

Introduction

« L'écriture présuppose une plaie et une perte, une blessure et un deuil, dont l'œuvre sera la transformation visant à les recouvrir par la positivité fictive de l'œuvre. Grattons cette surface et nous retrouvons, derrière la négation de l'angoisse, l'angoisse, derrière la dénégation du deuil, le deuil. »

André Green, *La Déliaison*.

Y

Durant la rédaction de « sa Bovary », Flaubert se plaignait à Louise Colet : « C'est donc quelque chose de bien atrocement délicieux que d'écrire, pour qu'on reste à s'acharner ainsi en des tortures pareilles, et qu'on n'en veuille pas d'autres. Il y a là-dessous un mystère qui m'échappe¹. » « C'est même un assez grand mystère », continue Yourcenar. « Un instinct profond semble évidemment vous dicter de le faire — un peu comme ceux qui gravent leurs initiales sur les arbres²... » La comparaison est intéressante, car l'arbre, et sa ressemblance avec l'« Y », est précisément ce qui l'aurait poussée à choisir cette lettre comme initiale de son pseudonyme. L'arbre « aux bras ouverts³ », ajoute-t-elle en confirmant doublement cette invitation à l'écriture.

Entre cette cime et la profondeur de l'instinct d'écrire évoqué plus haut, on ne manquera pas cependant d'observer une contradiction. L'arbre en question ne serait-il pas en train de cacher la forêt ? Et cet « obscur » désir d'écrire, ne se terrerait-il pas plutôt à l'ombre de l'arbre, dans la projection au sol de l'« Y » ? Ainsi se dévoile une dimension supplémentaire de l'anagramme yourcenarienne, et, métonymiquement, du travail d'écrivain de Yourcenar : le renversement⁴. Tout comme le curieux toponyme imaginaire de son premier roman, « Woroïno⁵ », *reverse* le « Mont-Noir » de l'enfance de Marguerite, la solution au « grand

mystère » de l'écriture yourcenarienne est peut-être à rechercher dans cet « Y » renversé⁶.

Au-delà de l'abstraction alphabétique, ou plutôt en deçà, on retrouve dans cette figure un pictogramme encore utilisé de nos jours : celui de la femme. Si « Y » est en effet susceptible d'évoquer une personne ouvrant les bras, on ne force pas le sens de « Λ » à y voir une femme écartant les jambes, pour se donner ou donner vie⁷. Les représentations les plus anciennes de la féminité ne démentent pas cette interprétation : la statuaire paléolithique et néolithique abonde en figurines aux tronc sommaires, souvent dépourvus de tête et surmontant des cuisses entrouvertes dont l'ampleur et le détail attirent le regard, comme si l'on avait voulu représenter non la femme, mais le siège de la reproduction, en d'autres termes la maternité. Peut-on rêver d'une meilleure image de l'ombre de l'Y que ce pendentif de la fertilité⁸ ?



Pareille rêverie, à laquelle mon lecteur n'est pas tenu de croire, illustre néanmoins le but de ce livre et sa méthode. Le présent ouvrage se propose en effet de montrer une écriture en mal de mère, c'est-à-dire d'éclairer les rapports existant entre la poésie yourcenarienne et la perte de la mère. Ma méthode, elle, a pour fondement une attention accrue à la lettre, à savoir au matériau même dont se constitue le récit, à un signifiant dont je ne suis pas seule à penser qu'il définit le signifié (et non le contraire). Quel que soit ce qu'il ou elle voulait dire, ce sont ses mots qui parlent l'écrivain, et qu'il s'agira donc d'*écouter* : pour les surprendre à rimer avec d'autres ou à les répéter, pour repérer entre eux des conjonctions étrangères à leurs *sens* convenus, autant de fils d'un texte que nous découvrirons en le tissant. Donnons un bref exemple d'une telle écoute : dans le volume des mémoires de Yourcenar consacré à sa mère Fernande, on s'est étonné de trouver un chapitre entier sur deux oncles lointains de cette femme, Octave et Rémo. Cette digression, dit-on, n'a de

Introduction

sens qu'à poursuivre une excroissance de l'arbre généalogique. Or, ce que l'arbre cache, justement, c'est la parenté signifiante de Fernande et de Rémo, dont le vrai nom est Fernand, et la possibilité pour le lecteur de saisir la destinée de l'une, et notamment sa mort violente, à travers celle de l'autre. Une fois encore, c'est au niveau du sol, en l'occurrence du déploiement horizontal du signifiant que cette « branche » devient lisible.

Une telle insistance sur le signifiant me paraît d'autant plus nécessaire dans le cas de la prose yourcenarienne que celle-ci est catégorique : impériale, à l'image du narrateur Hadrien, triomphante de maîtrise et de savoir comme ces deux bras levés au ciel que leur auteur aurait reconnus dans l'« Y ». Lire Yourcenar, ce sera donc ne pas se laisser prendre au piège du paratexte volumineux et tyrannique d'un auteur se déclarant « seul à savoir ce qu'il aurait voulu et dû faire » (*ON*, note de l'auteur p. 838). Autre piège à éviter, plus discret mais non différent, celui de l'aristocratie supposé d'un écrivain qui, loin de tremper sa plume dans d'humaines humeurs, tiendrait son génie d'en haut : de l'érudition philosophique et historique, puis de ce que Yourcenar elle-même appelait chez ses personnages « la noblesse de sang ». Lire cet auteur, c'est lever la toge que, de l'empereur à l'académicienne, on a tendu sur son œuvre.

L'état de la critique

Opérant à un niveau où les conseils de l'auteur et sa « personnalité » n'ont pas cours, seule une lecture du texte est susceptible d'échapper à la « tentation hagiographique⁹ » qui a presque sans exception caractérisé la critique yourcenarienne jusqu'à la fin des années quatre-vingt. Avant la mort de Yourcenar en 1987, on n'a guère analysé son œuvre sans espérer une réaction de sa part ou, mieux encore, une préface. Et puis le roman historique plaît aux historiens, qui ne résistent pas à en faire un document dont la textualité est du même coup ignorée. Ainsi, ce n'est pas à un professionnel de la lecture que l'on doit la première monographie sur Yourcenar, mais à un « historien-poète et diplomate¹⁰ »... Durant la décennie qui suit, colloques, essais et anthologies restent non seulement tournés vers le thématique, mais affichent également une prédilection pour les sujets « élevés » (l'art, le sacré, la mort,

l'universel, le mythe, la connaissance, etc.), qui accusent toujours davantage l'éloignement du texte. A ce jour, les sources les plus abondamment citées demeurent les recueils d'entretiens de Matthieu Galey et de Patrick de Rosbo¹¹, deux ouvrages dont la nature « critique » est pour le moins contestable : bien loin de conduire l'attelage, les deux journalistes se laissent guider par un auteur qui se réserve systématiquement le dernier mot¹².

Il faut attendre 1990 et la biographie de Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar : l'invention d'une vie*¹³, pour que change cette situation. Comme son titre l'indique, le livre met en évidence des tendances jusque-là ignorées de l'auteur : l'affabulation et le souci de son image, lesquels se conjuguent au profit de la création du personnage « Yourcenar » (pris à tort pour la personne). Rappelons au passage que la biographie qui faisait foi avant celle de Savigneau était la « chronologie » de l'édition de « La Pléiade » des œuvres romanesques en 1982, rédigée à la troisième personne par Yourcenar elle-même ! Les rectificatifs apportés par Savigneau à ce portrait d'auteur sont nombreux et d'une portée considérable puisqu'ils sapent deux stéréotypes de la création yourcenarienne, à savoir d'une part le souci accordé à la vérité historique, et, de l'autre, l'effacement de soi propre à la spéculation philosophique. Ce faisant, ils court-circuitent l'approche traditionnelle de l'œuvre, comprise en effet sous le double éclairage de l'Histoire — comme référent auquel la diégèse est sans cesse mesurée¹⁴ — et de l'intention de l'auteur, et ouvrent la voie qui va conduire du sacre de Yourcenar à sa déconstruction.

La nouvelle critique yourcenarienne cessera donc de contempler l'écrivain et l'œuvre *sub specie aeternitatis*. On se rend compte que Yourcenar a composé son personnage d'auteur avec autant de soin que chacun de ses livres, et que l'un et l'autre sont donc susceptibles d'être décomposés, ou « désédimentés¹⁵ ». Durant ces dix dernières années, des travaux de toute espèce ont projeté une lumière nouvelle sur l'édifice yourcenarien, dont on commence à se demander s'il ne s'est pas élevé, avant tout, *contre* Marguerite de Crayencour¹⁶. En témoigne la hantise du personnel et du subjectif qui aurait poussé Yourcenar à substituer la « chronique familiale » à l'autobiographie, et qui retentit aussi trop fort et trop souvent dans le paratexte et l'épitéxte pour n'être que la marque d'un intérêt philosophique pour le pan-

Introduction

théisme, l'universel, l'abstrait, etc¹⁷. La place réservée à la féminité, niée avec le moi dans le discours yourcenarien aussi bien que dans les romans, mérite également qu'on y réfléchisse. Femmes délaissées (pour des hommes), héroïnes emmurées ou abattues, décapitées ou pendues, visages féminins sur lesquels l'homme tire à bout portant, voix féminines toujours tuées par des narrateurs masculins, il s'en faut de beaucoup que cette « foncière misogynie¹⁸ » ne soit que l'indice de l'indifférence au sexe revendiquée par Yourcenar, voire de « l'androgynie imaginaire » d'un auteur souvent comparé à Flaubert¹⁹.

Il en est ainsi du contrôle farouchement exercé par Yourcenar sur sa production. Longtemps tenue pour une simple marque de perfectionnisme, la réécriture systématique de ses textes est enfin considérée comme une partie intégrante de la poétique yourcenarienne²⁰. De même, on a cessé de saluer le généreux didactisme de préfaces qui barrent l'accès au texte bien plus qu'elles ne le facilitent. Quant à cet autre trait si distinctif de la prose yourcenarienne, son classicisme, on commence seulement à envisager de le déconstruire²¹. Il s'agit certainement de la caractéristique qui offre le plus de résistance à l'analyse puisqu'elle fait disparaître les aspérités mêmes de l'écriture, une absence que les spécialistes du texte ont souvent prise pour de la platitude. Aux yeux de ces derniers, Yourcenar est plutôt une « femme de lettres » (Larousse 1996) qu'un écrivain. Et puis le côté poli du récit yourcenarien n'a pas manqué d'agacer. Dans *Comme l'eau qui coule*, le journaliste Angelo Rinaldi a fustigé la tendance de Yourcenar à « sculpter de nobles bas-reliefs dans l'onctueux savon de Marseille avec le burin emprunté à quelque prix de Rome du siècle dernier²² ». Raillerie mise à part, l'anachronisme de Yourcenar est incontestable. Ne doit-elle pas son entrée en littérature à un roman gidien surmonté d'un titre voltairien, et écrit, à l'en croire, dans la langue du grand siècle²³ ? A l'heure où le roman français se débarrasse de ses ingrédients habituels, où le personnage, l'histoire, la description passent pour des « notions périmées²⁴ », Yourcenar confectionne des fresques dont le genre (le roman historique, les mémoires) est aussi passé que leur décor (l'Antiquité, la Renaissance, mais aussi la mythologie). Alors que le sujet en crise n'en finit plus de perdre la voix, celle-ci orchestre des dialogues aussi contre-faits que ceux de Platon²⁵ et cultive les narrateurs qui ont

réponse à tout. (Même à l'agonie, on ne le remarque jamais, l'empereur Hadrien ne se départit pas de sa rhétorique impeccable...). Bref, l'œuvre yourcenarienne témoigne d'une singulière exclusion, celle de la contemporanéité.

Anachronismes

En écrivant comme on sculptait au siècle dernier, Yourcenar brigue assurément autre chose que le prix de Rome. Mais quoi ? C'est une des questions auxquelles le présent livre voudrait répondre. La notion d'anachronisme fournit à cet égard un bon point de départ. En repensant aux différents signes particuliers de l'œuvre évoqués jusqu'ici, on s'aperçoit en effet que tous relèvent de la même logique de déplacement, voire de disparition. Le choix d'un pseudonyme et de narrateurs masculins, une « autobiographie » dont l'auteur s'est absentée sous-tendent de toute évidence un refus d'*être là*, incarné à son tour par le héros yourcenarien, foncièrement nomade et marginal, presque toujours « inversé », pour reprendre une appellation vieillie mais étymologiquement pertinente.

Chez le premier personnage de l'œuvre, Alexis, ces deux traits se recourent exactement : la lettre qui avoue son homosexualité marque aussi son départ. La campagne militaire, la quête ésotérique ou, plus simplement, la dérive, entraînent Hadrien, Zénon et Nathanaël aux quatre coins du monde, et leurs expériences homosexuelles thématisent en quelque sorte cette liberté. Pour Yourcenar, la question de l'orientation sexuelle ne se pose pas en termes politiques. L'homosexuel n'est pas un accroc dans le tissu social : il en est délogé. « Dans l'ordre des sens comme dans l'ordre de l'esprit, [Hadrien] est en tout un homme sans contraintes²⁶ », explique l'auteur. De même, affirmant que ses héros ne sont pas tant homosexuels que bisexuels, voire asexuels, Yourcenar ne tente nullement de sauver les apparences, mais elle réitère plutôt cette impossibilité d'occuper une place définie, nommable. Telle est donc la caractéristique principale du portrait que Yourcenar donne de son père dans *Archives du Nord*. « On n'est pas d'ici, on s'en va demain²⁷ », est le refrain que Michel de Crayencour aurait opposé à toute déconvenue affectant sa fille ou lui-même durant les années que tous deux passent à sillonner

Introduction

l'Europe. Dans les romans où l'on ne bouge apparemment pas, cette circulation incessante réémerge au niveau du récit, comme dans *Denier du rêve*, dont le déroulement est calqué sur le passage d'une pièce de monnaie entre les mains des différents protagonistes. Enfin, la réécriture compulsive de tous les romans et de leurs préfaces n'est pas dissociable de ce mouvement général par lequel le sujet se « dé-place » sans cesse, repoussant les bornes du temps, de l'espace — celui du livre ou des pays — et du sexe.

Ma lecture s'attachera à montrer que cet « ailleurs » visé par la création yourcenarienne, cet horizon lointain où nombre d'écrivains ont porté leur regard, n'est pas tant un « au-delà » qu'un « en deçà », à savoir un fantasme originaire. Pareil retour en arrière est inhérent à la passion du passé qui anime l'œuvre de Yourcenar, et en particulier une autobiographie qui « marche à l'envers », débutant comme il se doit par la naissance de son auteur, mais remontant à partir de là jusqu'à des ancêtres du XIV^e siècle. Ce faisant le texte ne cherche pas à répondre au « qui suis-je ? » fondateur du genre, mais à une question différente, posée par l'épigraphe de cette trilogie « autobiographique » : « Quel était votre visage avant que votre père et votre mère se fussent rencontrés ? » (Koan Zen). Si une telle énigme m'intéresse, c'est parce qu'elle fait de la conception et de la naissance de l'individu la ligne de démarcation entre un présent intenable et, justement, l'en deçà si désirable. Le grand périple yourcenarien ne serait autre qu'un *regressus ad uterum*.

Nouvelles lectures

Le but de l'écriture yourcenarienne serait donc à rechercher du côté de Fernande de Crayencour, et plus précisément de sa mort survenue dix jours après un accouchement que Yourcenar évoquera en termes de « crime » et de « boucherie » (*SP* pp. 721-722), mais auquel elle refusera obstinément toute importance²⁸. Quelques pages après la description de ces couches fatales, la narratrice tient à remettre les choses à leur place : « Je m'inscris en faux, explique-t-elle, contre l'assertion, souvent entendue, que la perte prématurée d'une mère est toujours un désastre, ou qu'un enfant privé de la sienne éprouve toute sa vie le sentiment d'un manque et la nostalgie de l'absente » (*SP* p. 744). Il n'est

pas exagéré de dire que ce passage de *Souvenirs pieux* a servi de catalyseur à la nouvelle vague de lecture de Yourcenar partie des Etats-Unis, où la déconstruction, le féminisme et la psychanalyse vont pratiquement de pair²⁹. Une telle déclaration n'allait pas manquer d'attirer l'attention d'oreilles sensibles à un phénomène aussi vieux que la psychanalyse elle-même : la dénégation, définie par Freud comme « un processus de défense par lequel le sujet refuse d'accepter des sentiments inconscients en les niant après les avoir formulés³⁰ ». Ô combien suspecte est cette « indifférence », proclamée au seuil même d'un ouvrage dont le titre renvoie directement au décès maternel³¹. L'objet de cette dénégation constitue en outre une illustration exemplaire de l'hypothèse fondatrice du déconstructionnisme féministe, à savoir le refoulement de la féminité et de la maternité. Pour ce courant, le masculin et ses attributs culturels classiques (l'unité, la non-contradiction, la rationalité), loin d'être l'élément « neutre » — comme il l'est dans la langue française, ou « primaire », comme il le fut pour Freud — procèdent en réalité d'une série de refoulements du sexe féminin et du corps de la mère.

Le sexe féminin, c'est d'abord effectivement celui de la mère, que le traumatisme de la naissance nous vouerait à oublier. Dans un essai d'ethno-psychanalyse sur cette question, Otto Rank a voulu démontrer, non sans optimisme, le lien entre toute activité symbolique — la parole de l'analysant, celle de l'écrivain, la création artistique, la spéculation philosophique et la sublimation religieuse — et la nécessité de nier la naissance, qui à ses yeux n'est autre que « noyau même de l'inconscient³² ». Bien que fondée sur des prémisses différentes, voire contraires, la théorie freudienne de la féminité implique un refoulement analogue du sexe féminin, puisque seule est dite « normale » la femme qui, se « sachant castrée », a réussi à projeter hors d'elle son envie du pénis en désirant d'abord son père, puis d'autres hommes, et finalement un enfant, ultime substitution du pénis manquant³³. Pour Lacan, enfin, le refoulement du corps de la mère ou « refoulement originaire » est cela même qui fonde le sujet. Le « jeu de la bobine » relaté par Freud illustre cette théorie³⁴. Pour surmonter l'absence de sa mère, un garçon de dix-huit mois joue à faire disparaître et réapparaître une bobine attachée à une ficelle en s'écriant : « Fort ! Da ! [partie ! la revoilà !]. » Ce qui frappe Lacan dans cette scène, laquelle

illustre pour lui le passage de l'imaginaire au symbolique, c'est la concomitance de la représentation et du manque. Il faut que la chose se perde pour être représentée³⁵. Ce n'est donc pas à proprement parler la mère que symbolise la première parole de l'enfant, mais bel et bien son absence. Aussi la mère de l'imaginaire, celle dont l'enfant ne se distinguait pas encore, devient-elle l'indicible, l'inaccessible objet d'un discours qui n'existe qu'à y renoncer, d'un désir qui fonde l'inconscient, empêchant à jamais le sujet de savoir ce qu'il dit ou de dire ce qu'il veut.

La dénégation du manque de la mère fut donc taxée de « phalacieuse » par la première lectrice féministe de Yourcenar³⁶ qui dénonçait en elle un mensonge visant à perpétuer l'ordre phalocrate des choses. Il s'agit dès lors pour cette lectrice et d'autres après elle (voir note 29) de prendre l'auteur de *Souvenirs pieux* en flagrant délit. De contradiction, tout d'abord, entre cette prétendue indifférence pour la mère et le geste de lui consacrer tout un volume de son autobiographie ; entre la fustigation de la famille, entreprise narcissique et petite-bourgeoise, et la passion généalogique qui préside à la composition de *Labyrinthe du monde*, une trilogie principalement consacrée aux ancêtres de l'auteur. La narration du texte n'échappe pas non plus à cette tension, qui bloque par sa froideur toute compassion envers le personnage de Fernande de Crayencour. Celle-ci n'est qu'« une Belge » dans le paragraphe d'ouverture de *Souvenirs pieux* qui accorde nettement plus d'importance au sort de la maison où elle allait donner le jour à sa fille unique et mourir peu après. (« La maison [...] se trouvait située au numéro 193 de l'avenue Louise, et a disparu il y a une quinzaine d'années, dévorée par un building » *SP* p. 707.) Peu à peu, cependant, on apprend à déchiffrer dans sa lettre l'enjeu d'une telle distance, à savoir cet accouchement terrible, déplacé ici dans l'image d'une destruction qui est aussi un engloutissement, et renvoie (sur le mode de Jonas) à la situation initiale de la grossesse. Tout pareillement, quand après avoir décrit d'un ton imperturbable, forceps y compris, les couches qui seront fatales à sa mère, la narratrice pleure le destin des vaches qui meurent « d'une mort presque toujours atroce », elle invite son lecteur à déchiffrer dans le texte les signes du déplacement de l'affect de la chambre de l'accouchée à l'abattoir. Le récit y tourne en effet à l'effusion³⁷ : la vache est « arrachée » à ses prés, « cahotée », souvent meurtrie, privée

d'eau... », « malmenée » en route par des « tueurs », (au métier « misérable ») et, conclut gravement Yourcenar, « elle arrivera pantelante au lieu de l'exécution ». Dans ce lieu, il faut alors reconnaître le « lieu d'un crime » auquel la chambre fut comparée, et dans ce pathétique tableau la *mise en scène* de l'accusation portée par le père de Yourcenar au médecin chargé de l'accouchement. « Monsieur le traitait de boucher » (*SP* p. 722). Remarquons enfin que la vache remplace la mère dans le texte... comme dans la réalité : de peur de se « déformer les seins » (*SP* p. 724), Fernande a renoncé d'emblée à allaiter sa fille, pour laquelle on a donc réservé une vache.

Aussi les exécutions qui abondent dans la fiction yourcenarienne gagnent-elles à être relues à la lumière de ce déplacement. Significativement, du reste, une telle mort est réservée aux femmes : Sophie (*Le Coup de grâce*) finit exécutée par l'homme qu'elle aimait, Saraï (*Un homme obscur*), pendue, Marcella Ardeati (*Denier du rêve*), assommée par les gardes du Duce, Hilzonde et Idelette de Loos (*L'Œuvre au Noir*), décapitées. Les héroïnes que Yourcenar emprunte à la mythologie et au folklore n'échappent pas non plus à une mort violente (Antigone, Clytemnestre, Sappho) ou, en tout cas, précoce (comme la mère emmurée du « Lait de la mort » ou la veuve Aphrodisia, se jetant d'une falaise). Dire que ces décès *reproduisent* celui de Fernande n'est certes pas suffisant, mais la formule a l'avantage de faire apparaître une ambiguïté fondamentale, un va-et-vient qui pourrait bien être la force motrice de l'écriture yourcenarienne. Car la « reproduction », comme son nom l'indique, c'est en même temps la représentation déplacée qui permet la négation de la mort de la mère et la répétition *ad nauseam* de cette mort. La *mise en scène* de la mort de la mère n'est autrement dit pas séparable d'un matricide symbolique, dans lequel se lit aussi l'expression de la culpabilité d'un sujet dont la naissance a causé la mort. Après tout, on sait bien qui ne peut s'empêcher de retourner sur le « lieu du crime »... C'est de ce sujet-là et de cette culpabilité que Yourcenar chercherait en réalité à se détourner en proclamant sa hantise du « moi ». Le rejet yourcenarien de la différence sexuelle recouvre une hantise de la féminité et de son sinistre privilège, la maternité. Déclarant que « la femme qui écrit ne se sent pas femme³⁸ », Yourcenar n'exprime peut-être donc qu'un souhait profond, celui de ne pas l'être, sou-

Introduction

hait auquel est censée la conduire l'écriture, son écriture : un tissu de maximes toutes pareilles à celle-ci, et suffisamment serrées pour empêcher la lumière de passer.

La clarté de la phrase yourcenarienne — « cette langue dépouillée, presque abstraite, à la fois circonspecte et précise » (A, préface p. 5) — est ainsi celle d'un écran, d'une toile tendue devant l'aveuglante vérité. C'est l'œuvre au blanc par laquelle Zénon triomphe de l'abîme. A l'opposé de la quête philosophique cartésienne, l'alchimie occulte en effet bien plus qu'elle n'éclaire. J'irais plus loin en affirmant que la lucidité des personnages, mais aussi celle d'un auteur qui fit des « yeux ouverts » sa devise, participent également du refoulement de la mort maternelle. Malgré lui, Hadrien met ce rapport en évidence lorsqu'il déclare que « le véritable lieu de naissance est celui où l'on a porté pour la première fois un coup d'œil intelligent sur soi-même » (MH p. 310). Car non seulement il occulte, en lui déniait sa vérité, l'autre lieu de naissance — « le lieu du crime » — mais, surtout, il présente la réflexion rationnelle comme l'instrument même de cette occultation. De même, assurant que « [s]es premières patries ont été des livres » (MH p. 310), l'empereur éclaire le rôle que le livre et l'écriture sont appelés à jouer, chez Yourcenar, dans le refoulement de la « matrice ». Ce faisant, le texte laisse pourtant poindre le désir dont il procède, celui de l'« œil ouvert », à savoir le désir d'être enfin regardée et *reconnue* par Fernande, laquelle « détourna la tête quand on lui présenta l'enfant » (SP p. 722), puis ferma les yeux pour toujours³⁹.

A la limite du désir de défaire ces scènes traumatisantes, voire primitives, de faire en sorte qu'elles n'aient pas eu lieu, gît celui de ne pas (y) être⁴⁰. Le refus de la contemporanéité, autrement dit, peut être lu comme la négation absolue de l'événement de l'accouchement. L'épigraphe zen du *Labyrinthe du monde* paraît tendre vers le passé, mais en réalité c'est le non-être qu'elle évoque. Avant que Fernande ne rencontre Michel de Crayencour, le visage de Marguerite... n'était pas — pas plus, faudrait-il ajouter, que le visage de Fernande *après* la naissance de Marguerite. Le non-être est donc le prix à payer pour les « yeux ouverts » de la mère.

En 1999 sortait la première étude de Yourcenar centrée sur la question féminine, *Marguerite Yourcenar ou le Féminin insou-*

*tenable*⁴¹. Partant de la même intuition que la mienne⁴² face à une œuvre aussi monumentale que lisse, son auteur, Pascale Doré, s’y demandait « si ce tableau harmonieux possédait son envers » et réussit par une analyse ingénieuse à démontrer, au lieu de cet envers, un « féminin insoutenable⁴³ ». En postulant, sans en discuter le statut, la mort maternelle traumatisante à l’origine des faits narratifs, thématiques et textuels décrits plus haut, P. Doré n’évite cependant pas toujours l’écueil biographique encouru par toute lecture d’inspiration psychanalytique.

La question n’est pas simple : le rapport de l’auteur à son œuvre demeure une trappe conceptuelle impossible à clore. En déclarant l’auteur « mort » et en remplaçant la notion d’œuvre par celle de « texte », les structuralistes et leur postérité en ont bien fermé le couvercle, mais il en faut plus pour arrêter les fantômes... Faute de pouvoir jamais en prouver l’inexistence, la théorie littéraire est depuis lors réduite à opposer à ce fantôme une bien piètre défense, mais cependant la seule qui soit, et de dire : « je n’y crois pas. »

Un même mouvement de scepticisme a progressivement banni le « sujet » de l’approche psychanalytique de la littérature. A la psychobiographie, qui entend éclairer l’œuvre en projetant sur elle des informations relatives à la « personnalité inconsciente » de son auteur, succède ainsi la psychocritique de Charles Mauron, qui s’oppose précisément à ce recours à la vie « réelle » de l’auteur. Le psychanalyste, rappelle Mauron, ne s’intéresse nullement à l’histoire réelle de son patient mais à l’élaboration symbolique et fantasmatique à laquelle il se livre à partir d’elle. C’est donc le sens inconscient de ses ouvrages, et non de leur auteur, que Mauron poursuit dans ses analyses de Racine, de Baudelaire, de Mallarmé⁴⁴. En « superposant » les pièces de l’un, les poèmes des autres, Mauron fait apparaître des configurations et des *imagos* (ses « métaphores obsédantes ») qui échappent à la thématique explicite de l’œuvre et, naturellement, à l’intention de son créateur. Pour Jean Bellemin-Noël, pareille méthode fait encore trop de place au sujet aural, qu’elle postule en effet au fond même de ces « superpositions ». « Explorer l’inconscient d’une œuvre entière [...] c’est aligner l’enquête psychanalytique sur la psychologie d’une création réputée homogène et continue, assignable surtout à un garant (*auctor*) dont le Moi risque d’être une construction illusoire⁴⁵. » Revoici donc notre fantôme...

Introduction

Aussi la « textanalyse » de Bellemin-Noël, à laquelle ma lecture s'apparente, entend-elle opérer « dans une organisation locale⁴⁶ », c'est-à-dire une seule œuvre — un roman, un poème, une nouvelle — pour en exposer « le travail inconscient ». « Tout texte, explique-t-il, est travaillé par un discours inconscient ; il est possible de rendre visible, ou audible, ce travail qui s'effectue dans le texte ; cette mise au jour n'a pas pour objet une traduction ni la réduction à une formule, elle vise la reconnaissance d'un fonctionnement oblique du texte, la description d'une force qui "fomente" l'œuvre d'écriture et qui "fermente" en elle⁴⁷. » Une force centrifuge, en quelque sorte, toute pareille à celle que déplore le premier narrateur de Yourcenar, Alexis. « Chaque mot que je trace m'éloigne un peu plus de ce que je voulais d'abord exprimer » (A p. 10). A la rigueur, l'inconscient du texte n'est pas autre chose que cet écart entre ce que l'écrivain avait à dire et ce que l'écriture finit par lui faire dire⁴⁸.

Fonctionnement, force, pouvoir de déformation, l'objet de la textanalyse ne saurait être hypostasié. Il n'est pas un contenu, répète Bellemin-Noël, qui finira par substituer à l'appellation d'« inconscient du texte », encore trop substantive, celle de « travail inconscient du texte ». Pareille distinction me paraît essentielle. Sans elle, pas de texte, mais un discours symptomatique, pris entre le désir d'un sujet et l'appareil conceptuel de la psychanalyse comme entre deux gendarmes. Car la textanalyse vise non seulement à libérer la littérature de la critique biographique, mais également — même si on se trompe beaucoup à cet endroit — de la psychanalyse appliquée. Pour celle-ci, le désir inconscient est un « sens » auquel réduire le discours, tandis que l'analyse textuelle, elle, observe la manière dont le discours poursuit son sens. La première désire *savoir*, la seconde *voir*⁴⁹.

Afin que la psychanalyse du texte ne devienne « la répétition rituelle du texte de la psychanalyse⁵⁰ », les chapitres qui constituent la présente étude se construisent autour d'une seule œuvre à la fois⁵¹. Chaque livre est une façon unique de poser un problème et de le résoudre. A l'instar d'une partie d'échecs, le livre est certes soumis à des règles, celles de l'œuvre, mais la succession de ses coups le rend parfaitement unique. Quant à ne jamais en sortir, comme le voudrait (théoriquement) Bellemin-Noël, je ne pense pas que cela soit impératif. « La stratégie, disait le

général Beaufre, c'est le choix des tactiques. » A comparer les coups d'une partie à l'autre, ou si l'on veut des tactiques différentes, ce n'est pas le joueur que je recherche, mais une façon de jouer. Ce n'est pas l'auteur, mais une poétique.

La perte de la mère

Aucune des analyses évoquées jusqu'ici ne prend la peine de distinguer la mort de la mère comme événement de la mort de la mère comme information transmise par un discours. Un fait biographique est pris pour un récit autobiographique et vice-versa. Or, du premier, nous ne savons rien. Ses effets présumés sur le sujet (le traumatisme, la culpabilité) sont pures conjectures que l'observation même du bébé ne permet pas de vérifier. « Qui nous assure que ces pleurs soient de chagrin, que cette séparation soit un deuil, ou que le retrait du sein soit une "castration orale"⁵² ? » Tout ce que nous pouvons savoir de l'effet du décès de Fernande sur sa fille Marguerite proviendra donc de la lecture des textes qui évoquent cette mort (et, dans un deuxième temps, la mort en général), mais qui, tout en le faisant, l'inventent. Aussi ce que nous trouvons dans la trilogie autobiographique *Le Labyrinthe du monde* n'est-il pas la vie de Yourcenar, mais l'histoire qu'elle se raconte à son propos. Ceci revient à dire qu'un texte autobiographique ne révèle nulle vérité sur son auteur, mais fournit en revanche de précieuses indications sur la translation que son écriture opère à partir de son sujet et sur lui. La description de l'accouchement inaugurant *Souvenirs pieux* n'est pas moins travaillée que celle de la rencontre de Zénon et d'Henri-Maximilien au début de *L'Œuvre au Noir*. Si l'une possède un référent réel, celui-ci a subi la transmutation propre au récit, dont elle tire désormais son sens. La mort de Fernande est ainsi devenue l'image d'une mère détournant la tête de son enfant, et c'est à partir de telles scènes, et non d'hypothèses psychologiques, que je me propose de définir la poétique de Yourcenar. De même, toute spéculation concernant le traumatisme de l'accouchement aux forceps est vaine et indigne de fonder une lecture, laquelle ne peut s'appuyer que sur des images au sens poétique du terme, dont la récurrence ou la force cathartique seules signalent l'importance. Ces fers de l'accouchement

Introduction

ne seront, par conséquent, reconnus que posés au bord de la forge de Zénon, ou dans les « crocs » dont les sauveteurs se servent pour extraire des corps déchiquetés du train de Versailles (un autre chemin de *fer*⁵³...).

L'autre problème posé par la perte de la mère n'est pas méthodologique, mais théorique. Qu'entend-on en effet par là ? On voit que Freud lui-même, en taxant la naissance du premier de nos traumatismes, empêche l'identification de cette perte avec le sevrage ou l'Œdipe. Jung et lui, en outre, voient le « retour à la mère » sous des angles incompatibles : pour Freud, il s'agit d'une pénétration d'ordre sexuel alors que, pour son disciple suisse, elle s'apparente au désir, illustré par le livre de Jonas, de regagner le paradis intra-utérin. Il faut ajouter qu'en parlant de fantasme de « retour au sein » la plupart des critiques ne prennent jamais la peine de clarifier l'ambiguïté même du terme « sein⁵⁴ ». Or cette équivalence entre l'utérus et la mamelle n'est-elle pas simplement erronée dans le cas d'un enfant d'emblée privé de sa mère ? A condition qu'on puisse parler d'absence — c'est-à-dire dans les cas où aucune nourrice ne viendra remplacer la disparue — quelle place convient-il de lui donner dans le développement de l'enfant ? Est-elle un rempart contre les pertes à venir, ou au contraire l'insoutenable réalisation du drame théorique de la séparation qu'une vie d'écriture visera à conjurer ?

La vérité est que nous n'en savons rien. La vérité est aussi qu'une lecture peut se passer d'un tel savoir. Qu'elle soit ou non « un fantasme rétroactif », la relation symbiotique mère-enfant demeure un thème central de la création artistique, à propos duquel s'accordent les psychanalystes de tous bords. L'imaginaire lacanien et la « belle terre » qui s'offre pour Melanie Klein à la plume de l'écrivain coïncident tous deux avec le corps maternel⁵⁵, avec ce « sourire de la mère » dont Freud éclairait tout ensemble le visage énigmatique de la Joconde et la créativité de Léonard de Vinci⁵⁶.

Ce n'est pas à son sourire, mais à sa voix que me conduit une lecture du silence dans le premier roman de Yourcenar (*Alexis ou le Traité du vain combat*). Car la voix de la mère, ce « chant d'avant la Loi » (Cixous), est bien ce que poursuit la musique du jeune compositeur, et peut-être même aussi le véritable but de sa

lettre. Cette lettre, on l'a souvent dit, échoue à avouer l'homosexualité. Mais alors que le « silence » qui règne en place de cet aveu a fait conclure certains à l'échec (du narrateur, voire de l'auteur), je commence par y voir le signe d'une méprise. Et si l'homosexualité n'était pas le but de cette confession, mais, conformément à l'inversion qui, selon Foucault, frapperait tout discours sur le sexe, ce que la lettre avoue... pour pouvoir continuer à cacher une *autre* faute ? Pour un musicien, en outre, un silence ne saurait être un vide. A l'échelle de la partition, celui-ci vaut bien une note. Ma lecture voudrait montrer que cette histoire peuplée d'enfants timides, de parents défunts et de femmes aux propos creux désigne l'espace de l'*infans*, autrement dit la dyade formée avec la mère. La lettre d'Alexis *inverse* donc le sens du silence, qui n'est plus le vide de la solitude, mais le langage de la communion. Loin d'être une faiblesse du récit, le silence en est la réussite : ce qui permet à la lettre d'atteindre sa véritable destinataire, et à la parole de son auteur de devenir écriture, c'est-à-dire « communication avec l'absent⁵⁷ ».

Tout comme l'aveu d'Alexis, Nathanaël, le héros d'*Un homme obscur*, avance à reculons : le dos tourné à la vérité de ce qui l'attire. En fait, la dernière nouvelle de Yourcenar, que j'étudie dans mon deuxième chapitre, met littéralement en scène son premier roman. L'égarement de la parole d'Alexis — « chaque mot que je trace m'éloigne un peu plus de ce que je voulais d'abord exprimer » (A p. 10) — s'y trouve en effet projeté sur les mers sillonnées par Nathanaël. Point de fuite du discours de l'un, le désir de la mère pousse l'autre à une fuite sans fin. Une fois encore, cette observation est rendue possible grâce au renversement d'un thème central du récit, celui de l'indifférence du héros à son propre sort. A examiner les années qui précèdent l'exil de Nathanaël, on s'aperçoit en effet que l'indifférence a commencé par être celle *de* l'autre à son égard. C'est à peine si l'on remarque la naissance du garçon, que sa claudication achèvera d'isoler. L'indifférence de Nathanaël est d'abord l'indifférence de Madame Adriansen, la « mauvaise mère » qui, faute de l'avoir retenu, propulse cet « étranger » dans l'errance. Ou ce qui du moins semble tel, car une lecture de ce périple en fait apparaître une trajectoire inédite, celle d'un retour aux sources, aux bras d'une « bonne mère » (Madame d'Ailly). *Un homme obscur* donne ainsi corps aux idées d'Alexis, en incarnant un cli-

Introduction

vage qui n'est que la projection, par l'enfant, des sentiments de plénitude et de frustration liés au sein. Comprendre l'exil de Nathanaël, c'est donc le lire à l'envers : reconnaître le *monde nouveau* dans le *nouveau monde*, dans l'« Île Perdue » l'« elle retrouvée », et dans l'apparent manque de sens de cette errance le sens du manque qui l'anime.

Le Labyrinthe du monde témoigne d'une pareille absence, celle du « moi ». Cette trilogie soi-disant autobiographique n'a pas manqué de déconcerter son lecteur, comme du reste son éditeur, qui finira par la ranger aux côtés des essais dans l'édition de « La Pléiade » des écrits de Yourcenar. Dépeignant les ancêtres maternels puis paternels de Yourcenar, le texte relève en effet davantage de la biographie. La réflexivité semble impossible à son auteur, qui, cherchant à parler de sa venue au monde, avoue ne pas pouvoir se reconnaître dans ce « bout de chair rose pleurant dans un berceau bleu » et ne conçoit pas d'autre solution, pour expliquer cet *effet*, que la recherche de ses *causes*. La dimension historique et généalogique, et surtout laborieuse, du récit de soi était déjà apparue à Yourcenar vingt ans auparavant, au moment d'écrire *Mémoires d'Hadrien*. « Ma propre existence, notait-elle alors, si j'avais à l'écrire, serait reconstituée par moi du dehors, péniblement, comme celle d'un autre⁵⁸. » Seulement, cette méthode, à laquelle nous devons le portrait de l'empereur, semble échouer à produire une image de soi. Après s'être détournée de son berceau pour poursuivre le destin de sa mère Fernande, la narratrice n'y reviendra plus. Cinq cents pages plus tard, elle déclarera encore qu'« il est trop tôt pour parler d'elle » (AN p. 1182) et la mort finira par l'empêcher de le faire.

Je ne pense pas cependant qu'il y eût là un égarement ni, comme on l'a souvent dit, qu'un tel éloignement du « moi » soit dû au mépris de Yourcenar pour l'individualisme de son siècle. Mon troisième chapitre proposera au contraire de voir dans ce décentrement le véritable but de *Souvenirs pieux*. La note de *Mémoires d'Hadrien* le laissait entendre : l'intérêt de l'écrivain n'est pas « sa propre existence », mais la possibilité de la regarder « comme celle d'un autre », c'est-à-dire de s'identifier au sujet dont il désire le regard. Or le titre du premier chapitre, « L'accouchement », (et non, comme on pourrait l'attendre, « La naissance ») révèle ce point de vue désiré comme étant celui de

Fernande de Crayencour. Si la voix de la mère guidait le récit d'Alexis, c'est son regard que poursuit le texte de *Souvenirs pieux*, conjurant par là même l'*aversion* de la mère — qui « détourna la tête quand on lui présenta l'enfant ». En lui rendant la vue, *Souvenirs pieux* lui rend la vie. Loin d'être accidentelle, la *biographie* mérite ici d'être prise à la lettre, comme l'*écriture de la vie*.

A comparer ce qu'ils accomplissent, ces trois textes présentent un point commun : une sorte de transmutation du vide maternel en une présence, voire une omniprésence. La lettre d'Alexis est le lieu où le silence devient la voix de la mère. L'Ile Perdue, elle, marque l'aboutissement de l'exil de Nathanaël : un espace où l'absence de la mère devient l'absence du père. Enfin, *Souvenirs pieux* réalise la métamorphose du souvenir de Fernande en celui de Fernande, c'est-à-dire celui dont elle serait le sujet. Or *L'Œuvre au Noir* thématise précisément ces transmutations. Consacré à ce roman, mon quatrième chapitre se propose de lire l'alchimie comme une figure de l'écriture yourcenarienne, laquelle se construit sur la négation de la perte de la mère. « L'œuvre au noir », c'est d'abord en effet la « séparation des éléments », mais une séparation expurgée de sa négativité, puisqu'elle n'existe que comme prélude à une « réunion » totale : au « mariage chimique » avec une femme qui aurait la voix de Madame Géra, les yeux de Fernande, le corps de Madame d'Ailly, et que figure ici la blanche dame de Frösö. D'elle, Zénon aura un fils, dont la très brève apparition à la fin du roman est quasiment passé inaperçue, et ceci quand bien même la pierre philosophale est couramment appelée... *le fils du philosophe* ! La réussite de Zénon, son grand œuvre, peut être lue dans cette apparition. Celle-ci survient dans le récit sans annonce préalable, et imite en cela un idéal de création fondé sur le refoulement de la réalité organique de la reproduction. Ce qui anime Zénon, et la diégèse à travers lui, est en effet l'*aversion* du maternel, laquelle renverse de toute évidence l'*aversion* initiale pour son enfant prêtée à Fernande par Yourcenar.

L'alchimie et la maternité sont plus étroitement liées qu'il n'y paraît. Pour Jung, l'alchimie est à la religion ce que le rêve est à la conscience, et permet à ce titre le retour du féminin dont la mystique chrétienne a été expurgée. Une lecture de Paracelse, le modèle avoué de Zénon qui fut également étudié par Jung, nous

Introduction

révélera donc l'alchimie comme une compensation de l'absence de la mère, à savoir tout ensemble une imitation et une récusation de la maternité. Si, au plan lexical, le siège de l'expérience alchimique se trouve constamment associé à la matrice, l'ambition de l'alchimiste est précisément de pouvoir la remplacer. La fantaisie paracelsienne de l'*homunculus* (l'ancêtre du bébé-éprouvette) témoigne très clairement de l'espoir de se passer de la mère. Mon analyse s'inspire ici de l'hypothèse intéressante de Mircea Eliade, qui fait remonter l'alchimie à un désir non tant philosophique ou démiurgique qu'obstétrique et met en évidence l'imaginaire maternel présidant à la science des métaux. Dans son four, l'alchimiste reproduit et accélère en effet un processus situé normalement dans « le ventre de la terre ». Il provoque, si l'on veut, un accouchement prématuré. Or, la notion d'obstétrique, dérivée du latin *obstare*, « se tenir devant », et, donc, cacher, recoupe d'une façon significative celle d'occultisme. Car l'alchimiste, semblable à la sage-femme barrant de son corps le spectacle insoutenable de l'accouchement, occulte en définitive un féminin obscène — la « boucherie » à laquelle succombera Fernande — en lui substituant un féminin idéal, la *prima materia*. Tout le texte de *L'Œuvre au Noir* travaille donc à transmuier des « mauvaises mères » — une fille mère étranglant son enfant, une autre l'abandonnant pour suivre une secte, une servante vicieuse empoisonnant son maître, etc. — en une « dame » *comblant* le sujet : le mettant, par ses soins illimités, à l'abri de la division du désir, bref, le rendant à l'imaginaire unité. Zénon en a du reste l'intuition : ce fils halluciné pourrait bien être lui-même. *Hic Zeno*⁵⁹.

Longtemps, les préfaces de Yourcenar ont eu le dernier mot du débat entourant l'œuvre. S'il n'est plus de mise de suivre les conseils de lecture dispensés par l'auteur à coup d'introductions, de notes, d'aphorismes et d'interviews, on ne s'est encore guère intéressé à étudier dans son ensemble ce volumineux paratexte. Mon cinquième chapitre espère y remédier, et éclairer le rapport de ce métadiscours avec le refoulement de la maternité observé dans l'œuvre. La préface yourcenarienne, tout d'abord, ne se contente pas de vouloir imposer une seule lecture, elle met constamment en scène un trait particulier de la création yourcenarienne : la réécriture. Tout ce que nous lisons d'elle, insiste Yourcenar, n'est pas le texte « original », qui fut brûlé, détruit ou

perdu, mais au contraire le résultat d'années d'efforts passées à niveler, lisser, égaliser le paysage imaginaire esquissé par ces premières versions. L'écriture yourcenarienne, en fait, semble consister à gommer le féminin de ces écrits « originels », à boucher des « failles » qui ne rappellent que trop la « fissure » mentionnée plus haut, bref, à refouler des *matrices*. Aimant à répéter que l'homme (ou la femme) qui écrit « appartient à l'espèce et non au sexe », Yourcenar exprime de toute évidence davantage un désir qu'une réalité : celui de cesser d'être femme. Et tout dans la manière de présenter son art veut faire croire qu'elle *conçoit* ses livres — mais n'en *accouche* jamais⁶⁰. La littérature, pour elle, ça ne *vient pas du ventre*. Ce chapitre tentera donc d'articuler la construction de cette *persona* autorale à la phobie de l'accouchement qui hante l'œuvre et son paratexte, et renvoie en dernier lieu à l'histoire que l'écrivain (se) raconte sur sa venue au monde.

NOTES

1. Gustave Flaubert, lettre à Louise Colet, 29 janvier 1854, *Correspondance II*, Paris, Gallimard « La Pléiade », 1980, p. 516.

2. Jacques Chancel, *Marguerite Yourcenar : radioscopie (1979)*, Paris, Éditions du Rocher, 1999, p. 58.

3. Matthieu Galey, *Les Yeux ouverts : entretiens avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Le Centurion, 1980, p. 54.

4. Je fais évidemment allusion à l'anagramme « Yourcenar », formée à partir des lettres du patronyme « de Crayencour ».

5. Il s'agit du lieu de naissance d'Alexis dans *Alexis ou le Traité du vain combat*, le premier roman de Yourcenar.

6. A ma connaissance, Linda Stillman fut la seule à observer ce renversement, mais elle n'en explore pas la genèse ni les implications. Voir « M. Yourcenar and the Phallacy of Indifference », *Studies in Twentieth Century Literature* 9.2, 1985, p. 263 et p. 265.

7. Un célèbre patient de Freud, l'« homme aux loups », voyait quant à lui dans la lettre « V » une femme ouvrant les jambes, et le psychanalyste Serge Leclair, lui, l'oreille du loup... C'est cette oreille-là que j'aimerais tendre à Yourcenar. (Voir S. Freud, « Extrait de l'histoire d'une névrose infantile », *Cinq psychanalyses*, Paris, P.U.F., 1954, p. 393.)

8. Vénus XII de Dolni Vestonice, Mikulov, environ 26 000 ans avant J.-C.

Introduction

Figurine d'ivoire conservée au Musée Morave de Brno (République tchèque) et reproduite dans Henri Delporte, *L'Image de la femme dans l'art préhistorique*, Paris, Picard, 1979, p. 143.

9. Colette Gaudin, « Marguerite Yourcenar, écho d'outre-Atlantique », *Le Monde des Livres*, 19 décembre 1997.

10. Jean Blot, *Marguerite Yourcenar*, Paris, Seghers, 1971.

11. Matthieu Galey, *Les Yeux ouverts...*, *op. cit.*, et Patrick de Rosbo, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Mercure de France, 1972.

12. L'édition 2003 de l'*Encyclopaedia Universalis* ne donne encore comme référence que le livre de Blot et ces deux recueils !

13. Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar, l'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, 1990.

14. C'est ainsi, par exemple, que la présence de l'homosexualité dans les textes ne fait l'objet d'aucune réflexion de la part de la critique qui n'y voit que la représentation d'un fait historiquement avéré, telle la relation d'Hadrien et d'Antinoüs.

15. Dans un article judicieusement intitulé « Yourcenar Composed », Richard Howard explique que la mesure présidant au classicisme du style yourcenarien aussi bien qu'à une vie qui se montre tout entière dévouée à son art, loin d'être *première*, procède d'une incessante bataille contre les forces contraires de la subjectivité. Voir R. Howard, « Yourcenar Composed », *Salmagundi* 103, 1994, pp. 51-69.

16. Vont dans ce sens la biographie de Michèle Goslar, les recherches génétiques de Béatrice Ness, les analyses des préfaces de Colette Gaudin, et enfin les lectures féministes de Linda Stillman, d'Elaine Marks et de Pascale Doré sur lesquelles je reviendrai plus loin.

17. « Je, moi, me, mon, ma, mes, s'exclame ainsi Yourcenar face à Matthieu Galey, ou tout est dans tout, ou rien ne vaut la peine qu'on en parle ! » (*Les Yeux ouverts...*, *op. cit.*, p. 205).

18. Ce sont là les termes de Yourcenar. Voir *Lettres à ses amis et quelques autres*, Paris, Gallimard, 1995, p. 276.

19. L'expression est de Catherine Clément. (« L'androgynie imaginaire de M. Yourcenar », *Magazine littéraire* 153, 1979, pp. 19-21.)

20. Voir *Ecriture, Réécriture, Traduction*, éd. R. Poignault et J.-P. Castellani, (actes du colloque de Tours de 1997), Tours, Société internationale d'études yourcenariennes (*S.I.E.Y.*), 2000.

21. Voir *Marguerite Yourcenar, passeur de siècles* (actes du colloque de Thessalonique, 2000) Caen, Presses Universitaires de Caen, à paraître.

22. Angelo Rinaldi, « Montherlant, *soror...* », *L'Express*, 23 octobre 1981.

23. Voir la préface d'*Alexis ou le Traité du vain combat*, p. 5.

24. Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963, pp. 19-41.

25. Je pense à la « Conversation à Innsbruck » de *L'Œuvre au Noir* où Zénon et son cousin Henri-Maximilien opposent leurs vues d'une manière évoquant davantage le cours magistral de philosophie que l'échange amical.

26. Patrick de Rosbo, *Entretiens radiophoniques...*, *op. cit.*, p. 81.

27. Matthieu Galey, *Les Yeux ouverts...*, *op. cit.*, p. 24.

28. « La scène primitive est pour elle une parturition sanglante », écrit Maurice Delcroix, qui cerne bien l'enjeu de la fiction yourcenarienne, même s'il répugne à suivre cette piste analytique. Maurice Delcroix, « Aux sources du labyrinthe », *Marguerite Yourcenar : Retour aux Sources*, éd. R. Lascu-Pop et R. Poignault, Bucarest et Tours, Libra, S.I.E.Y., 1998, p. 33.

29. Les analyses de Linda Stillman (1985), Charlotte Hogsett (1996), Leakthina Ollier (1999) ainsi que les miennes ont pris ce passage pour point de départ. Il n'échappe pas non plus à Pascale Doré (1999).

30. « Un contenu de représentation ou de pensée, refoulé, peut donc se frayer un passage jusqu'à la conscience, à condition qu'il se laisse dénier. La dénégation est une façon de prendre connaissance du refoulé, c'est déjà, à proprement parler, une levée du refoulement, mais ce n'est assurément pas une acceptation du refoulé. » (S. Freud, « La dénégation », *Résultats, Idées, Problèmes II*, Paris, P.U.F., 1985, p. 135.)

31. Le titre renvoie au « souvenir pieux » imprimé à la mémoire de Fernande de Crayencour (voir *SP* pp. 741-742).

32. Otto Rank, *Le Traumatisme de la naissance*, Paris, Payot, 1968, p. 9. Et celui-ci d'ajouter : « Le trait commun à toutes les théories infantiles de la naissance, qu'il serait possible d'illustrer à l'aide de nombreux documents ethnologiques (mythes et surtout contes), consiste à ne pas tenir compte de l'organe sexuel féminin, à ignorer son existence, ce qui prouve de la manière la plus nette qu'elles reposent toutes sur le refoulement du souvenir du traumatisme de la naissance, ce souvenir rattachant précisément le traumatisme aux organes sexuels comme à sa cause. » (p. 41).

33. *Le Traumatisme de la naissance* fut à l'origine de la rupture entre Freud et Rank, qui avait pourtant dédié ce livre à son maître et développait une intuition de ce dernier, pour qui « la naissance est [...] le premier fait d'angoisse et par conséquent la source et le modèle de toute angoisse » (S. Freud, *L'Interprétation des rêves*, Paris, P.U.F., 1967, p. 344, n. 1). En plaçant le sexe féminin en tant que tel à l'origine de l'angoisse, et non la perte du sexe masculin, comme dans le scénario freudien de la castration, Rank savait cependant, volontairement ou non, la base même de la société patriarcale dont le freudisme est le manifeste.

Introduction

34. S. Freud, « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981, pp. 51-53.

35. « Ainsi le symbole se manifeste d'abord comme meurtrier de la chose, et cette mort constitue dans le sujet l'éternisation de son désir », Jacques Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », *Écrits I*, Paris, Seuil « Points », 1984, p. 204.

36. L. Stillman, « M. Yourcenar and the Phallacy of Indifference », art. cit.

37. « Elle 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. Ou bien, 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. Son nom même, qui devrait être sacré aux hommes qu'elle nourrit, est ridicule en français, et certains lecteurs de ce livre trouveront sans doute cette remarque et celles qui précèdent également ridicules. » (*SP* p. 725).

38. P. de Rosbo, *Entretiens radiophoniques...*, op. cit., p. 82.

39. Daniel Leuwers a fort bien perçu cette dynamique dans son article « Marguerite Yourcenar : Yeux ouverts, yeux fermés », *Marguerite Yourcenar : biographie, autobiographie*, éd. E. Real, Valence, Université de Valence, 1988, pp. 269-273.

40. Pareil désir expliquerait la surprenante formule employée par l'auteur évoquant l'accident de chemin de fer de Versailles auquel son grand-père Michel-Charles a survécu, ôtant de la sorte à ses descendants « la chance qui consiste à ne pas être » (*AN* p. 1017). Ajoutons que le désir de n'être pas né équivaut aussi à celui de supprimer l'auteur de ses jours.

41. Pascale Doré, *Marguerite Yourcenar ou le Féminin insoutenable*, Genève, Droz, 1999.

42. Lequel avait abouti à une thèse de doctorat, *Marguerite Yourcenar : l'écriture de la mère*, soutenue l'année précédente. (Dir. prof. David Grossvogel, Cornell University, Ithaca, New York.)

43. « Inédite » de par son envergure, son étude ne l'est pas cependant par sa perspective, et les « sujets d'étonnement » qui ont conduit Pascale Doré à son livre l'avaient été pour d'autres avant elle. L'absence des femmes de cette œuvre, le refus de l'écriture autobiographique, la sévère critique du moi, la facture classique de la narration et la minimisation constante du lien mère-enfant, on l'a vu, ont été pareillement constatés depuis 1985. Enfin, bien qu'elle se défende de faire de « la psychanalyse appliquée », l'étude n'échappe pas aux

travers du genre, faute peut-être d'une réflexion théorique et méthodologique liminaire sur la question de la féminité, et, surtout, sur son inscription littéraire. Affirmant que sa lecture, « inspirée par la perspective freudienne [...] s'appuie sur une approche empirique du féminin » (p. 13), P. Doré place d'emblée son étude dans une position inconmode : on sait que la théorie freudienne de la féminité, bien loin de répondre à l'observation des faits, procède d'un aveuglement systématique à la différence sexuelle d'une part, et d'autre part au désir de la femme, laquelle est taxée d'« hystérique » lorsque, comme Dora, elle refuse les avances d'un ami de son père... Est-il donc possible de recourir aux outils du freudisme sans succomber le moins du monde à ses préjugés ? P. Doré préfère éviter de répondre à cette question, à laquelle elle choisit de soustraire son étude (p. 13). Si cette abstention théorique ne nuit pas à la perspicacité de son analyse, la carence d'une définition méthodologique de la lecture du féminin me semble plus délicate. Voir plus bas, « La perte de la mère ».

44. Pendant de la critique biographique de Sainte-Beuve, la psychobiographie en déplace la formule et ne dit plus « tel arbre, tels fruits », c'est-à-dire « tel homme, telle œuvre », mais « tel enfant, telle œuvre ». Les « psychobiographes » les plus connus furent Marie Bonaparte (*Edgar Poe, une étude psychanalytique*, 1933), Jean Delay (*La Jeunesse d'André Gide*, 1957), Jean Laplanche (*Hölderlin et la Question du père*, 1962). Mauron exprime quant à lui ses idées dans *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti, 1953. Pour une synthèse de cette évolution, on consultera les travaux de Jean Bellemin-Noël, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, P.U.F. « Quadrige », 1996, pp. 237-275.

45. J. Bellemin-Noël, *Vers l'inconscient du texte*, *op. cit.*, p. 238.

46. *Ibid.*, p. 251.

47. *Ibid.*, p. 237.

48. Ceci est illustré par Bernard Pingaud, dans « w », *Les anneaux du manège : écriture et littérature*, Paris, Gallimard « Folio Essais », 1992, pp. 150-174.

49. « Je ne me tiens pas quitte d'un "Œdipe inversé" ou d'une "structure hystérique" découverts dans un texte, je ne veux pas *savoir*, je désire *voir*, observer de quelle façon cette poussée inconsciente produit (constitue et met au jour) tel discours au(x) moment(s) où elle se produit », J. Bellemin-Noël, *Vers l'inconscient du texte*, *op. cit.*, p. 250.

50. Michel Collot, « La textanalyse de Jean Bellemin-Noël », *Littérature* 58, 1985, p. 83.

51. L'autre raison présidant à la division de ce livre est le désir d'intégrer Yourcenar à l'ensemble des réflexions contemporaines sur la littérature par le biais de problématiques (l'autobiographie, le paratexte, etc.) ou de thèmes (le silence, l'exil, etc.).

Introduction

52. J.-B. Pontalis, « La chambre des enfants », *L'Enfant*, Paris, Gallimard « Folio Essais », 2001, p. 15.

53. Voir le récit de cet accident de chemin de fer, *AN* pp. 1011-1017.

54. Dont la racine, *sinus*, « pli », a d'abord renvoyé à l'extériorité du pli de la toge sur le torse puis, par métonymie, à l'intériorité du cœur qu'elle dissimule, et enfin, cette fois par un effet de litote, à l'extériorité de la poitrine féminine.

55. Voir Melanie Klein, « Love, Guilt and Reparation », *Love, Guilt and Reparation and Other Works 1921-1945*, London, The Hogarth Press, 1975, p. 334.

56. S. Freud, *Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard « Folio bilingue », 1991, pp. 187-217.

57. André Green, « Le double et l'absent », *La Déliaison*, Paris, Hachette « Littératures », 1998, p. 55.

58. *Carnets de notes de « Mémoires d'Hadrien »*, p. 527.

59. On reconnaîtra ici le dialogue, ouvrant le roman, entre le jeune clerc en partance pour Compostelle et son cousin plus âgé. « “Un autre m'attend ailleurs. Je vais à lui.” Et [Zénon] se remit en marche. “Qui ? demanda Henri-Maximilien, stupéfait.” [...] Zénon se retourna : “*Hic Zeno*, dit-il. Moi-même.” » (*ON* p. 565).

60. Au contraire, par exemple, de Marguerite Duras, pour qui écrire et faire des enfants sont symboliquement indissociables. Voir mon article « Au défaut des mères : Duras, Yourcenar et la question de la création littéraire », *The French Review* 75 5, 2002, pp. 891-902.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	7
<i>Y, 7 ; L'état de la critique, 9 ; Anachronismes, 12 ; Nouvelles lectures, 13 ; La perte de la mère, 20.</i>	
Chapitre I : LA LETTRE DE L'INVERSION	
ALEXIS OU LE TRAITÉ DU VAIN COMBAT :	
ÉCRITURE ET SILENCE	33
<i>L'absente de tout bouquet, 33 ; Un aveu peut en cacher un autre, 36 ; Jeux d'enfants, 38 ; L'étranger, 42 ; La faute et l'aveu, 44 ; De voluptueux baisers, 47 ; La voix de la mère, 49 ; Jeux de mains, 52 ; Homosexualité et amour du même, 56 ; Du livre non écrit au livre à venir, 57.</i>	
Chapitre II : D'ÎLE EN ELLE	
UN HOMME OBSCUR : EXIL ET INDIFFÉRENCE	66
<i>La route à l'envers, 66 ; Un homme à la mer, 68 ; Mères de glace, 71 ; Au sein des choses, 73 ; Entre Œdipe et Nathanaël, 75 ; Nouveau Monde et Monde Nouveau, 80 ; D'île en elle, 82 ; D'ici d'ailleurs d'Ailly, 85.</i>	
Chapitre III : JE RÉCITE, TU RESSUSCITES	
SOUVENIRS PIEUX : AUTOBIOGRAPHIE ET BIOGRAPHIE .	94
<i>« L'être que j'appelle moi », 94 ; Le livre de Fernande, 98 ; Un regard à arracher, 101 ; Le lait de la mort, 104 ; Une entreprise nécromantique, 105.</i>	
Chapitre IV : PRIMA MATERIA	
L'ŒUVRE AU NOIR : ALCHEMIE ET MATERNITÉ	113
<i>Séparation, 113 ; Alchimie et écriture, 116 ; Détrônement et décapitation, 118 ; Zénon et Paracelse, 120 ; Le ventre de la</i>	

terre, 125 ; *La madone aux pieds blancs*, 130 ; *L'alchimie comme projection*, 136 ; *Alchimie et féminité*, 139 ; *Le fils du philosophe*, 140.

Chapitre V : DÉFENSE DE LIRE

LA POLITIQUE DES PRÉFACES DE YOURCENAR	148
<i>Les gardes du sens</i> , 148 ; <i>Tout ce qui brille n'est pas d'or</i> , 150 ; <i>La chasse aux mauvais lecteurs</i> , 153 ; « <i>Cent fois sur le métier...</i> », 156 ; <i>Mon ami Zénon</i> , 158 ; « <i>L'ouvrage d'un autre</i> », 160 ; <i>Réécriture et censure de la féminité</i> , 163 ; <i>Au défaut de la mère</i> , 168 ; <i>Yourcenar Créateur</i> , 170.	
Conclusion	179
BIBLIOGRAPHIE	183
INDEX	191