoquer son présent, même si c'est moins fréquent dans *Le Labyrinthe du monde* :

*L'enfant qui vient d'arriver au Mont-Noir est socialement une privilégiée ; elle le restera. Elle n'a pas fait, du moins **jusqu'au moment où j'écris ces lignes**, l'expérience du froid et de la faim ; elle n'a pas, du moins **jusqu'ici**, subi la torture...*<sup>2</sup>

L'universel prend différents aspects dans l'autobiographie de Yourcenar :

### **1- Solidarité :**

C'est par l'intermédiaire de la solidarité entre tous les êtres humains que Yourcenar passe, dans *Le Labyrinthe du monde*, de l'autobiographie à

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>2</sup> *AN*, p. 613.

«l'autre-biographie»<sup>1</sup>, parce qu'il s'agit pour elle de «donner une pensée à ces millions d'êtres qui vont se multipliant de génération en génération (deux parents, quatre grands-parents, huit bisaïeux, seize trisaïeux, trente-deux quadrisaïeux), à l'immense foule anonyme dont nous sommes faits, aux molécules humaines dont nous avons été bâtis depuis qu'a paru sur la terre ce qui s'est appelé l'homme»<sup>2</sup>. Ce n'est donc pas son petit moi qu'elle cherche à évoquer dans *Le Labyrinthe du monde*, ce n'est pas non plus sa famille, c'est l'espèce humaine dans sa totalité. Rémo dit, dans *Souvenirs pieux* :

*J'ai cette opinion (...) que nous ne devons pas aimer exclusivement un seul être. Je vois de l'égoïsme et de la tyrannie en une telle passion : elle nous fait oublier le sentiment de la fraternité humaine* <sup>3</sup>.

Cela justifie peut-être l'importance que l'autobiographe accorde aux frères Pirmez dans sa trilogie. L'absence de ce sentiment de solidarité de Noémi, justifie la rancœur que l'écrivaine éprouve pour cette grand-mère (elle utilise la métaphore «molaire» pour insister sur son sentiment). L'auteure n'hésite d'ailleurs pas à la qualifier d' «abîme mesquin»<sup>4</sup> : «Elle ne sait pas que toute rencontre avec quelqu'un, fût-ce avec le boueux qui s'arrête à la grille 26 rue Marais, devrait être une fête de bienveillance, sinon de fraternité»<sup>5</sup>. A la différence de cette Noémi, qui a le sentiment de classe, la petite fille aime les gens simples qui ne sont pas, pour elle, moins importants que Churchill, car «nous sommes tous pareils, et nous allons vers les mêmes fins»<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Hélène Cixous, «Le moi est un peuple», in *Le Magazine littéraire*, n° 409, *op. cit.*, p. 26.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, *op. cit.*, p. 203.

<sup>3</sup> *SP*, p. 166.

<sup>4</sup> *AN*, p. 455.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 458.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, *op. cit.*, p. 22.

Mais cette solidarité dépasse le monde humain pour contenir tous les éléments de la nature (animaux, plantes, terre air, eau, astres, etc.) : avec l'utilisation des comparaisons et des métaphores, l'écrivaine essaie de dégager les analogies qui peuvent exister entre tous ces éléments. Nous pouvons donc dire que la comparaison entre la mort de Fernande et la mort cruelle de la vache que nous avons déjà abordée dans un chapitre précédent, est dans le cadre de ce rapprochement entre deux éléments de l'univers (l'homme et l'animal). Fernande elle-même, lors de ses névralgies dentaires, se compare à Trier, le chien : «Je suis comme Trier sans parole»<sup>1</sup>. C'est aussi dans le même cadre que la narratrice compare la fécondité de sa grand-mère Mathilde à «la floraison surabondante d'arbres fruitiers attaqués par la rouille ou par des parasites invisibles, ou qu'un sol appauvri n'alimente plus»<sup>2</sup>. N'oublions pas qu'elle a déjà comparé Mathilde à «une reine abeille»<sup>3</sup>.

A un autre endroit, elle rapproche la petite Marguerite d'un moucheron, parce que, pour elle, «toute vie signifie, fût-ce celle d'un insecte»<sup>4</sup> :

*La nouvelle-née criait à pleins poumons, essayant ses forces, manifestant déjà cette vitalité presque terrible qui emplit chaque être, même le moucheron que la plupart des gens tuent d'un revers de main sans même y penser*<sup>5</sup>.

Cette petite fille ne ressemble pas seulement à un moucheron dans sa vitalité, mais elle a aussi la gaîté d'une «jeune chèvre»<sup>6</sup>. Les animaux

---

<sup>1</sup> SP, p. 21.

<sup>2</sup> SP, p. 130.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.111.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>6</sup> QE, p. 674.

ressemblent à l'être humain du fait que les sentiments restent pratiquement les mêmes : «La fauvette pleure ses petits comme Andromaque ; la chatte joue avec la souris comme Célimène avec ses amants. Il y a même, d'une espèce à une autre, d'un individu de cette espèce à un autre, les mêmes variations que chez nous entre un homme intelligent et un imbécile ... »<sup>1</sup>. Yourcenar arrive, non seulement à humaniser les animaux, mais aussi à animaliser les êtres humains. Les exemples sont abondants dans *Le Labyrinthe du monde* : dans *Archives du Nord* « ... les crieurs de journaux aboient des nouvelles »<sup>2</sup>. Dans cette métaphore, l'écrivaine prête aux hommes la voix des chiens. Décrivant la petite fille à la fin d'*Archives du Nord*, elle essaie de nous montrer ce qu'elle a de commun avec une souris : «Sa tête est couverte d'un pelage noir comme le dos d'une souris ... »<sup>3</sup>. Et dans *Quoi ? L'Éternité* elle dit franchement que la petite «n'est encore qu'un petit animal»<sup>4</sup>.

Ici, nous pouvons nous demander universalité ou interchangeabilité ? Si Yourcenar nie tout traumatisme de la petite fille suite à la perte de sa mère, c'est parce que, le penchant pour l'universel, enraciné en elle dès la naissance, permet à chaque être de substituer l'Autre. Barbe a remplacé pour quelque temps la mère défunte, ensuite, Barbe est remplacée par Jeanne qui est substituée à son tour par les maîtresses de Michel. Mais quand la vache allaite la petite malgré la présence de la mère, elle fait preuve de l'interchangeabilité entre l'animal et l'être humain. C'est là que réside le sens complet de l'universalité.

Signalons d'ailleurs que les hommes ne ressemblent pas seulement aux animaux en apparence, mais aussi ils peuvent partager avec eux certains caractères moraux comme nous venons de le dire, mais cette fois-ci dans

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 299.

<sup>2</sup> *AN*, p. 483.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 611.

<sup>4</sup> *QE*, p. 621.

l'autre sens : «...l'homme-loup, l'homme-renard, l'homme-castor rassembl[e] en lui toutes les ingéniosités animales ... »<sup>1</sup>.

Décrivant une image où «des moines mystiques apprivoisent des gazelles, dansent avec des ours, attellent des tigres, vont de l'amble sur des cerfs dociles ; ils conversent avec des lions qui les enseveliront dans le sable à la fin de leurs jours ; ils vivent dans la familiarité des lièvres, des hérons, des anges ... »<sup>2</sup>, elle trouve que cette image «signifie la vie parfaite»<sup>3</sup>. C'est là la complémentarité entre les différentes composantes de l'univers. Cette vie parfaite s'avère très claire dans la déclaration suivante de l'écrivaine :

*On peut (...) quand on le veut, avoir pour amis des animaux, des plantes ou des pierres, et alors la réciprocité devient différente [de celle avec les êtres humains] : les animaux, eux, nous aiment avec un affectueux égoïsme qui n'est si différent de celui de beaucoup de nos amis humains ; il nous aiment (et c'est naturel) pour ce que nous leur donnons. Les plantes aussi pratiquent la réciprocité ; elles nous remercient de nos soins par la façon qu'elles ont de croître ou de fleurir. Et qui s'est adossé à un rocher pour se protéger du vent ; qui s'est assis sur un rocher chauffé par le soleil, en y posant les mains pour essayer de capter ces obscures vibrations que nos sens ne perçoivent pas, a bien de la peine à ne pas croire obscurément à l'amitié des pierres<sup>4</sup>.*

---

<sup>1</sup> AN, p. 322.

<sup>2</sup> SP, p. 218.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 302.

Si notre écrivaine associe la vie de l'être humain à celle de la terre, de la pierre, de l'animal, de la plante, c'est qu'elle vise l'universel et pas l'individuel, c'est que, pour elle, il ne faut pas nous enfermer dans notre corps humain. Cela nous amène à étudier le deuxième aspect de l'universalité chez elle.

## 2- Métempsychose :

«*Unus ego et multi in me*». C'est une phrase placée par Yourcenar dans la bouche de Zénon de *l'Œuvre au Noir* et qui exprime sa devise personnelle dans la vie. Il s'agit, pour notre romancière de dépasser notre condition humaine pour devenir «plus qu'un homme»<sup>1</sup>. C'est par la sympathie que nous nous mettons en relation avec tout ce qui nous entoure pour préparer sa pénétration en nous. Ainsi, justifiant sa sympathie pour l'animal, Yourcenar dit:

*...ce qui me paraît importer, c'est de posséder le sens d'une vie enfermée dans une forme différente. C'est déjà un gain immense de s'apercevoir que la vie n'est pas incluse seulement dans la forme en laquelle nous sommes accoutumés à vivre, qu'on peut avoir des ailes au lieu des bras, des yeux optiquement mieux organisés que les nôtres, au lieu de poumons des branchies<sup>2</sup>.*

Si Blanca Arancibia reproche à l'universalité yourcenarienne la tentative de réduire le «multiple à l'un»<sup>3</sup>, de tenir au «village planétaire

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au Noir*, in *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 564.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 298.

<sup>3</sup> Blanca Arancibia, «Quelle universalité ?», in *L'universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., t. I, pp. 15-21 (notamment p. 16).

plutôt qu'«accueillir la] différence en soi»<sup>1</sup>, nous pouvons dire au contraire que rien n'est plus accueillant que de recevoir les traits de tous les éléments de la nature en soi, de tenir de chacun une caractéristique. Rien n'est plus accueillant que de sentir tout ce qui nous entoure passer en nous.

Cette métempsyose, ce passage des autres en soi, distinguent les frères Pirmez des autres personnages du *Labyrinthe du monde*. Evoquant Octave Pirmez, la narratrice attribue sa passion pour les animaux à sa volonté de voir d'autres modes et formes de vie différents «des nôtres» :

*Sa passion pour les bêtes est en partie intellectuelle, née du goût d'observer des formes de la vie différentes des nôtres, dont la contemplation nous permet d'échapper au seul conditionnement humain*<sup>2</sup>.

Si l'universalité de Rémo est un peu restreinte : «Notre âme est assez vaste pour contenir le monde des infortunés, les noirs et les blancs ... »<sup>3</sup>, celle d'Octave est beaucoup plus vaste. S'il veut échapper à sa condition humaine, c'est qu'il déteste d'être emprisonné dans une seule forme. En fait, le thème de la prison est récurrent dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Que ce soit une prison réelle comme c'est le cas de Zénon ou des victimes de *Qui n'a pas son Minotaure ?*, ou imaginaire comme c'est le cas de Michel, le père de l'écrivaine, pour qui «La rue Marais est une prison». Kajsa Andersson trouve que ce «sentiment d'emprisonnement fait (...) naître l'aspiration à l'universel»<sup>4</sup>. C'est ce sentiment qui amène les prisonniers à

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>2</sup> *SP*, p. 185.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>4</sup> Kajsa Andersson, «Marguerite Yourcenar ou le don de l'universalité», in *L'universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, op. cit., t. I*, pp. 3-13 (notamment p. 5).

tendre une main à travers les barreaux pour embrasser tout le monde de l'extérieur. Et ce faisant, la prison devient «libératrice»<sup>1</sup>.

Il faut d'ailleurs signaler que cette main ne se contente pas seulement de toucher le monde des êtres visibles, elle le dépasse pour atteindre celui des êtres à demi visibles:

*... rien dans la raison et la logique humaines n'empêche d'admettre que des interférences, des échanges, puissent s'établir çà et là entre les îlots isolés que nous sommes et d'autres formations à demi visibles, des volitions à demi personnifiées, nées ou installées en nous, capables de nous perdre ou de nous guider*<sup>2</sup>.

Nous pouvons dire en résumé que Yourcenar passe, dans *Le Labyrinthe du monde*, de l'intime au collectif et du collectif à l'universel. Elle passe de l'autobiographie à «l'autre-biographie» et de l'autre-biographie à l'«univers-biographie»<sup>3</sup> si l'on peut dire. L'autobiographe est donc à la recherche d'un moi qui embrasse tout le monde, un moi qui rassemble dans ses contours les êtres humains, les animaux, les plantes, les pierres, la terre, l'eau, l'air, le ciel, le soleil, les galaxies, les anges, les diables et l'on en passe. Elle est à la recherche d'un Moi universel.

**Conclusion :** Yourcenar entreprend son projet autobiographique pour se retrouver, mais aussi pour nous communiquer sa propre vision du monde et

---

<sup>1</sup> Voir à ce sujet Vicente Torres, «Prisonniers stendhaliens, prisonniers yourcenariens», in *Marguerite Yourcenar : écrivain du XIX<sup>e</sup> siècle ?* Actes du colloque international de Thessalonique, Université Aristote (2-4 novembre 2000), organisé par le Laboratoire de Littérature Comparée de l'Université Aristote de Thessalonique et la Société Internationale d'Etudes Yourcenariennes. Textes réunis par Georges Fréris et Rémy Poignault, Clermont-Ferrand, SIEY, 2004, pp. 403-411 (notamment p. 405).

<sup>2</sup> AN, p. 365.

<sup>3</sup> Cette terminologie est de notre invention et signifie «biographie de l'univers».

son pessimisme à l'égard de l'avenir. Ce pessimisme, l'auteure l'attribue au manque de sagesse de l'homme qui détruirait sa planète. L'autobiographe ne manque pas de guider son lecteur en lui procurant le fil d'Ariane qui l'aide à sortir de ce labyrinthe qu'est la vie de Yourcenar. Les dimensions mythique et religieuse dans l'autobiographie de Yourcenar servent de point de repère au lecteur en lui montrant dans quelle perspective il doit lire et comprendre l'œuvre. L'auteure qui a médité sur la Nature, a aussi et surtout médité sur la nature de son propre moi. Elle a exploré les racines de soi en effectuant un voyage sur les traces du passé. Elle arrive finalement à universaliser, à éterniser son petit moi par l'union avec tous les êtres, avec tout l'univers.

# CONCLUSION

Autrefois l'individu avait son identité garantie par une société hiérarchisée et stable. Maintenant pour chacun, l'identité est à conquérir, à reconquérir, à refaire en permanence et le geste autobiographique y contribue.

Philippe Lejeune<sup>1</sup>

Si *Le Labyrinthe du monde* posait, au début de notre étude, un problème générique du fait que l'écrivaine ne parle pas de soi-même, mais de sa famille, nous n'avons plus, l'étude terminée, aucun doute quant à la nature autobiographique de ce triptyque. Yourcenar ne parle pas de soi-même, ne se révèle pas dans son autobiographie parce qu'elle n'a pas de moi à révéler. Notre écrivaine était, tout au long de son autobiographie, à la recherche de son identité.

Gusdorf remarque que les trois syllabes constituant le mot autobiographie «auto (identité), bio (vie ou présence biologique) et graphie (écriture)» sont mal ordonnées parce que cette composition ne suit pas l'ordre chronologique des choses. Le mot ainsi composé suppose la présence d'une conscience de l'identité avant la naissance. Gusdorf trouve que ce n'est pas logique : la vie, qui est quelque chose d'inné précède la conscience de soi qui est quelque chose d'acquis, quelque chose qui s'achève au long terme. Ainsi, le mot, d'après Gusdorf, devrait être composé de la manière

---

<sup>1</sup> «Ecrire sur soi», propos recueillis par Valérie Colin-Simard, in *Le Magazine littéraire*, n° 367, août 1998, p. 76.

suivante : «Graphie-bio-auto»<sup>1</sup> c'est-à-dire l'écriture d'une vie pour arriver finalement à construire une identité. Mais la chose est différente chez Yourcenar. Cette écrivaine qui met en exergue de son autobiographie «Quel était votre visage avant que votre père et votre mère se fussent rencontrés ?», est quelqu'un qui cherche à se créer une identité avant de raconter une existence biologique, une vie.

Mais la quête yourcenarienne exige un retour vers le passé. Ce processus, l'écrivaine ne pourrait pas l'effectuer sans le recours à certaines sortes de sources que nous avons divisées en deux catégories. La première, appelée «documents», contient les photos, les portraits, les documents officiels, les témoignages, les souvenirs pieux, les lettres, les carnets de notes et les pierres tombales. Vu l'intérêt de ces documents pour garantir l'authenticité des faits racontés, l'écrivaine leur accorde une importance capitale. Quant à l'autre catégorie, elle comprend les objets qui, survivant à la mort de leur propriétaire, vont directement à l'héritier. Ces deux catégories constituent en fin de compte «l'archive personnelle» de Yourcenar.

Pour faire fonctionner cette archive, notre écrivaine, à son tour, et comme tout historien, suit une méthode historique qui consiste à «tout lire», tout vérifier, s'«informer de tout»<sup>2</sup>. Elle essaie de concilier les documents dont elle dispose pour arriver finalement à la vérité fiable, tout en fournissant les noms de ses informateurs, que ce soient des personnes comme Georges de Crayencour ou des établissements comme les Archives du Nord et de Versailles. Lorsqu'elle se trouve face à un manque de documents, l'écrivaine procède à une autre stratégie. Cette stratégie consiste à recourir ou à sa mémoire personnelle ou à son imagination pour remédier à ces

---

<sup>1</sup> Georges Gusdorf, *Auto-bio-graphie : lignes de vie II*, op. cit., p. 10.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, «Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien*», in *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 528.

lacunes que pourrait créer l'insuffisance d'informations constituant l'histoire d'une famille.

La question que nous nous sommes posée était si *Le Labyrinthe du monde* était vraiment l'autobiographie de Marguerite Yourcenar ou seulement sa biographie ou celle de sa famille du fait que l'auteure figure à peine dans le récit. Mais après l'application des critères de Philippe Lejeune, nous nous rendons compte que *Le Labyrinthe du monde* correspond à toutes les conditions d'une autobiographie : rétrospection, pacte autobiographique et identification entre auteur narrateur et personnage principal.

Dans une autobiographie, la généalogie compte considérablement.

*Retrouver l'enfance, c'est encore retrouver des êtres, le plus souvent ressusciter des morts dans l'évocation d'une certaine continuité familiale<sup>1</sup>.*

C'est pour cela que Yourcenar essaie de remonter le fil du temps pour évoquer les siens. Dans *Souvenirs pieux*, volume consacré à sa famille maternelle, elle commence par mentionner un certain Libier de Quartier qui habitait Liège au XIV<sup>e</sup> siècle ; puis elle descend le fil du temps pour évoquer le couple Arthur-Mathilde (XIX<sup>e</sup> siècle) ses grands-parents maternels qui étaient, pour elle, un couple typique de ce temps-là, et leurs enfants. Dans le cadre de sa quête, elle n'omet pas de retracer la vie des frères Pirmez, l'intellectuel Octave et le révolutionnaire Fernand ou Rémo qui sont, nous nous en apercevons, très proches de l'écrivaine. Et pourtant, l'évocation de cette famille prend fin avec la dernière ligne de *Souvenirs pieux* :

---

<sup>1</sup> Béatrice Didier, *L'écriture - femme*, op. cit., p. 25.

*Pour moi, cette famille, je ne l'ai connue qu'assez peu et par conséquent, je sentais bien, elle ne réapparaîtrait plus dans mes souvenirs<sup>1</sup>.*

C'est dans *Archives du Nord* que l'écrivaine aborde sa famille paternelle, une famille à laquelle l'autobiographe se sent beaucoup plus attaché parce qu'elle «l'[a] mieux connue et puis parce que la variété des individus [lui] paraît beaucoup plus grande»<sup>2</sup>. Cette famille comprend l'autoritaire Noémi, le résigné Michel-Charles, l'austère Marie et l'aventurier Michel. Les membres de cette famille paternelle n'ont un intérêt pour Yourcenar que parce qu'ils sont des «représentants de la condition humaine».

Comme la plupart des autobiographies féminines, celle de Yourcenar est caractérisée par un retour à la mère dont la perte prématurée devrait être traumatisante pour la petite fille. Mais l'indifférence avec laquelle l'autobiographe aborde l'épisode de la mort de Fernande est surprenante parce que la perte de «l'objet aimé» est toujours, d'après Freud, traumatisante. Mais la petite n'a pas eu l'occasion d'aimer l'objet perdu. Et comme le degré de notre traumatisme dépend du degré de notre connaissance de l'objet perdu, la petite qui n'a jamais connu sa mère, n'a donc pas perdu grand-chose. Et pourtant, elle essaie de la faire revivre en lui consacrant tout un livre, *Souvenirs pieux* dont la structure circulaire «commence à l'installation de [Fernande] en Belgique pour y passer l'époque de ses couches et (...) finit en moment où elle rentre en Belgique pour cette naissance en même point»<sup>3</sup>.

La narratrice justifie cette indifférence qu'elle ressent à l'égard de sa mère par la présence de sa gouvernante (Barbe), des maîtresses et amies de

---

<sup>1</sup> *Les ancêtres de Marguerite Yourcenar. Un comédien lit un auteur*, 17/06/1979. <http://www.ina.fr>

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

son père. Par là, Yourcenar nous donne une nouvelle «conception de l'adoption», parce que c'est elle qui adopte, c'est elle qui choisit, par conséquent elle préfère avoir Jeanne, l'amie de Fernande, comme mère adoptive et adoptée. La petite, qui avait l'habitude de voir et de juger les femmes à travers Michel, choisit d'adopter Jeanne, la femme la plus proche de celui-ci.

Le récit de naissance et celui d'enfance sont deux caractéristiques de l'œuvre autobiographique. Quant au premier, commencé par «L'être que j'appelle moi vint au monde un certain lundi ... », il introduit plutôt l'histoire de la mère que celle de la nouvelle-née pour la simple raison qu'il est suivi par le récit d'installation de Fernande en Belgique. Ce récit, l'auteure a eu du mal à l'évoquer parce que c'est cette naissance ou ce «crime» qui a assassiné Fernande, d'où le vertige qui prend la narratrice lorsqu'elle raconte le récit de sa naissance.

En ce qui concerne le second, il joue aussi un rôle très important dans la construction d'une autobiographie. La simple absence du récit d'enfance exclut l'œuvre du genre autobiographique :

*L'enfance s'impose comme le premier jalon dans l'histoire de la personnalité. C'est au point que l'absence du récit d'enfance suffit, à soi seul, pour rejeter un ouvrage hors du genre...<sup>1</sup>*

Ainsi, Zanone refuse d'appeler autobiographie *Les Antimémoires* de Malraux pour la simple raison que l'auteur commence l'histoire par : «Presque tous les écrivains que je connais aiment leur enfance, je déteste la mienne»<sup>2</sup>. Le récit d'enfance de Yourcenar, quoique dépourvu de détails,

---

<sup>1</sup> Damien Zanone, *L'autobiographie, op. cit.*, p. 45.

<sup>2</sup> André Malraux, *Antimémoires*, in *Le miroir des Limbes*, Paris, éd. Gallimard, coll. «La Pléiade», 1976, p. 4.

nous informe sur l'essentiel de ses souvenirs, ses expériences de l'enfance : jouets, animaux préférés, premier péché, et même la première expérience sensuelle avec le cousin X.

« ... dans le domaine sexuel, l'auteur peut-il, doit-il tout dire ? »<sup>1</sup>, se demande Raymond Lebègue tout en assurant que ça dépend de la nature de chaque autobiographe. Alors que Marguerite Yourcenar réduit au minimum les détails de son expérience sexuelle, un Leiris écrit dans son autobiographie : « Sexuellement, je ne suis pas, je crois, un anormal – simplement un homme plutôt froid – mais j'ai depuis longtemps tendance à me tenir pour quasi-impuissant »<sup>2</sup>.

L'intérêt que Yourcenar accorde aux autres dans son autobiographie n'est pas l'invention de l'auteure. Tolstoï, dans *L'Enfance et L'Adolescence* et Charles Dickens, dans *David Copperfield*, ont eux aussi écrit leur autobiographie dans le cadre d'un récit qu'on a tendance à appeler « roman familial ». C'est pour cela que nous les considérons comme ses modèles dans le genre autobiographique car les ressemblances qui se trouvent entre les trois autobiographies ne sont pas dues, de notre point de vue, au hasard.

Etudiant la narrativité dans *Le Labyrinthe du monde*, nous nous rendons compte que la narratrice respecte toutes les règles de la technique narrative : les informations ne sont pas parsemées çà et là dans les épisodes sans ordre temporel et sans rapport logique. Ce qui montre un style bien soigné, bien maîtrisé et bien préparé par l'écrivaine. D'ailleurs, Yourcenar se montre une narratrice qui remplit toutes ses fonctions dans le récit : « la fonction narrative », « la fonction de régie », « la fonction de communication », « la fonction testimoniale » et finalement « la fonction idéologique ». La narratrice s'intéresse d'ailleurs au narrataire pour qu'il puisse remplir ses

---

<sup>1</sup> Raymond Lebègue, Avant propos de la *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 6 « L'autobiographie », *op. cit.*, pp. 899-900 (notamment p. 899).

<sup>2</sup> Michel Leiris, *L'Age d'homme*, Paris, éd. Gallimard, 1946, p. 29.

fonctions d'interprétation et d'actualisation du texte narratif dans *Le Labyrinthe du monde*. Une tâche ardue pour le lecteur d'une trilogie dont l'auteure, malgré l'identification qui se trouve entre elle, la narratrice et le personnage principal, préfère garder sa distance avec le «je narré» d'une part et avec le texte narratif d'autre part.

Pour se distancier de la petite fille, Yourcenar a eu recours à tous les procédés stylistiques et linguistiques de la distanciation : les périphrases, les parenthèses, les tirets et les déterminants démonstratifs que l'écrivaine emploie pour se désigner. Ces procédés approfondissent l'effet de distanciation entre le «je narrant» et le «je narré» que nous pouvons constater dès la première page de l'autobiographie de Yourcenar.

Yourcenar, qui éprouve un sentiment d'étrangeté à l'égard de cette enfant dont elle retrace la vie, n'écrit pas son récit pour récapituler l'histoire de cette étrangère. L'un des buts essentiels du *Labyrinthe du monde* est de transmettre au lecteur la vision pessimiste du monde qui est celle de l'écrivaine. Cette vision pessimiste est due sans doute à l'ignorance de l'Homme qui, à son insu, détruit l'environnement qui l'entoure. D'où la récurrence du thème de la mort dans l'autobiographie yourcenarienne, surtout dans *Souvenirs pieux*, comme moyen de délivrance. Il ne faut donc pas craindre la mort, au contraire, il faut l'aimer en tant que moyen de libération. Un moyen qui, en arrêtant l'écoulement du temps, arrête le progrès technique qui ne fait qu'augmenter la destruction du monde et arrête en même temps toutes les bêtises et toutes les banalités qui caractérisent notre vie actuelle.

Cette écrivaine, qui préfère décéder suite à une longue maladie pour bien vivre la mort, nous invite, dans son autobiographie, à avoir le «goût de la mort». Nonobstant, la simple acceptation de la mort, l'attente passive de la fin ne vaut rien pour notre écrivaine. L'essentiel pour elle, est de susciter la mort, de la provoquer. Ainsi, Rémo de *Souvenirs pieux* qui se donne

consciemment et volontairement la mort et Marie d'*Archives du Nord* qui est tuée d'une balle dans le cœur, ne sont pas égaux.

Pour bien étudier la vision que l'écrivaine a du monde et des choses, il nous fallait distinguer deux dimensions dans *Le Labyrinthe du monde* : la dimension mythique et la dimension religieuse. Ces deux dimensions guident le lecteur dans la lecture de l'autobiographie de Yourcenar. Pour la première, nous avons trouvé que trois mythes principaux ont fait leur apparition comme guide de lecture et d'interprétation dans l'autobiographie de Yourcenar. Le premier est le mythe du Labyrinthe qui suggère, dans l'esprit du lecteur l'image d'un monde ressemblant au labyrinthe où l'écrivaine erre sans fin. Ce qui renforce la vision chaotique du monde où nous vivons et qui est celle de l'écrivaine. Le deuxième mythe est celui de l'Apocalypse qui fait allusion, à la destruction du monde provoquée par les deux guerres mondiales auxquelles la petite Marguerite et Marguerite Yourcenar ont assisté. Le troisième et dernier mythe est celui du Cosmos qui, dans le cadre de l'exploration par l'écrivaine de ses racines, nous montre comment l'autobiographe accorde une grande importance à l'origine des choses.

En ce qui concerne la deuxième dimension, la religieuse, nous avons constaté que Yourcenar, pour qui la foi est toujours de croire à l'invisible sans essayer de lui donner une forme, semble préférer le bouddhisme au christianisme pour la simple raison que le premier incite les pratiquants à la méditation alors que le dernier étouffe toute méditation et toute réflexion par «la littéralité des dogmes». Néanmoins l'auteure montre, dans *Le Labyrinthe du monde* où abondent les aspects religieux et les rituels (messes, baptêmes, etc.), que la foi est un dénominateur commun entre presque tous les personnages du triptyque. Même la détestable Noémi avait de la foi. C'est pour cela que nous ne pouvons pas négliger la dimension religieuse en lisant *Le Labyrinthe du monde*.

Mais comme l'autobiographie nous permet de méditer sur la nature du monde et des choses, elle nous permet aussi et surtout à méditer sur «la nature du moi» pour arriver finalement à la «self fabrication»<sup>1</sup>.

Si nous avons déjà signalé que la transmission de la vision de l'auteure est l'un des buts essentiels du *Labyrinthe du monde*, nous pouvons assurer en plus que la construction du moi en est le but principal. Yourcenar n'entreprend pas son projet pour retracer la vie de ses parents et proches, ni pour montrer leurs aventures, leurs qualités et leurs défauts. En rédigeant ce triptyque, Yourcenar «croi[t], çà et là, découvrir entre eux et [elle] certains dénominateurs ... »<sup>2</sup>. Le plus important est donc le «moi», est de se trouver soi-même. Si l'auteure, au début de son entreprise, a eu du mal à se reconnaître dans cette enfant qui lui est étrangère, elle arrive finalement grâce au voyage de découverte à adopter «ce bout de chair rose». Ce voyage vers soi comporte trois sous catégories : un voyage topographique sur les traces des ancêtres, un autre à travers les autres et vers eux pour explorer ses propres racines et un troisième dans le temps.

Son esprit universel lui permet, à travers la solidarité et la métempsychose, de laisser passer tous les êtres en soi dans le cadre d'un moi collectif, un moi universel :

*Je peux sans doute, par la pensée, me mettre à la place de l'autre, tenter de voir le monde avec ses yeux (...) Je peux certes m'aligner sur tout le monde, me dissoudre dans l'univers du discours, dans l'univers social*<sup>3</sup>.

L'accueil de l'autre en soi dans le but de se créer un moi collectif, un moi universel, peut-il amener l'autobiographe à s'effacer, à effacer son

---

<sup>1</sup> Michel Leiris, *Biffures*, in *La Règle du jeu*, op. cit., p. 226.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 204.

<sup>3</sup> Georges Gusdorf, *Lignes de vie I : Les écritures du moi*, op. cit., p. 185.

propre moi –pour ne pas dire son petit moi du fait qu’il y ait maintenant un moi personnel et un autre universel– au profit de la société, de l’univers<sup>1</sup> ? Ouvre-t-il la voie très grande à une autobiographie où l’identification entre l’auteur, le narrateur et le personnage principal n’est plus importante, une autobiographie impersonnelle ? Toutes ces questions pourraient être l’objet d’une étude plus vaste qui s’approche des nouvelles tendances qui décideraient de l’avenir du genre autobiographique.

---

<sup>1</sup> On peut «rattache[r] à la conscience de ... l’universalité chère à Marguerite Yourcenar son effacement personnel dans les textes autobiographiques». Mireille Blanchet-Douspis, «Autobiographie : équilibre entre classicisme et modernité», in *La réception critique de l’œuvre de Marguerite Yourcenar*. Actes du colloque international organisé par La SIEY et le CRLMC, 22-24 novembre 2007, Université Blaise Pascal, à paraître.

# BIBLIOGRAPHIE

## I. Œuvres de Marguerite Yourcenar :

### 1- Romans et nouvelles

*Alexis ou le traité du vain combat*, Paris, Au sans Pareil, 1929.

*La nouvelle Eurydice*, Paris, Bernard Grasset, 1931.

*La Mort conduit l'attelage*, Paris, Bernard Grasset, 1933.

*Denier du rêve*, Paris, Grasset, 1934.

*Nouvelles orientales*, Paris, Gallimard, 1938.

*Le Coup de grâce*, Paris, Gallimard, 1939.

*Mémoires d'Hadrien*, Paris, Librairie Plon, 1951.

*L'Œuvre au Noir*, Paris, éd. Gallimard, 1968.

*Anna, soror...*, Paris, Gallimard, 1981.

*Un homme obscur. Une belle matinée*, Paris, Gallimard, 1985.

*Œuvres romanesques*, Paris, éd. Gallimard, coll. de la Pléiade, 1982. Cette édition contient :

*Alexis ou le traité du vain combat*

*Le Coup de Grâce.*

*Denier du rêve.*

*Mémoires d'Hadrien.*

*L'Œuvre au Noir.*

*Anna Soror...*

*Un homme obscur.*

*Une belle matinée.*

*Feux.*

*Nouvelles orientales.*

## **2- Essais et autobiographie :**

*Essais et Mémoires*, Paris, Gallimard, Coll. de La Pléiade, 1991, et qui contient :

### **- Essais :**

*Sous Bénédicte d'Inventaire*, Paris, Gallimard, 1978 (1<sup>re</sup> édition : Gallimard, 1962).

*Mishima ou la vision du vide*, Paris, Gallimard, 1980.

*Le Temps, ce grand sculpteur*, Paris, Gallimard, 1983.

*En pèlerin et en étranger*, Paris, Gallimard, 1989.

*Le Tour de la prison*, Paris, Gallimard, 1991.

### **- Mémoires :**

*Le Labyrinthe du monde I : Souvenirs Pieux*, Paris, Gallimard, 1974.

*Le Labyrinthe du monde II : Archives du Nord*, Paris, Gallimard, 1977.

*Le Labyrinthe du monde III : Quoi ? L'Eternité*, Paris, Gallimard, 1988.

### **- Textes oubliés :**

*Pindare*, Paris, Bernard Grasset, 1932.

*Les Songes et les Sorts*, Paris, Bernard Grasset, 1938.

*Articles non recueillis en volume*, Paris, Gallimard, 1991.

## **3- Théâtre :**

*-Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1971 :

*Rendre à César.*

*La petite Sirène.*

*Le dialogue dans le marécage.*

-*Théâtre II, Paris, Gallimard, 1971 :*

*Electre ou la chute des masques.*

*Le mystère d'Alceste.*

*Qui n'a pas son Minotaure ?*

#### **4- Poèmes et poèmes en prose :**

*Le jardin des chimères, Paris, Librairie Académique Perrin, 1921.*

*Les Dieux ne sont pas morts, poèmes, Paris, Sansot, 1922.*

*Feux, Paris, Grasset, 1936.*

*Les charités d'Alcippe, Liège : La Flûte enchantée, 1956.*

#### **5- Traduction :**

**WOLF (Virginia),** *Les vagues, Paris, Stock, 1937.*

**JAMES (Henri),** *Ce que savait Maisie, Paris, Laffont, 1947.*

*Présentation critique de Constantin Cavafy 1863-1933, suivie d'une traduction intégrale de ses poèmes par Marguerite Yourcenar et Constantin Dimaras, Paris, Gallimard, 1958.*

*Fleuve profond, sombre rivière : les Negro spirituals, commentaires et traductions, Paris, Gallimard, 1964.*

*Présentation critique d'Hortense Flexner, suivie d'un choix de poèmes, Paris, Gallimard, 1969.*

*La couronne et la Lyre, présentation critique et traduction d'un choix de poètes grecs, Paris, Gallimard, 1979.*

*Blues et Gospels, textes traduits et présentés par Marguerite Yourcenar, Paris, Gallimard, 1984.*

**MISHIMA (Yukio),** *Cinq Nô modernes, traduits en collaboration avec Jun SHIRAGI, avec préface de Marguerite Yourcenar, Paris, Gallimard, 1984.*

## **6- Principaux entretiens :**

**ROSBO Patrick de**, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Mercure de France, 1972.

**YOURCENAR Marguerite**, *Les Yeux ouverts*, entretiens avec Mathieu Galey, Paris, Le Centurion, 1980.

**YOURCENAR Marguerite**, *Radioscopie de Jacques Chancel*, Paris, éd. du Rocher, 1999.

**YOURCENAR Marguerite**, *Portrait d'une voix, vingt-trois entretiens (1952-1987)*, textes réunis, présentés et annotés par Maurice Delcroix, Paris, Gallimard, 2002.

## **7- Discours:**

**YOURCENAR Marguerite**, *Discours de réception à l'Académie royale belge de langue et de littérature françaises*, Paris, éd. Gallimard, 1971.

**YOURCENAR Marguerite**, *Discours de réception de Mme Marguerite Yourcenar à l'Académie Française et réponse de M. Jean d'Ormesson*, Paris, éd. Gallimard, 1981.

## **8- Correspondances :**

*Lettres à ses amis et quelques autres*, Paris, Gallimard, 1995.

*D'Hadrien à Zénon. Correspondance 1951-1956*. Texte établi et annoté par Colette GAUDIN et Rémy POIGNAULT, avec la collaboration de Joseph BRAMI et Maurice DELCROIX. Edition coordonnée par Elyane DEZON-JONES et Michèle SARDE. Préface de Josyane SAVIGNEAU, Paris, Gallimard, 2004.

## **II. Biographies de Yourcenar :**

Outre «La chronologie» écrite par l'écrivaine elle-même au début de ses *Œuvres romanesque*, nous avons comme biographies de Yourcenar :

**SAVIGNEAU Josyane**, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, 1990.

**SARDE Michèle**, *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, Paris, Robert Laffont, 1995.

**GOSLAR Michèle**, *Yourcenar : "Qu'il eût été fade d'être heureux"*, Bruxelles, éditions Racine, 1998.

### **III. Études sur Marguerite Yourcenar :**

#### **1- Ouvrages, thèses, monographies :**

**ALLAMAND Carole** *Marguerite Yourcenar : une écriture en mal de mère*, Paris, éd. Imago, 2004.

**BLANCHET-DOUSPIS Mireille**, *L'influence de l'histoire contemporaine dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Amsterdam, New York, éd. Rodopi B.V., 2008.

**BLOT Jean**, *Marguerite Yourcenar*, Paris, éd. Seghers, 1980.

**BOUSSUGES Madeleine**, *Marguerite Yourcenar : Sagesse et Mystique*, Grenoble, Editions des Cahiers de l'Alpe Société des Ecrivains Dauphinois, 1987.

**DEPREZ Bérengère**, *Marguerite Yourcenar. Ecriture, maternité, démiurgie*, Bruxelles, P.I.E-Peter. Lang S.A., 2003.

**DIDIER Béatrice**, *L'écriture - femme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981.

**GAUDIN Colette**, *Marguerite Yourcenar à la surface du temps*, Amsterdam-Atlanta, éd. Rodopi, 1994.

**JACCOMARD Hélène**, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine, Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*, Genève, éd. Droz, 1993.

**JACQUEMIN Georges**, *Marguerite Yourcenar : Qui suis-je ?*, Lyon, éd. La Manufacture, 1985.

**JULIEN Anne-Yvonne**, *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

**LELONG Armelle**, *Le parcours mythique de Marguerite Yourcenar : de Feux à Nouvelles Orientales*, Paris, éd. L'Harmattan, 2001.

**NOURRISSAT Gilbert**, *L'imaginaire initiatique dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar*, thèse de nouveau doctorat, sous la direction du prof. Simone BERNARD-GRIFFITHS, Clermont-Ferrand, Université de Blaise Pascal, 2 volumes, 1994.

**ORMESSON Jean d'**, «Yourcenar (1903-1987)», in *Une autre histoire de la littérature française 9 : Ecrivains et romanciers du XX<sup>e</sup> siècle de Malraux à Perec, t. 9*, Paris, E.J.L., 2001, coll. «Librio», pp. 47-62.

**PAPADOPOULOS Christiane**, *L'expression du temps dans l'œuvre romanesque et autobiographique de Marguerite Yourcenar*, New York, éd. Peter Lang SA., 1988.

**PARK Sun-Ah**, *La fonction du lecteur dans Le Labyrinthe du monde de Marguerite Yourcenar*, Paris, L'Harmattan, 2003.

**PEYROUX Marthe**, *Marguerite Yourcenar, un regard sur le monde*, Paris, Eurédit –J & S éditeur, européenne d'édition numérique, 2006.

**PRÉVOT Anne-Marie**, *Dire sans nommer : Etude stylistique de la périphrase chez Marguerite Yourcenar*, Paris, éd. L'Harmattan, 2002.

**PROUST Simone**, *L'autobiographie dans Le labyrinthe du monde : l'écriture vécue comme exercice spirituel*, Paris, L'Harmattan, 1997.

**STARRE Evert Van der**, *Au ras du texte : douze études sur la littérature française de l'après guerre*, Amsterdam ; Atlanta (GA), éd. Rodopi B.v., 2000.

**SUDASNA Pacharee**, *Marguerite Yourcenar et la voie bouddhiste : étude de l'œuvre romanesque*, thèse pour obtenir le grade de doctorat sous la dir. du prof. Pierre BRUNEL, Université Paris IV, 2000.

**VAN WOERKUM Camiel**, *Le brassage des choses. Autobiographie et mélange des genres dans Le Labyrinthe du monde de Marguerite Yourcenar*, thèse de doctorat sous la direction du prof. Maarten B. Van Buuren, Université d'Utrecht, 2007.

## 2- Actes de Colloques

- *Marguerite Yourcenar : biographie, autobiographie*. Actes du colloque International, València les 29, 30 et 31 octobre 1986. Textes réunis par Elena Real, Universitat de València, 1988.

- *Marguerite Yourcenar. Une écriture de la mémoire*. Actes du colloque international «Marguerite Yourcenar» qui s'est tenu à l'Université de Tours en mai 1985. Textes réunis par Daniel LEUWERS et Jean-Pierre CASTELLANI, Sud, hors série, 1990.

- *Les visages de la mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*. Actes d'un colloque international tenu à l'université de Minnesota, Morris (7-10 juillet, 1992). Textes édités par C.F. FARRELL Jr., E.R. FARRELL, J.E. HOWARD et A. MAINDRON, Morris, The University of Minnesota, 1993.

- *Le sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*. Actes du colloque international de Bruxelles (26-28 mars 1992), tenu sous les auspices de la Fondation Dialogues-Princesse de Mérode. Textes publiés par Rémy Poignault, Tours, SIEY, 1993.

- *L'universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*. Actes du colloque international de Tenerife (Espagne), novembre 1993, Sous la direction de Maria José VASQUEZ DE PARGA, édités par Maria José VASQUEZ DE PARGA et Rémy Poignault, Tours, SIEY, 2 vol., 1994-1995.

- *Marguerite Yourcenar. Aux frontières du texte*. Actes du colloque organisé par la Société d'Etudes du Roman Français du XX<sup>e</sup> siècle, 10-11 mai 1994. Textes édités par Anne-Yvonne JULIEN, éd. ROMAN 20-50, 1995.

- *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*. Actes du colloque tenu à l'Université d'Anvers (du 15 au 18 mai 1990). Textes édités par Simone et Maurice DELCROIX et le groupe Yourcenar d'Anvers, Tours, SIEY, 1995.

- *Marguerite Yourcenar. Ecritures de l'autre*. Actes du colloque tenu à l'Université de Montréal (12-15 juin 1996). Textes édités par Jean-Philippe BEAULIEU, Jeanne DEMERS et André MAINDRON, Montréal, XYZ éditeur, 1997.

- *Marguerite Yourcenar : retour aux sources*. Actes du colloque international organisé par le Centre d'Etudes des Lettres belges de langue française de l'université de Cluj-Napoca (28-30 octobre 1993). Textes édités par Rodica LASCU-POP et Rémy Poignault, Bucarest -Tours, SIEY, 1998.
- *Marguerite Yourcenar essayiste. Parcours, méthodes et finalités d'une écriture critique*. Actes du colloque international de Modène, Parme et Bologne, (5-8 mai 1999). Textes réunis par Carminella BIONDI, Françoise BONALI-FIQUET, Maria CAVAZZUTTI, Elena PESSINI, Tours, SIEY, 2000.
- *Marguerite Yourcenar. Ecriture, réécriture, traduction*. Actes du colloque international de Tours (20-22 novembre 1997). Textes édités par Rémy POIGNAULT et Jean-Pierre CASTELLANI, Tours, SIEY, 2000.
- *Ecriture de soi : secrets et réticences*. Actes du colloque international de Besançon (22, 23, 24 novembre 2000). Textes réunis et présentés par Bertrand DEGOTT et Marie MIGUET-OLLAGNIER, Paris ; Budapest ; Torino, éd. L'Harmattan, 2001.
- *Présence de l'antiquité grecque et romaine au XX<sup>e</sup> siècle*. Actes du colloque tenu à Tours (30 novembre-2 décembre 2000). Textes réunis par Rémy POIGNAULT, Tours, Centre de Recherches A. PIGANIOL, 2002.
- *Marguerite Yourcenar : écrivain du XIX<sup>e</sup> siècle ?* Actes du colloque international de Thessalonique, Université Aristote (2-4 novembre 2000), organisé par le Laboratoire de Littérature Comparée de l'Université Aristote de Thessalonique et la Société Internationale d'Etudes Yourcenariennes. Textes réunis par Georges FRÉRIS et Rémy POIGNAULT, Clermont-Ferrand, SIEY, 2004.
- *L'écriture du moi dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*. Actes du colloque international de Bogota (5-7 septembre 2001). Textes édités par Rémy POIGNAULT, Vicente TORRES, Jean-Pierre CASTELLANI et Maria Rosa CHIAPPARO, Clermont-Ferrand, SIEY, 2004.
- *Femmes et tradition du livre*. Actes de la journée d'étude organisée par les Equipes d'Accueil Textes et Interculturalité (E A 1065, Lille 3) et CRIX (E A 369, Paris X-

Nanterre) 25 octobre 2002, Villeneuve d'Ascq, Presses de l'Université Charles de Gaulle, Lille 3, 2006.

- *Marguerite Yourcenar entre littérature et science*. Actes du colloque international de Nicosie (17-18 octobre 2003). Textes réunis par May CHEHAB et Rémy POIGNAULT, Clermont-Ferrand, SIEY, 2007.

- *La réception critique de l'œuvre de Marguerite Yourcenar*. Actes du colloque international organisé par La SIEY et le CRLMC, 22-24 novembre 2007, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, à paraître.

### **3 - Bulletins de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes (SIEY) :**

N° 4, juin, 1989.

N° 12, *Nathanaël pour compagnon. Dix études sur Un homme obscur de Marguerite Yourcenar avec une bibliographie par F. Bonali-Fiquet*. Volume coordonné par le groupe Yourcenar d'Anvers sous la direction de Maurice DELCROIX, décembre 1993.

### **4- Bulletins du Centre International de Documentation Marguerite Yourcenar (CIDMY) :**

N° 2, octobre 1990.

### **5- Revues**

*Marguerite Yourcenar, Revue de l'Université de Bruxelles*, n° 3-4, 1988, pp. 99-109.

*Etudes de langue et littérature françaises*, n° 72, Hakusuisha, Tokyo, 1998.

### **6- Ouvrages collectifs :**

- *Cahier du CERFXX, n° 5, Roman et poésie : L.-F Céline, M. Duras, M. Fourré, A. Robin, K. Yacine, M. Yourcenar*, Brest, Université de Bretagne occidentale, 1989, pp. 45-68.

- *Des îles en archipel...Flottements autour du thème insulaire en hommage à Carminella Biondi*, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, éd. Peter Lang SA, 2008.

- *Ecriture du pouvoir, pouvoir de l'écriture. La réalité sociale et politique dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang S.A., éditions scientifiques nationales, 2006.

- **JULIEN Anne-Yvonne, MAUREL Anne et ROBIER Martine**, *L'écriture de soi : un thème, trois œuvres*, Paris, éd. Belin, 1996.

- *Marguerite Yourcenar : du Mont-Noir aux Monts-Déserts. Hommage pour un centenaire*, textes réunis et présentés par Anne-Yvonne JULIEN, Paris, Gallimard, 2003.

- *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'exil*. Textes édités par Ana de MEDEIROS et Bérengère DEPREZ, Louvain-la-Neuve (Belgique) : Academia-Bruylant, 1998.

- *Retours du mythe. Vingt études pour Maurice Delcroix*, sous la dir. de Keith BUSBY, M. J. FREEMAN, Sjef HOUPPERMANS, Paul PELCKMANS et Co VET, Amsterdam, Atlanta, GA : Rodopi, 1996.

- *Voyage et connaissance dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, mélanges coordonnés par Carminella BIONDI et Corrado ROSSO, Pise, Libreria GOLIARDICA, 1988.

## **7 -Articles sur Marguerite Yourcenar et son œuvre :**

**ANDERSSON Kajsa**, «Marguerite Yourcenar ou le don de l'universalité», *L'universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, t. I*, pp. 3-13.

**Anne Boissier**, «Entre continuité et distance : la place de la noblesse dans *Le Labyrinthe du monde*», *Ecriture du pouvoir, pouvoir de l'écriture. La réalité sociale et politique dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, p. 187-196.

**ARANCIBIA Blanca**, «Quelle universalité ?», *L'universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, t. I*, pp. 15-21.

**BENOÎT Claude**, «L'égotisme yourcenarien ? De la naissance du je à la disparition du moi», *L'écriture du moi dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, pp. 89-99.

**BENOÎT Claude**, «Le personnage yourcenarien de l'individuel à l'universel», *L'universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, t. I*, pp. 61-70.

**BERGER Michèle**, «Nathanaël ou l'art de faire mourir», in *Bulletin n° 4 de la société internationale d'études yourcenariennes*, pp. 9-23.

**BLANCHET-DOUSPIS Mireille**, «Autobiographie : équilibre entre classicisme et modernité», in *La réception critique de l'œuvre de Marguerite Yourcenar*.

**BONALI-FIQUET Françoise**, «Yourcenar et la défense de l'environnement à travers les entretiens», *Marguerite Yourcenar essayiste. Parcours, méthodes et finalités d'une écriture critique*, pp. 245-254.

**BRÉMOND Mireille**, «Marie-Madeleine et Antigone : Marguerite Yourcenar et la Bible», *Femmes et tradition du livre*, pp. 81-93.

**BRUNEL Pierre**, «Biographie et autobiographie dans *Feux* de Marguerite Yourcenar», *Marguerite Yourcenar : biographie, autobiographie*, p. 13.

**CHEHAB May**, «La déduction du "moi" et l'impossible autobiographie», *L'écriture du moi dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, pp. 75-88.

**CHEHAB May**, «Le chaînon manquant de l'écriture», *Marguerite Yourcenar entre littérature et science*, pp. 157-174.

**DELCROIX Maurice**, «Aux sources du Labyrinthe», *Marguerite Yourcenar : retour aux sources*, pp. 27-38.

**DELCROIX Maurice**, «Marguerite Yourcenar et la tentation de l'universel», *L'universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, t. I*, pp. 31-40.

**DEPREZ Berengère**, «La visite à Suarlée : Méditation sur la naissance et rapport à la mère dans *Souvenirs pieux*», *Marguerite Yourcenar : retour aux sources*, pp. 175-184.

**DESLACHE Lucile**, «Le tour de la prison : vision d'un voyage au bout de soi», *Marguerite Yourcenar essayiste*, pp. 279-288.

**DIDIER Béatrice**, «Le paratexte des œuvres autobiographiques», *Marguerite Yourcenar. Aux frontières du texte*, pp. 137-150.

**DIDIER Béatrice**, «Le récit de naissance dans l'autobiographie : *Souvenirs pieux*», *Marguerite Yourcenar : biographie, autobiographie*, pp. 143-157.

**DIDIER Béatrice**, «Voyage et autobiographie chez Marguerite Yourcenar», *Voyage et connaissance dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, pp. 95-111.

**FARRELL C. Frederick, FARRELL Jr. et Edith R.**, «Le suicide dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar», *Les visages de la mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, pp. 17-24.

**FAVRE Yves-Alain**, «Marguerite Yourcenar : Le rôle du mythe dans la création romanesque», *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, pp. 189-196.

**GARGUILO René**, «Le mythe du labyrinthe et ses modulations, dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar», *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, pp. 197-205.

**GOSLAR Michèle**, «Essai de définition du rapport de Marguerite Yourcenar au sacré à travers son œuvre», *Le sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, pp. 95-106.

**GOSLAR Michèle**, «*Le Labyrinthe du monde* ou quel eût été votre visage si vos parents ne se fussent pas rencontrés ?», *Marguerite Yourcenar, Revue de l'Université de Bruxelles*, n° 3-4, pp. 89-97.

**HAYASHI Osamu**, «Autobiographie et Roman familial à propos de *Souvenirs pieux* de Marguerite Yourcenar», *Etudes de langue et littérature françaises*, n° 72, pp. 128-140.

**JULIEN Anne-Yvonne**, «*Mémoires d'Hadrien* : Marguerite Yourcenar», *L'écriture de soi : un thème, trois œuvres*, pp. 5-78.

**KERYELL Jacques**, «Variations sur Marguerite Yourcenar, *Cahier du CERFXX*, n° 5, *Roman et poésie : L.-F Céline, M. Duras, M. Fourré, A. Robin, K. Yacine, M. Yourcenar*, pp. 45-68.

**MARINO Federica**, «Les voyages de Nathanaël ou partir est un peu mourir», *Bulletin n° 12 de la société internationale d'études yourcenariennes*, pp. 33-43.

**MATIGNON Renaud**, «Marguerite Yourcenar : la spectatrice myope», *Le Figaro littéraire*, 4 mars 1991, *La liberté de blâmer : Trente ans de critique littéraire*, Paris, éd. Bartillat, 1998, pp. 609-610.

**PESSINI Elena**, «L'écriture de la mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar : un palimpseste inachevé», *Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction*, pp. 163-172.

**POIGNAULT Rémy**, «La légende d'Icare vue par Marguerite Yourcenar», *Retours du mythe. Vingt études pour Maurice Delcroix*, pp. 211-229.

**POIGNAULT Rémy**, «L'Antiquité et l'expression du moi dans *Souvenirs pieux*», *L'écriture du moi dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, pp. 9-24.

**POIGNAULT Rémy**, «L'île et le pouvoir impérial chez Fronton et Marguerite Yourcenar : résurgence d'une image», *Des îles en archipel...Flottements autour du thème insulaire en hommage à Carminella Biondi*, pp. 393-401.

**REAL Elena**, «Le voyage dans l'œuvre narrative de Marguerite Yourcenar», *Marguerite Yourcenar. Une écriture de la mémoire*, pp. 197-211.

**ROMILLY Jacqueline de**, «Marguerite Yourcenar et la Grèce ancienne», *Marguerite Yourcenar : du Mont-Noir aux Monts-Déserts. Hommage pour un centenaire*, pp. 55-60.

**SANZ Teófilo**, «Littérature et construction du sujet universel chez Marguerite Yourcenar», *L'universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, t. I*, pp. 205-214.

**SPERTI Valeria**, «*Le Labyrinthe du monde* change-t-il la mémoire de l'autre en miroir de soi ?», *Marguerite Yourcenar. Écriture de l'autre*, pp. 127-137.

**SPERTI Valeria**, «Quelques aspects de la technique descriptive dans *Le Labyrinthe du monde*», *Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction*, pp. 77-88.

**SPERTI Valeria**, «Voyage à la recherche de soi : Yourcenar (\*), Del Giudice, Tabucchi», *Voyage et connaissance dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, pp. 259-272.

**TORRES Vicente**, «Prisonniers stendhaliens, prisonniers yourcenariens», *Marguerite Yourcenar : écrivain du XIX<sup>e</sup> siècle ?*, pp. 403-411.

**VAN WOERKUM Camille**, «La Flandre Française dans *Archives du Nord* à travers les sources (du cliché au mythe yourcenarien)», *Marguerite Yourcenar, Revue de l'Université de Bruxelles*, pp. 99-109.

**VAN WOERKUM Camille**, «Le sacré dans les récits d'enfance de Marguerite Yourcenar», *Le sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, pp. 85-94.

**VAZQUEZ DE PARGA Maria-José**, «En quête des ancêtres dans *Le Labyrinthe du monde*», *Marguerite Yourcenar : retour aux sources*, pp. 185-195.

**VAZQUEZ DE PARGA Maria-José**, «Le labyrinthe de Marguerite Yourcenar», *Bulletin n° 4 de la société internationale d'études yourcenariennes*, pp. 41-51.

**VERJAT Alain**, «*Souvenirs pieux* : protocole autobiographique», *Marguerite Yourcenar : biographie, autobiographie*, pp.137-141.

**VRAY Jean-Bernard**, «Marguerite Yourcenar. Réticences et “miettes d'enfance”», *Ecriture de soi : secrets et réticences*, pp. 303-320.

**WALLIS Sally A.**, «Le Labyrinthe, exil ou patrie retrouvée ?», *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'exil*, pp. 129-136.

#### **IV. Etudes sur le genre autobiographique:**

##### **1- Monographies et ouvrages collectifs :**

**COTTRET Monique et Bernard**, *Jean-Jacques Rousseau en son temps*, Paris, éd. Perrin, 2005.

*David Copperfield : Charles Dickens*, ouvrage collectif sous la direction de Jean-Pierre NAUGRETTE, Paris, éd. Ellipses, Réussir l'épreuve de littérature, 1996.

*De soi à soi : l'écriture comme autohospitalité*, études réunies par Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004.

**DOUBROVSKY Serge**, *Autobiographiques de Corneille à Sartre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

**GASPARINI Philippe**, *Autofiction : une aventure du langage*, Paris éd. du Seuil, 2008.

**GUSDORF Georges**, *Lignes de vie I : Les écritures du moi*, Paris, éd. Odile Jacob, 1991.

**GUSDORF Georges**, *Auto-bio-graphie : lignes de vie II*, Paris, éd. Odile Jacob, 1991.

**LECARME Jacques**, **LECARME-TABONE Eliane**, *L'autobiographie*, Paris, éd. Armand colin, 2<sup>e</sup> édition, 2004.

**LEJEUNE Philippe**, *Le pacte autobiographique*, Paris, éd. du Seuil, 1975.

**LEJEUNE Philippe**, *Moi aussi*, Paris, éd. de Seuil, 1986.

**LEJEUNE Philippe**, *Les brouillons de soi*, Paris, éd. du Seuil, 1998.

**LEJEUNE Philippe**, *Pour l'autobiographie : Chroniques*, Paris, éd. du Seuil, 1998.

**LEJEUNE Philippe**, *Genèse du Je : Manuscrits et autobiographie*, sous la direction de Philippe LEJEUNE et Catherine VIOLLET, Paris, CNRS Editions, 2000.

**LEJEUNE Philippe**, **BOGAERT Catherine**, *Un journal à soi : histoire d'une pratique*, Paris, éd. Textuel, 2003.

**LEJEUNE Philippe**, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 2004.

**LEJEUNE Philippe**, *Signes de vie*, Paris, éd. du Seuil, 2005.

**ZANONE Damien**, *L'autobiographie*, Paris, éd. Marketing S.A., 1996.

## **2 - Revues :**

*Le Magazine littéraire*, n° 367, août 1998.

*Le Magazine Littéraire*, n° 409, mai 2002.

*Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 6 «L'autobiographie», 75<sup>e</sup> année, novembre-décembre 1975.

### 3- Articles :

**CIXOUS Hélène**, «Le moi est un peuple», *Le Magazine littéraire*, n° 409, p. 26.

**COLIN-SIMARD Valérie**, «Ecrire sur soi», *Le Magazine littéraire*, n° 367, août 1998, p. 76.

**GUILLEBON Brigitte de**, «Roman autobiographique et répétition», *David Copperfield : Charles Dickens*, pp. 51-60.

**GUSDORF Georges**, «De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire», *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 6, pp. 957-994.

**JERPHAGNON Lucien**, «Saint Augustin ou la conscience à nu», *Le Magazine Littéraire*, n° 409, pp. 24-26.

**LEBÈGUE Raymond**, Avant propos, *Revue d'histoire Littéraire de la France*, n°6, pp. 899-900.

**LECARME-TABONE Eliane**, «Existe-t-il une autobiographie des femmes», *Le Magazine littéraire*, n° 409, pp. 56-59.

**LECARME Jacques**, «XX<sup>e</sup> siècle, classiques –malgré eux– du genre autobiographique», *Le Magazine littéraire*, n° 409, pp. 50-53.

**LEJEUNE Philippe**, «Autobiographie et histoire littéraire», *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 6, pp. 903-930.

**MANCAS Magdalena Silvia**, «Le retour à soi dans la Nouvelle Autobiographie : sur le rapport entre (auto)hospitalité et mensonge», *De soi à soi : l'écriture comme autohospitalité*, pp. 107-124.

**MONTANDON Alain**, «De soi à soi : les métamorphoses du temps», *De soi à soi : l'écriture comme autohospitalité*, pp. 7-27.

**ROUDAUT Jean**, «Montaigne/Descartes : paraître et être», *Le Magazine littéraire*, n° 409, pp. 27-29.

#### **V. Ouvrages théoriques :**

**ADAM Jean-Michel**, *Le récit*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

**ADAM Jean-Michel**, *Le texte narratif, traité d'analyse textuelle des récits*, Paris, éd. Nathan, 1985.

**ARISTOTE**, *Poétique*, textes établis et traduits par J. HARDY, sixième tirage, Paris, Les Belles Lettres, 1932.

**BACHELARD Gaston**, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 7<sup>e</sup> édition, 1998.

**BACRY Patrick**, *Les figures de style : et autres procédés stylistiques*, Paris, éd. Belin, 1992.

**BARTHES Roland**, *Le Degré Zéro de l'écriture*, Paris, éd. du seuil, 1953.

**BENVENISTE Émile**, *Problèmes de la linguistique générale I*, Paris, éd. Gallimard, 1966.

**COHN Dorrit**, *Le propre de la fiction*, Paris, éd. du Seuil, 2001.

**CRESSOT Marcel**, *Le style et ses techniques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1947.

**ECO Umberto**, *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, B. Grasset, 1985.

**FUCHS Catherine et LE GOFFIC Pierre**, *Les linguistiques contemporaines, repères théoriques*, Paris, Hachette Livre 1992.

**GENETTE Gérard**, *Figures II*, Paris, éd. du Seuil, 1969.

**GENETTE Gérard**, *Figures III*, Paris, éd. du Seuil, 1972.

**GENETTE Gérard**, *Nouveau discours du récit*, Paris, éd. du Seuil, 1983.

**GENETTE Gérard**, *Fiction et diction*, Paris, éd. du Seuil, 1991.

**JAKOBSON Roman**, *Essais de linguistique générale*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas RUWET, Paris, éd. de Minuit, 1963.

**PRINCE Gerald**, *Narratology : the form and function of narrative*, Berlin; New York; Amsterdam: Mouton, 1982.

*Problèmes actuels de la lecture*. Actes du colloque. Centre Culturel international de Cerisy-la-Salle, 21 au 31 juillet 1979 ; sous la dir. de Lucien DÄLLENBACH et Jean RICARDOU, Paris, éd. Clancier - Guénaud,. 1982.

**PROPP Vladimir**, *Morphologie du conte*, traduction de Marguerite DERRIDA, Tzvetan TODOROV et Claude KAHN, Paris, éd. du Seuil, 1970.

**RICŒUR Paul**, *Temps et récit, t. I, L'intrigue et le récit historique*, Paris, éd. du Seuil, 1983.

**RICŒUR Paul**, *Temps et récit, t. II, La configuration dans le récit de fiction*, Paris, éd. du Seuil, 1984.

**RICŒUR Paul**, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, éd. du Seuil, 1989.

**SCHAEFFER Jean-Marie**, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, éd. du Seuil, 1989.

**TODOROV Tzvetan**, *Les genres du discours*, Paris, éd. du Seuil, 1978.

## **VI. Études sur la photographie :**

**BARTHES Roland**, *La Chambre Claire : note sur la photographie*, Paris, éd. de l'Etoile, Gallimard, Seuil, 1980.

**BASSOULS Sophie**, *Ecrivains*, ouvrage publié à l'occasion de l'exposition présentée à la bibliothèque historique de la ville de Paris du 27 avril au 17 juin 2001, Paris, éd. Flammarion, 2001.

**DELPIRE Robert** et **FRIZOT Michel**, *Histoire de voir ; De l'invention à l'art photographique (1839-1880)*, une histoire de la photographie / conçue et réalisée par

Robert DELPIRE et Michel FRIZOT,... ; texte de FRIZOT Michel, Paris, éd. Centre National de la photographie, 1989.

**HALL-DUNCAN Nancy**, *Histoire de la photographie de mode*, Paris, éd. du Chêne, 1987.

## **VII. Ouvrages sur l'Archive et l'histoire :**

**BECKER Jean-Jacques** et **BERSTEIN Serge**, *Victoire et frustrations 1914-1929*, *Nouvelle Histoire de la France contemporaine 12*, Paris, éd. du Seuil, 1990.

**FARGE Arlette**, *Le goût de l'archive*, Paris, éd. du Seuil, 1989.

**PERROT Michelle**, *Les femmes ou les silences de l'Histoire*, Paris, éd. Flammarion, 1998.

**THUCYDIDE**, *Histoire de la guerre du Péloponnèse*, traduction, introduction, notes par Jacqueline de ROMILLY de L'Académie française, Paris, éd. Robert Laffont, S. A., 1990.

## **VIII. Autobiographies et écritures du moi :**

**ALFIERI Victor**, *Vie de Victor Alfieri écrite par lui-même, t. I*, trad. de l'italien par M. \* \* \*, Paris, éd. Librairie Stéréotype, L'Imprimerie d'A. Egron, 1809.

**AURÈLE Marc**, *Pensées pour moi-même*, traduit du grec par Frédérique Vervliet, suivi de «sur Marc Aurèle» par Ernest Renan, Paris, Arléa, 1995, p. 15.

**BARTHES Roland**, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, éd. du Seuil, 1995.

**BEAUVOIR Simone de**, *La force de l'âge*, Paris, éd. Gallimard, 1960.

**BUTOR Michel**, *L'Emploi du temps*, Paris, éd. de Minuit, 1956.

**CHATEAUBRIAND François de**, *Mémoires d'Outre Tombe, t. IV*, Paris, éd. Flammarion, 1982.

**CHATEAUBRIAND François de**, *Mémoires d'Outre Tombe, t. I*, Paris, éd. Bordas, 1989.

**COLETTE**, *La maison de Claudine*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. «la Pléiade», 1986.

**DICKENS Charles**, *David Copperfield*, Oxford ; New-York, Oxford University Press, 1997.

**DICKENS Charles**, *L'Histoire, les Aventures, et l'Expérience personnelles de David Copperfield le Jeune*, traduction sous direction de P. LORAIN. Revue et annotée par Jean- Pierre NAUGRETTE et Laurent BURY, Paris, Librairie Générale Française, 2001.

**DOUBROVSKY Serge**, *Fils*, Paris, éd. Galilée, Coll. «Folio», 1977.

**DURAS Marguerite**, *L'Amant*, Paris, éd. Minuit, 1984.

**GANDHI Mohandas Karamchand**, *Autobiographie ou mes expériences de vérité*, Paris, Presses Universitaires de France, 4<sup>e</sup> édition, 1983.

**GIDE André**, *Si le grain ne meurt*, Paris, éd. Gallimard, 1955.

**GREEN Julien**, *Partir avant le jour*, Paris, éd. Bernard Grasset, 1963.

**LEDUC Violette**, *La Bâtarde*, Paris, éd. du Club France Loisirs, 1975.

**LEIRIS Michel**, *L'Age d'homme*, Paris, éd. Gallimard, 1946.

**LEIRIS Michel**, *LA Règle du jeu*, Paris, éd. Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2003.

**MALRAUX André**, *Antimémoires*, in *Le miroir des Limbes*, Paris, éd. Gallimard, coll. «La Pléiade», 1976.

**MODIANO Patrick**, *Livret de famille*, Paris, éd. Gallimard, 1977.

**MONTAIGNE Michel de**, *Les Essais*, édition réalisée par Denis BJAÏ, Bénédicte BOUDOU, Jean CÉARD et Isabelle PANTIN, sous la dir. De Jean CÉARD, Paris, Librairie Générale Française, 2001.

**PEREC Georges**, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, éd. Denoël, 1975.

**ROBBE-GRILLET Alain**, *Le miroir qui revient*, Paris, éd. de Minuit, 1984.

**ROUSSEAU Jean-Jacques**, *Les confessions*, Paris, Hatier, 2003.

**SAINT AUGUSTIN**, *Confessions*, tome I, livre premier, texte établi et traduit par Pierre de LABRIOLIE, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

**SAND George**, *Histoire de ma vie*, in *Œuvres autobiographiques I*, Paris, éd. Gallimard, 1970.

**SARRAUTE Nathalie**, *Enfance*, Paris, éd. Gallimard, 1983.

**SARTRE Jean-Paul**, *Les Mots*, Paris, éd. Gallimard, 1964.

**STENDHAL**, *La vie de Henry Brulard*, Paris, Garnier Frères, 1961.

**STENDHAL**, *Souvenirs d'égotisme*, Paris, éd. Gallimard, coll. Folio Classique, 1983.

**TOLSTOÏ Léon**, *L'enfance, L'adolescence*, traduction de J.W. BIENSTOCK, in *Œuvres complètes, t. I*, Paris, P.V. Stock, 1902.

## **IX. Études sur la Psychanalyse :**

### **1- Monographies et ouvrages collectifs :**

**BETTELHEIM Bruno**, *Psychanalyse des contes de fées*, traduction française, Paris, éd. Robert Laffont, S.A., 1976.

**FREUD Sigmund**, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, sans date.

**FREUD Sigmund**, *Inhibition, symptômes et angoisse*, Paris, éd. Presses Universitaires de France, 1951.

**FREUD Sigmund**, *Cinq psychanalyses : Dora : un cas d'hystérie ; Le Petit Hans : une phobie ; L'Homme aux rats : une névrose obsessionnelle ; Le Président Schreber : une paranoïa ; L'Homme aux Loups : une névrose infantile*, traduction de Marie BONAPARTE et R. LOEWENSTEIN, Paris, Presses Universitaires de France, 1954.

**FREUD Sigmund**, *Psychanalyse*, in *Œuvres complètes, t. III*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

**FREUD Sigmund**, *Psychanalyse*, in *Œuvres complètes*, t. XVI, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.

**LACAN Jacques**, *Ecrits I*, Paris, éd. du Seuil, 1966.

**LAPLANCHE J. et PONTALIS J. B.**, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

*L'identification : l'autre c'est moi*, textes choisis et présentés par Jacques Caïn, Paris, Tchou, 1978.

## **2 -Articles :**

**JACOBSON Edith**, «Le développement normal de l'identité», *L'identification : l'autre c'est moi*, pp. 303-315.

## **X. Ouvrages sur le mythe et la mythocritique :**

**DURAND Gilbert**, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Paris, Berg international éditeurs, 1979.

**DURAND Gilbert**, *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, S.A., 1996.

**ELIADE Mircea**, *Aspects du mythe*, Paris, éd., Gallimard, 1963.

**LOBRICHON Guy**, «Apocalypse, apocalypses», in *Cahier du centre interdisciplinaire de recherches en Histoire, Langues et Littératures (CIRHILL)*, Hors série, éd. de L'UCO, 2004, pp. 9-13.

## **XI. Ouvrages sur le Bouddhisme et la tradition du Zen :**

**ARVON Henri**, *Le Bouddhisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.

**BROSSE Jacques**, *Zen et Occident*, Paris, éd. Albin Michel S.A., 1992.

**BRUNEL Henri**, *Contes zen*, Paris, éd. Calmann-Lévy, 1999 et 2000.

**HASUMI Toshimitsu**, *Elaboration philosophique de la pensée du Zen*, recherche sur la description thématique de la pensée et de l'élaboration philosophique du zen, du point de vue de la philosophie comparée et de la philosophie contemporaine, Paris, La Pensée Universelle, 1973.

## **XII. Ouvrages généraux :**

**BEAUVOIR Simone de**, *La cérémonie des adieux (suivi de) Entretiens avec Jean-Paul Sartre août-septembre 1974*, Paris, éd. Gallimard, 1981.

**BUTOR Michel**, *La Modification*, Paris, éd., de Minuit, Paris, 1957.

**DJABARTI Abdel Rahman Al**, *Merveilles biographiques et historiques*, traduites de l'arabe par Chafeik MANSOUR BEY, Abdul aziz KALIL BEY, Gabriel Nicolas KALIL BEY et Iskander AMMOUN EFFENDI, le Caire, Imprimerie Nationale, 9 volumes, (1888-1896).

**FLAUBERT Gustave**, *L'Education sentimentale : Histoire d'un jeune homme*, Paris, éd. de Cluny, 1939.

**FLAUBERT Gustave**, *Madame Bovary*, Paris, éd. Garnier Frères, 1971.

**GAUDREULT André** et **JOST François**, *Cinéma et Ecrit II. Le récit cinématographique*, Paris, éd. Nathan, 1990.

**HOMÈRE**, *L'Odyssée*, traduction, notes et préface de Philippe Jaccottet, Paris, éd. La Découverte & Syros, 2000.

**HUGO Victor**, *La fin de Satan*, in *Poésie 3*, Paris, éd. du Seuil, 1972.

**KHOURY-GHATA Vénus**, *Une maison au bord des larmes*, Paris, éd. Balland, 1998.

*La traduction du noble Coran en langue française*, réalisée par Dr. Mouhammad HAMIDALLAH, La Médine, Le Complexe Roi Fahd pour l'impression du saint Coran, sans date.

**LESAGE**, *Gil Blas de Santillane*, in *Romanciers du XVIII<sup>e</sup> siècle, t. I*, Hamilton, Lesage, Prévost, Paris, éd. Gallimard 1960.

*Les Mille et Une Nuits. Contes choisis I*, édition présentée, établie et traduite par Jamel Eddine BENCHEIKH et André MIQUEL avec la collaboration de Touhami BENCHEIKH, Paris, éd. Gallimard, 1991.

*L'universel (au) féminin : Hannah Arendt, Camille Claudel, Marie Curie, Françoise Dolto, Eleanor Roosevelt, Clara Schumann*. Actes du colloque organisé par la Fondation Ostad Elahi-Éthique et solidarité humaine à l'UNESCO, [Paris], le 10 septembre 2005, 2e édition, Paris, éd. L'Harmattan, 2006.

**NIETZSCHE Friedrich**, *Le gai savoir*, présentation, traduction inédite, notes, bibliographie et chronologie par Patrick WOTLING, Paris, éd. Flammarion, 2<sup>e</sup> édition 2000.

**PEREC Georges**, *Un homme qui dort*, Paris, éd. Denoël, 1967.

**RIMBAUD Arthur**, *Correspondance*, in *Œuvres complètes*, Paris, éd. Robert Laffont, 1992.

**SAND George**, *Correspondance (juillet 1847-décembre 1848)*, t. VIII, Paris, éd. Garnier Frères, 1971.

**VANOYE F.**, *Cinéma et Ecrit I, Récit Ecrit. Récit Filmique*, Paris, éd. Nathan, 1989.

### **XIII. Usuels :**

*Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la dir. du prof. Pierre BRUNEL, Monaco, Paris, éd. du Rocher, 1988, pp. 915-950.

**GARDES-TAMINE Joëlle, HUBERT Marie-Claude**, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004.

**GREIMAS A. J. et COURTÉS J.**, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette Livre, 1993.

**GREVISSE Maurice**, *Le bon usage*, 13<sup>e</sup> édition refondue par André GOSSE, Paris, Duculot, 1993.

*Le nouveau petit Robert*, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Texte remanié et amplifié sous la direction de Josette REY-DEBOVE et Alain REY, Paris, Le Robert, DL 2007.

**PHILIPPE Gilles**, *Lexique des termes littéraires*, Paris, Librairie Générale Française, 2001.

**PRINCE Gerald**, *Dictionary of narratology*, Lincoln; London, University of Nebraska Press, 1987.

#### **XIV. Sites Internet**

- Site de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes (SIEY) :

<http://www.yourcenariana.org>

- Autres sites :

<http://diwww.epfl.ch/lami/team/urzelai/LAURENCE/chapitr2.html>

<http://historysociety.ca/content/fr/pdfs/Brockmann.pdf>

[http://www.cloudsmagazine.com/15/Cristina\\_Corduban\\_La\\_xenophobie\\_entre\\_ses\\_acteurs.htm](http://www.cloudsmagazine.com/15/Cristina_Corduban_La_xenophobie_entre_ses_acteurs.htm)

<http://www.cndp.fr/revueTDC/804-73411.htm>

<http://www.fabula.org/revue/doct644.php>

<http://www.megapsy.com/Textes/Freud/biblio051.htm>

<http://www.outre-vie.com/shanti/partirbient%F4t.htm>

<http://www.redpsy.com/infopsy/identitesexuelle.html>

[http://www.tao-yin.com/philosophie/bouddhisme\\_zen.html](http://www.tao-yin.com/philosophie/bouddhisme_zen.html)

<http://www.unesco.org/archives/guide/fr/fida/archives.htm>

## **XV. Archives sonores :**

1- *Les ancêtres de Marguerite Yourcenar. Un comédien lit un auteur*, 17/06/1979.

<http://www.ina.fr>

2- HAROCHE Raphaël, *Caravane*, troisième album, sorti le 14.03.2005.

# INDEX

Cet index prend en compte toutes les personnes et tous les personnages qui figurent dans le texte.

- ABÉLARD (Pierre), 7  
ACHILLE, 267  
ADAM (Jean-Michel), 142, 151, 160, 164, 167, 244  
ADRIANSEN (Cornélius), 68  
ADRIANSEN (François), 68, 307  
ADRIANSEN (Henri), 68  
ALAIN, 48  
ALDEGONDE, 145, 181  
ALIX (cousine), 185  
ALIX (tante), 24  
ALLAMAND (Carole), 61, 115  
AMABLE DUFRESNE, 35, 96, 239  
AMÉLIE, 190  
AMMOUN EFFENDI (Iskander), 55  
ANDERSSON (Kajsa), 350  
ANDROMAQUE, 323, 347  
ANNA KARÉNINE, 137, 228, 240  
ANTIGONE, 284, 304  
ANTON, 249  
ARANCIBIA (Blanca), 349  
ARENDDT (Hannah), 341  
ARIANE, 62, 218, 285, 287, 296  
ARISTOTE, 186  
ARTHUR, 24, 32, 43, 44, 66, 86, 87, 88, 89, 92, 108, 166, 170, 180, 182, 191, 199, 201, 231, 243, 244, 299, 316, 355  
ARVON (Henri), 302, 303, 304  
AUGUSTIN (Saint), 6, 43, 228, 339  
AURÈLE (Marc), 5, 6  
AXEL, 64, 286  
AZÉLIE, 125, 144, 155, 195, 305  
BACHELARD (Gaston), 341  
BACRY (Patrick), 221, 246, 248, 251  
BALZAC (Honoré de), 158, 166, 203, 226, 232  
BARBARA (voir Barbe), 120, 125, 145, 179  
BARBE (voir Barbara), 120, 121, 122, 123, 132, 147, 155, 161, 195, 305, 347, 356  
BARDOT (Brigitte), 260, 262  
BARTHES (Roland), 22, 25, 28, 29, 209, 211  
BASSOULS (Sophie), 31  
BAUDOUIN, 52  
BEAULIEU (Jean-Philippe), 328

BEAUVOIR (Simone de), 10, 12, 257  
 BECKER (Jean-Jacques), 260  
 BECKETT (Samuel), 207  
 BELLOUR (Raymond), 313  
 BENCHEIKH (Jamel Eddine), 204  
 BENCHEIKH (Touhami), 204  
 BENJAMIN, 42, 190  
 BENOÎT (Claude), 72, 339  
 BENVENISTE (Emile), 210, 211, 232, 235  
 BERGER (Michèle), 265  
 BERNARD-GRIFFITHS (Simone), 332  
 BERNIER (Yvon), 335  
 BERSTEIN (Serge), 260  
 BERTHE, 44, 47, 69, 107, 172, 175, 178, 200, 206, 209, 231, 266  
 BETSY TROTWOOD, 138  
 BETTELHEIM (Bruno), 294  
 BIENSTOCK (J.W.), 45, 135  
 BIONDI (Carminella), 260, 333, 341  
 BJAÏ (Denis), 266  
 BLANCHET-DOUSPIS (Mireille), 294, 362  
 BLOT (Jean), 313  
 BOCKHOLD (Hans), 64  
 BOGAERT (Catherine), 31  
 BOISSIER (Anne), 84  
 BONALI-FIQUET (Françoise), 260, 336  
 BOUCHARD (Jean-Jacques), 7  
 BOUDOU (Bénédicte), 266  
 BOUSSUGES (Madeleine), 83  
 BOVARY (Charles), 197  
 BOVARY (Emma), 197  
 BRÉMOND (Mireille), 304  
 BROCKMANN (Barbara), 36  
 BRONNE (Carlo), 19  
 BROOKS (Cleanth), 193  
 BROSSE (Jacques), 309  
 BRUCHER (Roger), 63  
 BRUNEL (Henri), 309  
 BRUNEL (Pierre), 72, 288, 303  
 BURY (Laurent), 136  
 BUSBY (Keith), 288  
 BUTOR (Michel), 77, 206  
  
 C. D'Y (le baron de), 89  
 CAÏN (Jacques), 329  
 CALLE (Sophie), 25  
 CAMPBELL (Joseph), 277  
 CAMPION (Henri de), 7  
 CARLOS, 129  
 CASATI (Marc), 63  
 CASTELLANI (Jean-Pierre), 27, 72, 333  
 CAVAFY (Constantin), 281  
 CAVAZZUTTI (Maria), 260  
 CÉARD (Jean), 266  
 CÉCILE, 101  
 CÉLIMÈNE, 347  
 CÉLINE (L.-F), 313

CÉSAR (Jules), 92, 272, 280  
 CHALON (Jean), 258  
 CHAMPAGNE (Paul), 49  
 CHANCEL (Jacques), 64, 84, 115, 275, 281, 297, 303, 311, 313, 330  
 CHAR (René), 277  
 CHARLEMAGNE, 235  
 CHARLES-AUGUSTIN, 180  
 CHARMIDE, 280  
 CHATEAUBRIAND (François René de), 8, 55, 83, 84, 131, 256  
 CHEHAB (May), 35, 313  
 CHIAPPARO (Maria Rosa), 72  
 CHURCHILL, 345  
 CIXOUS (Hélène), 345  
 CLAUDEL (Camille), 341  
 CLÉMENT, 64  
 COHN (Dorrit), 207  
 COLETTE, 112  
 COLIN-SIMARD (Valérie), 353  
 COMÉNIUS (voir Komensky), 183, 291  
 CONSTANCE, 151  
 COOPER (Fenimore), 232  
 COORNAËRT (Emile), 50  
 COPERNIC (Nicolas), 228  
 CORNEILLE (Pierre), 80, 200  
 COTTRET (Monique et Bernard), 84  
 COURTÉS (J.), 194  
 COUSSEMAKER (Edmond de), 50  
 CRAYENCOUR (Georges de), 63, 354  
 CRESSOT (Marcel), 247  
 CURIE (Marie), 341  
 DÄLLENBACH (Lucien), 233  
 DARWIN (Charles), 228  
 DEGOTT (Bertrand), 85  
 DELCROIX (Maurice), 13, 118, 283, 288, 336, 343  
 DELCROIX (Simone), 283  
 DELPIRE (Robert), 21  
 DEMERS (Jeanne), 328  
 DEPREZ (Bérengère), 114, 325  
 DERRIDA (Marguerite), 233  
 DESBLACHE (Lucile), 332  
 DESCARTES (René de), 7  
 DICKENS (Charles), 134, 135, 136, 139, 140  
 DIDIER (Béatrice), 83, 92, 124, 336, 355  
 DIDIER (roi des Lombards), 204  
 DJABARTI (Abdel Rahman Al), 55  
 DOLLY, 137, 228  
 DOLTO (Françoise), 341  
 DOUBROVSKY (Serge), 80, 234  
 DRION (les sœurs), 49  
 DÛBÂN, 219  
 DUBOIS (Dr.), 52  
 DURAND (Gilbert), 277, 279  
 DURAS (Marguerite), 22, 112, 313

DYLAN (Bob), 335  
 EAUBONNE (Françoise d'), 234  
 ECO (Umberto), 230, 241, 242  
 EECKHOUT (Jean), 63  
 EGON, 93, 94, 162, 168, 172, 176,  
 179, 186, 201, 216, 217, 220, 221, 233,  
 286  
 ELIADE (Mircea), 276, 277, 284,  
 293, 295, 313  
 ELIE, 186, 187  
 ERNEST, 101  
  
 FAHD (Roi), 271  
 FARGE (Arlette), 33, 34, 35, 36  
 FARRELL (C. Frederick), 274  
 FARRELL (Edith R.), 274  
 FARRELL (Jr.), 274  
 FAVRE (Yves-Alain), 283, 284, 286,  
 287  
 FERDINAND, 89  
 FERNAND PIRMEZ (voir Rémo),  
 49, 91, 300, 331, 355  
 FERNANDE, 14, 18, 23, 24, 25, 26,  
 28, 30, 31, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48,  
 52, 53, 54, 56, 58, 59, 61, 62, 63, 66,  
 67, 70, 85, 88, 90, 99, 101, 107, 108,  
 109, 110, 111, 112, 114, 115, 116, 117,  
 118, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 140,  
 145, 149, 152, 153, 154, 156, 157, 159,  
 163, 166, 168, 175, 177, 178, 179, 182,  
 194, 195, 199, 201, 204, 207, 212, 220,  
 221, 224, 232, 237, 238, 245, 246, 265,  
 266, 300, 301, 305, 306, 307, 328, 331,  
 336, 340, 346, 356, 357  
 FIELDING (H.), 232  
 FLAUBERT (Gustave), 197, 200,  
 228, 232  
 FLORE, 190  
 FONTAINE (Franck), 244  
 FORSTER (John), 135, 136  
 FOUILLÉE (Alfred), 48  
 FOURRÉ (M.), 313  
 FRANZ, 162  
 FRAULEIN (Ia), 24, 66, 90, 108, 110,  
 120, 139, 169, 179, 183, 199, 218, 220,  
 253, 299, 300, 305  
 FRÉDÉRIC, 197  
 FREEMAN (M. J.), 288  
 FRÉRIS (Georges), 351  
 FREUD (Sigmund), 113, 117, 134,  
 323, 326, 328, 356  
 FRIZOT (Michel), 21  
 FRONTON (Marcus Cornélius),  
 341  
 FUCHS (Catherine), 229  
  
 G. (Mademoiselle), 108, 157  
 GABRIELLE (de Crayencour), 97,  
 98, 99, 101, 162, 171, 173, 178, 181,  
 241

GABRIELLE (sœur de Berthe), 44, 172, 200, 209, 210, 231  
 GALAY, 251  
 GALEY (Matthieu), 13, 36, 134, 323, 342  
 GANDHI (Mohandas Karamchand), 332  
 GARDES-TAMINE (Joëlle), 245  
 GARDNER (Alexandre), 28  
 GARGUILO (René), 288  
 GASPARIN (Madame de), 228  
 GASPARINI (Philippe), 80  
 GASTON De CARTIER, 34  
 GAUDIN (Colette), 19, 33, 39, 59, 62, 122  
 GAUDREAULT (André), 199  
 GAULLE (Charles de), 10, 304  
 GENETTE (Gérard), 77, 83, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 164, 167, 168, 169, 170, 175, 176, 178, 180, 181, 182, 184, 185, 188, 190, 191, 192, 193, 194, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 213, 214, 215, 217, 218, 220, 221, 223, 224, 225, 226, 230, 232, 233, 240  
 GEORGINE, 89  
 GIDE (André), 9, 22, 75, 228, 277  
 GIRAUDOUX (Jean), 277  
 GOSLAR (Michèle), 73, 118, 299  
 GOSSE (André), 156  
 GREEN (J.), 82  
 GREIMAS (J.), 194  
 GRENIER (Jean), 48  
 GREVISSE (Maurice), 156, 190, 252  
 GRINBY, 136  
 GUÉRIN (Eugenie de), 228  
 GUÉRIN (Maurice de), 160  
 GUETNY (Jean-Paul), 341  
 GUILLAUME 1<sup>er</sup>, 167, 212  
 GUILLEBON (Brigitte de), 135  
 GUSDORF (Georges), 5, 6, 8, 255, 256, 339, 353, 354, 361  
 H. (baron de), 69, 70, 109, 168  
 HADRIEN, 19, 35, 55, 56, 60, 61, 70, 75, 93, 94, 101, 121, 168, 185, 186, 228, 231, 240, 245, 267, 274, 285, 312, 324, 327, 336, 337, 338, 343, 354  
 HAMIDALLAH (Mouhammad), 271  
 HAMLET, 275  
 HANQUET (Pierre), 63  
 HANS (Le Petit), 64  
 HARDY (J.), 186  
 HAROCHE (Raphaël), 270, 271  
 HASUMI (Toshimitsu), 309, 310  
 HAYASHI (Osamu), 76, 321  
 HEMINGWAY (Ernest), 232  
 HERCULE, 284  
 HITCHCOCK (Alfred), 199  
 HOMÈRE, 225, 290  
 HOUPPERMANS (Sjef), 288

HOWARD (J.E.), 274  
 HUBERT (Marie-Claude), 245  
 HUBERT (Saint), 235  
 HUGO (Victor), 93, 228, 246, 322  
 HYPÉRIION, 289  
  
 ICARE, 287  
 IRÉNÉE (Mme), 180, 321  
 ISABELLE, 32, 89  
 ISLENIEV (A.M.), 138  
  
 JACCOMARD (Hélène), 234, 236  
 JACCOTTET (Philippe), 290  
 JACOBSON (Edith), 329, 331  
 JACQUEMIN (Georges), 332  
 JAKOBSON (Roman ), 229, 230  
 JEAN (cousin), 185  
 JEAN (l'Apôtre), 293  
 JEAN (l'oncle), 24, 56, 89, 185  
 JEANNE (cousine), 101  
 JEANNE (la tante ou l'infirme), 24, 66, 89, 90, 91, 152, 169, 170, 199, 305  
 JEANNE De REVAL (voir Monique), 18, 26, 48, 61, 64, 93, 94, 101, 103, 108, 121, 122, 123, 130, 132, 152, 153, 157, 162, 168, 172, 176, 177, 179, 188, 196, 197, 201, 216, 217, 218, 221, 231, 233, 234, 246, 249, 286, 289, 328, 347, 357  
 JERPHAGNON (Lucien), 6, 339  
 JOSÉ, 45, 163, 320  
  
 JOST (François), 199  
 JULIEN (Anne-Yvonne), 83, 121, 280, 319  
  
 KAHN (Claude), 233  
 KALIL BEY (Gabriel Nicolas), 55  
 KERYELL (Jacques), 313  
 KOMENSKY (voir Coménius), 289  
  
 LABRIOLIE (Pierre de), 6  
 LACAN (Jacques), 319, 320  
 LAFAYETTE (Mme de), 232  
 LAMARCK (J.-B.), 228  
 LAMARTINE (Alphonse de), 8, 93  
 LAPLANCHE (J.), 117, 326  
 LASCU-POP (Rodica), 114  
 LE GOFFIC (Pierre), 229  
 LEBÈGUE (Raymond), 358  
 LECARME (Jacques), 9, 12, 22, 81, 112  
 LECARME-TABONE (Eliane), 12, 22, 81, 112  
 LEDUC (Violette), 118, 234  
 LEIRIS (Michel), 9, 313, 358, 361  
 LEJEUNE (Philippe), 5, 6, 7, 8, 9, 13, 15, 21, 31, 60, 73, 74, 75, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 124, 125, 126, 314, 315, 317, 318, 330, 353, 355  
 LELONG (Armelle), 278, 279, 280  
 LEMIRE (Abbé), 50, 188, 229  
 LESAGE (Alain-René), 213

LEUWERS (Daniel), 333  
 LIBIER De QUARTIER, 85, 355  
 LOBRICHON (Guy), 292  
 LORAIN (P.), 136  
 LOUIS TROYE, 91, 169, 170, 175,  
 180, 243, 274, 275, 322  
 LOUISE (tante), 39  
 LOUISE (vigoureuse), 89  
 LYSIS, 280  
  
 M. De C., 41, 45, 48, 52, 53, 54, 58,  
 63, 107, 112, 121, 133, 137, 154, 155,  
 194, 300, 306, 334  
 MACHA, 137, 139  
 MAETERLINCK (Maurice), 228  
 MAINDRON (A.), 274, 328  
 MALRAUX (André), 9, 85, 357  
 MANCAS (Magdalena Silvia), 327  
 MANN (Thomas), 232  
 MANON LESCAUT, 203  
 MANSO (Le marquis), 55  
 MANSOUR BEY (Chafeik), 55  
 MARIE (tante), 26, 58, 98, 99, 100,  
 101, 122, 157, 171, 178, 192, 222, 272,  
 356, 360  
 MARIE-ATHÉNAÏS, 209  
 MARIE-MADELEINE, 301, 304  
 MARINO (Federica), 336  
 MARTIN CLEENEWERCK, 70  
 MARTIN-CHAUFFIER (Louis),  
 214  
 MATHILDE, 24, 32, 43, 44, 49, 64,  
 66, 67, 86, 87, 89, 92, 120, 137, 166,  
 169, 170, 179, 180, 184, 190, 220, 221,  
 228, 231, 249, 275, 285, 286, 287, 299,  
 300, 316, 346, 355  
 MATIGNON (Renaud), 336  
 MAUD, 69, 161, 198, 208  
 MAUREL (Anne), 121  
 MAURON (Charles), 277  
 MAYEUR (J. M.), 50  
 MEDEIROS (Ana de), 325  
 MICAWBER, 138  
 MICHEL, 15, 18, 21, 26, 27, 39, 44,  
 47, 48, 64, 67, 69, 74, 90, 98, 99, 101,  
 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109,  
 110, 111, 112, 116, 122, 123, 128, 130,  
 131, 140, 145, 153, 156, 161, 162, 163,  
 164, 166, 168, 169, 171, 172, 175, 176,  
 177, 178, 181, 183, 184, 188, 189, 192,  
 195, 196, 197, 198, 201, 202, 207, 208,  
 209, 224, 231, 237, 241, 245, 246, 248,  
 249, 251, 266, 280, 286, 289, 291, 294,  
 321, 322, 323, 324, 328, 336, 337, 347,  
 350, 356, 357  
 MICHEL-CHARLES, 27, 35, 48, 63,  
 65, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 104, 159,  
 162, 166, 168, 170, 173, 175, 178, 179,  
 180, 189, 201, 241, 243, 268, 269, 285,  
 294, 296, 321, 337, 338, 356  
 MICHELET, 228

MICHEL-FERNAND-MARIE-  
 JOSEPH, 51, 105, 106, 110, 133, 149  
 MIGUET-OLLAGNIER (Marie), 85  
 MIQUEL (André), 204  
 MISCH (Georg), 5  
 MISHIMA (Yukio), 84, 256, 273,  
 274  
 MODIANO (Patrick), 10  
 MONIQUE (voir Jeanne de Reval),  
 108, 177  
 MONTAIGNE (Michel de), 7, 266,  
 267, 268, 275, 276  
 MONTANDON (Alain), 313, 314,  
 325  
 MONTPENSIER (Mademoiselle  
 de), 321  
 MURDSTONE (MR), 136, 138  
  
 N (Herr), 183  
 NATHANAËL, 265, 267, 336  
 NAUGRETTE (Jean-pierre), 135, 136  
 NEUVILLE (Baert de), 92  
 NICÉPHORE Niépce (Joseph), 21  
 NICOLAS DE CLEENWERCK, 68  
 NIETZSCHE (Friedrich), 341  
 NIKOLENKA, 138  
 NOÉMI, 35, 48, 93, 95, 96, 97, 98, 99,  
 100, 101, 107, 110, 111, 120, 155, 162,  
 192, 202, 239, 299, 307, 345, 356, 360  
 NOGENT (Guibert de), 7  
 NOURISSIER (François), 10  
 NOURRISSAT (Gilbert), 332  
  
 OCTAVE (l'oncle), 24, 91, 322  
 OCTAVE PIRMEZ, 32, 42, 45, 49,  
 56, 57, 63, 66, 91, 160, 163, 169, 170,  
 175, 180, 185, 189, 204, 220, 231, 240,  
 243, 244, 250, 259, 275, 297, 320, 321,  
 322, 323, 331, 332, 336, 337, 343, 344,  
 350, 355  
 ORMESSON (J. d'), 19, 85  
  
 PANTIN (Isabelle), 266  
 PAPADOPOULOS (Christiane), 208,  
 212  
 PARK (Sun-Ah), 20, 40, 71, 208  
 PAUL (mari de la tante Marie),  
 100, 101, 192  
 PAYNE (Lewis), 28, 29  
 PEGOTTY, 138  
 PELCKMANS (Paul), 288  
 PEREC (Georges), 21, 77, 85  
 PERKINS, 199  
 PERROT (Michelle), 34  
 PESSINI (Elena), 260, 265  
 PEYRONIE (André), 288, 289  
 PEYROUX (Marthe), 261  
 PHÈDRE, 280  
 PHILIPPE (Gilles), 188, 189, 215, 221  
 PIRANÈSE, 338  
 PIVOT (Bernard), 14

POIGNAULT (Rémy), 27, 35, 72, 114, 277, 278, 287, 299, 317, 322, 339, 341, 351  
 PONTALIS (J. B.), 117, 326  
 PRÉVOST (Abbé), 203, 213, 384  
 PRÉVOT (Anne-Marie), 248, 249, 250, 251, 252  
 PRINCE (Gerald), 234, 237  
 PROPP (Vladimir), 233  
 PROUST (Marcel), 158, 214, 228, 240  
 PROUST (Simone), 96, 107, 117  
  
 RACINE (Jean), 131  
 REAL (Elena), 20, 333  
 REINE, 95, 184  
 RÉMO (voir Fernand Pirmez), 49, 163, 175, 189, 246, 273, 280, 320, 322, 323, 331, 336, 337, 345, 350, 355, 359  
 RENAN (Ernest), 6  
 REY (Alain), 309  
 REY-DEBOVE (Josette), 309  
 REYGHÈRE (Mme de), 63  
 RICARDOU (Jean), 233  
 RICŒUR (Paul), 20, 65, 158, 185, 244, 315  
 RIMBAUD (Arthur), 228, 240  
 ROBBE-GRILLET (Alain), 11, 207, 327  
 ROBIER (Martine), 121  
 ROBIN (A.), 313  
  
 ROLENDE, 204, 220  
 ROLF, 69, 103, 183, 208  
 ROMILLY (Jacqueline de), 38, 280  
 ROOSEVELT (Eleanor), 341  
 ROSBO (Patrick de), 282  
 ROSSO (Corrado), 333  
 ROUDAUT (Jean), 7  
 ROUSSEAU (Didier), 84  
 ROUSSEAU (Jean-Jacques), 5, 8, 9, 13, 75, 82, 83, 84, 131, 311  
 ROUSSET (Jean), 233  
 RUWET (Nicolas), 230  
  
 SAINTE-BEUVE (Charles-Augustin), 321  
 SAINT-SIMON (Louis de Rouvroy), 131  
 SAKYA MUNI (Bouddha), 303  
 SAN JUAN (Madame de), 130  
 SAND (George), 8, 84, 255, 256, 311  
 SANDERS (Andrew), 135  
 SANZ (Teófilo), 343  
 SARDE (Michèle), 72  
 SARRAUTE (Nathalie), 12, 245, 327  
 SARTRE (Jean-paul), 9, 75, 80, 81, 82, 256, 257  
 SAVIGNEAU (Josyane), 23, 30, 72, 84, 85, 115, 121, 122, 123, 127, 128, 131, 134, 267  
 SCHAEFFER (Jean-Marie), 232  
 SCHUMANN (Clara), 341

SCHWEITZER (Anne-Marie), 82  
 SÉGUR (Madame de), 131  
 SEWARD (William H.), 28  
 SHAHRÂZÂD, 204, 219, 225  
 SHAKESPEARE (William), 275  
 SIMON (Claude), 207  
 SOCRATE, 280  
 SPARTACUS, 280  
 SPERTI (Valeria), 27, 328, 333  
 STANZEL (F. K.), 193  
 STARRE (Evert Van der), 228  
 STENDHAL, 8, 244  
 STRETHER, 197  
 SUDASNA (Pacharee), 303  
 SUZUKI (Daisetz Teitaro), 309  
 SWETCHINE (Sophie), 228  
  
 TASSE (Le), 55  
 THÉOCRITE, 228  
 THÉSÉE, 282, 287, 288  
 THÉTIS, 218  
 THUCYDIDE, 37, 38  
 TODOROV (Tzvetan), 172, 173, 174,  
 203, 233, 242, 243  
 TOLSTOÏ (Léon), 45, 134, 135, 136,  
 137, 138, 139, 140, 228, 240, 248, 311,  
 358  
 TORRES (Vicente), 72, 351  
 TRISTRAM, 213  
  
 ULYSSE, 225, 289, 290  
  
 V. (baronne), 69, 110, 163, 175, 178  
 VAN BUUREN (Maarten B.), 72  
 VAN WOERKUM (Camiel), 72  
 VAN WOERKUM (Camille), 49, 50,  
 51, 300, 308  
 VANOYE (F.), 195, 197  
 VASSILI, 139  
 VERJAT (Alain), 20  
 VERNE (Jules), 131  
 VÉRUS, 6  
 VERVLIET (Frédérique), 6  
 VET (Co), 288  
 VICTOR, 190  
 VIOLLET (Catherine), 75  
 VIRGILE, 228, 250  
 VITOUX (Pierre), 200  
 VOLODIA, 136, 137  
 VRAY (Jean-Bernard), 85  
  
 WAGNER (Richard ), 273  
 WALLIS (Sally A.), 325  
 WALLON (Henri), 319  
 WARREN (Robert Penn), 193  
 WOTLING (Patrick), 341  
  
 X (le cousin), 133, 134, 176, 358  
  
 YACINE (K.), 313  
 YOURCENAR (Marguerite), 10, 11,  
 12, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 23,  
 24, 25, 26, 27, 31, 32, 33, 34, 35, 36,

39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 49,  
50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59,  
60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70,  
71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 82, 83,  
84, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95,  
96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104,  
105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112,  
113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120,  
121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128,  
129, 131, 132, 134, 135, 136, 137, 138,  
139, 140, 142, 146, 151, 152, 153, 156,  
158, 161, 162, 165, 166, 168, 170, 182,  
183, 185, 186, 189, 197, 201, 202, 203,  
204, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212,  
213, 214, 221, 223, 224, 225, 229, 230,  
231, 232, 234, 235, 236, 237, 238, 240,  
245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252,  
256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263,  
264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271,

272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279,  
280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287,  
288, 289, 291, 292, 293, 294, 295, 296,  
297, 298, 300, 301, 302, 303, 304, 305,  
306, 307, 308, 309, 311, 312, 313, 314,  
315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322,  
323, 324, 325, 326, 327, 328, 330, 331,  
332, 333, 334, 336, 337, 338, 339, 340,  
341, 342, 343, 344, 345, 347, 348, 349,  
350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357,  
358, 359, 360, 361

YÛNÂN, 219

ZANONE (Damien), 77, 214, 357

ZÉNAÏDE, 10

ZÉNON, 227, 267, 291, 324, 336, 337,  
349, 350

ZOÉ, 33, 44, 90, 180, 189, 190

# TABLE DES MATIÈRES

<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>5</b>
<b>PREMIÈRE PARTIE : <i>LE LABYRINTHE DU MONDE</i>. TRILOGIE AUTOBIOGRAPHIQUE.....</b>	<b>17</b>
<b>CHAPITRE I : DU ROMAN HISTORIQUE A L'AUTOBIOGRAPHIE .....</b>	<b>19</b>
I. Considération d'historienne sur les sources .....	20
1- Documents .....	21
A- Photographies et portraits .....	21
B- Documents officiels et témoignages .....	33
C- Souvenirs pieux .....	40
D- Lettres .....	44
E- Livres .....	48
F- Carnets de notes .....	51
G- Pierres tombales .....	54
2- Autres sources .....	58
II. Méthode suivie .....	61
III. L'insuffisance des documents.....	65
<b>CHAPITRE II : BIOGRAPHIE D'UNE FAMILLE.....</b>	<b>72</b>
I. L'arbre généalogique .....	84
1- <i>Souvenirs pieux</i> et famille maternelle .....	85
A- Le couple «Arthur - Mathilde» .....	86
2- <i>Archives du Nord</i> et famille paternelle .....	92
A- Le couple «(Michel-Charles) - Noémi» .....	93
B- Le couple «Michel - Fernande» .....	101
II. La perte prématurée de la mère .....	112

III. La conception de l'adoption.....	118
IV. Récit de naissance.....	123
V. La petite marguerite .....	127
VI. Modèles dans le genre autobiographique .....	134
<b>DEUXIÈME PARTIE : PROCÉDÉS TECHNIQUES.....</b>	<b>141</b>
<b>CHAPITRE I : TECHNIQUE NARRATIVE .....</b>	<b>142</b>
I. Ordre temporel.....	142
1- Analepse .....	143
A- Analepse externe .....	143
B- Analepse interne .....	144
C- Analepse mixte .....	145
2- Prolepse .....	151
A- Prolepses externes .....	153
B- Prolepses internes .....	154
II. Durée .....	158
1- Sommaire .....	160
2- Pause .....	162
A- Une pause contemplative.....	163
B- Une pause descriptive .....	164
3- Ellipse .....	167
A- Un point de vue temporel .....	167
a- Ellipses déterminées .....	167
b- Ellipses indéterminées .....	168
B- Un point de vue formel.....	168
a- Les ellipses explicites .....	168
b- Ellipses implicites.....	169
4- Scène .....	170
III. Fréquence.....	175
1- Récit singulatif (1R/1H) .....	175

2- Récit singulatif (nR/nH) .....	176
3- Récit répétitif (nR/1H) .....	177
4- Récit itératif (1R/nH) .....	179
IV. Mode .....	185
1- La distance .....	185
A- Récit d'événements .....	186
B- Récit de paroles .....	188
a- Discours narrativisé .....	188
b- Discours transposé .....	189
c- Discours rapporté .....	191
2- La perspective .....	193
A- Focalisation zéro ou récit non focalisé .....	194
B- Focalisation interne .....	196
a- Focalisation interne fixe .....	197
b- Focalisation interne variable .....	197
c- Focalisation interne multiple .....	198
C- Focalisation externe .....	199
V. Voix.....	202

## **CHAPITRE II : LES DÉTERMINANTS DE LA RELATION ENTRE**

<b>NARRATEUR, NARRATAIRE ET RÉCIT .....</b>	<b>205</b>
I. Temps de la narration .....	205
1- Narration intercalée .....	205
2- Narration simultanée .....	207
3- Narration antérieure .....	209
4- Narration ultérieure .....	210
II. Niveaux narratifs .....	215
1- Niveau extradiégétique .....	215
2- Niveau intradiégétique ou diégétique .....	216
3- Niveau métadiégétique .....	217
III. Personne .....	222

1- Situations et fonctions du narrateur .....	222
A- L'histoire .....	226
B- Le texte narratif .....	226
C- La situation narrative .....	228
2- Situations et fonctions du Narrataire .....	232
A- Narrateur intradiégétique/narrataire intradiégétique .....	233
B- Narrateur extradiégétique/narrataire extradiégétique .....	234
3- Procédés de la distanciation .....	245
A- Périphrase .....	245
B- Parenthèses .....	248
a- Parenthèse simple .....	248
b- Citation entre parenthèses .....	250
c- Parabase .....	251
C- Tirets .....	252
D- Les déterminants démonstratifs .....	252

## **TROISIÈME PARTIE : DU RÉCIT A LA MÉDITATION..... 254**

### **CHAPITRE I : UNE VISION DU MONDE..... 255**

I. Une vision pessimiste .....	257
1- La mort, l'amour, le suicide .....	265
II. Dimension mythique .....	276
1. Le mythe du Labyrinthe .....	287
2- Le mythe de l'Apocalypse .....	292
3- Le mythe du Cosmos .....	294
III. Dimension religieuse .....	297
1- Conception de la foi .....	297
2- Aspects religieux dans <i>Le Labyrinthe du monde</i> .....	304

### **CHAPITRE II : MÉDITATION SUR LA NATURE DU MOI..... 309**

I. Quête de l'identité et conception de l'identification .....	312
II. Voyage vers soi .....	332

III. L'universel chez Yourcenar .....	338
1- Solidarité .....	344
2- Métempsychose .....	349
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>353</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>363</b>
<b>INDEX .....</b>	<b>389</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES .....</b>	<b>400</b>