

ABSTRACT

Title of Document: **ART COMME ARCHIVE DANS *ARCHIVES DU NORD*.**

Elise Phair, Master of Arts, 2012

Directed By: Professor, Dr. Joseph Brami, Department of French and Italian

Archives du nord est l'histoire d'une humanité où la présence de l'auteur est évidente non dans la forme traditionnelle d'un personnage, mais dans les opinions et l'imagination insérées dans ses réflexions sur l'art et son analyse de l'art comme témoignage de l'Histoire et de la pensée humaine. Ce mémoire explore le discours sur l'art dans *Archives du nord* et montre en quoi il est un témoignage historique selon Yourcenar, ses perspectives sur l'Histoire de la pensée, et comment art reflète sa propre identité, liée aux cultures française, flamande, et européenne en général. Ces réflexions sont fondées sur des peintures, des sculptures, et dans quelques cas, des photographies. Yourcenar donne à l'art une place importante dans les archives qui forment la base de son oeuvre, car les tableaux et les portraits sont des témoignages visuels de l'identité individuelle et universelle, propre à ses personnages et générale à tout le monde à la fois.

Archives du nord is a story of humanity where the author's presence is felt through the opinions and use of imagination included in her reflections on art and her analysis of art as a testimony of human thought, rather than in the form of a traditional character. This thesis explores the discourse on art in *Archives du nord* and reveals how Yourcenar considers it historical evidence, her perspectives on human thought, and how art reflects her own identity as it is linked to French, Flemish, and European culture in general. These reflections are based on paintings, sculpture, and in some cases, photographs. Yourcenar gives art an important position among the archives that provide the basis of her work, for paintings and portraits are visual testimonies to both individual and universal identity, relating to her characters and to humanity in general.

ART COMME ARCHIVE DANS *ARCHIVES DU NORD*

By

Elise Phair

Thesis submitted to the Faculty of the Graduate School of the
University of Maryland, College Park, in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Master of Arts
2012

Advisory Committee:
Professor Joseph Brami
Dr. Sarah Benharrech
Dr. Laretta Clough

Table of Contents

Table of Contents	ii
Introduction.....	1
Chapter 1: Oeuvre d'art comme Reflet de l'Histoire.....	11
Chapter 2: Traitement de l'Art comme Réflexion de la Pensée	27
Chapter 3: Art comme Reflet de sa Propre Identité.....	51
Conclusion	71
Bibliography	82

Introduction

Archives du nord est l'histoire d'une humanité où la présence de l'auteur est évidente non dans la forme traditionnelle d'un personnage, mais dans les opinions et l'imagination insérées dans ses réflexions sur l'art et son analyse de l'art comme témoignage de l'Histoire et de la pensée humaine. Yourcenar est un personnage du livre indirectement, car le lecteur sent sa présence tout au long du livre. L'auteur s'insère périodiquement dans des commentaires, des opinions, et le choix même du matériau qu'elle choisit d'incorporer ou d'ignorer. Elle favorise des personnages par rapport aux autres et incorpore des thèmes qui lui sont importants, même s'ils n'étaient pas toujours directement liés à la vie de ses ancêtres. Yourcenar voit des liens entre la vie locale de ses personnages et la grande perspective de l'Histoire car elle n'oublie jamais son intérêt humaniste pour l'Histoire qui lui permet de faire des rapprochements entre les thèmes qui touchent toutes les cultures, toutes les époques. Ce mémoire explore le discours sur l'art dans *Archives du nord* et montre en quoi il est un témoignage historique selon Yourcenar, ses perspectives sur l'Histoire de la pensée, et comment l'art reflète sa propre identité, liée aux cultures française, flamande, et européenne en général. Ces réflexions sont fondées sur des peintures, des sculptures, et dans quelques cas, des photographies. Yourcenar donne à l'art une place importante dans les archives qui forment la base de son œuvre, car les tableaux et les portraits sont des témoignages visuels de l'identité individuelle et universelle, propre à ses personnages et générale à tout le monde à la fois.

À cause du milieu où Yourcenar a été élevée et l'éducation donnée par son père, la présence de l'art et de l'histoire est très évidente dans ses œuvres. Pour Yourcenar, loin d'être un intérêt superflu, une appréciation et une compréhension profonde de l'art étaient nécessaires pour ses études d'humanité. Ses œuvres montrent la nécessité d'étudier l'Histoire et l'art ensemble pour mieux comprendre l'Homme, être qui évolue, et le caractère humain complexe, avec ses vérités fixes et sa capacité de s'améliorer. L'analyse de l'art était très importante pour la création de son espace historique où elle plonge le lecteur car elle s'intéressait plutôt à la vie quotidienne de la bourgeoisie et à la psychologie humaine qu'aux événements clés politiques et économiques dans la chronique humaine. Elle mettait l'art au niveau des documents historiques même s'il n'était pas considéré parmi les archives traditionnelles des historiens. Dans sa manière de traiter l'art comme témoin historique et base de la psychologie de ses personnages, Yourcenar était une innovatrice et un auteur moderne, en dépit de son style d'écriture classique et l'influence évidente de l'art classique sur son œuvre.

Dans *Archives du nord*, Yourcenar est auteur et artiste visuelle en même temps, car elle dessine ses propres portraits de ses personnages, les ajoutant à la longue liste d'œuvres d'art qui illustrent ses personnages pour le lecteur. Par exemple, elle esquisse un portrait rapide de son demi-frère en décrivant les

étapes de sa vie : « Je vois très bien comment on pourrait tracer de mon demi-frère le portrait hagiologique du restaurateur succédant au dissipateur. » (AN 296). Elle imprègne son œuvre d'expressions artistiques, créant un nouvel espace entre l'art littéraire et l'art visuel : « J'essaie de peindre d'un seul coup ce personnage, ici au second plan, qui a pourtant joué son rôle dans ma vie. » (AN 297). Toujours contre les frontières arbitraires, Yourcenar voyait un lien solide entre l'art visuel et l'art littéraire. On peut dire que *Archives du nord* appartient à un nouveau genre, une littérature visuelle, où les œuvres d'art sont présentes en forme de descriptions et d'analyses artistiques de l'auteur. Les portraits et les sculptures illustrent sa conception de l'Histoire et de l'identité humaine. Les arts coexistent dans une relation de soutien mutuel, alors l'artiste-auteur peut élargir sa créativité en essayant plusieurs genres d'art à la fois. Yourcenar écrit dans un style esthétique, incorporant des concepts artistiques dans ses œuvres, comme l'introduction de ses personnages comme les personnages d'un tableau. En introduisant les deux premières parties du *Labyrinthe du Monde*, l'auteur elle-même décrit son œuvre comme une œuvre artistique, les deux volumes « forme[nt]...les deux panneaux d'un diptyque » (AN 15).

Pour Yourcenar, l'art est une expression du génie humain, reflet de l'inspiration et du talent artistique, créé pour partager les idées et les sentiments de l'artiste avec le spectateur. Donc, au lieu de ne traiter qu'un genre d'art, elle incorpore ses analyses de la peinture, de la sculpture, et de la photographie dans

son œuvre car ils montrent tous la créativité de l'artiste en posant son sujet malgré les différences de matériaux. Les sculptures grecques et romaines, les portraits de famille, les tableaux, même la peinture rupestre font parti de son archive artistique. Yourcenar incorpore ou fait référence à tous ces genres d'art, mais elle se concentre sur les peintures flamands du XVIIe siècle et les portraits de familles, un choix logique car ils sont le plus liés à son sujet principal. En regardant les œuvres de plusieurs époques, Yourcenar trouve des rapprochements entre les cultures différentes pour créer un nouvel espace hors du temps et sans frontières où elle montre qu'au fond de tout art est le génie et l'inspiration humaine. Il est la conscience et l'appréciation de ce génie qui élève le spectateur à une contemplation émerveillée.

Selon Yourcenar, l'art exerce une fonction morale, montrant au spectateur qu'il faut accepter la douleur de la vie, mais en même temps qu'il doit comprendre et a la capacité d'améliorer la vie. C'est le rôle de l'art d'inspirer ce désir pour un changement positif dans le monde, d'où ses références aux paysages d'avant guerre et les dévastations de la nature par l'Homme avec l'espoir d'inspirer le lecteur à mieux la protéger. Dans ce sens, Yourcenar est une écrivaine engagée, car elle évoque les inquiétudes soulevées par le rôle moraliste de l'art. Elle imprègne son œuvre de ce ton moralisateur avec des jugements sur les actions et les attitudes des gens, et l'art soutient ses arguments par des preuves visuelles. Avec les tableaux, Yourcenar peut montrer au lecteur les effets de l'Homme sur l'environnement ou les attitudes de

l'Homme envers les animaux à des époques différents selon leurs représentations artistiques.

Yourcenar analyse l'art depuis la perspective d'un historien de l'art, lisant les détails artistiques pour mieux comprendre une époque. En regardant les œuvres d'art du point de vue de leurs contemporains et en fournissant des détails de la vie quotidienne bourgeoise, le lecteur se trouve entouré de la vie du passé. Une des fonctions clés de l'art pour Yourcenar est son reflet de l'époque où il est créé. Les œuvres montrent les hommes et les femmes de leur temps, et le mode de vie ou les tendances de l'époque ; par exemple, quels thèmes du passé ancien étaient réintroduits aux XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles. Parfois elle explique pourquoi ces thèmes étaient si répandus et leur importance dans la société, comme elle le fait dans son commentaire sur l'art politique de Rubens. Mais la plupart des thèmes sont introduits sans explication, car leur rôle est évident aux yeux de Yourcenar dans sa présentation de l'Histoire sociale européenne. Yourcenar cite les œuvres d'art de la même manière que ses autres archives, donnant les titres et les noms des artistes quand elle trouve qu'ils sont utiles pour le lecteur. En scrutant les œuvres d'art, elle se concentre sur les vêtements et les objets aussi bien que les visages parce qu'elle soutient que les possessions ont toujours joué un rôle important dans la société, d'où les gens qui se faisaient enterrer avec leurs possessions. Son analyse des objets représentés dans les peintures fournit une base de sa critique sociale de la vie bourgeoise du XIXe siècle.

Même si les illustrations diverses font partie de ses archives, Yourcenar évite de créer une nouvelle catégorie d'archive, préférant garder ses archives visuelles sous le titre d'art. Ses archives complètes comprennent les tableaux, les sculptures, les portraits, les photographies, les lettres, les documents officiels et les témoignages oraux. Yourcenar exprime clairement son opinion sur ces moyens comme genre d'art. Elle fait un rapprochement entre les portraits et les photographies auxquels elle se réfère pour donner au lecteur l'image sur laquelle elle fonde ses analyses des personnages et de la société. Yourcenar justifie son traitement des photographies qu'elle regarde avec le même œil critique que les peintures classiques parce qu'ils montrent un nouveau moyen pour l'ingéniosité humaine de capturer l'esprit de l'Homme. Dans le chapitre « Le jeune Michel-Charles », elle mentionne les photographies pour la première fois parce que c'est l'époque où elles devenaient plutôt répandues. Yourcenar défend leur présence sur la scène artistique quand elle dit :

« A cette époque de portraitistes ampoulés, la photographie ne passe pas pour mériter le nom d'art. Elle y a droit pourtant. Ces bourgeois qui, au cours d'interminables poses, imprègnent de leur forme la plaque traitée au nitrate d'argent, ont sans le savoir la sévère frontalité de la statuaire primitive et la vigueur de portraits d'Holbein. À cette noblesse, qui est celle de tout grand art qui vient de naître, s'ajoute, inquiétante, une pointe de magie. 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, comme leurs revenants pourraient le faire, vêtus de spectrales redingotes et de fantomales crinolines... » (AN 182)

Elle soutient avec clarté les similarités entre ces images faites par une technologie nouvelle et les peintures célèbres des maîtres qui demandent, chacun à leur tour, la coopération de leurs modèles patients. Les peintures sont créées avec des couleurs mélangées par l'artiste pour capturer les images qui reflètent l'humanité et pour inspirer des sentiments à ceux qui les contemplent. Souvent, ce but ne peut pas être accompli à moins que l'artiste ne capture la lumière d'une façon qui donne à l'image un aspect le plus réaliste possible. La photographie exige un usage adroit de la lumière de façon semblable à la peinture, mais avec une technologie et des produits chimiques tout à fait différents. Le peintre et le photographe ont un but commun de capturer un moment de la vie et un reflet de l'humanité. Les deux arts, la peinture et la photographie, nécessitent une combinaison où la créativité de celui qui capture l'image s'appuie sur les outils technologiques conçus par l'homme.

Yourcenar traite les œuvres d'art à des niveaux physiques et métaphysiques, car elles sont en même temps des témoins historiques d'une époque et des témoins du caractère humain. Pour Yourcenar, chaque détail, chaque objet visible dans les peintures fournit des renseignements sur la vie de

ses personnages, leurs modes de vie et leurs valeurs. Les portraits dévoilent la position des gens dans la société, les attentes sociales, les modes, et les changements politiques. En décrivant les vêtements et les cadres des personnages, Yourcenar comprend le rôle concret de l'art comme indice de la vie de son sujet. Mais Yourcenar montre comment l'art divulgue l'intériorité de l'Homme, permettant des coups d'œil à la psychologie des personnages et à l'identité humaine. La vie intérieure et les généralisations sur l'expérience humaine qu'elle trouve en analysant les œuvres d'art l'intéressent plus que les détails superficiels spécifiques à chaque personnage.

Yourcenar poursuit une quête d'identité à travers les œuvres d'art en décrivant les portraits de ses aïeux et en dessinant leurs caractères à travers ses archives et son imagination. Elle scrute les portraits, cherchant à comprendre la vie intérieure de ses personnages selon sa « lecture » de leurs visages. Yourcenar imagine comment les expressions reflètent les expériences dans la vie de ses personnages et leurs impressions sur ces expériences. Elle voit des liens entre les documents et les portraits qui lui permettent de suivre leurs pensées et leurs impressions au cours de leurs vies.

Malgré le rôle de l'art comme témoignage historique, il n'a pas la capacité d'être une source incontestable d'identité à cause du caractère fluctuant des identités et des désirs, qu'ils soient évidents ou cachés, du peintre et du sujet. Au lieu d'affaiblir l'effet de l'art dans le livre, son rôle de témoignage

historique est convaincant car Yourcenar l'utilise comme reflet du caractère humain, pas seulement comme témoignage sur l'identité des individus. Les histoires personnelles des individus sont toujours dans des positions secondaires par rapport à l'histoire universelle de l'Homme dans l'œuvre de Yourcenar.

Dans *Archives du nord*, Yourcenar traite l'art comme une partie intégrale de son archive. Son intérêt pour l'art est très lié à sa position d'humaniste qui respect et étudie les processus de l'esprit. Même si elle protège le caractère artistique des illustrations incorporées dans son œuvre, elle les traite de la même manière que ses autres sources historiques qu'elle analyse pour dévoiler l'identité humaine. L'histoire de sa famille sert de base et d'exemple concret de son histoire de l'humanité.

Chapter 1: Oeuvre d'art comme Reflet de l'Histoire

La manière dont Yourcenar analyse les œuvres d'art révèle sa conception de l'Histoire au fil du temps. Sa conception de l'histoire implique un continuum dans le temps où, au lieu d'être séparés par les barrières fixes entre les époques, les gens font partie d'une même expérience humaine qui se répète et se transforme d'une manière subtile selon les influences et les événements externes. Seuls les signes externes, comme la mode et les mœurs, subissent des grands changements. Yourcenar interprète ces signes et les lie aux caractéristiques universelles de l'Homme. Sa manière de créer un temps historique dans son texte révèle une conception théorique de l'Histoire, aussi bien qu'une conception culturelle, car les tendances culturelles fournissent des perspectives sur le caractère immuable de l'Homme. Les œuvres d'art sont une source importante dans ses recherches de l'époque et des personnages. Les détails dans les œuvres d'art, traitées comme des témoignages historiques, ne sont pas importants par eux-mêmes, mais pour les vérités générales des caractéristiques humaines qu'elles dévoilent.

Yourcenar démontre comment les peintures et les photographies sont des témoignages historiques qui méritent un regard scrutateur tout comme les archives traditionnelles, donc leur présence dans *Archives du nord*. Les objets culturels que les artistes ont incorporés dans leurs œuvres sont importants pour

comprendre l'Histoire sociale qui intéresse plus Yourcenar que les événements majeurs, le sujet préféré des historiens classiques. Yourcenar inclut des descriptions très détaillées des peintures qu'elle choisit pour illustrer les aspects physiques et les circonstances quotidiennes de ses personnages. Elle se concentre sur les petits détails qui agissent comme de petites clés donnant au lecteur une idée plus complète de la vie des hommes du passé. Les preuves du commerce de ses ancêtres à Anvers qui fabriquaient des tentures précieuses où ils en vendaient des tapis d'Orient est évident dans les peintures où on voit ces « trésors exotiques si prisés déroulant aux pieds des Vierges de Van Eyck leurs dessins quasi cabalistiques, ou, tendues entre deux piliers, formant écran derrière elles dans les froids décors d'église. » (AN 76) Elle profite de l'occasion de ce détail artistique pour rappeler au lecteur l'histoire de l'époque en disant, « La mode en dura, puisque les mêmes Chirvan et les mêmes Senneh figureront encore dans les intérieurs de la Hollande du XVIII^e siècle, drapant de leurs plis cassés les tables sur lesquelles se penchent les femmes de Vermeer. » (AN 76) Les descriptions minutieuses des objets dans les peintures flamandes ont pour but de témoigner visuellement la vie dans la Flandre de la Renaissance. Elle exprime l'importance de ces objets, « Ce n'est pas par amour du pittoresque que j'ai immobilisé le lecteur devant ces deux toiles où les objets comptent au moins autant que les êtres. » (AN 184) Les œuvres d'art dans *Archives du nord* sont des témoignages historiques reflétant des détails de la vie mondaine bourgeoise.

Les peintures sont aussi les artefacts que les caractéristiques géographiques d'une région ont existé avant de disparaître. En France après les deux guerres mondiales, certaines rues ou régions ne semblent avoir aucune relation véritable à leur nom ; alors Yourcenar donne quelques exemples de ce phénomène à ses lecteurs qui n'avaient pas vu la France de l'avant-guerre. Par exemple, Yourcenar fait référence aux tableaux allemands de la Renaissance pour illustrer le paysage français autour du Mont Noir qui doit son nom aux sapins noirs détruits par les batailles de 1914. Elle dit avec tristesse : « les noirs sapins pareils à ceux qu'on voit à l'arrière-plan des paysages de peintres allemands de la Renaissance ne sont plus. » (AN 18) Ce sont les peintres qui ont capturé la belle campagne française détruite par les atrocités de la guerre : « Cette route campagnarde, sous un ciel qui est resté le grand ciel des régions du Nord peintes par Van der Meulen, peuplé de nuages ronds, 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 trainés dans le fossé pour laisser passage aux renforts anglais inattendus. » (AN 364) Les œuvres d'art sont une source irremplaçable que Yourcenar examine d'un œil attentif pour trouver les traces historiques ; sinon elles seraient perdues pour toujours car souvent nous n'avons aucune documentation des détails de la vie quotidienne ou des changements au paysage, sauf dans les images du temps.

Yourcenar cite les peintures et les photographies de la même manière qu'elle choisit de citer (ou non) ses autres sources historiques. Pour les

institutions comme les Archives Nationales ou les musées d'histoire qui documentent les événements historiques comme le seul genre d'Histoire important, ce sont les documents officiels, les lettres, et les journaux, seules sources primaires qui ont le droit d'être exploitées, citées, analysées et commentées. Mais Yourcenar choisit de composer ses « archives » avec les livres, les monuments, les œuvres d'art, les lettres, et les objets culturels, formant une vue plus globale de l'époque. Quand Yourcenar décrit les objets et les vêtements dans les peintures, ils deviennent des accessoires qui approfondissent son arrière-plan historique. Elle décrit les objets dans les maisons comme les tapis, une « statue de nymphe qui embellit le jardin » (AN 182), et les livres qui servent d'accessoires dans les portraits de famille. La méthode historique de Yourcenar dans son traitement des œuvres d'art consiste, dans les mots de Colette Gaudin, à explorer « les vestiges avec une minutie, une prudence et un scepticisme d'historienne rompue à toutes les formes de critique d'authenticité et de véracité, projetant sa discipline méthodologique sur les objets les plus personnels. »¹ Yourcenar n'inclut pas de citations pour les œuvres d'art, donnant au lecteur les titres, mais aucune date ou nom du musée où les œuvres se trouvent. Montrant sa connaissance de l'art et sa familiarité avec l'histoire de l'art, elle invite le lecteur à se joindre au milieu artistique de son livre sans essayer de suivre la ligne de sa recherche. Cette méthode attire l'attention du lecteur sur sa propre œuvre d'art et la manière dans laquelle elle présente l'information artistique et historique.

¹ Gaudin, Colette. « Le Roman de l'histoire : l'archive yourcenarienne entre relique et ruine. » *Les Diagonales du Temps*. Presses Universitaires de Rennes. 2007. p. 210.

Malgré la distance émotionnelle avec laquelle Yourcenar essaie de regarder les peintures et les photographies, le choix de retenir certaines œuvres à l'exclusion des autres dans son livre introduit une dimension subjective dans son discours. Les œuvres d'art sont trop nombreuses pour donner une description ou une référence à chacune, alors son choix entre les œuvres existants manifeste les préférences de Yourcenar. Dans *Archives du nord*, Yourcenar établit clairement les principes qui la guident dans son discours testimonial²: « Je ne vais donc pas m'attarder à suivre génération par génération des Cleenewerck lentement devenus Crayencour. La famille proprement dite m'intéresse moins que la *gens*, la *gens* moins que le groupe...Je voudrais, à propos d'une dizaine de ces lignées..., noter ici des analogies, des fréquences, des cheminements parallèles ou au contraire divergents. » (AN 47) Elle se concentre sur ses époques et ses personnages préférés, glissant sur les autres qui l'intéressent moins. Par exemple, elle écrit plusieurs pages sur la vie de Rubens, mais elle ne raconte aucun événement ou nom d'aïeul de l'Empire. Pour elle, il suffit d'écrire : «Les années de l'Empire passent en tutu comme les danseuses de Degas » (AN 234). Yourcenar présente ses aïeuls en suivant un ordre chronologique, mais indique que sa présentation comprend évidemment bien des lacunes.

² Harris, Nadia. « Le Labyrinthe du Monde : roman historico-didactique. » *Les Diagonales du Temps*. Presses Universitaires de Rennes. 2007. p. 231.

Selon Yourcenar, la société est fondée sur la possession des choses, alors une grande partie des gens qui ont posé pour les portraits, ont toujours exigé que leurs bibelots favoris soit placés près d'eux, comme les Égyptiens dans leurs pyramides. C'est pour cette raison qu'on voit les possessions avec clarté dans des tableaux familiaux. Une grande différence entre l'importance des objets de l'époque de Rubens est que « les objets signifiaient par eux-mêmes », mais au XIX^e siècle, « AVOIR a pris le pas sur ÊTRE » (AN 184). Les meubles et les objets qu'on voit dans les peintures de Van Eyck, par exemple, ont leur propre sens et importance. Les chaussures et le lit des Arnolfini symbolisent l'intimité des époux et le miroir est important parce qu'il représente tout ce qui s'est passé et tout ce qui se passera en sa présence (AN 183). Yourcenar juxtapose les caractéristiques du XV^e siècle avec celles du XIX^e siècle quand elle commente le rôle des objets dans les portraits de Noémie. On voit beaucoup plus d'objets de luxe dans son portrait, ce qui montre « l'opulence et l'exploitation des ressources de la bourgeoisie du XIX^e siècle » (AN 184). Yourcenar fait référence à cette pléthore de possessions inutiles pour critiquer le « gaspillage de ressources » qui sont utilisées par une classe avare au lieu d'être partagées avec tout le monde (AN 184).³

³ Dans les descriptions des représentations des œuvres d'art proposées par Yourcenar transparaissent des caractéristiques de l'observation du XIX^e siècle. Yourcenar soutient que les objets ont toujours joué un rôle important dans la société, ce qui révèle son désir de faire un rapprochement entre les époques. Toutefois la fonction des objets a changé entre la Renaissance et le XIX^e siècle.

Ce changement dans le rôle des objets est apparu à la suite de la Révolution Française, quand le bonheur et l'égalité de l'Homme étaient mesurés à travers les possessions.⁴ Après la Révolution, la société est devenue plus mobile et la possession des choses était une manière de voir la prospérité des gens. À cause de ce phénomène et l'expansion des usines pendant la révolution industrielle, une fabrication massive des objets inutiles a commencé. Yourcenar fait référence à ce procès quand elle critique le déluge des objets touristiques : « Par bonheur, la production en masse pour touristes n'existait pas encore [quand Michel-Charles a visité l'Italie] ; on en était au stade artisanal. » (AN 152) Mais il y avait abondance de « bibelots artistiques » dans les magasins qui étaient « rangés comme des fondants dans la boîte d'un grand confiseur, constitu[ant] à la fois une sorte de jeu de société ('Tiens ! Voilà Jupiter- Non, c'est Neptune, voyez son trident !') et un inventaire de ce qu'on a aimé dans les musées vers 1840. » (AN 152) Le changement dans le rôle de l'observateur a beaucoup influencé cette production artistique de masse. Selon Jonathan Crary, l'observation a subi un grand changement au XIX^e siècle quand la subjectivité du spectateur commençait à jouer un rôle dans la popularité des œuvres d'art. Avant cette époque, l'observation était basée sur un système de conventions externes⁵, mais au XIX^e siècle, la vision est devenue un sens supérieur et les savants ont compris que l'observation était une « question des sensations et des réponses aux stimuli qui n'avaient aucune référence aux

⁴ Jonathan Crary. *The Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press 1992. p. 11

⁵ Ibid. p. 6.

endroits spatiaux.⁶ » Alors les opinions sur la beauté des œuvres d'art sont devenues plus subjectives et les musées ont vendu des objets avec une grande variété d'images pour accommoder les goûts des visiteurs.

Je voudrais souligner l'importance de la place des œuvres d'art dans cette « nouvelle histoire » qui sont, dans plusieurs cas, décrites avec plus de profondeur que ses autres sources ; par exemple, elle décrit plusieurs tableaux de Rubens et de ses femmes où elle indique leurs vêtements et leurs expressions, mais elle raconte l'histoire de leur vie sans mentionner leurs lettres ou des documents personnels (AN pp 79-82). Les descriptions des tableaux révèlent la vie bourgeoise du XIX^e siècle d'une manière « concrète et collective, »⁷ car les détails représentent la vie intime de tout membre de la bourgeoisie. Elle utilise sa connaissance de l'époque et du caractère de ses ancêtres pour analyser les œuvres d'art qu'elle choisit pour son livre. Son analyse révèle son interprétation de la vie bourgeoise au fil du temps. Un exemple de l'attention que Yourcenar donne aux vêtements est le portrait de son aïeule Constance, qui: « [...] porte la robe sombre et le grand fichu de l'ère révolutionnaire ; le seul bijou est une croix de Jeannette. Mais son bonnet est un objet de luxe. C'est à peu près celui de toutes les femmes de ces années-là, de la veuve Capet à Charlotte Corday et aux tricoteuses, mais le sien, énorme et léger, plisse, souffle, met sur cette citoyenne malgré soi une sorte d'immense

⁶ Jonathan Crary. *The Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press 1992. 24.

⁷ Park, Sun Ah. *La Fonction du lecteur dans Le Labyrinthe du Monde de Marguerite Yourcenar*. L'Harmattan, 2003. p.285.

auréole de tulle. » (AN 93). Dans cette description, on voit l'attention de l'auteur aux vêtements et à leur signification dans la société. L'Histoire politique et militaire n'est qu'un arrière-plan pour ses personnages, auquel elle fait des références générales ; par exemple, les portraits de ses aïeux dans lesquels ils ressemblent aux gens célèbres de l'époque, comme Louis XVI ou l'impératrice Tzu Hsi (AN266).

Yourcenar fait des comparaisons entre les personnages des portraits de famille et des personnages célèbres de la littérature contemporaine, aussi bien que des personnages historiques externes. De temps en temps, Yourcenar fait des références littéraires pour ajouter une autre dimension à son analyse de l'aspect des personnages dans des portraits. Dans une description d'un portrait du Michel-Charles à soixante ans, elle écrit : «On ne voit qu'un monsieur au visage maigre, presque have...le regard intense et noir luit d'un éclat froid entre la barre des sourcils et les hautes pommettes. On pourrait s'imaginer ainsi le Solness ou le Rosmer d'Ibsen à la veille d'une crise, ou Ivan Ilitch, déjà rongé par la maladie, et luttant contre elle. » (AN 198) Cette référence littéraire fournisse une conception plus profonde de la psychologie du personnage. Le choix de Yourcenar de comparer ces personnages avec des personnages littéraires au lieu de personnages historiques est bien intéressant, car il rapproche ce livre du genre romanesque ; auquel, selon Yourcenar, il n'appartient pas. Elle fait référence aux personnages littéraires et historiques au

long du livre, ce qui lui permet d'éviter la catégorisation de son livre comme œuvre historique ou œuvre littéraire.

Parfois, Yourcenar souligne la différence entre l'impression qu'elle conserve des images de ses ancêtres et les représentations des personnages littéraires de la même époque. La juxtaposition de ces descriptions démontre qu'elle a plus de confiance dans les témoignages artistiques que dans des descriptions littéraires de ce siècle. Elle met en garde le lecteur contre les généralisations en essayant de comprendre les individus quand elle écrit comment les photographies, qui sont « les signes les plus irrécusables » sont les antidotes aux croyances très répandues du caractère à la mode. Par exemple, les personnages littéraires manifestent souvent un « je ne sais quoi de pimenté et de grossier qu'ont les élégances de la Belle Epoque » qui « se trahit fâcheusement chez les femmes des premiers romans de Colette et les factices jeunes filles de Proust. » (AN 342) Mais les images des ces ancêtres féminins de l'époque présentent un grand contraste par rapport à ce stéréotype. Berthe, la première femme du père de Yourcenar « a l'air ferme, en contrôle de soi, songeur et sobre » et le caractère de Michel à trente-sept ans est surprenant aussi, car il semble « faible, rêveur et mélancolique, » au lieu de ressembler le « fêtard assidu » qu'on s'attend à trouver dans les endroits en vogue de l'époque (AN 342).

En scrutant les portraits familiaux, Yourcenar cherche à comprendre l'intériorité des personnages, et de l'humanité en général, qui souvent n'est pas rendu évident par les signes externes. Par exemple, Yourcenar décrit le portrait de François-Mathieu Bieswal, qui fait de lui un homme jeune, sensuel, enclin à la rêverie, mais les événements de sa vie contredisent cette image, car «en réalité, il était fort habile, envoyé deux fois à Paris pour négocier les affaires désespérées de sa région.» (AN 51). Cette juxtaposition de l'apparence du personnage et de son caractère illustre la possibilité des interprétations erronées qui peuvent venir des analyses fondées sur les portraits s'ils ne sont pas scrutés en s'appuyant également sur des documents historiques.

Quand Yourcenar réfléchit à l'effet de l'art sur les spectateurs plus modernes que les œuvres, donc hors de leur contexte originel, elle traite le côté subversif de l'art, car les sujets ne sont pas considérés de la même façon dans chaque siècle. Quand les œuvres comme la Vénus sont vues dans une perspective seulement physique, des sentiments considérés comme immoraux au XIXe siècle peuvent surmonter. Mais les spectateurs sérieux et curieux peuvent voir et apprécier la dimension métaphysique de l'art, en voyant la beauté de la forme et de l'esprit humain, remarquables dans l'art de toute époque.

Au lieu de voir l'art comme un reflet d'une époque spécifique, Yourcenar fait un rapprochement entre les œuvres d'art de toutes les époques et leur effet

sur la société de périodes historiques variées. Elle souligne le caractère intemporel de l'art qui a influencé les hommes pendant des siècles. Par exemple, Yourcenar mentionne « deux poignées de porte en bronze doré en forme de bustes de Tibère et de Niobide » (AN 152) qu'elle a gardées pendant toute sa vie. Yourcenar souligne l'influence universelle de ces représentations d'art ancien quand elle dit : « Ces bustes antiques fondus en Italie il y a quatre siècles sont devenus accessoires du luxe baroque... Les originaux de ces poignées qui se trouvent au palais des Doges à Venise ont été touchés par des centaines de mains d'inconnus » (AN 152). Selon Elena Real, l'art est fondé sur les idées de « similitude et de répétition qui existent dans l'Histoire », ⁸ alors les œuvres artistiques de tous les siècles représentent les sentiments que les événements ont inspirés. Même si ces événements ne sont pas les mêmes dans chaque siècle, il y a toujours les forces économiques, politiques, religieuses ou sociales qui provoquent le même genre de sentiment. L'expression de ces sentiments dans les œuvres permet la création des liens entre toutes les images de l'humanité de n'importe quel époque, alors le spectateur ne les voit pas comme des « images historiques ponctuelles. » ⁹ Les œuvres d'art de périodes plus anciennes- de l'antiquité, du Moyen Age, ou de l'âge classique – sont juxtaposées dans le texte avec des œuvres contemporaines et des descriptions des personnages.

⁸ Real, Elena. « Le Réel et le mythe chez Marguerite Yourcenar. » *Roman, Histoire et Mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*. Tours : S.I.E.Y. 1995. p. 397.

⁹ Ibid. 397.

Yourcenar associe les sujets des œuvres d'art sans être gênée par leur chronologie. Par exemple, Yourcenar explique le but commun des fresques préhistoriques et des cathédrales (AN 23). Cette méthode d'analyse permet à Yourcenar d'aider le lecteur à comprendre le mode de vie de ses ancêtres et à comparer les modes de vie d'époques différentes.¹⁰ L'art du passé est un « réservoir de souvenirs » que Yourcenar veut lier à l'expérience contemporaine ; elle s'intéresse plutôt aux ressemblances entre le passé et le présent qu'à un moment dans le passé.¹¹ Par exemple, elle crée un lien entre les réflexions que les peintures de Michel-Ange inspirent à son époque et au XX^e siècle (AN 22). Elle compare les artistes préhistoriques avec Pisanello et Degas, car les peintres anonymes qu'on considère primitifs étaient peut-être considérés avec le même enthousiasme à leur époque. Ce qui intéresse Yourcenar dans les œuvres d'art au fil du temps est la force créative des artistes et les sources de leur inspiration, souvent les mêmes dans n'importe quel siècle. Ce rapprochement souligne la caractéristique humaine universelle d'exprimer les émotions fortes et les expériences émouvantes dans l'art pour les partager avec les autres spectateurs. L'art de tout temps révèle un besoin d'empathie entre les gens, montrant ce que leurs sociétés valorisent. Même si les sujets artistiques changent beaucoup, la force qui inspire ou qui pousse l'Homme à créer des œuvres est constante. Yourcenar montre cette vérité universelle en faisant ce

¹⁰ Park, Sun Ah. *La Fonction du lecteur dans Le Labyrinthe du Monde de Marguerite Yourcenar*. L'Harmattan, 2003. p. 286.

¹¹ Ibid. 288.

rapprochement entre l'art des époques très éloignées et en soulignant le fait que les styles différents ne peuvent pas déguiser le génie créatif qui reste à la base de l'art.

En faisant ce rapprochement entre l'art du passé et l'art du XIX^e siècle, Yourcenar recourt à un temps mythique et universel. Sa manière de comparer les œuvres d'art sans être encombrée par leur place chronologique lui permet de créer un nouveau genre de temps complexe. Ce temps rappelle « le temps mythique des anciennes cosmogonies, qui était lié lui aussi par essence à la parole du poète. »¹² Toutes les périodes de temps se mélangent dans un nouveau temps « lent et stable, qui permet au lecteur de saisir la conception du temps universel et dense. »¹³ Selon René Garguilo, professeur à la Sorbonne-Nouvelle, le titre de la trilogie *Le Labyrinthe du monde* exprime le temps mythique où Yourcenar place toutes les œuvres d'art, car, à son avis, la trilogie est fondée sur le mythe grec du minotaure et Thésée, qui a traversé le labyrinthe à la recherche de son identité.¹⁴ Il n'y a pas de temps dans cet espace obscur, et rien n'existe sauf la pensée et les principes du chercheur qu'il apporte à cet espace hors du temps. *Les Archives du nord* ont des ressemblances avec

¹² Harris, Nadia. « Le Labyrinthe du Monde : roman historico-didactique. » *Les Diagonales du temps*. Presses Universitaires de Rennes. 2007. p. 230.

¹³ Park, Sun Ah. *La Fonction du lecteur dans Le Labyrinthe du Monde de Marguerite Yourcenar*. L'Harmattan, 2003. p. 286.

¹⁴ Garguilo, René. « Le Mythe du labyrinthe et ses modulations dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. » *Les Diagonales du temps*. Presses Universitaires de Rennes. 2007. p. 198.

cette métaphore mythique car les œuvres d'art sont comparées selon le désir de l'auteur et les principes généraux qu'elle trouve en les analysant. Elle trouve une base fixe dans les fils de la pensée qui évoluent pendant des siècles, comme le désir de représenter des images sacrés, des femmes belles, et des scènes de famille. Le fait que Yourcenar projette des vérités universelles sur les personnages dans son analyse des œuvres d'art montre comment elle crée un temps universel pour son livre et pour les idées des gens. Son rapprochement entre les œuvres d'art ou les personnages et les œuvres d'art des siècles séparés par des grands espaces temporels reflète son rejet des processus de catégorisation et de définition simple.

Yourcenar analyse les œuvres d'art comme des sources de l'histoire culturelle de la bourgeoisie européenne. Même en scrutant les portraits de famille, elle cherche des preuves de l'histoire générale d'une classe au lieu de rechercher l'histoire limitée à sa propre famille. Les œuvres d'art sont en même temps une source de son information historique et la base de son analyse sociale. Yourcenar crée des liens entre les portraits de ses personnages et les gens célèbres politiques ou littéraires, car elle écrit une histoire universelle de la noblesse. Elle révèle le caractère humain immuable en faisant des rapprochements entre des artistes et des œuvres d'art d'époques différentes. Ce qui intéresse Yourcenar dans l'Histoire c'est l'expérience humaine plutôt que le temps ou les événements chronologiques, donc elle retrace l'expérience parmi les portraits de famille et des tableaux.

Chapter 2: Traitement de l'Art comme Réflexion de la Pensée

En analysant l'art des cultures différentes, Yourcenar montre des sujets importants dans la pensée et un besoin humain de partager une expression intellectuelle et émotionnelle d'une manière artistique. Elle crée des liens entre l'art et les thèmes variés de la pensée humaine à travers les époques, comme la position de l'Homme dans le monde et dans la nature, le rôle des femmes dans la société, la position qui y est réservée aux enfants, la religion, le pouvoir, et la science. Dans *Archives du nord*, Yourcenar développe un discours sur ces thèmes en observant et en étudiant les œuvres d'art. Elle introduit ces idées quelquefois en recourant à des métaphores, quelquefois directement, sous forme d'opinions et d'interprétations. Elle choisit de créer des liens entre l'art et les thèmes essentiels à la pensée sous forme d'analyse des sujets artistiques et de comparaisons d'illustration des thèmes dans les œuvres des époques différents. Ces liens dévoilent la présence intellectuelle de Yourcenar dans son livre et son attitude concernant l'humanité. Elle fait une critique en analysant l'art comme reflet sociopolitique, mais son analyse de croyances religieuses et celle de la représentation des connaissances scientifiques dans l'art servent à souligner les rapprochements entre des individus de toute époque.

Les œuvres d'art illustrent les principes généraux qui appartiennent à la condition humaine, comme la perfection, la douleur, et la mortalité. Selon Berthier, le sculpteur grec avec « sa notion du lisse et du poli » représente pour Yourcenar un aspect positif de l'humanité dans un monde qui a presque oublié

tout sauf la douleur.¹⁵ Il n'est pas surprenant qu'elle se rattache avec tant de force à l'harmonie de ces statues qui incarnaient la perfection. Elles étaient considérées comme des représentations de l'Homme idéal pour le monde artistique et scientifique jusqu'au début du XX^e siècle.¹⁶ En dépit des heureuses sensations que causent les statues, elles reflètent en même temps le phénomène le plus grave pour l'homme : la mortalité. Il est évident que ces statues faites de marbre ou de pierre sont aussi vulnérables aux actes brutaux que les hommes eux-mêmes. Leurs visages sublimes sont défigurés, leurs bras et leurs jambes majestueux sont coupés, donnant l'effet d'un empire supposé invincible qui n'est plus rien que ruine. Ces statues rappellent à l'Homme la fatalité de la statue et de la créature vivante qui retournera à l'informe après une existence d'une durée indéterminée. Rien n'était plus émouvant pour Yourcenar que les mutilations des statues, car « Tout l'homme est là, sa collaboration intelligente avec l'univers, sa lutte contre lui, et cette défaite finale où l'esprit de la matière qui lui sert de support périclissent à peu près ensemble. »¹⁷ Le thème de la douleur du monde est très présent dans les œuvres de Yourcenar. Elle exprime cette douleur dans *Archives du nord* à travers les histoires tragiques et les fins

¹⁵ Berthier, Philippe. «Regarder les images jusqu'à les faire bouger.» *Les Diagonales du Temps*. Presses Universitaires de Rennes. 2007. p. 117-118.

¹⁶ La science de la physionomie, qui devenait si influente au XIX^e siècle, se fondait sur les aspects physiques qui n'étaient beaux et représentatifs d'un caractère bon que lorsqu'ils avaient les mêmes dimensions que celles manifestées dans l'art grec. Yourcenar inclut des références aux physionomies dans les portraits partout dans le livre quand elle donne des descriptions de ses aïeux : Reine avait « une physionomie d'abbesse d'ancien régime » (AN120), et Michel-Charles n'avait pas une « physionomie parisienne » (AN 103)

¹⁷ Berthier, Philippe. «Regarder les images jusqu'à les faire bouger.» *Les Diagonales du Temps*. Presses Universitaires de Rennes. 2007. p. 121.

inattendues des personnages comme la sœur aînée de Michel, morte dans un accident et les deux femmes de Rubens, mortes jeunes. C'est la fonction mélancolique de l'art de présenter les deux côtés de la vie : les moments heureux qu'on veut immortaliser et un rappel de la mortalité.

L'Homme est placé au centre du monde dans la plupart des œuvres d'art choisies par Yourcenar, qu'il soit seul ou qu'il appartienne à un groupe. Le sujet principal de toutes ces œuvres est l'Homme, qu'il soit sculpté dans la pierre ou représenté en peinture. L'Homme ne partage son espace avec aucun autre sujet dans ces œuvres artistiques, et s'il n'est pas seul, il est presque toujours avec sa famille. La préférence de Yourcenar pour ces sculptures reflète son propre souci de l'Homme dans son œuvre, où les petites vignettes de ses personnages font partie de sa grande histoire familiale. L'Homme peut se sentir seul au milieu de sa famille et du monde quand il n'y a pas de rapport entre eux. Par exemple, après être rentré de son séjour en Angleterre avec la femme de son ami, Michel semble ailleurs dans un portrait de famille : « Un peu hagard, on le devine absent. Ses yeux troubles et comme assombris regardent 'n'importe où', c'est-à-dire pour le moment vers l'Angleterre. » (AN 267) Même s'il existe des liens physiques entre la famille et l'Homme, ce lien n'assure pas de rapport d'esprit ; alors l'Homme peut se trouver isolé au centre de son monde. La vie nécessite des relations entre les gens, donc des portraits de famille, mais de temps en temps l'Homme préfère rester seul plongé dans ses propres pensées et sentiments, donc des portraits et des statues. Même si Yourcenar se concentre

sur des portraits de famille, elle décrit les traits de chaque personnage au lieu de faire référence à la famille et à son aspect général. Les personnages posent ensemble, mais Yourcenar souligne leurs vies individuelles. Elle écrit: « Dès qu'on n'est plus sous l'œil du photographe, le groupe se desserre. » (AN 267)

En plus de l'Homme dans la société, la relation entre l'Homme et la nature est un thème très courant dans les livres de Yourcenar. Elle s'intéressait beaucoup à la conservation de la nature, alors elle inclut des références aux paysages et aux animaux dans l'art. Même si la présence de la nature n'est pas aussi centrale dans *Archives du nord* que dans ses autres livres, elle a néanmoins une présence à la fois subtile et forte. Son propre respect et émerveillement face à la nature est évident quand elle décrit les habitudes de Rubens qui ont influencé son art : « Le soir venu, il se délaisse à chevaucher le long de l'Escaut, cet amateur de ciels jouit des teintes embrumées et rouges du couchant. » (AN 80) En regardant la nature dans les tableaux, Yourcenar dénonce les changements subis par la Terre à cause des cruautés de l'Homme quand elle décrit les arbres peints par les peintres, mais qui n'existent plus, à cause des guerres. Elle mentionne l'art préhistorique où les artistes primitifs ont choisi d'utiliser leurs compétences naissantes pour représenter des animaux. Yourcenar critique ses contemporains, en essayant de provoquer une crise de conscience en eux : « Les hommes des premiers siècles étaient même plus reconnaissants que l'homme moderne avec leur connaissance et leur respect pour la nature. » (AN 22) L'Homme 'sauvage' avait un haut degré d'empathie

pour la nature: « Il souffrait des mauvais traitements infligés aux animaux et savait d'instinct que la flore est une réalité sacrée. »¹⁸ Yourcenar ne peut pas incorporer beaucoup de paysages ou de peintures d'animaux car ils ne sont pas le sujet de son livre, sauf le chien bien-aimé de Michel, mais elle les traite quand elle peut, d'une manière puissante, inspirant de la culpabilité à son lecteur, car son but était de « préparer pour demain un monde plus propre et plus pur, plus agréable à vivre. »¹⁹

Une fonction importante de l'art selon Yourcenar est un reflet de la société dans laquelle il est créé, mais il peut agir comme une force subversive quand il est regardé par des spectateurs qui n'ont pas l'habitude de voir certains thèmes ou styles artistiques. Yourcenar comprend que la critique sociale fait par l'art classique peut sembler moins bouleversante que l'art moderne, mais ils ont exercé un pouvoir subtil sur leurs spectateurs. En discutant les œuvres d'art, les gens trouvaient un moyen acceptable d'exprimer et de réfléchir sur des comportements qui par ailleurs n'étaient pas toujours sans enfreindre les convenances sociales. Yourcenar imagine aussi l'influence érotique de la Vénus sur son grand-père qui grandissait dans une société où le corps des femmes respectables demeurait toujours entièrement caché:

« À une époque où une femme nue est un régal de bordel, où les mariées elles-mêmes portent des chemises de nuit à col boutonné et à manches longues, où la

¹⁸ Peyroux, Marthe. Marguerite Yourcenar : *la difficulté héroïque de vivre*. Cazaubon : Eurédit, 2003. p. 88.

¹⁹ Ibid. p.89.

moindre allusion aux ‘mauvaises mœurs’ fait pâlir les mères, Michel-Charles peut sans gêne écrire à la sienne que *l’Hermaphrodite* et la *Vénus* sont le plus bel ornement des Offices: on le laissera rêver devant le doux pied nu que découvre un drap en désordre, et le gardien qui escompte un pourboire prendra soin de faire tourner sur son socle, pour le bénéfice du jeune voyageur, la charmante Vénus. » (AN 139). La Vénus présentait la sensualité de la femme et de la grâce féminine aux hommes qui ne voyaient que le comportement rigide des femmes qui se cachaient sous la mode couverte du pied au cou. L’art jouait son rôle subversif en introduisant l’idée que malgré les couvertures d’hypocrisie qui se transforment selon les mœurs de l’époque, le bourgeois austère existe dans chaque siècle (AN 140). Cette juxtaposition du temps des œuvres artistiques et de leurs spectateurs permet à Yourcenar de souligner les différences entre la société grecque ancienne et européenne du XIX^e siècle, tout en faisant référence aux vérités universelles de l’espèce humaine, car, au fond, le caractère humain est immuable.

En analysant la société dans les œuvres d’art, Yourcenar témoigne de la différence entre la position masculine et la position féminine. L’espace féminin était éloigné de celui des hommes, hors de vue du public. Les femmes pouvaient exercer néanmoins une influence puissante chez elles où elles étaient chargées du ménage et des enfants ; un milieu auquel l’homme ne s’intéressait pas, ou au mieux, dans lequel il s’intéressait peu à l’éducation de ses enfants. En retraçant la ligne historique de ses ancêtres, où la grande majorité des

personnages importants méritant un grand espace du texte sont des hommes, quelques femmes sont décrites sporadiquement avec moins d'attention. En introduisant quelques portraits féminins, Yourcenar fait référence à leur présence secondaire sur le grand plan de l'Histoire: « Les hommes ont été ou seront décrits à leurs places respectives, mais il est commode de grouper ici quelques femmes. » (AN 63) Dans cette phrase, Yourcenar fait référence à leur position séparée qui les limite à la sphère privée. Elles occupent leur propre espace avec des attentes et des rôles différents de ceux des hommes dans les œuvres d'art et dans la société. Yourcenar décrit l'ignorance des femmes, même au XX^e siècle, en matière de sexualité et d'affaires importantes financières et légales, « les sciences d'où dépend notre indépendance » (AN 301). Tout cela relevait du domaine masculin, donc les femmes étaient toujours dépendantes des hommes. Yourcenar elle-même se considérait comme une « analphabète » sur ces sujets, et elle le disait, au cours même des années 70: le temps du mouvement féministe quand des femmes voulaient gagner plus d'indépendance dans leur vie, donc plus d'accès à l'information considérée du domaine masculin.

Yourcenar décrit assez longuement ses aïeux du XVII^e siècle, les femmes de Rubens, car il a peint plusieurs tableaux où elles ont posé pour lui. Aucune femme ensuite ne reçoit d'espace considérable dans le texte jusqu'au XIX^e siècle, quand Yourcenar pouvait enfin donner plus d'espace aux femmes avec Reine, Noémi, et Berthe, dont elle possédait plus d'images et sur lesquelles elle

disposait de plus de renseignements. Du passé plus éloigné, presque rien n'est connu des femmes, sauf ce que Yourcenar pouvait discerner d'elles à travers leurs portraits. Leur rôle était très limité dans la société, alors leurs portraits ont tendance à montrer un de deux thèmes possibles: l'amour ou la maternité.

Une des images les plus stéréotypées de la femme dans l'art est l'objet d'amour. Le portrait de femme nue est un des thèmes les plus répandus dans l'art. La femme la plus exemplaire de ce rôle féminin dans *Archives du nord* est Hélène, la femme de Rubens, qui a posé pour plusieurs tableaux de son mari. Dans le *Jugement de Pâris*, elle représente les déesses antiques De l'amour et du mariage, Venus et Junon, (AN 82) reflétant l'idée que la femme ne doit avoir aucune ambition sociale personnelle en dehors du mariage. Ce lien entre la femme et l'amour est aussi évident dans un portrait d'Isabelle du Chambge peinte entourée d'objets symboles de l'amour : « elle tient sur ses genoux l'arc et le carquois qui rappellent aussi l'Amour... » (AN 64). Yourcenar la compare à une nymphe, une déesse souvent illustrée comme libre de vivre son amour. La femme nue et la femme représentée comme nymphe formaient un contraste avec les femmes chastes des portraits de famille.

L'autre rôle féminin central qu'on trouve dans la majorité des peintures de femmes dans le livre, est la maîtresse modèle de maison. Yourcenar souligne l'importance et la signification des belles mains chez ces femmes, un trait physique montrant leur rang social. Les maîtresses de maison bourgeoises

avaient des domestiques pour faire le ménage et la cuisine, alors elles étaient très fières de leurs mains qui n'avaient jamais servi au travail domestique. Quand Yourcenar décrit le portrait de Constance de Bane, elle illustre l'image de la femme bourgeoise propre, inspirée par ses belles mains : « J'imagine une accueillante maitresse de maison qui tient tête à ses hôtes dans le boire et le manger, et s'égaie de leurs plaisanteries risquées sans que son mari ait trop à craindre des foudres de cette honnête femme. » (AN 63) Noémi était une autre femme correcte avec « une main soignée d'une personne qui n'a jamais accompli le moindre travail domestique, donc, au sens de l'époque, d'une femme comme il faut. » (AN 198).

En analysant les portraits, Yourcenar montre des exemples des femmes qui exerçaient du pouvoir sur les hommes même si elles ne quittaient pas la sphère privée. Le fait qu'elle choisit de montrer ces exemples de femmes fortes qui suivaient les règles de comportement social de leur époque reflète la position de Yourcenar, en désaccord sur ce point avec celles des féministes qui envisagent le modèle de femme libre de toute contrainte sociale. En faisant un commentaire sur un portrait de sa grand-mère, Reine, Yourcenar décrit son aspect fort, rappelant une « abbesse d'Ancien Régime » exerçant beaucoup d'influence sur les gens autour d'elle. Elle utilisait ses charmes pour commander du respect : « ce sourire a toujours le dernier mot » (AN 120). Quand Yourcenar décrit l'influence de sa grand-mère, heureuse de sa position sociale dont elle savait profiter, elle révèle sa préférence pour les femmes

fortes, calmes, maîtres d'elles-mêmes, et elle oppose cette idée de la femme modèle à celle des féministes pressées: « Reine est le chef d'œuvre d'une société où la femme n'a pas besoin de voter et de manifester dans les rues pour régner... [Elle avait le] rôle de régente auprès du roi malade...en réalité, elle gouverne » (AN 120-121). Cette phrase montre comment le rôle de la femme a changé entre le XIX^e et le XX^e siècle. Avant le XX^e siècle, les femmes fortes devaient se contenter de contrôler les gens d'une manière cachée du public. L'idée des caractéristiques féminines idéales était toujours compliquée pour Yourcenar, qui n'aimait pas ni la catégorisation simple des vertus féminines traditionnelles, ni la nouvelle image de la femme préférée par les féministes des années 70. Yourcenar soutient son idée de la femme idéale et comment elle doit démontrer des caractéristiques « féminines », souvent dédaignées par les féministes, aussi bien que ceux dits « masculines. » Selon Yourcenar, les vertus « spécifiquement 'féminines' [sont] la douceur, la bonté, la finesse, la délicatesse...des vertus dites 'masculines' [sont] le courage, l'endurance, l'énergie physique, la maîtrise de soi ». ²⁰ Elle pense que les gens de qualité des deux sexes doivent montrer ces vertus 'masculines' et 'féminines'; et il est évident dans sa description du portrait de sa grand-mère que celle-ci avait été une femme vraiment louable pour Yourcenar.

Quand Yourcenar analyse les portraits et les photographies de famille, elle montre comment ces images reflètent les méthodes d'éducation du passé.

²⁰ Peyroux, Marthe. Marguerite Yourcenar : *la difficulté héroïque de vivre*. Cazaubon : Eurédit, 2003. p. 93.

Dans un portrait de famille du XIXe siècle, Yourcenar décrit comment les enfants, « comme tous les enfants de leur temps » se portent avec une dignité de « petites grandes personnes » parce qu'à cette époque, il était désirable que les jeunes sortent de leur enfance très tôt pour devenir des messieurs et des dames. Gabrielle est décrite comme « une dame en miniature » qui porte une jupe courte et un chemisier de tartan avec « une parfaite aisance qui est déjà mondaine. » (AN 201) Son petit frère, Michel, qui a cinq ans dans cette photographie, est assis « sagement, un livre à la main [dans] l'habit complet d'un petit homme avec gilet, nœud de cravate, et souliers bien cirés » (Ibid). La représentation des enfants dans ce tableau montre comment les mœurs ont changé. L'idée de l'enfance comme étape de la vie tout à fait différente de l'âge adulte n'existait pas encore. Les enfants portaient les mêmes vêtements que leurs parents, qui servent de rappel des contraintes sociales. Les enfants ne pouvaient pas encore jouer avec liberté, ils devaient soigner leurs vêtements méticuleusement en reflétant les manières raffinées de leurs parents. Ils ne sont pas représentés avec des jouets ou prenant des poses naturelles. Les petits, comme les adultes, devaient attendre patiemment que la séance soit finie.

En analysant la représentation des personnages dans leurs portraits, Yourcenar les présente tous comme dépendants de leur milieu social. Ces portraits témoignent de l'influence puissante de la société en définissant le caractère des gens.²¹ Yourcenar évoque la force de l'influence sociale sur des

²¹ Harris, Nadia. « Le Labyrinthe du Monde : roman historico-didactique. » *Les Diagonales du temps*. Presses Universitaires de Rennes. 2007. p. 232.

personnes quand elle écrit : « Suit un portrait moral brossant une Noémie adulte complètement déterminée par son milieu dont elle n'a pas su transcender la médiocrité. » (AN 183-188?) Cette remarque montre comment Yourcenar commence ses idées par une critique des personnages, qui devient souvent une critique de la société en général, car elle n'écrit pas pour divulguer des secrets de ses personnages. Son interprétation des personnages est toujours influencée par sa conception de la société où ils habitent.

Malgré le traitement du rôle féminin et des références à la position des enfants dans la société, Yourcenar a tendance à prendre l'Homme et les thèmes qui lui sont chers comme sujet ; par exemple, l'Homme et la politique. Ce thème n'est pas très développé car elle n'était pas une écrivaine engagée au sens strict du terme. Les principes et les événements politiques sont importants dans son œuvre, mais sur d'autres bases que celles qu'on trouve souvent dans d'autres œuvres du XXe siècle. Au lieu d'écrire sur les tensions politiques ou les expériences de guerre, elle se concentre sur les thèmes moraux et humanistes. Son engagement politique est plus subtil car son écriture dévoile un engagement éthique sur la protection de la nature et des animaux et les droits de l'Homme. Yourcenar n'était pas en Europe pendant la deuxième Guerre Mondiale car elle était aux Etats-Unis et elle avait fini par y rester, mais elle était consciente des horreurs subies par les gens et la nature, surtout quand elle constata les changements en Europe au cours de ses voyages ultérieurs. Elle comprend l'importance de la politique pour l'Homme dans le développement

de sa vision et de ses positions humanistes, alors elle décide d'incorporer quelques analyses sur les tendances politiques exprimées dans l'art. La politique est un moyen pour l'Homme d'acquérir du pouvoir ou de régler son image publique pour se conformer à l'attitude politique de son temps.

Yourcenar traite la politique du XVI^e siècle en profondeur quand elle analyse l'art baroque, qui selon elle, est l'art de la politique montrant les façons diverses à travers lesquelles la noblesse étale sa puissance et son autorité. Elle analyse les tableaux de Rubens pour décrire l'atmosphère politique de l'époque. Dans les sociétés où le rang est déterminé par la naissance plus que par les compétences en gagnant de l'argent, la noblesse commissionne les œuvres d'art pour les montrer dans les vêtements et un style de vie luxueux. Ce phénomène est évident en particulier pendant les époques où la situation politique n'est par certaine; par exemple, pendant la Renaissance quand la bourgeoisie acquérait du pouvoir, et pendant les périodes de guerre. Yourcenar cite les œuvres peintes par Rubens pendant la guerre de Trente Ans : « [Son œuvre répond au besoin de régner, de posséder et de jouir d'un clipe dorée juchée tout au haut de l'Europe...» (AN 83). La noblesse établit un rapprochement entre sa position et les motifs classiques pour souligner l'aspect divin du pouvoir dont jouissait la noblesse, donc des tableaux avec des thèmes comme les allégories, les fables, ou les épisodes de l'histoire romaine. Dans ses tableaux, les sujets se montrent dans tout leur luxe comme des héros et des dieux (AN 83). Quand ils se peignaient sous ces formes, ils voulaient montrer à la société leur immortalité et

le désir de montrer leur permanence à tout le monde malgré les guerres ou les autres difficultés passagères. Yourcenar mentionne le rôle des allégories, de la fable et des épisodes de l'histoire romaine comme des motifs exemplaires de ce désir de la noblesse et de ses objectifs en commanditant des tableaux. Elle passait un jugement sur ces gens et leur goût insatiable pour le pouvoir en décrivant la manière dont ces êtres frivoles ont utilisé leur pouvoir dans des passe-temps violents. Elle critique leur attitude légère envers la vie humaine, évident dans quelques tableaux du thème romain : « Les sanglants martyres assouvissent noblement leur fringale de spectacles et leur goût pour la mise à mort. Il s'agit toujours de plaire à la badauderie des foules, mais cette fois d'une foule de princes. » (AN 83). Yourcenar, membre d'une famille de la noblesse ancienne, a rejeté leurs valeurs immorales provenant d'un abus de pouvoir (tout comme son père qui a vendu le titre familial noble sans regret) révélé même dans leurs tableaux.

L'atmosphère politique est aussi présente à l'arrière-plan de quelques portraits. Les portraits de quelques-uns de ses aïeux d'avant et d'après la Révolution sont mentionnés plus haut. Ils servent plutôt d'exemples de gens qui ont perdu leur pouvoir politique, dont la seule clé est la grande différence entre leurs vêtements. Au lieu de se représenter avec des symboles ou des thèmes classiques, le reflet de leur pouvoir- et de son absence, est beaucoup plus subtil. Après que la noblesse a perdu la plupart de son pouvoir politique, les thèmes classiques dans l'art devenaient plutôt évocateurs du temps passé. La

noblesse se tournait plutôt vers les portraits familiaux au lieu des grands tableaux thématiques. L'art reflète leur humiliation ainsi que leur souci de s'établir dans leur nouvelle position sur l'échelle politique.

Un autre thème répandu dans les analyses artistiques de Yourcenar est l'art comme reflet des croyances sacrées des cultures et des époques différentes. Elle donne une signification religieuse à l'art préhistorique car les représentations dévoilent un aspect métaphysique de leur vie. Selon Yourcenar, le désir de dessiner des images sur la pierre prouve l'esprit élevé de ces hommes : « Ces Pisanello ou ces Degas de la préhistoire ont connu l'étrange compulsion de l'artiste qui consiste à superposer aux grouillants aspects du monde réel un peuple de figurations nées de son esprit, de sa France et de ses mains. » (AN 23) Yourcenar ne croit pas que les hommes de la préhistoire n'ont senti que l'instinct bestial ; elle garde une vision humaniste de l'Homme qui a toujours eu une capacité à éprouver des sentiments supérieurs.

Yourcenar fait un rapprochement entre l'art préhistorique et l'art religieux du Moyen Age quand elle compare le rôle des dessins dans les grottes et le rôle des cathédrales. Aux yeux de Yourcenar, ni les fresques ni les cathédrales ne sont des objets utilitaires. Les cathédrales représentent quelquefois des siècles d'un travail grandiose réalisés par les meilleurs architectes et artisans pour glorifier Dieu en lui donnant une place digne de ses sacrements. Yourcenar croit que les images des bêtes avaient eu la même signification pour leurs

spectateurs que l'Eucharistie chez les catholiques : « Rien n'empêche de supposer que le sorcier de la préhistoire, devant l'image d'un bison percé de flèches, a ressenti à de certains moments la même angoisse et la même ferveur que tel chrétien devant l'Agneau sacrifié. » (AN 23) Selon Yourcenar, les deux genres d'art partageaient le but commun d'élever l'âme en donnant au spectateur un sujet de contemplation et une fuite devant les sauvageries du monde réel.

L'art religieux montre les idées de l'origine de l'Homme et les concepts de l'apparence des premiers hommes. L'art de la Renaissance illustre la tradition judéo-chrétienne où l'homme originel habitait dans un beau jardin en accord parfait avec les animaux et la nature. Yourcenar cite un détail de la Chapelle Sixtine pour soutenir son argument, d'écrivant « l'Adam de Michel-Ange s'éveillant dans sa perfection au contact du doigt de Dieu. » (AN 22) Pour l'artiste de la Renaissance, les premiers hommes avaient été créés à l'image de Dieu, alors ils étaient toujours représentés sous une jeune forme parfaite. La détérioration du corps était un effet du péché originel, donc les autres personnages bibliques ridés, vieux, ou courbés. Yourcenar décrit la mesure où l'image des premiers Hommes a changé après les avancées scientifiques et un éloignement culturel des traditions religieuses. Au XX^e siècle, l'image de ces hommes préhistoriques a perdu sa forme idéale, objet de respect. Devant l'image moderne de l'Homme préhistorique, Yourcenar veut valoriser l'intelligence de ces hommes bestiaux : « aujourd'hui... l'homme avait

commencé comme une brute poilue, mais qui avait encore de l'intelligence car il a inventé le feu, la cuisson des aliments, et le bâton enduit de résine qui éclaire la nuit. » (AN 22) Après que l'idée de l'évolution a été acceptée par la société, la représentation et les opinions sur les facultés des hommes préhistoriques ont complètement perdu le respect qu'elles avaient autrefois.

La représentation des dieux dans l'art permet une bonne connaissance d'un peuple : sa philosophie religieuse et les croyances religieuses étrangères qui l'ont influencé. Par exemple, les concepts religieux de l'Empire Romain étaient diffusés sur tous ses territoires, alors les images religieuses gréco-romaines sont très répandues. Les représentations des dieux gréco-romains n'ont aucun trait individuel pour montrer la région ou l'artiste qui les a produit ; Yourcenar en donne un exemple : « Les images trouvées à Bavay...ne se distinguent en rien de celles tirées un peu partout du sol de l'Empire. » (AN 31) Les habitants gardaient leurs traditions en même temps que la religion romaine gagnait du terrain car les images religieuses informes témoignent de la différence entre les traditions celtes et les figures religieuses empruntées. L'art laïc des Celtes prouve leur talent et leur attention exceptionnelle aux détails. Les premières monnaies celtes montrent une décoration exquise où les animaux et les plantes s'étirent et s'entrelacent (AN 31). Ces motifs étaient adoptés plus tard par les moines chrétiens en copiant des textes. Yourcenar mentionne ces détails artistiques pour montrer le contraste entre l'art laïc et l'art religieux, car des artistes si adroits auraient pu représenter leurs dieux s'ils le voulaient. Donc

ils avaient des raisons théologiques contre ce genre de représentation : « Peut-être les préféraient-ils à demi invisibles, à peine sortis de la pierre et s'enfonçant de nouveau en elle, participant au chaos confus de la terre informe, des nuées, du vent. » (AN 31) Donc, les dieux n'étaient pas visibles clairement car les Celtes n'avaient pas de vision lucide de leur position dans le monde ou de leur avenir après la mort. La représentation des dieux est un choix consciencieux théologique qui s'est manifesté plus tard pendant la Réforme avec les briseurs d'images. Selon Yourcenar, si la tradition de l'image religieuse informe n'existait pas, les réformateurs n'auraient pas eu de précédent pour leur dégoût contre les images religieuses (AN 31). Elle utilise souvent ces détails historiques pour trouver une explication aux pensées et aux actions des hommes de tous les temps.

Dans son commentaire sur les bibelots d'art religieux, Yourcenar prend position contre les représentations d'images artistiques communes, ordinaires. Elle cherche toujours un aspect extraordinaire dans les œuvres d'art, qu'il se trouve dans le sujet ou dans le talent de l'artiste. Par exemple, elle fait référence aux tableaux de Rubens où sa femme est peinte comme la Sainte Vierge ou des saints sans en donner aucun jugement. Mais quand elle cite les illustrations religieuses sur les images mortuaires de Berthe et de sa sœur, ses mots expriment un jugement contre l'art ordinaire, créé sans imagination : « Celle de Berthe, ornée d'une *Mater Dolorosa* de Carlo Dolci, est banale ; c'est celle que le papetier catholique de Lille devrait offrir à tous les veufs de cette année-là

pour commémorer leur défunte. » (AN 350-351). Pour Yourcenar, les œuvres d'art trop communes ou surreprésentées dans la société perdent leur capacité à inspirer la contemplation.

Yourcenar manifeste un intérêt pour les sciences aussi, qu'elle incorpore dans son analyse des œuvres d'art, plus spécifiquement, son intérêt pour la substance pure, base de toutes les entités vivantes ou inertes. Selon Yourcenar, un artiste doué incorpore les vérités scientifiques dans son œuvre, donc le spectateur est frappé par la beauté du sujet à des niveaux multiples. Par exemple, Yourcenar trouve des exemples d'une connaissance de la substance pure en contemplant des œuvres de Rubens. Elle dit qu'il emporte le spectateur vers un nouveau monde ou rien « ne compte plus que la substance pure » (AN 84). Il jette le plus de matière possible sur ses tableaux, étonnant le spectateur par les variations diverses de cette matière qui forme une base pour tous les personnages et des objets :

Le même sang rosit le corps des femmes et injecte l'œil des alevins des rois mages ; la fourrure de la pelisse d'Hélène, les poils des barbes, les plumes des oiseaux tués par Diane ne sont plus qu'une modification de la substance ; les chairs potelées des enfants portant des fruits sont des fruits ; les chairs cireuses et flasques de Jésus descendu de la croix ne sont qu'un dernier état de la vie de la chair. (AN 84)

Les tableaux de Rubens traitent la substance comme sujet principal plutôt que les personnages individus qui perdent leur importance parmi le spectacle de ce

« magma organique », cette « mer de formes » (AN 84). Son style artistique révèle une préoccupation avec les étapes de la chair, et de la matière qui en fait la base, dans la vie de l'Homme.

Yourcenar voit aussi des exemples des phénomènes astronomiques dans les œuvres de Rubens, car elle apprécie ce sujet, alors il fait parti de sa contemplation des tableaux. Au commencement du livre, Yourcenar décrit son contemplation du ciel : de la lune et des étoiles qui inspire des réflexions sur le caractère éphémère de la Terre (AN 20). Elle contemple les œuvres aux yeux d'un contemporain de l'artiste, pensant aux théories scientifiques dont l'artiste aurait connaissance. Yourcenar les interprète comme des métaphores astronomiques où les formes des personnages représentent des corps célestes : [Ils] tournent comme, d'après les théories encore condamnées de Galilée, la terre tourne ; les fesses des *Trois Grâces* sont des sphères ; les anges rebondis flottent comme des cumulus dans un ciel d'été ; Phaéton et Icare choient comme des pierres. Les chevaux et les amazones jetés bas de *La Bataille du Thermodon* sont des bolides arrêtés dans leur trajectoire. (AN 84)

Dans cette description, Yourcenar invoque les mouvements turbulents du ciel inspirant l'émerveillement et la peur à la fois aux esprits de Rubens et de ses contemporains après l'introduction des théories astronomiques nouvelles où le monde n'habitait plus dans un environnement fixe et stable.

Il est évident que Yourcenar aimait bien la métaphore des êtres humains comme des corps célestes, car elle l'utilise encore en décrivant la vie de son père à l'époque où il vivait avec deux femmes : sa première femme et sa belle-sœur qui faisaient beaucoup de voyages ensemble. En décrivant la vie de ses trois personnes, Yourcenar dit que les humains et les astres sont tous faits de la même matière, agissant d'une manière semblable au cours de leur vie:

Ces êtres bougent dans le temps, inversant leurs positions comme les étoiles circumpolaires au cours de la nuit, où, comme les constellations du Zodiaque, ils glissent en apparence le long d'une écliptique qui n'existe que par rapport à nous, isolés ou groupés autrement que nous imaginons qu'ils le sont. (AN 339)

Les sœurs ont traversé les espaces pendant leurs voyages tous comme les astres suivent leurs cours. En fait, les mouvements célestes sont beaucoup plus prévisibles que ceux des gens, alors elle doit comparer les formes humaines de Rubens avec plusieurs entités célestes, chacun avec ses propres mouvements caractéristiques. Les planètes suivent leurs cours fixes, les nuages vont et viennent sans avertissement, les pierres tombent lourdement dans une direction en menaçant tout ce qui leur fait obstacle, et les bolides effrayent les obstacles qui se présentent de chaque côté. Yourcenar mentionne cette variété de phénomènes célestes alors chacun peut représenter des catégories des gens différents. Les tableaux aux sujets variés, chacun bougeant d'une manière et sur un cours différent, reflètent les mouvements dans ciel, donc une façon de créer un rapprochement entre ces mondes au lieu de souligner leurs différences. Tout

dans l'univers est lié, et Yourcenar cherche à comprendre l'essence fondamentale par une compréhension scientifique.

Avec son analyse des œuvres d'art, Yourcenar montre la capacité de l'art à élever les sens et l'esprit, emportant le spectateur cultivé à un niveau supérieur. Ce n'est pas vrai pour tout art ; évidemment, les œuvres banales ne peuvent servir que de décoration ou de bibelot inutile ; mais les œuvres inspirées reflètent le génie créateur intéressant tout homme soucieux d'humanité. Yourcenar critique le fait que cette expérience esthétique n'est pas accessible à tout le monde, car la beauté esthétique des sculptures et des tableaux au niveau profond est perdue pour la plupart des gens qui visitent les musées sans avoir des connaissances historiques. Elle montre comment les statues grecques « tombent sous les sens » pour le public des XIX^e et XX^e siècles : « Le public de nos jours s'est dépris de ces œuvres jugées froides et redondantes, en tout cas de seconde main. Plus personne ne se rend au Vatican pour obtenir de *l'Apollon du Belvédère* la révélation sublime, ou s'instruire du rôle des émotions dans l'art auprès du *Laocoon*, cet opéra de pierre. » (AN 138)

Au contraire, pour Yourcenar et les autres spectateurs approchant l'art d'un point de vue plus ouvert approfondi par un désir de comprendre des cultures étrangères ou historiques, l'art dévoile le caractère complexe de l'Homme et de son siècle. Il peut révéler des vérités universelles en même temps que des caractéristiques spécifiques d'une ère. Yourcenar souligne le rôle central de la contemplation dans cette expérience esthétique : « Il faut la regarder vingt fois,

et jouer le vieux jeu qui consiste à retrouver dans toute œuvre d'art les motifs éternels... » (AN 81). Cette phrase révèle la tendance de Yourcenar de regarder l'art en paix, avec un sens de la recherche et un regard capable de voir le moindre détail et les grands thèmes qu'ils représentent à la fois, un œil accoutumé à scruter l'art et un esprit capable de se transporter mentalement à l'époque du peintre. Yourcenar fait référence à la « contemplation » de l'art tout au long du livre et divulgue ses pratiques qui demandent beaucoup de temps en faisant ses analyses.

En analysant les œuvres d'art, Yourcenar évoque les thèmes qui sont importants pour l'Homme à toute époque, par exemple, l'Homme dans la société contrairement à sa position dans la nature et au rôle de la femme, les tendances politiques, religieuses et scientifiques, et l'influence de l'art sur l'esprit. En scrutant les œuvres d'art, Yourcenar montre l'art comme reflet de la pensée au cours de l'histoire, soulignant les vérités universelles, particulièrement en traitant la religion et la science, et affirmant sa critique sociopolitique quand les perspectives humaines sont détériorées à son avis.

Chapter 3: Art comme Reflet de sa Propre Identité

Dans *Archives du nord*, Yourcenar exploite ses archives, y compris les œuvres d'art pour retracer la lignée de ses ancêtres, discernant leur identité et sa propre identité simultanément. En décrivant l'art, Yourcenar révèle sa propre identité flamande, française, et européenne. Elle comprend l'impossibilité de trouver la vérité complète de l'identité des individus, mais elle apprécie la capacité d'art de l'art à montrer des vérités du caractère humain. Cette quête d'identité n'est pas tout à fait une quête personnelle, car ce qu'elle cherche, au fond, c'est l'identité humaine, et c'est ce fait qui fait d'elle une humaniste. Yourcenar exprime ce but quand elle écrit, « je voudrais suivre ici la démarche [qui part] directement de lointains inexplorés pour arriver enfin, diminuant d'autant la largeur du champ de vue, mais précisant, cernant davantage les personnalités humaines... » (AN 15). Sa présence dans le texte, aussi bien que le traitement de son père, servent d'exemples spécifiques du vrai personnage principal du livre, le genre humain. Tandis que toute littérature traite le thème d'identité d'une façon, son traitement est différent, car c'est l'auteur même qui souligne la présence de ce thème dans le livre.

En écrivant une chronique familiale, Yourcenar décrit les portraits de ses parents et de ses aïeux d'un ton sec, comme un observateur lointain impersonnel. Yourcenar approche et analyse les portraits familiaux de la même manière qu'elle analyse les œuvres qui lui sont étrangères. Yourcenar étudie les œuvres d'art comme un anthropologue, dévoilant les personnages et leurs

modes de vie, soit qu'elle les a étudiés de près, soit que dans leurs documents et leurs portraits. Elle crée une distance en se décrivant à la troisième personne, en faisant référence à elle-même comme « l'enfant » et la « nouvelle-née » (AN 368). Il est évident que l'auteur n'a pas de place dans l'histoire comme personnage : « Il est trop tôt pour parler d'elle, à supposer qu'on puisse parler sans complaisance et sans erreur de quelqu'un qui nous touche inexplicablement et de si près. Laissons-là dormir... » (AN 369). Yourcenar rejette l'œuvre romanesque où les expériences personnelles de l'auteur sont le sujet principal du livre.

Yourcenar s'insert tout au long du livre avec ses jugements et ses interprétations de l'art et sa conception des personnages influencés par l'art. Elle contrôle l'image des tableaux reçus par le lecteur avec des commentaires basés sur son propre jugement. Dans les mots d'Alexandre Terneuil : « il n'y a nulle part où l'auteur n'est pas présente ».²² Yourcenar se trouve au milieu d'un labyrinthe de recherche de ses aïeux, alors elle trouve une façon de les rendre compréhensibles. Selon Pascale Doré dans *Yourcenar ou le féminin insoutenable*: « Elle assemble, impose un sens pour contrer l'informe dont elle émerge et qui la menace. »²³ Yourcenar rejette totalement le rôle d'une narratrice omnisciente comprenant les sentiments et les pensées internes de ses

²² Terneuil, Alexandre. « Les Classiques contre les modernes lectures stylistiques de l'œuvre de Marguerite Yourcenar. » *La Réception Critique de l'œuvre de Marguerite Yourcenar*. Clermont- Ferrand. 2010. p. 434.

²³ Doré, Pascale. *Yourcenar ou le féminin insoutenable*. Droz : Genève. 1999. p. 270.

personnages, disant : « je n'écris pas un roman » (AN 349) ; néanmoins, elle interprète des détails intimes selon sa connaissance de leur vie et l'effet de leurs expressions : « Le regard intense et noir [de Michel-Charles] luit d'un éclat froid entre la barre des sourcils et les hautes pommettes...de cet homme qui souffre, peut-être qui pense, on ne saurait rien sans quelques bribes et récits de son fils. » (AN 198-99). Même si l'auteur n'est pas un personnage, ses opinions et commentaires sur ses archives font partie intégrale du livre.

Quelquefois, Yourcenar ajoute des réactions personnelles aux images de ses aïeuls. Après des descriptions et des références à plusieurs tableaux d'Hélène Fourment, Yourcenar décrit comment elle est déçue par son aïeule, disant qu'elle aurait préféré descendre d'une autre femme. Elle donne une longue description de celle qu'elle aimerait mieux que ce « jeune visage charnel » : « J'aurais préférée pour arrière-grand-tante Hendrickje Stoffels, servante, modèle et concubine du vieux Rembrandt, qui adoucit de son mieux les dernières années du malheureux grand peintre, et par malchance mourut avant lui : Hendrickje avec ses paupières un peu bouffies de domestique levée trop tôt, et son corps fatigué et doux, teinte d'ombres grises, qu'elle a prêté à la *Bethsabée* du Louvre.» (AN 82) Yourcenar oscille dans son rôle de narratrice-témoin distant et de narratrice-membre de la famille Crayencour, personnage forcément lié à cette histoire par ses propres opinions et sentiments.

Yourcenar choisit de décrire les sentiments de ses personnages principaux aussi bien que les événements extérieurs, plus faciles à interpréter. Les analyses psychologiques des personnages secondaires qui n'ont pas laissé de journaux intimes ou de documents privés doivent être influencées par les idées de l'auteur. Selon Marthe Peyroux : « Elle réfléchissait pour elle-même et intimait des directives à elle-même pour créer l'intérieur de ses personnages. Libre à autrui d'en intercepter l'écho et de choisir ou non de s'y conformer. »²⁴ Par exemple, Yourcenar crée les pensées du jeune Michel Charles quand il se regarde dans un miroir, jugeant chaque détail de son visage : « Le nez avec ses cloisons un peu épaisses le satisfait moins...il les préférerait plus minces. » (AN 102). Cet extrait romanesque révèle l'intérêt de Yourcenar pour la dimension intérieure de l'homme et de la psychologie de ses personnages ; une dimension qui révèle l'imagination et la psychologie de l'auteur.

Pour comprendre les motivations internes des personnages, Marguerite Yourcenar recourt à l'imagination dans l'analyse de ses archives. Un traitement des portraits comme des illustrations supplémentaires du texte ne la satisferait pas ; elle cherche les clés de leur psychologie. En regardant une photographie de Michel à sept ans, elle ne voit pas qu'un jeune garçon mignon : le portrait reflète les sentiments qu'il aurait éprouvés, selon elle, dans la relation difficile qu'il eut avec sa mère : « les yeux ont déjà un arrière-fond de tristesse ; on sait à sept ans ce que c'est que la vie. » (AN 201). Yourcenar donne aux visages des

²⁴ Peyroux, Marthe. *Marguerite Yourcenar La Difficulté héroïque de vivre*. Eurédit : Paris. 2003. p. 9

personnages principaux aussi bien que des inconnus « non seulement un nom, mais une vie »²⁵ reconstituant des personnages complexes basés sur des détails de leurs expressions. Par exemple, elle écrit de Constance de Bane : « Les yeux clairs, restés jeunes entre leurs paupières rougies, nous regardent avec une froide bienveillance dans laquelle il entre de l’amusement et de la bonté. Les lèvres rentrées répondent faiblement au sourire des yeux. Cette ci-devant n’a pas l’air sot. » (AN 93). Yourcenar applique sa conception du caractère de ses aïeuls, dont il n’y a pas de documentation, à leurs portraits. Ses personnages sont donc une composition mêlant personnages historiques et personnages inventés. Nadia Harris exprime le rôle de l’imagination dans cette autobiographie familiale : « *Le Labyrinthe* dégage les procédés narratifs mis en œuvre pour combiner histoire et fiction dans un récit qui se veut ancré dans l’archive en même temps que tributaire de l’imagination... ».²⁶ Même si Yourcenar n’écrit pas un roman, son écriture dépend de son imagination, car elle imagine la suite des événements, et les sentiments résultants, dans les vies de ses personnages. Elle utilise souvent des phrases comme « j’imagine », « il est plus probable » et « on devine » en interprétant les portraits familiaux pour déterminer les limites de l’espace imaginaire du texte.

²⁵ Berthier, Philippe. “Regarder les images jusqu’à les faire bouger. » *Les Diagonales du temps*. Presses Universitaires de Rennes. 2007. p. 115.

²⁶ Harris, Nadia. « Le Labyrinthe du Monde : roman historico-didactique. » *Les Diagonales du Temps*. Presses Universitaires de Rennes. 2007. p. 229.

Voulant créer un livre réaliste fondé sur des faits ou des tendances historiques, Yourcenar contrôle son imagination. Selon Park, au lieu de donner un « laisser-passer à son imagination romanesque, » elle essaie de « rendre son imagination plausible. »²⁷ Yourcenar se sert de sa connaissance des époques historiques pour comprendre la mentalité de ses personnages, donc elle crée ses personnages avec son imagination et des faits en même temps. Elle décrit l'influence de son imagination sur son œuvre : «Chaque fois qu'on se risque à glisser un détail non vérifié, fut-ce au sujet de la couleur d'une robe, j'ai l'impression de merveilleuses vacances dans l'imaginaire. »²⁸ Yourcenar insère des ébauches des personnages fictifs de ses ancêtres dans un monde historique réaliste, soigneusement développé sur la base de recherches exhaustives.

Yourcenar montre la part qu'elle accorde à son imagination quand elle fait des rapprochements entre ses ancêtres et des figures célèbres de l'Histoire. Yourcenar dévoile sa grande vision du temps historique, voyant des ressemblances entre des contemporains des pays et des cultures diverses. Elle compare un portrait de Noémi, femme au foyer française, et celui de l'impératrice douairière Tzu Hsi de la Chine : « [Noémi] a la même solidité indestructible et la même roideur d'idole. À travers ses paupières mi-closes, elle regarde devant soi avec méfiance comme à travers la fente d'une meurtrière. »

²⁷ Park, Sun Ah. *La Fonction du lecteur dans Le Labyrinthe du Monde de Marguerite Yourcenar*. L'Harmattan. 2003. p. 294.

²⁸ Terneuil, Alexandre. « Les Classiques contre les modernes lectures stylistiques de l'œuvre de Marguerite Yourcenar. » *La Réception Critique de l'œuvre de Marguerite Yourcenar*. Clermont- Ferrand. 2010. p. 430.

(AN 266). Yourcenar se sert de son imagination pour créer des liens imprévus entre ces ancêtres et des figures qui leurs sont inconnues. Elle imagine des ressemblances de caractère discernables sur leurs visages, mais ce rapprochement est plutôt étendu car la situation des deux femmes et les expériences qu'elles connurent étaient très différentes.

Yourcenar décrit les difficultés qui existent en analysant l'art comme témoin d'identité individuelle. Il n'est jamais facile de comprendre toutes les complexités de l'esprit, tous les éléments qui influencent un Homme en même temps, les nuances subtiles qui l'émouvaient. Parmi des recherches et des analyses les plus exhaustives, l'auteur doit deviner ce qui s'est passé dans l'esprit et le cœur de quelqu'un en une époque toute autre que la sienne. Yourcenar écrit : « Précisément parce que tout s'y trouve, sans le tri qu'un peintre ou un sculpteur eut commencé par faire, ces images sont d'interprétation aussi difficile que les visages eux-mêmes aperçus dans la vie. Nous sommes le plus souvent devant d'opaques mondes fermés. Certains clichés avouent, sans que nous sachions si l'aveu porte sur des actes ou des tendances, sur ce que ces gens auraient pu être ou faire, ou sur ce qu'ils ont été et ont fait. » (AN 198)

Yourcenar évite de créer des personnages basés sur une source ; plutôt, les documents complètent l'information trouvée dans les tableaux et l'art peut corriger les témoignages écrits ou oraux : « La vie intérieure se lit rarement sur les figures : la physionomie du révérend père François-Mathieu Bieswal encore jeune donne surtout l'impression du contrôle de soi, d'une sensualité et d'une

rêverie dominées, et de cette prudence qui consiste à se taire ou à ne pas tout dire. Mais l'énergie ne manquait pas au révérend père. » (AN 51) En réalité, son aïeul était fort habile, envoyé deux fois à Paris pour négocier les affaires désespérées de sa région. En incluant ces faits historiques, Yourcenar témoigne des idées fausses qu'on peut former en scrutant les tableaux si l'analyse n'est pas soutenue par d'autres sources.

En regardant les tableaux, des détails sont visibles pour Yourcenar qui étaient invisibles à leurs contemporains. Yourcenar décrit la différence entre les analyses des portraits des contemporains et les analyses modernes : « Il arrive même que des caractéristiques, lentement développées comme sous le fait d'on ne sait quel réactif, ne deviennent visibles qu'aujourd'hui et que pour nous... Des lacunes, des maux ou des vices que les contemporains n'ont pas vus, sans doute parce que l'habitude, où les partis pris du respect ou de l'engouement les aveuglaient, et dont la moindre trace, perçue par les intéressés, leur eut fait déchirer ces couteux bostols, se montrent comme si ces photographies étaient devenues des radiographies. » (AN 198). Yourcenar soutient qu'elle comprend mieux les images grâce à sa connaissance rétrospective que les gens immergés dans une perspective obscurcie par le déroulement des événements et des opinions de l'époque. Il serait plus difficile d'achever une interprétation plausible des visages contemporains. Le choix de n'incorporer que des personnages historiques est un outil pratique pour faciliter es analyses crédibles de leur vie.

Son commentaire des œuvres d'art reflète l'identité nationale de Yourcenar, malgré la distance temporelle entre l'auteur et l'œuvre. Le traitement de la Belgique et des peintres flamands met en valeur des aspects problématiques de son identité flamande complexe, identité qu'elle rejette d'ailleurs. La Flandre française est un espace essentiel dans *Archives du nord* dans les deux premiers chapitres où Yourcenar glisse sur son histoire familiale jusqu'à la fin du XVII^e siècle. Elle découvre la vie quotidienne de ces ancêtres, incluant l'histoire locale pour permettre au lecteur « d'entrer dans la vie du peuple de cette région, en profondeur... »²⁹. Les coutumes et les styles de vie décrits dans les tableaux de ces époques révèlent les anciennes racines flamandes de Yourcenar. Yourcenar était très fière de son lien de filiation même éloignée à Rubens, le personnage le plus longuement traité avant son père. Elle décrit cette relation plutôt compliquée:

Daniel Fourment épousa Claire Brandt, l'une des deux filles du Docteur Brandt, juriste et humaniste de bon renom ; Rubens prit l'autre, Isabelle, et les combles de la maison du Docteur furent le premier atelier du peintre. Isabelle Brandt morte jeune fut ensuite remplacée près de Rubens par la blonde Hélène, sœur cadette de Claire, devenu ainsi par deux fois beau-frère de ce grand créateur de formes. Claire Fourment, ma distante aïeule, fille de Daniel et de Claire Brandt, était donc nièce des deux femmes les plus portraiturées et les plus comblées de leur siècle. (AN 77)

²⁹ Park, Sun Ah. *La Fonction du lecteur dans Le Labyrinthe du Monde de Marguerite Yourcenar*. L'Harmattan. 2003. p. 289.

Cette relation intéressait Yourcenar particulièrement à cause de son intérêt pour l'art flamand, partagé avec son père, qui mena plusieurs fois sa fille au Musée d'Amsterdam pour regarder les peintures hollandaises et flamandes (AN 285). Cette influence paternelle est évidente quand elle inclut des peintures des maîtres flamands dans plusieurs livres (*Le Jardin des Délices* de Bosch se trouve dans *L'Œuvre au Noir*, par exemple). Pour son père, sinon pour Yourcenar, ses racines flamandes jouaient un rôle (fût-il minime) dans son identité, car il y a un portrait des années soixante-dix intitulé le « patricien flamand » où il porte l'habit du fonctionnaire flamand. Ce portrait laisse deviner une pointe de patriotisme car, dans les mots de Yourcenar : « C'est le portrait d'un fonctionnaire loyal, toute intégrité et autorité, prêt à se faire coller au mur, s'il le faut, par les ennemis de l'ordre. » (AN 235) Michel Charles a choisi de se présenter, au moins dans ce tableau, comme sujet de la Flandre française loyal et sérieux- un sentiment tout à fait étranger à Yourcenar pour l'ancien patrimoine.

Malgré ses racines paternelles, Yourcenar constate qu'elle ne s'est jamais considérée belge et qu'elle n'avait pas de liens avec la Belgique. Ses impressions négatives sur la Belgique venaient de son père, pour qui les villes de ce pays étaient bruyante, sale, grise, et puante. Elle n'avait qu'une image « désolante d'une ville pleine de grisaille et d'ennui »;³⁰ la « capitale de

³⁰ Goslar, Michèle. *Marguerite Yourcenar: Regards sur la Belgique*. Editions Racine : Bruxelles. 2003. p. 17

l'épaisseur » (AN 303). Elle aimait bien son musée d'art ancien, visité pour « rendre mes respects aux Breughels » chaque fois qu'elle se trouvait là pour voir des amis.³¹ Elle passa son enfance en France avec son père, alors elle connaissait la Belgique moins que la France, où elle a vécu pendant des années et où elle a fait plusieurs visites après son installation aux États Unis. Yourcenar manifeste plus de respect pour leur art que pour le pays où habitaient ses relations avec qui elle n'avait rien en commun. Yourcenar était 'autre,' n'appartenant ni à cette partie de la famille ni à cette culture. Elle exprime son sentiment de distance envers la Belgique, pays « très éloigné souvent de mon tempérament à moi ».³² Elle mentionne souvent sa distance physique et métaphysique vis-à-vis de ses racines belges, qui ne font pas parti de son identité actuelle : « Ce pays de ma naissance et de ma mère, qui, dans son aspect présent, tout au moins, m'était totalement étranger » (AN 305). Malgré le manque de rapport entre l'auteur et le pays, la peinture flamande est l'art le mieux représenté dans l'œuvre. La Belgique faisait partie de l'identité historique de sa famille, et elle préférait les villes belges historiques aux villes contemporaines. Bruges, sa ville belge préférée, était si honorée car Yourcenar aimait la ville ancienne et ses ressemblances au passé, la ville de Rubens, et de Zénon, héros de L'Œuvre au Noir.³³ En analysant sa famille française, elle

³¹ Goslar, Michèle. *Marguerite Yourcenar: Regards sur la Belgique*. Editions Racine : Bruxelles. 2003. p. 24.

³² Ibid. p. 34.

³³ Ibid. p. 43.

décrit plutôt les portraits de famille que les œuvres d'art françaises célèbres, et elle ne mentionne pas les peintres français célèbres car elle n'en avait aucun dans sa famille. C'est pourquoi la perspective exclusivement artistique, les goûts qui influencent l'identité de l'auteur viennent de ce pays sous-estimé.

Marguerite Yourcenar se considérait plutôt française que belge, car sa famille est assimilée à la culture française du XIX^e siècle, un fait révélé dans ses portraits. Le nom de famille a été changé de Cleenewerck en *Crayencour*, francisation révélatrice des inclinations politiques et culturelles des ascendants de Yourcenar. Dans un portrait familial de 1842, la famille a choisi d'affirmer sa fierté pour sa nouvelle identité française : « Un buste de Bossuet atteste son respect pour l'éloquence sacrée ; la tour de l'église Sainte-Catherine, aperçue par une fenêtre ouverte, arbore au faite le tricolore du Roi-Citoyen... [et] un immense tapis de la Savonnerie éclipse de ses tons voyants tout le reste... » (AN 182-83). Donc, au milieu du XIX^e siècle, la famille de Michel-Charles a définitivement supplanté son identité flamande par des liens forts avec son nouveau patrimoine. Le demi-frère de Yourcenar, de son côté, a choisi, lui, de se réinstaller en Belgique à l'époque de la naissance de Yourcenar. Il a réclamé son héritage belge, incitant Yourcenar à affirmer : « Le tronc français finit avec moi. »³⁴ Son identité était très influencée par le patrimoine de son père et de ses grands-parents, dont les portraits sont un témoin.

³⁴ Goslar, Michèle. *Marguerite Yourcenar: Regards sur la Belgique*. Editions Racine : Bruxelles. 2003. p. 11.

Les œuvres d'art choisies par Yourcenar montrent le respect donné à la culture gréco-romaine par la bourgeoisie d'Europe occidentale et leurs racines anciennes communes. Le père de Yourcenar lui a appris à apprécier la sculpture et la littérature grecques. Ce milieu helléniste où elle a été élevée et son admiration pour cette culture ancienne est évidente dans ses œuvres où elle fait des allusions à la culture classique et à la tradition mythologique grecque. Elle inclut plusieurs références aux sculpteurs grecs et à la beauté de leurs formes, soutenant leur représentation de l'âge d'or de l'Homme. En écrivant sur ses ancêtres, elle fait référence à la connaissance des langues classiques: « [Rubens] a peint...le portrait du vieux Docteur Brant, et les joues vermeilles du savant feraient croire qu'il se connaissait en vins de France aussi bien qu'en grammaire grecque et latine. » (AN 79). La mythologie grecque était un thème répandu dans l'art depuis des siècles, car toute personne cultivée connaissait les symboles et les personnages mythologiques, donc les tableaux mythiques de Rubens parmi ses autres tableaux religieux ou ses tableaux des images de la vie quotidienne :

« Dans un des derniers tableaux du maître, *le Jugement de Pâris*, elle est à la fois Vénus et Junon, deux morceaux de nus se concurrençant l'un l'autre. Ailleurs, elle prête son jeune visage charnel aux Vierges et aux saintes. Dans le parc du petit château du Steen récemment acquis par l'artiste, elle fait les honneurs en grande toilette ; devant le pavillon à l'italienne de son jardin de ville, elle regarde une servante jeter du grain aux paons. Assise sous un

portique, ravissante dans son habit de gala, elle effleure son ample jupe un des beaux tapis de la famille. (AN 81). »

Les références classiques et mythologiques étaient bien représentés dans l'art et la littérature jusqu'au XX^e siècle, alors l'œuvre de Yourcenar reflète son éducation et ses goûts classiques formés par la tradition européenne.

Yourcenar préfère souligner des rapprochements entre des cultures plutôt que des frontières, aussi mentionne-t-elle les physionomies qui peuvent appartenir à n'importe quel pays. Dans un paragraphe de style romanesque où elle imagine son grand-père analysant sa figure dans un miroir, Yourcenar fournit un portrait imaginaire où le personnage donne son propre commentaire basé sur des portraits et des photographies dans sa possession: « En tout cas, il sent que ce n'est pas là une physionomie parisienne, ni même peut-être tout à fait française. Ne pourrait-on pas, en somme, le prendre pour un Hongrois, un Russe, un beau Scandinave ? Oui, un Ladislas, un Ivan, peut-être un Oscar... » (AN 103) Dans cette scène, Yourcenar souligne les ressemblances qui existent entre des cultures au lieu d'accepter des catégorisations simples. Elle cherchait toujours des preuves d'une identité commune, d'une grande vision du monde. Elle exprime sa philosophie où l'identité ne doit pas être fixée par des nationalités : « Je n'ai jamais cru aux frontières pour l'esprit. »³⁵ Ce portrait imaginé montre son désir d'écrire une Histoire européenne : « Il n'y aurait presque aucun intérêt à évoquer l'histoire d'une famille, si celle-ci

³⁵ Goslar, Michèle. *Marguerite Yourcenar: Regards sur la Belgique*. Editions Racine : Bruxelles. 2003. p. 38.

n'était pas pour nous une fenêtre ouverte sur l'Histoire d'un petit État de l'ancienne Europe. »³⁶ Son grand-père pourrait passer pour un homme de plusieurs pays, tout comme cette histoire familiale est l'histoire de l'Homme européen.

L'art jouait un rôle important dans la vie de Yourcenar, servant de modèle et d'inspiration. Elle portait au doigt une bague ornée d'une tête d'Auguste vieilli depuis des années et elle soutient que cette image était un rappel moral influençant son contrôle d'elle-même : « Je...dois beaucoup à cette fréquentation journalière avec cet exemple de sévère perfection glyptique. » (AN 153). Sa conception de la beauté était formée par l'art grec aussi : « Une Ariane abandonnée, copiée en bronze...m'a enseigné la beauté d'une draperie ondoyant mollement sur un corps couché. » (AN 152). Dans sa vie, Yourcenar était entourée d'art : l'art accumulé par son père, l'art scruté plusieurs fois pendant des visites répétées dans les musées d'Europe et des États-Unis. Elle passait du temps avec les sujets artistiques presque comme elle passait du temps avec des gens, qu'ils aient été des amis ou des connaissances.

Yourcenar montre comment l'art peut servir comme miroir d'une personne ou de l'humanité, car l'art est aussi susceptible de vieillir ou d'être blessé. Quand elle était encore jeune, Yourcenar s'est débarrassée de sa bague d'Auguste vieilli car elle a développé une petite fêlure causée sans doute par un choc. Pour la femme jeune, cette faute lui donnait un aspect « moins précieux,

³⁶ Park, Sun Ah. *La Fonction du lecteur dans Le Labyrinthe du Monde de Marguerite Yourcenar*. L'Harmattan. 2003. p. 283.

imperceptiblement endommagé, périssable », mais, en réfléchissant sur la perte de cette image dans sa vieillesse, Yourcenar exprime son changement d'attitude envers la petite faute : « c'était alors pour moi une raison d'y tenir un peu moins. C'en serait une aujourd'hui pour y tenir un peu plus. » (AN 154) Après des années, Yourcenar elle-même se sentait plus « périssable », moins forte contre les blessures de la vie, alors elle souhaite d'avoir gardé cet objet d'art qui montre les traces de la souffrance tout comme celle qu'elle pouvait éprouver. L'état de l'objet d'art reflétait l'état de son propriétaire.

En étudiant les œuvres d'art, Yourcenar comprend le lien entre l'art et son sujet, l'humanité, car en regardant l'art le spectateur réfléchit sur son propre identité et sur toute l'humanité en même temps. Yourcenar exprime ce phénomène: « Nous arriverons toujours assez vite à ces individus situés très près de nous, sur lesquels nous croyons à tort ou à raison presque tout savoir ; nous arriverons toujours assez vite à nous-mêmes. » (AN 48). Elle écrit cette phrase après quelques paragraphes où elle suit génération par génération des Cleenewerck, glanant des détails de leurs vies dans les portraits de famille. Même si les sujets de ces peintures vivaient il y a longtemps, Yourcenar est frappée par un sentiment de rapprochement avec ses aïeux et une compréhension qu'en étudiant l'humanité, nous étudions nous-mêmes, même si, au départ, ce n'était pas le but principal.

Malgré son attachement à l'art, Yourcenar exprime ses restrictions et son impuissance à montrer la vie entière. Elle écrit : « Voilà, je pense, ce qui

m'éloigne désormais des musées et peut-être des chefs-d'œuvre : c'est que la vie qu'ils contiennent n'est jamais que fragmentaire. »³⁷ Les lacunes inévitables dans l'art sont frustrantes pour l'auteur, mais quand elle a accès à plusieurs portraits des gens au cours de leur vie, elle peut mieux comprendre les étapes différentes de leur vie. Par exemple, Yourcenar peut tracer les étapes dans la vie de son père parce qu'elle a plusieurs images de lui pour aider son analyse et ses réflexions sur la jeunesse et la vieillesse : « 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 sortie. Et tout l'intervalle semble un tumulte vain, une agitation à vide, un chaos inutile par lequel on se demande pourquoi on a dû passer. » (AN 202-203) En regardant les changements dans son visage, elle pouvait mieux comprendre l'expérience humaine.

En réfléchissant sur la vie de son père, Yourcenar se permet de faire une généralisation sur la vie de tout homme. De tous ses personnages, son père est le personnage le plus profond du livre. Sa description de sa vie compliquée souligne les difficultés dans la vie de tout homme et le changement du caractère et d'identité selon les expériences. Elle parle particulièrement de l'enfance et de

³⁷ Gaudin, Colette. « Le Roman de l'histoire : l'archive yourcenarienne entre relique et ruine. » *Les Diagonales du Temps*. Presses Universitaires de Rennes. 2007. p. 211.

la vieillesse, qu'elle considère les périodes les plus importantes. Selon Yourcenar, la jeunesse et l'âge mûr ne sont que le temps où l'on subit des difficultés qui n'ont aucune valeur, donc ce sont des métaphores de ce temps chargé avec un bal où on danse pour passer le temps en mouvement superflu. Le personnage de son père est un exemple spécifique de l'être humain, le personnage principal du livre.

Elle ne cherche pas l'identité d'un individu, qu'elle écrive sur sa propre identité ou l'identité d'un de ses ancêtres, mais l'identité de toute l'humanité; alors elle n'est pas limitée par les frontières rigides entre les êtres. Yourcenar n'est pas comme les autres auteurs féminins du XX^e siècle qui écrivent pour trouver ou pour partager leur propre identité (Beauvoir en est un exemple). Douspis pose la question : « Le moi, existe-t-il? » Car un « sentiment d'étrangeté » se trouve partout dans le *Labyrinthe du Monde*.³⁸ Une compréhension exhaustive d'un personnage est possible, mais cette ambiguïté fournit des perspectives importantes sur le caractère et l'identité. La description de la vie de ses aïeux est un outil lui permettant d'écrire l'histoire de l'Homme européen; œuvre personnelle et universelle à la fois.

³⁸ Gaudin, Colette. « Le Roman de l'histoire : l'archive yourcenarienne entre relique et ruine. » *Les Diagonales du Temps*. Presses Universitaires de Rennes. 2007. p. 361.

Le lecteur sent la présence de l'auteur tout au long du texte, car les personnages sont une composition mêlant personnages historiques et personnages inventés. Mais elle essaie de contrôler son imagination avec des faits historiques trouvés dans ses sources. Elle retrace l'identité de ses ancêtres flamands et français dans les œuvres d'art tout en sachant que l'identité humaine change toujours, donc leur représentation est plutôt un reflet de l'identité humaine qu'une vue compréhensive du personnage. En cherchant l'identité de ses ancêtres, Yourcenar dévoile sa propre identité problématique, car la peinture flamande est l'art le mieux représenté dans l'œuvre malgré le manque de rapport entre Yourcenar et la Belgique. En analysant l'identité complexe de sa famille et d'elle-même, Yourcenar développe une quête d'identité humaine.

Conclusion

Dans *Archives du nord*, Marguerite Yourcenar présente la lignée de ses ancêtres paternels depuis le Moyen Age dans une chronique soutenue par ses archives divers où les œuvres d'art ont une part importante. Elle écrit une histoire de toute l'humanité, car elle essaie de dévoiler la dimension universelle du caractère humain au lieu de se concentrer sur l'importance des personnages particuliers individuels. Elle s'insère dans cette histoire avec ses opinions, ses réflexions, et son imagination, et c'est à travers celles-ci qu'elle développe une réflexion sur l'art et sa fonction comme témoignage de l'Histoire et aux thèmes importants à l'humanité à tout époque.

Les références aux œuvres classiques abondent, y compris les sculptures grecques et les peintres italiens de la Renaissance, et les œuvres baroques flamandes. Yourcenar décrit des sculptures antiques et les gravures des sculptures antiques avec un enthousiasme mêlé d'admiration ; le *Laocoon* est "un opéra de pierre" et *l'Apollon du Belvédère* "révèle le sublime." Dans ses mots, les sculptures antiques ont "enseigné" les artistes futurs "à exprimer des émotions dans leurs œuvres" (AN 138). Les artistes de la Renaissance ont trouvé leur inspiration dans des sources antiques, incorporant les règles de la perspective et de la symétrie selon les normes d'architecture et des sculptures antiques. Par conséquent, les peintres de la Renaissance provoquent son intérêt et son respect aussi, mais ses remarques semblent moins enthousiastes si on les compare à son attachement aux originaux antiques. L'auteur ne s'intéressait pas

au même niveau à l'art abstrait, préférant l'art classique et antique, comme on voit dans toutes ses œuvres, même si elle avait fait part de son intérêt pour Picasso et Zadkine dans ses *Lettres*. Yourcenar fait brièvement allusion à plusieurs peintres italiens afin de créer des liens entre ses personnages et la représentation des figures dans ces peintures. Une photographie de son père Michel, alors enfant, rappelle à l'auteur les « *putti* de Donatello » (AN 201). Berthe, la première femme de Michel, évoque la *Mater Dolorosa* de Carlo Dolci après sa mort prématurée (AN 350). En décrivant les œuvres d'artistes inconnus, Yourcenar associe leur style artistique à celui de peintres célèbres de la Renaissance, permettant au lecteur de visualiser les images; par exemple, les femmes dans la *Pudeur* et la *Vanité* que son père a achetées ressemblent aux « androgynes de Léonard » (AN 152).

Malgré son admiration pour l'art classique, Yourcenar considère les œuvres flamandes baroques avec beaucoup plus d'attention et d'analyse dans *Archives du nord*. Les peintres baroques sont caractérisés par leur effort à donner une représentation réaliste des textures et des objets. Dans leurs tableaux, la peau et les vêtements sont peints avec un soin si considérable que le spectateur pense qu'il voit et peut même toucher les tissus. Vermeer, Van der Meulen, Rubens, Rembrandt, Van der Weyden sont autant d'artistes baroques qui trouvent leur place dans *Archives du nord*. Yourcenar traite ces tableaux d'une manière différente des œuvres classiques car elle recrée leurs sujets flamands pour le lecteur, qu'il connaisse ou non leurs œuvres, pour être certain

qu'il puisse les visualiser. Pour cette raison, on peut dire qu'elle illustre son livre de leurs œuvres au lieu de faire des références brèves aux titres d'une manière plus éloignée. Par exemple, Yourcenar décrit longuement l'*Hélène Fourment* :

« Cette femme chaude et moite semble sortir d'un bain ou d'une alcôve. Son geste est celui de la première venue qui, entendant frapper à la porte, jette au hasard n'importe quoi sur ses épaules, mais le grand style du peintre lui évite toute pudibonderie égrillarde ou fade. ...La fourrure dont elle se drape et que ses flancs débordent de toute part lui donne plutôt l'air d'une mythologique oursonne. Ces seins un peu mous, comme des gourdes, ces plis du torse, ce ventre peut-être arrondi par un début de grossesse, ces genoux creusés de fossettes rappellent la boursouffure de la pâte qui lève. » (AN 82)

Toutes ses descriptions de portraits baroques ne sont pas si longues, mais il est évident que Yourcenar passe beaucoup plus de temps sur les descriptions de leurs œuvres que sur l'art antique ou les peintres italiens de la Renaissance. Yourcenar développe l'image des portraits flamands avec plus de soin, par exemple, quand elle décrit les peintures de Rubens avec « le jeune visage charnel [des] Vierges et des saintes » (AN 82), ou les « femmes de Vermeer [qui] se penchent sur les tables » (AN 76). Même si les descriptions de l'art baroque sont les plus détaillées parmi les œuvres d'art, les portraits familiaux sont le genre d'art qui occupe le premier rang dans l'espace textuel yourcenarien.

Les photographies et les portraits de familles sont tous inconnus et se trouve dans sa collectionne privée, alors Yourcenar ne peut pas parler d'eux qu'à travers des descriptions très détaillées. En incorporant ces deux genres de portraits dans le livre, Yourcenar doit décrire ces œuvres en détail et donner ses impressions sur les expressions des personnages pour aider le lecteur qui n'a aucun moyen de les regarder de ses propres yeux. Ces œuvres ne se trouvent dans aucun musée ou espace public. Aussi Yourcenar assume-t-elle son rôle d'unique témoin avec un sens de responsabilité et de conscience historique. Elle parle longuement des expressions de chaque personnage pour partager l'image de sa famille avec son public. Yourcenar ne se donne pas la peine de décrire tous les visages des personnages dans les tableaux des maîtres parce que le lecteur peut les voir de ses propres yeux. Yourcenar écrit d'une photographie de famille : « Noémie, très droite, serrée dans sa robe noire à buscs et à bouillonnés, coiffée comme la princesse Mathilde l'était dans ces années-là, occupe un fauteuil... À travers ses paupières mi-closes, elle regarde devant soi avec méfiance.... Michel s'appuie au dossier du siège de Michel-Charles ; mince, hâve, un peu hagard, on le devine absent. Ses yeux troubles et comme assombris regardent 'n' importe où'... » (AN 266-67). Yourcenar utilise le même genre de description exacte avec les portraits de familles qui remontent à des époques anciennes : « Le révérend père François-Mathieu Bieswal me regarde de ses intelligents yeux sombres. Son visage est fin et un peu

mou...cette physionomie d'homme encore jeune donne surtout l'impression du contrôle de soi, d'une sensualité et d'une rêverie dominées, et [d'une prudence extrême] » (AN 51). À travers ces descriptions, dont il y a beaucoup plus d'exemples dans le livre, on comprend que Yourcenar regarde les portraits et les photographies de familles de la même manière, et ses descriptions permettent au lecteur de les visualiser aussi.

À travers l'exploitation des références aux œuvres d'art dans ce livre, il est évident qu'elles constituent des témoignages historiques des traditions personnelles et collectives qui montrent les gens tels qu'ils voulaient être vus par leurs contemporains, et aussi par leurs descendants. Les portraits sont des preuves que ces personnes qui ne sont maintenant que des « fantômes » ont vraiment existé. Ils donnent à ceux qui les regardent (dans ce cas, Marguerite Yourcenar et le lecteur à travers elle) une impression du caractère, et dans quelques cas, du mode de vie, de ces personnages. De plus, les œuvres d'art sont des témoignages d'une tradition familiale et culturelle qui doit être protégée pour sauvegarder l'identité collective de la famille. Yourcenar exprime sa tristesse et ses regrets à l'idée que tous ces objets d'art se sont perdus au fil du temps à cause de l'indifférence et de la légèreté avec lesquels son père les a traités. Face à l'attitude de son père, elle décrit les émotions du marchand juif à qui il vendait ses bibelots et ses portraits. Ce juif, comme Yourcenar, est pris d'une sorte d'hésitation devant cet homme qui se ruine et qui, dans chaque bibelot et chaque portrait, sacrifie sa tradition (AN 336).

Contraire aux photographies, les œuvres d'art classiques et baroques reflètent l'art tel que Yourcenar le conçoit et le pratique dans ses livres. *Archives du nord* présente une dimension de réflexion esthétique par la forte présence de références aux peintures, aux sculptures et aux portraits. Yourcenar a développé sa connaissance de l'art tout au long d'une éducation due à son père, et grâce au temps qu'elle a passé dans les musées. L'art a toujours un rôle important dans ses livres, même s'il occupe une place plus prépondérante dans *Archives du nord* que dans ses autres livres en raison des très nombreuses références à des œuvres d'art précises. Il est évident qu'elle aime des thèmes classiques ou mythologiques car ils servent de base à ses idées humanistes, même si son genre d'humanisme n'ignore pas les aspects négatifs du caractère humain et la façon dont l'homme maltraite la terre. Yourcenar s'intéresse beaucoup à la douleur du monde, thème essentiel dans ses livres ; alors il n'est pas surprenant qu'elle trouve en même temps des exemples de la douleur de l'Homme et des expressions de l'Homme idéal dans l'art classique. L'art, pour Yourcenar, inspire le souvenir des époques où l'Homme devait se confronter à des problèmes différents, mais qui leur semblaient aussi terribles que l'état du monde au XX^e siècle après les deux Grandes Guerres Mondiales (évident dans sa représentation de la Renaissance dans *L'Œuvre au Noir*). Mais la capacité de l'Homme à se perfectionner était une idée très chère à Yourcenar, pour qui les sculptures grecques servaient de modèle. Yourcenar s'inspire en partie des artistes flamands pour leur attention aux détails et à leur

représentation de personnages de la bourgeoisie et du peuple, le même sujet choisi par l'auteur pour son œuvre. Son intérêt pour l'humanisme et sa manière d'exprimer sa vision de l'humanité révèle l'art classique et baroque comme inspiration importante pour son œuvre.

Yourcenar se situe entre artiste littéraire et artiste visuelle, car son écriture allie littérature et art, alliance qui inspire profondément son œuvre. Il faut remarquer que Yourcenar s'intéresse beaucoup à la création artistique et au processus de production des œuvres d'art. Le spectateur voit l'esprit des artistes à travers leurs œuvres une expression de leur génie créateur et de leur idéologie. Les personnages principaux de Yourcenar semblent presque des détails d'un genre de tableau-vivant créé selon leurs portraits. Yourcenar analyse leurs images pour les repeindre en mots dans le livre. Elle perçoit leurs caractères et leurs sentiments dans leurs portraits et les traduit grâce à son sens de l'art littéraire. Yourcenar était une artiste littéraire au sens littéral du terme, car le lecteur peut vraiment voir des œuvres d'art en lisant son texte. Elle se décrit comme peintre et son texte comme un tableau quand elle dit d'un de ses livres : « Comme un peintre établi devant un horizon et qui sans cesse déplace son chevalet à droite, puis à gauche, j'avais enfin trouvé le point de vue du livre.³⁹ » Elle mettait les deux genres d'art : la peinture ou la sculpture et l'art littéraire, au même niveau. Elle les entrelace dans les pages d'*Archives du nord*, aussi bien que dans ses autres livres, avec une finesse remarquable.

³⁹ Yourcenar, Marguerite. "Carnets de notes," *Les Mémoires d'Hadrien*. Paris: Gallimard. 1974. p. 322

En citant les portraits, les tableaux, et les sculptures, Yourcenar exprime une conception de l'art comme expression humaine qui révèle des caractéristiques universelles de toute humanité. Selon ce point de vue, les tableaux inconnus ont la même valeur que les œuvres d'art célèbres, car elles sont toutes des témoignages visuels de l'identité. Yourcenar trouve que toutes les œuvres d'art sont dignes de l'attention publique parce qu'elles permettent toutes des réflexions sur l'expérience humaine. L'art pour Yourcenar n'est pas nécessairement limité aux œuvres exposées dans les musées ou gardées par des collectionneurs. Pour elle, toute représentation faite par une personne a une valeur et reflète des thèmes culturels et historiques.

Yourcenar analyse le caractère esthétique des œuvres d'art comme une historienne de l'art, avec un respect pour les talents des artistes et une compréhension de leur milieu historique, mais elle utilise ces œuvres comme base d'une critique sociale. Ce critique est le plus évident quand elle décrit les portraits des femmes. Les portraits féminins donnent des indices quant au rôle social des femmes. Elles habitaient dans un environnement clos qui les protégeait et les confrontait à des choix limités. Par exemple, Yourcenar décrit un portrait d'Isabelle de la Basse-Boulogne où elle : « tient sur ses genoux l'arc et le carquois qui rappellent aussi l'Amour...Mince et droite dans son costume de cour Louis XV, elle s'apparente moins aux molles petites femmes de *L'Embarquement pour Cythère* qu'aux nymphes du *Primatice*. » (AN 63) Avec

cette description, Yourcenar indique la préférence sociale pour les femmes faibles, avec des qualités de nymphes, au moins dans la classe bourgeoise. Le fait que cette jeune fille est habillée comme l'Amour la montre dans une position conventionnelle de la femme, préparée dès son jeune âge au rôle de femme et de mère. Yourcenar exprime l'information très limitée qu'on a de cette jeune fille, et de plusieurs autres. L'information évidente dans les portraits ou documentée révèle le rôle limité et les faits considérés les plus importants pour la société en relation avec des femmes quand elle écrit : « Quant à ce qui se cachait derrière ce visage, aux images qui passaient dans ces grands yeux clairs, un peu obliques, ne cherchons pas. On sait seulement qu'elle épousa un Bieswal de Briarde et mourut à quarante-six ans. » (AN 64) Au lieu de traiter les œuvres d'art comme témoins historiques ambivalents, Yourcenar montre les injustices sociales qu'elles révèlent.

Yourcenar souligne le rôle responsable de l'art qui prend la condition humaine comme sujet. Elle fait référence au rôle de l'art comme critique sociale : « [...] j'ai aussi, entre autres, dans l'esprit deux exemples pris des arts plastiques qui me paraissent irréfutables. L'un est Guernica de Picasso, l'autre la statue commémorative du bombardement de Rotterdam par Zadkine : ces deux œuvres sont une protestation contre l'horreur de la guerre, mais le sauvage et le grotesque chaos dans l'une, la représentation, dans l'autre, d'un être humain réduit à n'être plus qu'une sorte de pantin difforme et épouvanté, participent dangereusement à l'atrocité qu'ils dénoncent, et habituent l'œil à

l'image de la catastrophe sans que se dégage nécessairement ce produit essentiel, la pitié. Consciemment ou non, l'artiste a été contaminé par ce qu'il décrit. »⁴⁰ L'art n'est jamais seulement de l'art, fait qui soutient le désintéret général de Yourcenar pour l'art abstrait. Philippe Berthier, spécialiste de Marguerite, note son opinion sur la responsabilité de l'art de critiquer les problèmes sociaux: «L'œuvre n'est pas irresponsable, elle représente, elle a un sujet ; et ce sujet est en prise directe (même si c'est pour leur tourner le dos) sur les tribulations de la caravane humaine, les spasmes qui scandent son avancée, ses embardées et ses effroyables rechutes ».⁴¹

Avec sa tendance à éviter les classifications simples, Yourcenar a créé un livre hors genre qui n'est pas une chronique familiale traditionnelle, ni une biographie sociale de la bourgeoisie, ni un catalogue d'art, mais un livre tout à fait « autre. » En lisant cette œuvre, il semble que Yourcenar trouve sa propre identité en traçant la lignée de ses ancêtres, en choisissant les sculpteurs et les portraits qui l'ont influencée ou inspirée le plus, et en projetant les caractères de ses aïeux selon les clés fournies par leurs portraits. En fait, Yourcenar trouve une identité beaucoup plus globale, car, en surmontant les frontières entre les pays, les œuvres d'art, et les personnages, Yourcenar procède à une quête d'identité humaine.

⁴⁰ Yourcenar, Marguerite. *Lettres à ses amis et quelques autres*. Edition établie, présentée et annotée par Michèle Sarde et Joseph Brami, Paris : Gallimard. 1995. p. 240.

⁴¹ Berthier, Philippe. «Regarder les images jusqu'à les faire bouger. » *Les Diagonales du temps*. Presses Universitaires de Rennes. 2007. p. 122.

Bibliography

I

Yourcenar, Marguerite. *Archives du nord*. Paris : Gallimard. 1977.
Yourcenar, Marguerite. « Carnets de notes », *Mémoires d'Hadrien*. Paris: Gallimard. 1974.
Yourcenar, Marguerite. *Lettres à ses amis et quelques autres*. Édition établie, présentée et annotée par Michèle Sarde et Joseph Brami. Paris : Gallimard. 1995.

Yourcenar, Marguerite. *Une Volonté sans fléchissement : correspondance 1957-1960 : D'Hadrien à Zénon*. Texte établi, annoté et préfacé par Joseph Brami et Maurice Delcroix. Édition coordonnée par Colette Gaudin et Rémy Poignault avec la collaboration de Michèle Sarde. Gallimard, 2007.

II

Berthier, Philippe. « Regarder les images jusqu'à les faire bouger » *Les Diagonales du temps*. Presses Universitaires de Rennes. 2007.

Colvin, Margaret Elizabeth. *Baroque Fictions: Revisioning the Classical in Marguerite Yourcenar*. «Faux Titre» No. 271. 2005.

Crary, Jonathan. *The Techniques of the Observer : On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. MIT Press. 1992.

Doré, Pascale. *Yourcenar ou Le féminin insoutenable*. Genève : Libr. Droz, 1999.

Douspis, Mireille. « Autobiographie : Équilibre entre classicisme et modernité. » *La Réception critique de l'œuvre de Marguerite Yourcenar*. Ed. Clermont-Ferrand. S.I.E.Y. 2010.

Garguilo, René. « Le Mythe du labyrinthe et ses modulations dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. » *Les Diagonales du temps*. Presses Universitaires de Rennes. 2007.

Gaudin, Colette. « Le Roman de l'histoire : l'archive yourcenarienne entre relique et ruine. » *Les Diagonales du Temps*. Presses Universitaires de Rennes. 2007.

Goslar, Michèle. *Marguerite Yourcenar: Regards sur la Belgique*. Bruxelles : Racine, 2003.

Harris, Nadia. « Le Labyrinthe du Monde : roman historico-didactique. » *Les Diagonales du Temps*. Presses Universitaires de Rennes. 2007.

Ness, Béatrice. *Mystification et créativité dans l'oeuvre romanesque de Marguerite Yourcenar : cinq lectures génétiques*. *North Carolina studies in the Romance languages and literatures*, n° 247. 1994.

Park, Sun Ah. *La Fonction du lecteur dans Le Labyrinthe du Monde de Marguerite Yourcenar*. Paris : L'Harmattan, 2003.

Peyroux, Marthe. *Marguerite Yourcenar : la difficulté héroïque de vivre*. Cazaubon : Eurédit, 2003.

Real, Elena. « Le Réel et le mythe chez Marguerite Yourcenar. » *Roman, Histoire et Mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*. Tours : S.I.E.Y. 1995.

Sarde, Michele. *Vous, Marguerite Yourcenar : la passion et ses masques*. Paris : R. Laffont. 1995.

Sarnecki, Judith Holland. *Subversive Subjects: Reading Marguerite Yourcenar*. Judith Holland Sarnecki and Ingeborg Majer O'Sickey éd. 2004.

Savigneau, Josyane. *Marguerite Yourcenar : inventing a life*. Chicago : University of Chicago Press. 1993.

Terneuil, Alexandre. « Les Classiques contre les Modernes. Lectures stylistiques de l'œuvre de Marguerite Yourcenar. » *La réception critique de l'œuvre de Marguerite Yourcenar*. Ed. Rémy Poignault. S.I.E.Y. 2010.