

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

Revue de l'Université de Bruxelles, 1988/3-4, Bruxelles : Université Libre de Bruxelles, 1988.

http://digistore.bib.ulb.ac.be/2011/DL2503255_1988_3_4_000_.pdf

Cette œuvre littéraire est soumise à la législation belge en matière de droit d'auteur.

Elle a été publiée par l'**Université Libre de Bruxelles** et numérisée par les Archives & Bibliothèques de l'ULB.

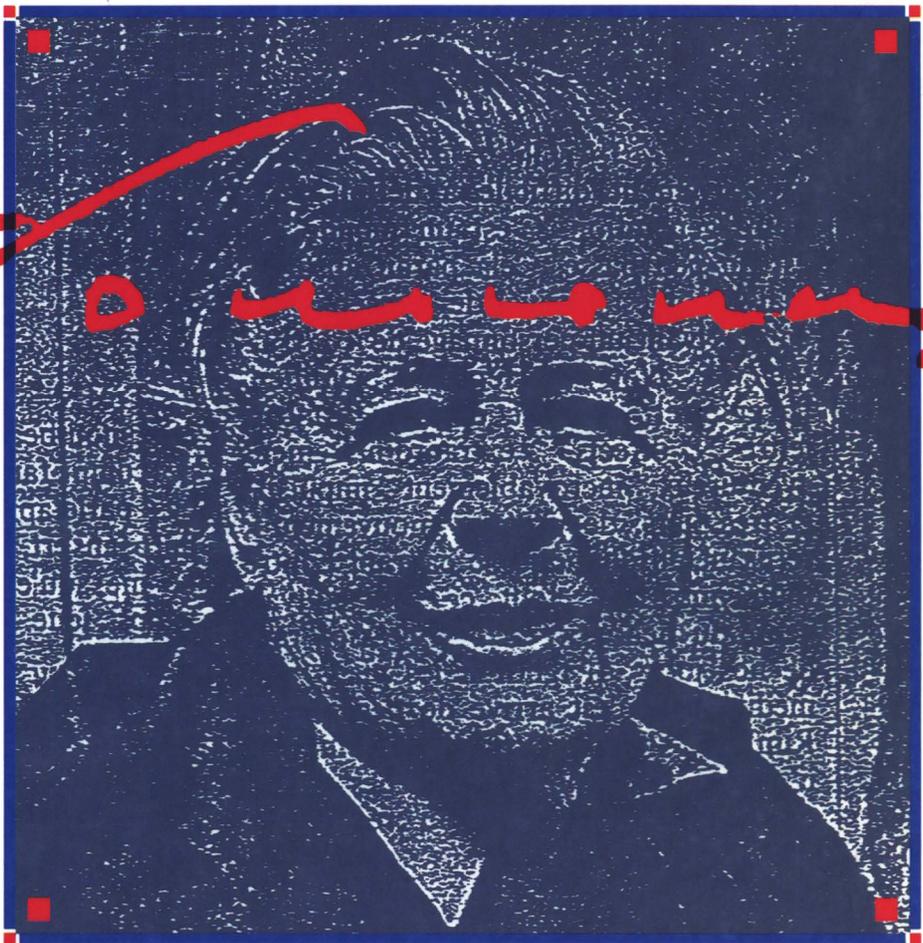
Tout titulaire de droits sur l'œuvre ou sur une partie de l'œuvre ici reproduite qui s'opposerait à sa mise en ligne est invité à prendre contact avec la Digithèque de façon à régulariser la situation (email : [bibdir\(at\)ulb.ac.be](mailto:bibdir(at)ulb.ac.be)).

Les règles d'utilisation de la présente copie numérique de cette œuvre sont visibles sur la dernière page de ce document.

L'ensemble des documents numérisés mis à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site <http://digitheque.ulb.ac.be/>

Composé par Adolphe Nysenholc et Paul Aron

Marguerite Yourcenar



Editions de l'Université de Bruxelles

Marguerite Yourcenar

1988/3-4

*Publié avec le concours
du Ministère de la Communauté française de Belgique et
de la Société belge des professeurs de français*

Revue de l'Université de Bruxelles

**Comité de rédaction
de la revue de l'université**

Directeur

Jacques Sojcher

Comité de rédaction

Paul Bertelson

Jean Blankoff

Jean Pierre Boon

Gilbert Debusscher

Jacques Devooght

Jean-Christophe Geluck

Michel Hanotiau

Hervé Hasquin

Ernest-Alfred Sand

Christian Vandecasserie

Pierre Van der Vorst

Secrétaire de rédaction

Adolphe Nysenholc

Rédaction

2, place Leemans

B-1050 Bruxelles

Secrétariat

26, avenue Paul Héger

B-1050 Bruxelles

Tél. 02/642.37.99

Sommaire

André Delvaux <i>L'Œuvre au noir</i>	5
Yvon Bernier Genèse et fortune littéraire des <i>Mémoires d'Hadrien</i>	11
Rémy Poignault Chronologie historique et chronologie du récit dans <i>Mémoires d'Hadrien</i>	19
Maurice Delcroix Autobiographie et mythe dans les <i>Mémoires d'Hadrien</i>	33
Thomas Gergely La mémoire suspecte d'Hadrien	45
François Wasserfallen Sur quelques lignes de <i>Sixtine</i>	51
Michel Grodent L'hellénisme vivant de Marguerite Yourcenar	55
Jean-Pierre Lebrun Alexis ou l'éloge du singulier	69
Carminella Biondi Quand l'abîme était un marécage. L'œuvre de Marguerite Yourcenar au début des années 30	73
Elena Real Mer mythologique, mer mythique, mer mystique	81
Michèle Goslar Le labyrinthe du monde	89
Camille Van Woerkum La Flandre française dans <i>Archives du Nord</i> à travers les sources	99

Marcel Voisin	
Ethique de la culture et culture de l'éthique	111
<hr/>	
Patricia De Feyter	
Bibliographie	119
<hr/>	
Dominique Rolin	
Discours de réception à l'Académie	141
<hr/>	
Signatures	143
<hr/>	
Iconographie de Zénon :	145
• Sculptures, des Zénon selon Marguerite Yourcenar	
• <i>L'Œuvre au noir</i> , photos du film	
• Roger Somville : Zénon (esquisses)	
• Frédéric Devreese : «Zénon» (musique du générique final)	

André Delvaux

«Il faut brûler Zénon!»

Réquisitoire du procureur Pierre Le Cocq

C'est parmi nous, c'est en nous que Dieu prépare la chute de l'hérésie. Or, nous avons dix présomptions de mœurs contre nature, de rébellion, de complicité. Et dix présomptions valent une certitude. Vous avez écrit que le monde est un être vivant à l'intérieur duquel nous vivons comme des vers dans un ventre. Vous avez écrit que la magie de la nature est le seul sacrement, le seul mystère. Et Dieu notre Seigneur alors? Et les certitudes de notre Sainte Mère l'Eglise Catholique?!

Vous avez écrit que tout pouvoir repose sur la connaissance, toute connaissance sur l'expérience. Vous reniez donc l'autorité de l'Eglise et des Saintes Ecritures! Vous, apostat, avez renié Dieu. Vous, médecin, êtes vous-même la maladie de ce corps social, parasite révolté d'une partie qui s'est séparée du cycle normal. Vous, cellule pullulante qui contamine les cellules saines!

De même qu'un porc ladre contamine toute la porcherie, il suffit d'un homme pourri pour qu'une maison pourrisse, d'une maison pourrie pour que la ville pourrisse, d'une ville pourrie pour que le pays soit perdu. Il n'est qu'un remède pour écarter l'élément pathologique du cycle normal de la société, c'est d'extirper ce péché qui en est la maladie : de la réprimer, de l'expulser, de la brûler!

(Découpage de *L'Œuvre au noir*, 472-475).

Le chapitre que Marguerite Yourcenar consacre à «L'Acte d'Accusation» dans la troisième partie de *L'Œuvre au noir* n'étant pas dialogué, la forme du procès dans le film s'éloigne nettement de l'original pour chercher sa propre théâtralisation. L'adaptation, par une sorte de naturelle fraternité entre le cinéaste et l'écrivain, se nourrit cependant en amont aux mêmes sources, du moins en partie. On retrouve dans la tirade du Procureur Le Cocq, destinée au crescendo et à la voix rugueuse du comédien flamand Senne Rouffaer, des traces d'un interrogatoire de Campanella dont Yourcenar avait consulté les minutes, certaines métaphores d'un procureur du XIV^e siècle que Le Roy Ladurie avait trouvées dans les procès d'hérétiques de Montailhou.

Mais la dérision de nos temps et de nos fanatismes, cette dérision que Marguerite Yourcenar n'aura pas vécue jusque-là, aura toutefois voulu que la première phrase de ce réquisitoire cite littéralement le discours d'un ayatollah prononcé pendant l'été de 1987 : la chute de l'hérésie vise bien la chute de notre Occident, et désigne le souhait de sa destruction. Un an à peine après la disparition de la dame de Mount Desert, Gian Maria Volonte me fait remarquer que l'appel au meurtre de l'écrivain Rushdie est la réelle épiphanie de la mort de Zénon, et trace autour de l'insoutenable frivolité du cinéma d'aujourd'hui un cercle de feu : «mi stanca un po' il cinema di oggi...»

Quinze ans après Hadrien, quelle plongée dans l'horreur avec Zénon ! Entre la Flandre du XVI^e siècle, déchirée par d'atroces guerres de religion, les ruelles en labyrinthe de Bruges où Zénon se cherche lui-même, et notre temps : où est la différence ?

Le niveau où se situent les problèmes de l'adaptation n'est pas ici celui d'une technicité qui cherche les lieux de convergence entre deux langages. Les auteurs cherchent à vrai dire leur propre loi en se cherchant eux-mêmes, comme jadis Zénon à la recherche de soi. On voudra peut-être y lire l'isolement hautain et la seule intolérance envers ce qui est vulgaire d'esprit ou de morale. Peu importe. Sans doute étions-nous faits pour nous entendre ?

« Agir et penser comme tout le monde, écrit Marguerite Yourcenar dans *Archives du Nord*, n'est jamais une recommandation ; ce n'est pas toujours une excuse. A chaque époque, il est des gens qui ne pensent pas comme tout le monde, c'est-à-dire qui ne pensent pas comme ceux qui ne pensent pas ».

« Sans réticences, mais non sans angoisse »

L'œuvre littéraire transposée au cinéma change de monde et, littéralement, de langage. L'écrivain le sait, décide d'en admettre le principe même s'il n'en réalise pas toujours les conséquences, et s'engage par un contrat qui permet généralement au film de se déployer loin de l'œuvre première.

Marguerite Yourcenar était à cet égard restée lucide et intègre. Reprenant les mots de la lettre que je lui avais adressée en 1982, elle disait s'intéresser au projet de film de *L'Œuvre au noir* « sans réticences, mais non sans angoisse ». C'est qu'elle passait pour « difficile à vivre dans le monde des adaptateurs et des metteurs en scène » parce qu'elle n'avait pas apprécié *Le coup de grâce* de Schloendorff, et qu'elle ne s'en était pas cachée. Mais, ajoutait-elle en détaillant les raisons de son désaccord, le cas était différent : « Je me rends bien compte qu'un livre transposé dans une autre forme

d'art est en quelque sorte éclaté. C'est acceptable, et même quelquefois exaltant, lorsque l'esprit essentiel de l'œuvre ainsi déchirée subsiste et sert d'aliment».

Allais-je pouvoir isoler l'essentiel de Zénon et le restituer? Au scénario enfin achevé que je lui envoie à Rabat en février 1987, elle répond par un télégramme laconique : «Très beau. Tout mon accord».

Cependant, nous n'avions jamais vraiment travaillé ensemble. Nous nous étions rencontrés de rares fois à Bruxelles et à Paris. Au long de grands échanges de correspondance⁽¹⁾ et de conversations au téléphone, nous avons de mieux en mieux précisé nos points de vue à mesure qu'avancait la préparation. Respectant la liberté du cinéaste, Marguerite Yourcenar ne se serait permis aucune intrusion dans le travail d'écriture cinématographique ou de dialogue, pas plus que ne l'auraient fait en leur temps Daisne, Gracq ou Suzanne Lilar. Au scénario achevé elle avait apporté quelques précisions, suggéré de souligner la trace qu'avaient laissée en Zénon ses errances en Afrique et au Moyen-Orient. Réécrite et réduite ensuite pour cause de longueur et de poids dramaturgique, on en entend encore l'écho dans les échanges entre le procureur, l'évêque et l'accusé au long du procès. Qu'aurait-elle pensé du film achevé? de Zénon définitivement identifié à Gian Maria Volonte? On ne le saura jamais.

On comprend seulement que certains écrivains (Umberto Eco, Kundera), réticents au vu de ce que devient leur œuvre, préfèrent parfois se taire et se dérober aux questions. D'abord parce qu'ils se consolent à l'idée que leur œuvre écrite est «faite», intouchable en dépit du ravage que le film peut laisser dans le spectateur, ensuite parce qu'après tout les tirages du livre augmentent et le diffusent dans un plus large public de lecteurs. Enfin, sans doute, parce que les avantages financiers liés au contrat cédant les droits d'adaptation ne sont pas négligeables.

Marguerite Yourcenar, en l'occurrence, ne lorgnait pas du côté de l'audio-visuel, restait intraitable sur les principes de l'écriture, et directe quand on sollicitait son avis... «Très beau. Tout mon accord». Quel eût été son sentiment ultime? Sa mort survient en décembre 1987, suite à un accident cérébro-vasculaire du 8 novembre, pendant qu'elle travaille encore à *Quoi? l'Eternité*, selon ses propres paroles «jusqu'au moment où la plume me tombera des mains». C'est alors que s'achève à Bruges le tournage de *L'Œuvre au noir*.

(1) *André Delvaux : une œuvre, un film. «L'Œuvre au noir»*, par Laure Borgomano et Adolphe Nysenholc, dir. Daniel Blampain, éd. Labor, 1988.

Centro Culturale Francese di Roma
Piazza Navona 62, dicembre 1988-gennaio 1989
Centro Culturale Francese di Palermo
Via Enrico Parisi 5, febbraio-marzo 1989

Omaggio a
MARGUERITE YOURCENAR

Mémoires
de Harbou

Fotografie di
MARCO DELOGU

*La manifestazione "Omaggio a Marguerite Yourcenar" è posta sotto il patrocinio dell'Ambasciata di Francia
e dell'Ambasciata del Belgio in Italia.*

Yvon Bernier

Genèse et fortune littéraire des *Mémoires d'Hadrien*^(*)

Ses deux plus grandes œuvres, à la fois par l'ampleur du dessein, l'altitude et le degré d'achèvement, Marguerite Yourcenar les aura portées en elle pendant une longue partie de sa vie. En effet, le double projet des *Mémoires d'Hadrien* et de *L'Œuvre au noir* remonte aux toutes premières années de sa jeunesse. Car elle n'avait pas vingt ans, on le sait, lorsque s'est éveillée, pour la figure historique de l'empereur, la curiosité qui devait l'amener plus tard à recréer ces mémoires imaginaires qui ont exercé une telle fascination à travers le monde depuis leur parution en 1951 ; pareillement, c'est vers la fin de l'adolescence qu'elle a commencé d'être hantée par le fictif Zénon qui reste, dans la galerie des personnages qu'elle a créés, celui qu'elle aime comme un frère, qu'elle connaît dans son intimité la plus physique, ainsi qu'elle l'écrit dans les *Notes de composition inédites et intimes de «L'Œuvre au noir»* :

Que de fois, la nuit, ne pouvant dormir, j'ai eu l'impression de *tendre la main* à Zénon se reposant d'exister, couché sur le même lit. Je connais bien cette main d'un brun gris, très forte, longue, aux doigts en spatules, peu charnus, aux ongles assez pâles et grands, coupés ras. Le poignet osseux, la paume assez creuse et sillonnée de nombreuses lignes. J'en connais la pression, de cette main, son degré exact de chaleur. (Je n'ai jamais pris la main d'Hadrien.) Ce geste *physique* de tendre la main à cet homme inventé, je l'ai plus d'une fois fait. Ajoutons tout de suite pour les imbéciles que, s'il m'est arrivé souvent de regarder mes personnages faire l'amour (et parfois avec un certain plaisir charnel de ma part), il ne m'est jamais arrivé de m'imaginer m'unissant à eux. On ne couche pas avec une partie de soi-même⁽¹⁾.

Surgis dans sa vie au début des années 20, cet empereur du II^e siècle et cet alchimiste du XVI^e allaient cheminer à ses côtés — Marguerite Yourcenar ne s'en doutait pas alors — jusqu'à la plénitude de la maturité et aux abords de la vieillesse.

(*) Texte remanié d'une communication présentée au colloque de la Société des études anciennes du Québec consacré aux *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar et tenu à Montréal le 7 novembre 1986.

(1) Texte inédit tiré des «Carnets de notes de *L'Œuvre au noir*» établis par Yvon Bernier à partir des *Notes de composition inédites et intimes de «L'Œuvre au noir»* et revus par Marguerite Yourcenar. Comptant quarante-cinq pages dactylographiées à double interligne, ces «Carnets» sont appelés à figurer à la suite de *L'Œuvre au noir*.

Mais à quel moment précis l'empereur Hadrien, pour s'en tenir à lui, a-t-il fait son apparition dans l'existence de la très jeune Marguerite de Crayencour? Si, à d'étranges questions comme «Quelle chanson chantaient les sirènes? quel nom Achille avait-il pris quand il se cachait parmi les femmes?», Sir Thomas Browne peut répondre calmement qu'elles «ne sont pas situées au-delà de toute la conjecture»⁽²⁾, il semble bien qu'une telle interrogation, en dépit de l'absence de témoignage oral ou écrit, ne doive pas offrir non plus de difficultés insurmontables. Lorsque vous commencez l'étude du latin à l'âge de onze ans, en compagnie d'un père possédant la culture de ces amateurs éclairés qu'on trouvait encore facilement au XIX^e siècle dans les classes privilégiées (un père grand voyageur par surcroît), que vous entreprenez à douze ans l'apprentissage du grec et de l'italien avec ardeur, il va de soi que le divin hasard n'a pas beaucoup d'efforts à faire pour jeter dans vos bras d'adolescente — qu'on veuille bien excuser la hardiesse de l'image — un empereur de l'envergure d'Hadrien ou un éphèbe beau comme Antinoüs. C'est d'ailleurs celui-ci qui, des deux, surgit le premier dans les écrits de jeunesse de Marguerite Yourcenar — ces «impardonnables *juvenilia*»⁽³⁾, comme les qualifie l'écrivain — écartés en 1931 de la liste de ses ouvrages, et depuis lors interdits de réédition⁽⁴⁾.

Ces œuvres de jeunesse tombées en disgrâce, au nombre de deux, appartiennent au genre poétique puisque c'est dans cet exigeant mode d'expression que s'est d'abord manifesté le précoce talent de Marguerite Yourcenar. Parue en 1921, la première s'intitule *le Jardin des Chimères* et se présente sous la forme d'un long dialogue en vers réguliers inspiré par la légende d'Icare. La seconde, publiée l'année suivante, a pour titre *Les dieux ne sont pas morts* et rassemble des poèmes composés à partir de la quinzième ou de la seizième année. Les jugeant médiocres ou à tout le moins insuffisants, le jeune auteur fera mettre presque aussitôt au pilon ce recueil imprimé aux frais de son père. Peu d'exemplaires, par conséquent, circuleront à l'époque, de sorte que cet ouvrage de plus de deux

(2) Epigraphe mise en exergue par Edgar Poe au «Double assassinat dans la rue Morgue», *Tous les contes d'Edgar Poe*, Verviers, Gérard & Co., [s.d.], p. 6.

(3) Marguerite YOURCENAR, *Suite d'estampes pour Kou-Kou-Haï*, Seal Harbor (Maine), High Loft, 1980, p. 2.

(4) Sont désormais interdits de réédition les ouvrages suivants : *le Jardin des Chimères*, *Les dieux ne sont pas morts*, *Pindare*, *La Mort conduit l'attelage*, la première version de *Denier du rêve*, de même que les premières versions des pièces de théâtre dont le texte définitif a paru dans *Théâtre I* et *Théâtre II*. Cette interdiction frappe également les versions originales d'essais parus, ou à paraître, qui ont été retravaillés par la suite. Toutefois, l'écrivain accepterait — mais il se garde bien d'insister — qu'on réédite *la Nouvelle Eurydice* et *Pindare* à la fin d'un éventuel troisième volume de ses œuvres dans la «Bibliothèque de la Pléiade», pourvu qu'on les réimprime en très petits caractères.

cents pages, devenu rarissime, constitue aujourd'hui une véritable curiosité bibliophilique. C'est là qu'on trouve le poème célébrant Antinoüs, première attestation oblique de la présence d'Hadrien dans la vie de l'auteur; ce poème s'intitule «L'Apparition» et il n'est certainement pas vain d'en prendre connaissance au passage :

Dans le xyste où rêvait sa jeunesse immortelle,
L'éphèbe Antinoos aux jardins de Tibur
Vit, parmi les débris détachés de sa stèle,
Les ronces l'envahir sous l'impassible azur.
A l'heure où les ramiers, d'un lourd battement d'aile,
Font trembler l'ombre claire aux blancheurs du vieux mur,
Seul, le tiède baiser de la clarté fidèle
Consolait la Statue au geste calme et pur.
Les siècles ont détruit cette image mystique
Et terni la candeur du marbre éblouissant.
Qu'importe?... Je revois le bel Adolescent :
Il monte avec lenteur les degrés du portique,
Et, posant ses pieds nus sur le sable vermeil,
Revit pour un instant et s'étire au soleil...⁽⁵⁾

Certes, on peut s'expliquer l'agacement de l'écrivain parvenu au sommet de son art devant ce sonnet du jeune âge. Pourtant, il s'y révèle déjà une aisance si pleine de ces promesses que le temps devait confirmer avec éclat, qu'un lecteur sensible est naturellement enclin à l'indulgence. Avec une gentillesse affectueuse, il a presque envie de rappeler à Marguerite Yourcenar, en prenant soin de remplacer dans les circonstances le masculin par le féminin, le mot de Paul Valéry à l'effet qu'«il ne faut pas avoir honte du jeune homme que l'on a eu pour grand-père»!

Cette rêverie poétique, on l'aura noté, s'élabore à partir d'un marbre, d'une statue du Bithynien que l'auteur imagine abandonnée dans les jardins dévastés de Tibur, qu'alors l'adolescente ne connaissait pas autrement que par des représentations iconographiques. Bien qu'il ne soit pas mentionné dans le poème ni du reste ailleurs à cette époque — le nom d'Hadrien apparaît en effet tardivement dans les écrits de Marguerite Yourcenar, longtemps même après celui du sinistre Tibère à qui elle consacre un poème en 1929 — l'empereur occupe à n'en pas douter une place d'élection dans son esprit dès le début des années 20. A la vérité, peut-on exalter poétiquement Antinoüs sans penser à celui qui lui a permis d'exister aussi durablement dans la mémoire des hommes? Le projet des *Mémoires d'Hadrien*, issu des lentes germinations dont on suivra dans un moment le détail, pousse donc ses premières racines dans la prime jeunesse de l'écrivain, sous les espèces d'un petit noyau

(5) *Les dieux ne sont pas morts*, Paris, Editions Sansot, 1922.

originel, plus rêvé qu'autre chose, autour duquel va s'élaborer l'ample développement organique futur. Il faudra cependant la visite de 1924 à la villa Adriana pour que se cristallise un projet jusque-là resté dans le vague, et pour que la jeune femme voie son imagination créatrice réactivée par cet apport concret. On ne sait pas assez à quel point est tributaire du palpable, du tactile, l'imagination de Marguerite Yourcenar. Il n'y avait rien comme l'écouter raconter de quelle façon elle avait vécu dans l'île de Texel, pendant deux heures d'horloge, l'agonie du Nathanaël d'*Un homme obscur*, couchée dans un creux tapissé d'aiguilles de pins, avec le vent qui tirait des rumeurs d'orgue de cathédrale des grands arbres l'environnant et le fracas sourd des vagues au loin, serrant dans sa main le galet avec une indentation ramassé plus tôt sur la plage et qu'on peut voir à présent sur une étagère de «Petite Plaisance», pour comprendre l'intime fusion entre le réel et le fictif qui préside à l'élaboration de ses œuvres. Dès lors, on se rend mieux compte de l'importance qu'a pu avoir la visite à la villa Adriana dans l'ébranlement des facultés créatrices de l'écrivain et ses répercussions sur un projet qui allait bientôt le mobiliser pour quelques années.

Si l'on possède, au grand déplaisir de l'auteur, des états anciens de *l'Œuvre au noir*, grâce aux fragments sauvés du naufrage de l'ambitieux projet de *Remous* et recueillis dans *la Mort conduit l'attelage*, rien de tel n'existe dans le cas des *Mémoires d'Hadrien*. «Ce livre a été conçu, puis écrit, en tout ou en partie, sous diverses formes, entre 1924 et 1929, entre la vingtième et la vingt-cinquième année», affirme Marguerite Yourcenar dans les «Carnets de notes des *Mémoires d'Hadrien*». Du même souffle, elle ajoute que «tous ces manuscrits ont été détruits, et méritaient de l'être»⁽⁶⁾. Aussi doit-on faire à tout jamais son deuil de ces ébauches dont on a peine à croire néanmoins qu'elles n'auraient pas un tant soit peu éclairé la genèse de l'œuvre achevée. Repris en 1934, le projet de nouveau tourne court, mais en procurant cette fois à l'auteur un gain précieux : le point de vue du livre. Point de vue tout entier contenu dans l'unique phrase rescapée de cette rédaction, phrase admirable que tout être humain est amené à reprendre un jour pour son propre compte : «Je commence à apercevoir le profil de ma mort»⁽⁷⁾. Après plusieurs autres tentatives avortées dans les années qui suivent, Marguerite Yourcenar, en 1937, rédige enfin les premières pages qui figureront plus tard, après avoir été retravaillées, dans la version finale. Abandonné une nouvelle fois jusqu'en 1939 («sauf

(6) *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Plon, 1958, p. 313.

(7) *Ibid.*, p. 314.

pour quelques jours, à Paris»⁽⁸⁾), le projet est finalement mis au rancart du fait des événements qui bouleversent alors l'Europe et de l'établissement de l'écrivain aux Etats-Unis. «J'y pensais parfois, mais avec découragement, presque avec indifférence, comme à l'impossible. Et quelque honte d'avoir jamais tenté pareille chose»⁽⁹⁾, avoue-t-elle dans les «Carnets». Confiance émouvante qui devient poignante lorsque Marguerite Yourcenar, dont est connue la discrétion pour tout ce qui concerne sa vie privée, évoque immédiatement après «l'enfoncement dans le désespoir d'un écrivain qui n'écrit pas»⁽¹⁰⁾, passage à vide qui est l'exact pendant de ces nuits de l'âme que connaissent les mystiques.

Pendant les années de guerre Marguerite Yourcenar, privée des revenus qui la dispensaient auparavant de gagner sa vie, doit s'adonner à l'enseignement pour subvenir à ses besoins. Ce métier astreignant l'éloigne de l'écriture, pour laquelle elle n'a plus guère que ses vacances d'été, et n'est pas étranger à la longue éclipse que subit alors son grand projet. Temps amers que ceux-là, et auxquels les «Carnets» font plusieurs fois écho :

Aux pires heures de découragement et d'atonie, j'allais revoir, dans le beau Musée de Hartford (Connecticut), une toile romaine de Canaletto, le Panthéon brun et doré se profilant sur un ciel bleu d'une fin d'après-midi d'été. Je la quittais chaque fois rassérénée et réchauffée⁽¹¹⁾.

En dépit des gravures de Piranèse qu'elle possède, dont l'une représente une vue de la villa Adriana qu'elle regarde fréquemment, elle vit «sans donner une pensée à son entreprise d'autrefois, à laquelle elle croyait avoir renoncé»⁽¹²⁾. Elle détruit même des «notes prises à Yale : elles semblaient devenues définitivement inutiles»⁽¹³⁾. C'est peu après cet autodafé qu'elle décide de se remettre au travail, dans des circonstances qu'elle a relatées avec une telle précision qu'il convient de lui céder la parole :

En décembre 1948, je reçus de Suisse, où je l'avais entreposée pendant la guerre, une malle pleine de papiers de famille et de lettres vieilles de dix ans. Je m'assis auprès du feu pour venir à bout de cette espèce d'horrible inventaire après décès. Je défaisais des liasses de lettres ; je parcourais, avant de le détruire, cet amas de correspondance avec des gens oubliés et qui m'avaient oubliée, les uns vivants, d'autres morts. Quelques-uns de ces feuillets dataient de la génération d'avant la mienne ; les noms même ne me disaient rien. Je jetais mécaniquement au feu cet échange de pensées mortes avec des Maries, des François, des Pauls disparus. Je

(8) *Ibid.*, p. 315.

(9) *Ibid.*, p. 316.

(10) *Ibid.*

(11) *Ibid.*, p. 317.

(12) *Ibid.*

(13) *Mémoires d'Hadrien*, p. 317.

dépliai quatre ou cinq feuilles dactylographiées ; le papier en avait jauni. Je lus la suscription : « Mon cher Marc... » Marc... De quel ami, de quel amant, de quel parent éloigné s'agissait-il ? Je ne me rappelais pas ce nom-là. Il fallut quelques instants pour que je me souvinsse que Marc était mis là pour Marc-Aurèle et que j'avais sous les yeux un fragment du manuscrit perdu. Depuis ce moment, il ne fut plus question que de récrire ce livre coûte que coûte⁽¹⁴⁾.

Les longs attermoiements créateurs de la genèse sont à présent terminés, Marguerite Yourcenar se consacre toutes affaires cessantes à la réalisation du projet qu'elle croyait devenu, il y a peu de temps encore, proprement irréalisable. Trois ans de travail, avec des moments d'allégresse, de jubilation créatrice, comme ceux vécus au cours du voyage la conduisant à Taos au Nouveau-Mexique, avec sans doute aussi des moments difficiles, aboutissent à ce manuscrit qu'elle remet en 1951 au vieil éditeur Plon, en lui disant que l'ouvrage intéressera peu et qu'il ne s'en vendra guère que quelques centaines d'exemplaires.

Jamais prédiction ne devait se révéler plus fausse et jamais sibylle — car il y a parfois une sibylle dans Marguerite Yourcenar — ne reçut un plus flagrant démenti à son funeste oracle. Le succès de presse des *Mémoires d'Hadrien* fut en effet immédiat et le public, à qui il arrive de bouder l'aréopage des critiques dont les conseils ressemblent par trop à des diktats à l'occasion, fit véritablement une fête à l'ouvrage. Il fut pour la maison Plon un best-seller qu'elle vit partir à regret lorsque l'écrivain décida de passer chez Gallimard avec armes et bagages pour la publication de *l'Œuvre au noir*. Mais les faveurs de la presse et de la foule sont une chose, et autre chose la reconnaissance de ses pairs, que Marguerite Yourcenar avait obtenue dès *Alexis ou le Traité du vain combat* de personnages aussi considérables à l'époque qu'André Gide, Roger Martin du Gard, Charles Du Bos et Edmond Jaloux (pour ne s'en tenir qu'à quelques noms car il serait aisé d'allonger la liste) qui admirèrent d'emblée un talent appelé à recevoir plus tardivement la consécration de ce grand public à qui il arrive d'être étrangement myope. L'accueil fut là aussi spontanément admiratif et l'adhésion exprimée avec ferveur. L'on pense à Georges Duhamel, grand patron du Mercure de France à qui Marguerite Yourcenar confiera en 1952 les « Carnets de notes des *Mémoires d'Hadrien* » pour le consoler un peu de n'avoir pas songé à lui comme éditeur, à Ernst Robert Curtius, à Henry de Montherlant, à Arnold Toynbee, à Roger Martin du Gard dont l'appréciation reflète à coup sûr celle qu'eût apportée André Gide mort quelques mois plus tôt, à E.M. Forster, à Thomas Mann enfin

(14) *Ibid.*, pp. 319-320.

dont un passage d'une lettre à Claire Goll dit assez l'admiration qu'a suscitée en lui l'œuvre :

Vous autres femmes êtes parfois surprenantes. Il y a également à New York, mais écrivant en français, une certaine Marguerite Yourcenar, auteur de *Mémoires d'Hadrien*, d'une exactitude fictive qui va jusqu'à créer l'illusion, d'ailleurs basée sur d'importants fondements scientifiques. Connaissez-vous le livre ? C'est ce que j'ai lu de plus beau depuis longtemps⁽¹⁵⁾.

Son admiration, l'auteur des *Buddenbrook* et de *la Montagne magique* la dira personnellement à Marguerite Yourcenar dans une lettre envoyée au moment de la publication d'*Electre ou la Chute des masques* (1954), pièce qu'il plaçait très haut. Ces réactions émanant de « gens du métier » n'ont pas pour but de rassurer, puisqu'on n'a nullement besoin de l'être, mais de les évoquer ajoute au plaisir d'aimer une œuvre ce délicat plaisir qui consiste à la voir aimer par d'autres, tant est fort en pareil cas le désir de partager.

Ce retentissement des *Mémoires d'Hadrien* en France et auprès d'écrivains étrangers sachant le français ne devait pas tarder à avoir un effet d'entraînement au-delà des frontières de l'Hexagone. Les demandes d'acquisition des droits de traduction affluèrent vite chez l'éditeur, si bien que dès 1952 l'œuvre paraissait en néerlandais, puis, l'année suivante, en finnois, en norvégien, en suédois, en italien et en allemand. Il ne se passera guère d'année, dorénavant, sans qu'une nouvelle traduction ne paraisse quelque part dans le monde, de sorte qu'on peut aujourd'hui se procurer les *Mémoires d'Hadrien* en vingt-cinq langues environ, dont les plus récentes sont le turc, le hongrois, le russe et le basque. Une traduction chinoise d'« *Animula vagula blandula* » est en cours et figurera dans l'anthologie des écrits de Marguerite Yourcenar qu'on prépare en ce moment à Pékin. Cet essor prodigieux d'un récit trop rapidement considéré comme un roman historique aura eu aussi, entre autres conséquences, celle de renouveler l'intérêt pour un genre qui commençait à s'essouffler, en tout cas qui tournait fréquemment en rond, produisant à foison des œuvres faciles ou de médiocre facture. Aussi verra-t-on, tout au long des années 50 et bien après, jusqu'à présent en fait, des écrivains en rien inféodés au genre tenter leur chance de ce côté et doter en quelque sorte d'une progéniture, avec des fortunes diverses, les *Mémoires d'Hadrien*. Que l'on songe au roman de Bertolt Brecht, *les Affaires de Monsieur Jules César* ; à celui de Jacques de Bourbon Busset, *Moi, César* ; à *Julian*, le roman de Gore Vidal. Il y a des douzaines de titres un peu anciens que l'on pourrait ainsi aligner et autant de très récents comme le *Je*,

(15) *Lettres de Thomas Mann 1948-1955*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 344-345.

William Beckford, de Bernard Sichère, ou *le Testament d'Oscar Wilde*, de Peter Ackroyd. Tout cela pour dire que les *Mémoires d'Hadrien*, reconstruction effectuée tout à la fois de l'intérieur et de l'extérieur grâce à cette «magie sympathique» dont Marguerite Yourcenar parle dans les «Carnets» et que Baudelaire eût sans doute qualifiée en son temps de «sorcellerie évocatoire», constituent à l'évidence une réussite exceptionnelle et exemplaire. Peut-il en aller autrement d'une œuvre qui a su rallier des millions de lecteurs à travers le monde, et dont la force d'attraction a suffi pour créer l'espèce de champ magnétique qui les rassemble en abolissant les frontières? En vérité, s'il y a un écrivain du XX^e siècle à qui s'applique admirablement la phrase d'Alfred de Vigny selon laquelle «Une belle vie, c'est une pensée de la jeunesse réalisée dans l'âge mûr»⁽¹⁶⁾, c'est bien Marguerite Yourcenar. Car ce qu'elle a réalisé dans sa maturité, ce n'est pas *une* mais *deux* «pensées de la jeunesse», avec justement ces œuvres majeures que sont *Mémoires d'Hadrien* et *l'Œuvre au noir*.

(16) Cité par André GIDE, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1960, p. 711.

Rémy Poignault

**Chronologie historique
et chronologie du récit
dans *Mémoires d'Hadrien***

Hadrien est peu prodigue de dates : sa mémoire s'appuie sur des faits qu'il n'éprouve pas le besoin de fixer selon le calendrier officiel, mais qui prennent place dans une durée vécue où ils se situent les uns par rapport aux autres, dans une chronologie individuelle. Les événements d'une vie ne se mesurent guère à l'aune collective : le temps de la mémoire, s'il s'inscrit finalement dans l'histoire et en suit le mouvement, reçoit toute une épaisseur personnelle. Nous voudrions ici, en nous appuyant sur quelques exemples, étudier, en réfléchissant sur leur mode de calcul, les indications chronologiques qui, dans le texte, permettent de dater le moment où Hadrien est censé rédiger ses mémoires⁽¹⁾. Nous nous attacherons aussi aux quelques rares événements de sa vie que le prince repère selon un calendrier officiel et qui revêtent ainsi une importance particulière ; et nous confronterons ces dates avec celles que les historiens ont pu établir, espérant par là éclairer la démarche de l'auteur. Enfin nous nous interrogerons sur la valeur d'un certain nombre de ruptures avec la chronologie historique. Le décalage pourra être révélateur d'une recomposition de son passé par le personnage, donnant une certaine cohérence au «paysage de (ses) jours» (p. 33)⁽²⁾, et du travail de l'écrivain, qui, saisissant la donnée brute des faits historiques, leur donne une signification en les insérant dans la structure même de l'œuvre.

Le présent de l'écriture

Le présent de l'écriture ne peut être évalué que par des recouplements, Hadrien situant le moment où il rédige ses mémoires par rapport à certains événements, à son âge ou à celui de son destinataire. On peut ainsi essayer de retrouver cette période de composition en suivant ces indices.

(1) Il existe bien d'autres indices dans le texte pour dater divers événements de la vie d'Hadrien, que nous ne pouvons aborder ici.

(2) Nos citations de *Mémoires d'Hadrien* sont tirées de l'édition Gallimard, collection Folio, Paris, 1977.

Certaines remarques ne nous sont d'aucun secours. L'évocation, « il y a environ un an », d'une expérience de « court moment d'assoupissement complet » après une dure journée d'empereur à Rome (pp. 26-27), relevant de l'imagination créatrice de l'auteur, ne permet bien évidemment aucune datation, non plus qu'une vague allusion à la mort de Jésus « il y a environ cent ans » (p. 239).

Quelques passages pourraient faire penser qu'ils ont été écrits — dans la fiction — en 136. Au début de sa lettre au futur Marc Aurèle, Hadrien dit avoir soixante ans (p. 12). Si l'on considère ce chiffre comme rigoureusement exact et non comme l'équivalent de sexagénaire, les premières lignes des *Mémoires* auraient été écrites en 136, puisqu'Hadrien est né le 24 janvier 76. L'empereur nous dit encore (pp. 177-178) qu'« Antinoüs s'attacha vers ce temps-là (i.e. l'époque où il séjourna à Athènes après la rencontre avec Osroès) le philosophe Chabrias » et qu'« onze ans de vie de cour ne l'ont pas changé ». Si Chabrias a été rencontré en 125, date de ce voyage⁽³⁾, le présent de l'écriture devrait donc être 136. Ailleurs, Hadrien situe le moment où il écrit par rapport à la publication par son secrétaire Phlégon du « compte rendu officiel de (ses) actes », « composé l'an dernier » (p. 29). Il dut paraître en 135 selon les sources de l'auteur⁽⁴⁾. Voilà qui semblerait encore confirmer la date de 136 comme présent de l'écriture des *Mémoires*.

A la fin de l'ouvrage, Hadrien, après les doutes qui l'ont tenaillé, a une vision plus positive de son action et se retourne avec sérénité vers son passé d'empereur en examinant l'attitude des simples à son égard : « Leur confiance me repaie de vingt ans de travaux auxquels je ne me suis pas déplu » (p. 306). Si ce nombre n'est pas une approximation, nous serions en 137, car Hadrien a accédé à l'Empire en août 117 ; mais les dernières pages des *Mémoires* sont bien évidemment rédigées vers l'extrême fin d'Hadrien, qui meurt le 10 juillet 138. Le nombre avancé par Hadrien est arrondi tout comme les « soixante ans » qu'il se donne⁽⁵⁾. On ne peut s'en servir comme base de calcul, non plus que des dates assez hypothétiques de la rencontre avec Chabrias ou de la parution des livres de Phlégon. Le dernier repère chronologique fourni par l'empereur n'est guère plus sûr. Il évoque les cérémonies instituées en l'honneur d'Antinoüs : « Ces fêtes triennales se renouvelleront cet automne, mais je

(3) W. WEBER, *Untersuchungen zur Geschichte des Kaisers Hadrianus*, Leipzig, 1907, pp. 191 sq. ; von ROHDEN, in PAULY, WISSOWA, *Real Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, 1893-, s.v. « Aelius », col. 506.

(4) Cf. notre étude « Des livres de Phlégon à *Mémoires d'Hadrien* », in *Marguerite Yourcenar Biographie Autobiographie*, éd. E. Real, Valencia, 1988, p. 89, n. 7.

(5) De même « sur vingt ans de pouvoir », p. 136.

n'espère pas durer jusqu'à ce neuvième retour du mois d'Athyr» (p. 308). Hadrien effectivement n'atteindra pas l'automne 138. Mais cette phrase signifierait *stricto sensu* que la mort du favori ait eu lieu en 129, ce qui contredit et les historiens et la chronologie relative qu'on trouve ailleurs dans *Mémoires d'Hadrien* fixant cette disparition en 130⁽⁶⁾. Il faut penser qu'Hadrien commet une erreur en comptant, dans son calcul, en premier, le mois d'Athyr où se déroula le drame.

C'est bien l'année 138 qu'il faut retenir pour la rédaction du texte. La référence à la «conspiration» de Servianus (p. 76), «l'an dernier» peut nous y conduire, celle-ci ayant eu lieu à la fin de 136 ou au début de 137⁽⁷⁾. Mais d'autres sont plus nettes. Ainsi Hadrien situe (p. 157) le présent de l'écriture par rapport à l'accord conclu avec le roi des Parthes Osroès «sur la rive gauche de l'Euphrate, non loin de Doura» dans les premières années du règne : «depuis quinze ans, de part et d'autre rien n'a troublé la paix aux frontières». Or ces négociations se tinrent, d'après les sources, dans un endroit indéterminé des bords de l'Euphrate en 123⁽⁸⁾. De plus, Hadrien dit au début de ses *Mémoires* (p. 29) que Marc a alors «dix-sept ans»; il est né le 26 avril 121, ce qui nous renvoie à l'année 138.

Nous voyons comme il est difficile de s'appuyer sur la chronologie fournie par Hadrien : ses indices renvoient à des années différentes sans qu'il y ait une continuité nous permettant de penser que la rédaction se soit échelonnée sur plusieurs années. Hadrien n'est pas le greffier de sa vie; mais si l'on veut bien tenir compte d'un certain flottement (qu'on retrouve éventuellement dans les sources, les problèmes de chronologie étant particulièrement épineux), on peut déceler une cohérence dans les indications données. C'est dans les derniers mois de sa vie qu'il rédige sa longue lettre. C'est bien ce

(6) Cf. *infra*, n. 16.

(7) Selon l'*Histoire Auguste* (*Vie d'Hadrien*, 23, 3 sq.), l'empereur força son beau-frère à se donner la mort car il le soupçonnait d'aspirer à l'empire, alors que lui-même souffrait d'hémorragies, vers l'époque où il adopta Lucius. Dion Cassius (69, 17, 1) est plus net et affirme que Servianus et son petit-fils furent mis à mort en raison de leur opposition à l'adoption de Lucius. Or celle-ci dut avoir lieu à la fin de 136 : pas avant le 10 décembre (von ROHDEN, *loc. cit.*, col. 515); décembre 136 (J. CARCOPINO, «Le bâtard d'Hadrien» in ID., *Passion et politique chez les Césars*, Paris, 1958, p. 190); pour R. SYME, «Ummidius Quadratus, capax imperii», *Harvard Studies in Classical Philology*, LXXXIII, 1979, p. 298, la mort de Fuscus date de fin 136 ou début 137. Pour F.H. CRAMER, *Astrology in roman law and politics*, Philadelphie, 1954, pp. 162-180, les événements ne se seraient pas passés au moment de l'adoption de Lucius, ce qui est l'opinion générale, mais en 138, après le décès de l'héritier, l'auteur se fondant sur l'horoscope de Fuscus.

(8) W. WEBER, *op. cit.*, p. 122; von ROHDEN, *loc. cit.*, col. 505. Hadrien dit dans *Mémoires d'Hadrien* qu'il avait alors quarante-quatre ans (p. 160), ce qui nous conduit à l'année 120, date inacceptable dans la chronologie relative de l'œuvre : les chiffres trahissent l'empereur.

que laissent pressentir les premières lignes de *Mémoires d'Hadrien*, situées dans la perspective de la maladie et de la mort.

Les dates précises

Si le plus souvent on a un système personnel de datation par rapport à d'autres événements, à l'âge de tel ou tel personnage, quelques faits, très rares, mais d'autant plus significatifs, sont inscrits dans une chronologie officielle et donc datés précisément. Ils sont au nombre de quatre : les cérémonies de dédicace du temple de Vénus et de Rome ainsi que du Panthéon, la mort et l'anniversaire d'Antinoüs, la méditation nocturne d'Hadrien lors du siège de Béthar au cours de la guerre de Judée.

Dédicaces à Rome

Pour les dédicaces des temples romains, le prince indique que « la date choisie pour cette fête était le jour anniversaire de la naissance de Rome, le huitième jour qui suit les Ides d'avril de l'an huit cent quatre-vingt-deux après la fondation de la Ville » (p. 184), soit, selon notre calendrier, le 21 avril 129. Le 21 avril était auparavant le jour de la fête rustique des *Parilia* ; ce jour passait pour l'anniversaire de la Ville sans qu'il y eût jusqu'à Hadrien de cérémonies spéciales ; c'est lui qui en 121 a institué ce jour-là une fête anniversaire de Rome⁽⁹⁾. Si l'empereur mentionne cette date, c'est parce qu'il se souvient d'un jour de plénitude : il est heureux de constater la continuité romaine, d'où l'importance de la célébration de l'anniversaire, et s'il évoque les vicissitudes à venir, c'est avec sérénité : l'océan du temps ne lui inspire alors aucune amertume :

La conflagration de Troie, d'où un fugitif s'était échappé, emportant avec lui son vieux père, son jeune fils, et ses Lares, aboutissait ce soir-là à ces grandes flammes de fête (pp. 186-187).

« Cette fête fut pour moi une de ces heures où tout converge » (p. 185) ; il est entouré des êtres qui lui sont les plus chers et d'autres qui le sont moins mais avec lesquels il semble ne pas y avoir pour l'heure de discordance ; Sabine même paraît parfaitement intégrée à ce moment d'équilibre, venant « de recevoir le titre d'impératrice » (p. 185). Or elle devint *Augusta* quand Hadrien accepta pour lui-même le titre de *Pater Patriae*, c'est-à-dire en 128⁽¹⁰⁾ ; les *Mémoires*

(9) Remarquons qu'Hadrien ne respecte pas la coutume romaine qui veut que l'on calcule la date en se référant au repère, constitué par les Calendes, les Nones et les Ides, qui suit immédiatement et en comptant à rebours ; nous devrions ainsi avoir le onzième jour avant les Calendes de mai.

(10) A. CARANDINI, *Vibia Sabina*, Firenze, 1969, p. 72. VON ROHDEN, *loc. cit.*, col. 508 pense qu'Hadrien a sans doute reçu ce titre le 21 avril 128 à l'occasion de la dédicace du temple de Vénus et de Rome.

d'Hadrien font d'ailleurs référence, dans le même contexte, à ce titre de Père de la Patrie (p. 182).

Sans aucun doute, la datation précise fournie par Hadrien («l'an huit cent quatre-vingt-deux après la fondation de la Ville») est erronée. C'est en effet en 128 qu'il y eut une cérémonie imposante en présence d'Hadrien sur le chantier du temple de Vénus et de Rome, et la dédicace définitive prit place en 136 ou 137⁽¹¹⁾. Hadrien mêle ici les fêtes de 136/137 à celles de 128 (qu'il date de 129)⁽¹²⁾ puisqu'il dit que les travaux étaient presque achevés. Il y a donc là un phénomène d'anticipation, qui permet en particulier d'associer Antinoüs à ce temps fort. Marguerite Yourcenar opère en outre une fusion entre plusieurs solennités — celles du temple de Vénus et de Rome et celles du Panthéon —, conférant une particulière intensité à cette période, alors que le Panthéon, édifié avant le temple de Vénus et de Rome a dû être dédié avant celui-ci⁽¹³⁾; la mise en relief est d'autant plus nette que cette journée romaine se donne à lire en parallèle avec la dédicace de l'Olympéion, à Athènes, que Marguerite Yourcenar, si l'on est attentif à sa chronologie relative, fixe, comme les historiens consultés⁽¹⁴⁾ en automne 128. Remarquons toutefois le même phénomène d'anticipation, car l'inauguration de 128 n'a dû porter que sur la *cella* et un autel, les travaux n'étant pas encore achevés; la dédicace finale, avec le discours de Polémon dont il est question, doit se situer en 131/132, là encore après la mort d'Antinoüs. L'auteur a donc choisi de concentrer, au centre de *Saeculum aureum*, des cérémonies où Hadrien se voit parvenu au faite de son existence; mais à Athènes, il sent que le temps peut venir détruire le bel édifice. Le contraste entre les cérémonies romaines et la célébration grecque n'en est que plus saisissant: à Athènes, bien que l'impression de pureté et de perfection soit plus grande, et pour cette raison, le thème de la mort est plus présent paradoxalement qu'à Rome, où Hadrien pouvait voir s'élever son tombeau; et déjà Antinoüs nourrissant le python de l'Olympéion semble se préparer à l'idée du sacrifice. La contraction chronologique de ces différentes festivités répond aux nécessités structurelles de l'œuvre.

(11) Cf. J. BEAUJEU, *La religion romaine à l'apogée de l'Empire I*, Paris, 1955, pp. 130-131; H. STIERLIN, *Hadrien et l'architecture romaine*, Paris, 1984, p. 79. Le temple toutefois ne sera vraiment terminé qu'après la mort d'Hadrien.

(12) Dans le récit d'Hadrien, la dédicace des temples romains prend place avant le séjour en Afrique, que les historiens fixent unanimement en 128. Il faut conclure à une erreur d'un an dans le mode de calcul d'Hadrien.

(13) Le Panthéon fut édifié entre 118 et 126: J. BEAUJEU, *op. cit.*, p. 118.

(14) W. WEBER, *op. cit.*, p. 210; von ROHDEN, *loc. cit.*, col. 509. Pour la date de la dédicace avec discours de Polémon, cf. W. WEBER, *op. cit.*, p. 208.

Le suicide d'Antinoüs

Le second événement daté précisément est le drame qui constitue le pivot du texte, le suicide d'Antinoüs, «le premier jour du mois d'Athyr, la deuxième année de la deux cent vingt-sixième Olympiade» (p. 214). L'empereur, par une sorte de syncrétisme, amorçant le double aspect, grec et égyptien, du dieu qu'il créa, mêle culture égyptienne, pour le mois, et hellénique, pour l'année. Le lieu du drame justifie bien évidemment la dénomination du mois et l'origine bithynienne, et, au-delà, arcadienne, d'Antinoüs celle de l'année; mais en fait le jeune homme représente pour Hadrien une image de l'universel combinant en lui des traits appartenant à différents peuples (p. 242) et le prince concentre sur ce point de référence essentiel qu'est la mort du favori plusieurs systèmes d'évaluation du temps, donnant une dimension universelle à l'événement.

Si l'on s'en tient aux propos d'Hadrien, Antinoüs serait mort en 126⁽¹⁵⁾. Mais les historiens placent sa disparition en 130⁽¹⁶⁾ et Marguerite Yourcenar n'agit pas différemment dans sa suite chronologique : l'épisode a bien lieu à sa place, au cours du voyage en Egypte de 130, mentionné après la tournée africaine de 128 : même si les dates ne sont pas données, la chronologie relative de l'œuvre suit ici celle des historiens⁽¹⁷⁾. Il faut donc se rendre à l'évidence, le mode de calcul d'Hadrien est en défaut.

Le mois d'Athyr correspond à la fin du mois d'octobre et à la majeure partie du mois de novembre, le 1^{er} Athyr devant être l'équivalent du 28 octobre. Le choix du jour et du mois est en harmonie avec l'opinion des historiens qui fixent la date de la mort d'Antinoüs, le 30 octobre ou un peu avant ce jour⁽¹⁸⁾. Selon l'un d'entre eux⁽¹⁹⁾, elle se produisit sans doute le 22, jour d'une fête du Nil en remerciement de l'arrêt de la montée des eaux du fleuve. Mais il s'agit

(15) En effet, «pour convertir en années de notre ère une date donnée en *olympiades*, on use des formules suivantes, où *a* indique le chiffre de l'olympiade et *a* l'année : 1° avant l'ère chrétienne (olympiades 1-194) : $781 - (40 + a)$; 2° après l'ère chrétienne (olympiades 195-293) : $(40 + a) - 780$ » (A. JARDE, *La Grèce antique et la vie grecque*, Paris, 1971 (rééd.), p. 252.

(16) Cf. par exemple L. DIETRICHSON, *Antinoos*, Christiania, 1884, pp. 62-69; von ROHDEN, *loc. cit.*, col. 511; B.W. HENDERSON, *The life and principate of the emperor Hadrian A.D. 76-138*, Londres, 1923, p. 131.

(17) L'indication relative donnée par Hadrien (p. 207) concernant l'âge de Lucius à ce moment-là, vingt-six ans, ne nous est pas d'un grand secours puisque sa date de naissance n'est pas établie avec netteté par les historiens (cf. *Real Encyclopädie*, s.v. «*Ceionius*», col. 1830). Pour J. CARCOPINO, *op. cit.*, p. 180, Lucius a dû naître en 102, ou mieux, en 101; mais même si l'on tenait compte de cette interprétation, il n'y aurait pas correspondance avec la date donnée de la mort d'Antinoüs dans *Mémoires d'Hadrien*.

(18) On sait par la *Chronique Pascale* I 223 que la ville d'Antinoé a été fondée le 30 octobre.

(19) W. WEBER, *Zwei Untersuchungen zur Geschichte ägyptisch-griechischer Religion*, Heidelberg, 1911, p. 22.

d'une festivité joyeuse. Dans *Mémoires d'Hadrien*, la tonalité est bien différente :

C'est l'anniversaire de la mort d'Osiris, dieu des agonies : le long du fleuve, des lamentations aiguës retentissaient depuis trois jours dans tous les villages (p. 214).

L'atmosphère est essentiellement funèbre : la mort d'Antinoüs s'accomplit dans un climat général de désolation. Tout se passe comme si, dans le souvenir d'Hadrien, cette journée s'inscrivait sous le signe du deuil universel, comme si la fin du favori était multipliée par la mort d'Osiris, anticipation de la mort de celui qui, en se noyant dans le Nil, deviendra un Osiris. L'invention créatrice de l'auteur fait projeter par Hadrien l'affliction qui sera la sienne après le drame sur tout un peuple, avant même ce drame. En outre⁽²⁰⁾, Marguerite Yourcenar fait correspondre étroitement le mois d'Athyr et celui de novembre et associe le premier jour du mois d'Athyr au premier novembre ; donc la disparition d'Antinoüs semble s'inscrire dans un contexte pluri-culturel : en filigrane, derrière les rites égyptiens, se profile la fête catholique de Toussaint, souvent confondue avec le 2 novembre, le jour des morts.

La méditation devant Béthar

La méditation d'Hadrien devant la citadelle encerclée de Béthar est fixée «en cette année huit cent quatre-vingt-sept de l'ère romaine» (p. 263). A un moment où il doute de son action, où il est conscient d'une sorte de décadence de la civilisation gréco-romaine, la relativité de la date est significative de l'appréhension qu'il éprouve d'une mort de cette civilisation qu'il a travaillé toute sa vie à conforter : la référence n'est plus comme lors des fêtes romaines à la fondation de Rome, il ne s'agit plus d'exalter une continuité historique, mais la notion d'«ère romaine» laisse entendre que Rome est périssable et qu'il y aura d'autres systèmes d'évaluation du temps qui lui succéderont. Hadrien jouit ici de la profondeur de champ historique que lui confère son auteur, il y a interférence entre le II^e siècle et le XX^e siècle, mais sans que les limites du vraisemblable soient franchies⁽²¹⁾.

Si l'on se fie au calcul de l'empereur, la méditation de Béthar eut lieu en 134, pendant l'été (p. 258). Or cette indication ne correspond pas à ce qu'il dit ailleurs. Il situe en effet l'événement après «seize ans du règne d'un prince passionnément pacifique» (p. 259). Comme

(20) Cf. *infra*, n. 23.

(21) Cf. le rapprochement que Marguerite Yourcenar effectue p. 334 avec Plutarque ou Marc Aurèle.

il a accédé au trône en août 117, c'est en 133 qu'il doit être au siège de Béthar, d'autant plus qu'il dit avoir cinquante-sept ans vers la fin de la guerre de Judée (p. 276)⁽²²⁾. Une nouvelle fois la date précise donnée par Hadrien ne s'accorde pas avec les autres références.

Si les dates fournies ne sont pas toujours sûres, elles permettent toutefois de dégager des moments d'une particulière intensité dans la vie intérieure d'Hadrien, un épisode solaire de *Saeculum aureum*, les ténèbres de la mort dans le Nil et la grisaille de la campagne de Judée : deux épisodes mettant en jeu aussi bien l'individu que l'empereur encadrent une tragédie qui est avant tout celle d'un homme. La formulation même de ces dates, loin du pittoresque de la couleur locale, souligne l'universalisme d'Hadrien, qui intègre des éléments égyptiens, grecs et romains et fait même référence implicitement à notre calendrier en évoquant la mort de Jésus «il y a environ cent ans» (p. 239). Les hommes ont inventé des moyens pour déterminer le temps, mais l'empereur sait qu'il se joue des calendriers, qui passent. Il suggère par là l'aspect dérisoire des efforts des humains pour fixer les instants :

Tout à coup, je me souvins qu'on était au vingt-septième jour du mois d'Athyr, au cinquième jour avant nos calendes de décembre. C'était l'anniversaire d'Antinoüs : l'enfant, s'il vivait, aurait aujourd'hui vingt ans (p. 233)⁽²³⁾. Le cinquième jour avant les calendes de décembre, le premier du mois d'Athyr : chaque instant qui passait enlisait ce corps, recouvrait cette fin (*ibid.*).

La transposition de l'anniversaire de la naissance de l'éphèbe du calendrier égyptien au calendrier romain et la confrontation de la date, romaine, de cet anniversaire avec la date, égyptienne, de la mort d'Antinoüs soulignent la fragilité humaine : Hadrien recherche des points fixes, qui se dérobent : il essaie de retenir dans son esprit des dates comme il lui prend l'envie de graver son propre nom dans la pierre : «c'était encore s'opposer au temps» (p. 233). Quelques repères sur l'océan du temps, mais ceux-ci, par leur duplication même selon des codes différents, se dénie toute efficacité, d'autant plus qu'ils ne représentent plus rien pour le lecteur du XX^e siècle.

(22) On considère généralement que la guerre s'est déroulée du printemps 132 à la fin de l'été 135 (E.M. SMALLWOOD, *The Jews under Roman rule from Pompey to Diocletian*, Leyde, 1976, p. 441.

(23) Le 5^e jour avant les Calendes de décembre équivaut à notre 27 novembre. Tout se passe comme si Marguerite Yourcenar faisait débiter le mois d'Athyr le 1^{er} novembre, alors qu'il commence fin octobre. Pour l'anniversaire d'Antinoüs, l'auteur suit DIETRICHSON, *op. cit.*, p. 35, pour qui le favori serait né le 27 novembre 110. Si la démonstration pour l'année n'est guère convaincante, il s'appuie pour fixer le jour de cette naissance sur l'inscription de Lanuvium présentant le règlement du collège funéraire de Diane et Antinoüs (ILS 7212 = E.M. SMALLWOOD, *Documents illustrating the principates of Nerva, Trajan and Hadrian*, Cambridge, 1966, n° 165) et mentionnant come *dies natalis* «V K [DEC]».

«Ce cadavre et moi partions à la dérive, emportés en sens contraire par deux courants du temps» (p. 223).

Décalages chronologiques

Le plus souvent, le récit est fidèle à l'enchaînement chronologique donné — avec plus ou moins de certitude — par les historiens. Mais il existe des décalages, qui ont une valeur significative dans la composition de l'œuvre et dont nous voudrions donner quelques exemples.

Les divergences chronologiques peuvent parfois se justifier par un souci de vraisemblance, comme dans l'épisode au cours duquel Hadrien est ridiculisé à Rome en raison de son accent espagnol. L'auteur situe cette mésaventure tout au début de la carrière du futur empereur, lors de son noviciat civil en tant que «juge au tribunal chargé des litiges d'héritages» (p. 49) : «J'avais conservé mon accent de province ; mon premier discours au tribunal fit éclater de rire». *L'Histoire Auguste* place l'événement plus tard, à l'époque de la questure (c'est-à-dire en 101) :

il exerça la questure sous le quatrième consulat de Trajan et le premier d'Articuléius ; au cours de celle-ci, comme l'accent particulièrement provincial qu'il montra en lisant un discours de l'empereur devant le Sénat avait suscité des rires, il se mit avec soin à l'étude de la langue latine et y acquit le plus haut degré d'habileté et d'éloquence⁽²⁴⁾.

L'Hadrien yourcenarien est conduit beaucoup plus tôt, dès le moment où il a à s'exprimer en public (vers 92-94), à s'apercevoir de la gêne que constitue son accent et à s'en corriger : il fait très vite son apprentissage de la vie politique romaine, à une période de mimétisme, où il cherche à «ressembler aux autres» (p. 50) pour mieux s'intégrer.

Les décalages chronologiques sont aussi révélateurs de la construction psychologique du personnage et de la composition même de l'œuvre. L'auteur déplace la remarque concernant le repérage par Hadrien de l'emplacement de son cœur pour faciliter un éventuel suicide, de la fin de sa vie comme chez Dion Cassius (69, 22, 3) aux derniers mois du règne de Trajan⁽²⁵⁾. Marguerite Yourcenar fait glisser la venue d'Hadrien dans certains lieux (comme Smyrne, Samothrace, Lébadée) de la première série de voyages à la seconde,

(24) *Vie d'Hadrien* 3, 1.

(25) Cf. notre étude «Alchimie verbale dans *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar», *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 3, oct. 1984, pp. 318-319.

de façon à mettre l'accent sur l'évolution de l'état d'esprit d'Hadrien et à créer un climat de tension⁽²⁶⁾.

La chronologie historique se plie parfois ainsi aux nécessités de l'écriture. Hadrien nous a d'ailleurs prévenus : « Les dates se mélangent : ma mémoire se compose une seule fresque où s'entassent les incidents et les voyages de plusieurs saisons » (p. 178). Ces écarts qui obéissent à la logique du récit reçoivent ici une justification psychologique, mais ces flottements ne concernent pas seulement la relation des voyages. Le cas de la légende monétaire *Patientia* est tout à fait symptomatique ; Hadrien la présente comme son « dernier mot d'ordre » (p. 302), alors que cette devise date de 128-132⁽²⁷⁾. Elle exalte en réalité une vertu impériale, la mansuétude : il ne s'agit pas comme chez Marguerite Yourcenar d'accepter les vicissitudes du temps, la mort de l'aimé, l'idée que la civilisation romaine peut sombrer, ou les souffrances que la maladie impose au corps. *Patientia* est la bienveillance avec laquelle l'empereur accueille les justes demandes de ses sujets⁽²⁸⁾. L'auteur intériorise la signification de cette légende monétaire en même temps qu'elle la décale dans le temps.

Il arrive aussi que le récit pratique une sorte de condensé chronologique : nous avons vu comment Hadrien concentre le même jour les dédicaces du temple de Vénus et de Rome ainsi que du Panthéon⁽²⁹⁾. Le récit semble s'accélérer quand Hadrien relate comment il est allé porter à Trajan, qui venait d'être adopté par Nerva, les félicitations de l'armée du Danube et comment, ayant appris en cours de route la mort de Nerva, il fit en sorte d'être le premier à prévenir Trajan :

Trajan se trouvait à la tête des troupes en Germanie Inférieure ; l'armée du Danube m'y envoya porter ses félicitations au nouvel héritier de l'empire. J'étais à trois jours de marche de Cologne, en pleine Gaule, quand la mort de Nerva fut annoncée à l'étape du soir (p. 60).

(26) Nous renvoyons à notre étude « Du soleil de Lambèse aux boues du Nil » in *Voyage et connaissance dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, éd. C. BIONDI, C. ROSSO, Pise, 1988, pp. 195-206.

(27) Cf. P.L. STRACK, *Untersuchungen zur römischen Reichsprägung des zweiten Jahrhunderts II*, Stuttgart, 1933, p. 190 ; H. MATTINGLY, *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, vol. III, Londres, 1976 (1^{re} éd. 1936), p. 298 ; R. CHEVALLIER, « Echos de l'iconographie antique dans *Mémoires d'Hadrien* », à paraître dans les Actes du colloque de Tours, nov. 1988 « Marguerite Yourcenar et l'art ; l'art de Marguerite Yourcenar ».

(28) Cf. PLINE, *Lettres X*, 106 ; *Panegyrique de Trajan* 86, 5. Pour H. MATTINGLY, *op. cit.*, pp. CXL- CXLI, ce motif est à rapprocher des types *Clementia*, *Justitia*, *Liberalitas* et particulièrement *Indulgentia* : « *Patientia* », long-suffering, patient bearing of the burden of an Emperor ». « The thought is of endurance of other people's troubles rather than of one's own. The sense <patience in endurance of suffering> is fully possible, and of course precisely suited the coin when attributed to A.D. 138. In A.D. 131 that meaning would be far less appropriate ».

(29) Cf. *supra*.

Nerva adopta Trajan à la fin d'octobre 97⁽³⁰⁾ et mourut à la fin de janvier 98⁽³¹⁾. En réalité Hadrien a dû, dans un premier temps, se rendre auprès de son cousin, qui se trouvait alors en Germanie Supérieure. Les délais de transmission de la nouvelle de l'adoption de Rome en Mésie (où était Hadrien) et de route entre la Mésie et la Germanie font qu'Hadrien ne dut pas arriver auprès de Trajan avant la fin de décembre 97⁽³²⁾. C'est alors qu'il devint tribun à la XXII^e légion *Primigenia* fixée à *Mogontiacum* (Mayence). Il y resta donc quelques temps avant d'apprendre la nouvelle de la mort de Nerva et d'aller en informer Trajan qui se tenait alors en Germanie Inférieure à *Colonia Agrippinensis* (Cologne)⁽³³⁾. La phrase de l'*Histoire Auguste* qui relate ces événements les distingue bien :

Quand Trajan fut adopté par Nerva, Hadrien fut chargé de lui porter les félicitations de l'armée et fut transféré en Germanie Supérieure. Alors qu'il se hâtait de quitter cette province pour être le premier à annoncer la mort de Nerva, son beau-frère Servianus qui avait suscité l'hostilité de Trajan contre lui en lui dénonçant ses dépenses et ses dettes, le retint longtemps et imagina de faire briser sa voiture pour le retarder ; mais Hadrien fit la route à pied et devança le courrier de Servianus⁽³⁴⁾.

Pour expliquer la confusion dans *Mémoires d'Hadrien*, il faut supposer qu'Hadrien a vécu ces mois avec une telle exaltation que sa mémoire lui en a laissé une vision accélérée, ou que l'auteur a obéi à un souci de simplification.

Le récit des guerres daciques obéit aussi à un souci de concentration : Hadrien regroupe, dans sa relation, les deux guerres, alors qu'il a, effectivement, entre temps exercé des fonctions civiles à Rome, qu'il reporte après le récit de ces campagnes. C'est au cours de la seconde guerre dacique qu'il reçut le commandement de la première légion *Minervia* (donc après juin 105) et c'est à l'issue de cette guerre (en 106) que Trajan lui remit l'anneau de Nerva⁽³⁵⁾. La curatèle des actes du Sénat (p. 69), le tribunat de la plèbe (p. 69) prirent place avant la fin de la guerre et avant la préture, à laquelle Marguerite Yourcenar fait allusion par l'évocation des sommes don-

(30) Sans doute le 27 : cf. L. PERRET, *Essai sur la carrière d'Hadrien jusqu'à son avènement à l'Empire (76-117)*, Paris, 1934, p. 50; E. CIZEK, *L'époque de Trajan*, Paris, 1983, p. 113.

(31) Les historiens avancent le 25 ou (E. CIZEK, *op. cit.*, p. 120) le 27.

(32) L. PERRET, *op. cit.*, pp. 52-53.

(33) ID., *ibid.*, p. 52.

(34) *Vie d'Hadrien*, 2, 5-6 : «Traiano a Nerua adoptato ad gratulationem exercitus missus (in) Germaniam superiorem translatus est. ex qua festinans ad Traianum, ut primus nuntiaret excessum Neruae, a Seruiano, sororis uiro (qui et sumptibus et aere alieno eius prodito Traiani odium in eum mouit), diu detentus fractoque consulte uehiculo tardatus, pedibus iter faciens eiusdem Seruiani beneficiar(i)um anteuenit».

(35) Cf. *Vie d'Hadrien*, 3, 6-7; sur cette guerre, cf. R.P. LONGDEN, «The wars of Trajan», in *Cambridge Ancient History XI*, 1936, pp. 223-252.

nées par Trajan à Hadrien pour célébrer des fêtes à Rome⁽³⁶⁾. Dans la présentation de cette époque de la vie d'Hadrien, on sent donc la volonté de resserrer le récit, en simplifiant, pour concentrer l'intérêt : il y a là comme le respect classique d'une certaine unité, la vie à la guerre étant nettement distinguée de la vie à Rome ; le contraste entre les deux mondes, *domi militiaeque*, n'en est que plus fort. L'observance de la chronologie historique peut donc passer au second plan par rapport à l'économie interne du récit.

Si le fil directeur est le plus souvent chronologique, le texte obéit à d'autres règles que celles des annales. La composition chronologique se double d'une composition thématique : c'est très net pour le premier groupement de chapitres consacré à des réflexions de l'empereur au moment où il commence son entreprise autobiographique, mais on remarque aussi le même phénomène dans le déplacement de certains événements : leur relation se fait — explicitement cette fois — en dehors de leur cadre chronologique, mais au moment voulu par les nécessités du récit. C'est pourquoi, par exemple, dans *Tellus stabilita*, Hadrien énonce les grandes lignes de la politique qu'il a voulu mener et évoque sa législation (pp. 120 sq.) ou ses constructions (pp. 140 sq.) : ces mesures, d'ailleurs souvent difficiles à dater, sont rassemblées comme une déclaration d'intentions au début du récit de son principat. L'épisode de l'esclave de Tarragone (pp. 128-129) est raconté à ce moment du texte, en dehors de son cadre chronologique : c'est au cours de son séjour en Espagne en 122⁽³⁷⁾ qu'Hadrien connut cette mésaventure ; mais le narrateur rend compte de l'événement avant l'évocation, on ne peut plus brève, de son passage en Espagne (p. 153) : «La Gaule prospère, l'Espagne opulente me retinrent moins longtemps que la Bretagne». Cet incident illustre l'attention portée par le prince à l'humain et trouve ainsi sa place dans la présentation de son programme.

*
* *

La mémoire et surtout l'écriture recomposent donc la vie : le paysage des jours, tout en suivant le plus souvent la chronologie, s'ordonne selon les règles d'une composition classique qui donne cohérence à la diversité du vécu, et selon la conscience du personnage, qui

(36) Curatèle : en 103 ou 104 : cf. L. PERRET, *op. cit.*, p. 78, 82 ; W.D. GRAY, «A study of the life of Hadrian prior to his accession», *Smith College Studies in History*, IV, 2, avr. 1919, p. 173. Tribunat de la plèbe : 105 : L. PERRET, *op. cit.*, p. 84 ; ce tribunat a été interrompu par la légation d'Hadrien à la première légion *Minervia*.

(37) *Vie d'Hadrien* 12, 5.

bouleverse parfois le récit chronologique par des associations d'idées, qu'il s'agisse de retours en arrière⁽³⁸⁾ ou d'anticipations (comme la mort d'Antinoüs, qui est omniprésente dans le texte, plusieurs fois annoncée ou suggérée avant même le récit de la rencontre du jeune homme).

Le temps historique et le temps narratif se rejoignent souvent ; le cadre chronologique est globalement respecté dans les limites d'une invention créatrice qui ne se permet que quelques écarts tout en restant dans le vraisemblable ; la recherche d'une rigueur numérique systématique est vaine, l'auteur se gardant bien d'adopter une démarche d'historien : « Refaire du dedans ce que les archéologues du XIX^e siècle ont fait du dehors » (p. 327). Le temps de la narration est l'écho d'un temps intérieur, qui oppose à la mesure officielle une durée toute personnelle : « J'ai ma chronologie bien à moi, impossible à accorder avec celle qui se base sur la fondation de Rome, ou avec l'ère des Olympiades. Quinze ans aux armées ont duré moins qu'un matin d'Athènes (...) » (p. 34). Mais l'empereur rend compte de l'un comme de l'autre. L'entreprise de *Mémoires d'Hadrien* consiste pour Marguerite Yourcenar à utiliser les repères de l'histoire comme base pour recomposer la vie publique et la vie intérieure de son personnage, l'ensemble étant vu dans la perspective d'un homme proche de la mort mais aussi dans celle d'un écrivain du XX^e siècle qui s'adresse aux lecteurs de son temps. L'écrit prêté à Hadrien tient à la fois de l'autobiographie car il met l'accent sur l'histoire d'une personnalité et des mémoires puisque l'objet du discours est aussi le monde romain à l'époque des Antonins : histoire personnelle et histoire collective se rejoignent puisque c'est un empereur qui parle⁽³⁹⁾, mais temps historique et temps individuel s'imbriquent sans se confondre. Les règles du récit et les déformations dues à la mémoire conduisent Hadrien à décaler ou synthétiser des faits. En outre des échappées hors de l'époque du personnage permettent de le rapprocher du lecteur du XX^e siècle : tel est, en partie, le rôle des anticipations sur le destin de Marc, celui de Rome et sur la marche du monde. Mais Hadrien sait aussi, dans des moments privilégiés, prendre une forme plus absolue de recul par rapport à son temps en le replaçant dans le temps cosmique :

Lentement, inéluctablement, ce firmament redeviendra ce qu'il était au temps d'Hipparque : il sera de nouveau ce qu'il était au temps d'Hadrien (p. 163).

(38) P. 176 : Hérode Atticus félicitant Hadrien de son accession ; p. 182 : mort de Plotine ; p. 203 : chasses au lion en Afrique ; p. 219 : la perception de la mort par Hadrien avant la disparition d'Antinoüs ; p. 271 : achat des terrains de la Villa de Tibur ; p. 289 : rappel de l'intérêt précoce d'Hadrien pour le jeune Marc...

(39) Cf. Ph. LEJEUNE, *L'autobiographie en France*, Paris, 1971, p. 14, pour la distinction entre autobiographie et mémoires.

Maurice Delcroix

Autobiographie et mythe dans les *Mémoires d'Hadrien*

Partons de quelques évidences : *Mémoires d'Hadrien* est l'autobiographie fictive d'un puissant du passé, l'érudition cautionnant la fiction, l'enjeu principal de celle-ci étant de pénétrer dans l'intériorité d'un homme public.

L'écriture fictive définit sa finalité à la seconde section du premier chapitre, mais d'abord *a posteriori*, pour les seules pages antérieures et d'une manière moins soucieuse de précision générique que de référence au destinataire et plus encore au personnage censé écrire :

Peu à peu, cette lettre commencée pour t'informer des progrès de mon mal est devenue le délassement d'un homme qui n'a plus l'énergie nécessaire pour s'appliquer longuement aux affaires d'Etat, la méditation écrite d'un malade qui donne audience à ses souvenirs (301)⁽¹⁾.

Du divertissement à la réminiscence méditative, ce n'est pas seulement la fonction de l'écrit qui est en cause, c'est sa valeur d'approfondissement, paradoxalement juxtaposée à son effet de diversion. La caractérisation suivante, où l'action se définit cette fois par avance, comme projet, est davantage générique. Loin d'apparaître comme une régression à la facilité narrative, l'intention nouvelle se présente comme un surcroît, fût-il seulement quantitatif :

Je me propose maintenant davantage : j'ai formé le projet de te raconter ma vie (*ibid.*).

Marguerite Yourcenar prend ensuite la peine, par la bouche de son personnage, de distinguer ces *Mémoires* de la version historique qui en constitue, indirectement, une des sources :

J'ai composé l'an dernier un compte rendu officiel de mes actes, en tête duquel mon secrétaire Phlégon a mis son nom (*ibid.*)⁽²⁾.

(1) Nos chiffres entre parenthèses renvoient à l'édition des *Œuvres romanesques* à la Bibliothèque de la Pléiade (impression de 1982).

(2) La note très savante qui suit le récit précise que ces *Mémoires* aujourd'hui perdus, « publiés par Hadrien sous le nom de son affranchi Phlegon », furent utilisés par Spartien pour la *Vita Hadriani* et par Dion Cassius pour les pages de son histoire romaine consacrée à Hadrien (546).

On mesure l'ambition de la fiction au supplément de vérité qu'elle prétend apporter à sa source. Elle fait dire en effet, à propos de cette version officielle :

J'y ai menti le moins possible. L'intérêt public et la décence m'ont forcé néanmoins à réarranger certains faits (*ibid.*).

Le projet des *Mémoires* est donc de mentir moins encore, de ne plus «réarranger» les faits qui l'auraient été dans la biographie autorisée. Projet de vérité. Remarquons qu'à cet égard, la relation du projet du personnage avec celui de l'écrivain ne va pas de soi. Il pourrait ne s'agir, de la part du second, que de correctifs d'exactitude, tels qu'un historien de métier peut en apporter au témoignage d'un seul par la méthode des recoupements et la critique d'authenticité. Mais dans le cas présent, attribuer ces correctifs à Hadrien lui-même, c'est le doter du coup, dans l'univers fictionnel, d'une lucidité et d'une sincérité plus fortes que nature, c'est lui donner si peu que ce soit une dimension mythique⁽³⁾. A l'opposé, mais avec un effet semblable, il se peut tout autant que l'écrivain use de cette prétention à la vérité relativement nouvelle pour se libérer du déjà dit, en l'occurrence de l'érudition, ou du moins se donner le droit de l'interpréter à sa guise. L'apparence de sincérité exceptionnelle est dans ce cas bien proche du mensonge. Certes, les recherches de Rémy Poignault et l'exposé de Raymond Chevallier au récent colloque de Tours⁽⁴⁾ ont fait justice de ces soupçons : Marguerite Yourcenar n'invente que dans les limites du plausible, du partiellement cautionné. Ce n'en est pas moins de l'invention, disons sous sa forme la plus rigoureuse, et c'est sa direction majeure que nous nous proposons de soupeser dans le rapport d'une programmation autobiographique avec la réalité de sa réalisation.

Mais laissons continuer l'empereur fictif :

La vérité que j'entends exposer ici n'est pas particulièrement scandaleuse, ou ne l'est qu'au degré où toute vérité fait scandale (*ibid.*).

Cette fois, c'est un aspect du contenu qui est visé. Cette façon de mettre en avant le scandale, fût-ce pour le refuser — ou le réduire, en le justifiant, à l'effet obligé de toute vérité —, peut se lire, au

(3) Ce qui n'exclut pas que Marguerite Yourcenar le fasse à l'occasion mentir : voir les *Carnets de notes*, 535-536 : «A de certains moments, d'ailleurs peu nombreux, il m'est même arrivé de sentir que l'empereur mentait».

(4) Voir, pour le premier, *Le personnage d'Hadrien dans Mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar. Littérature et histoire*, thèse dactylographiée, Université de Tours (s.d.), et «Alchimie verbale» dans *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar, *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 3 (octobre 1984), pp. 295-321 ; pour le second, «Echos de l'iconographie antique dans les *Mémoires d'Hadrien*, à paraître dans les actes du second colloque de Tours, novembre 1988.

niveau des stratégies romanesques, comme un refus au moins apparent de l'utiliser à titre d'appât, mais aussi, pour le personnage comme pour l'écrivain, comme un moyen de l'annoncer et de le prévenir. L'idée a ses résurgences peu après, dans un retour à l'apostrophe où se définit à nouveau l'intention :

Je tiens (...) à t'instruire, à te *choquer* aussi. Tes précepteurs (...) t'ont donné cette éducation sévère, surveillée, trop *protégée* peut-être, dont j'espère somme toute un grand bien pour toi-même et pour l'Etat (301-302 ; nous soulignons).

Pareille entrée en matière, si l'on songe que ce discours s'adresse à Marc-Aurèle, dont on rappelle ici même le jeune âge — «dix-sept ans» —, doit faire attendre un certain type de vérité scandaleuse qu'on épargne jusqu'à un certain âge à un adolescent qui doit régner, mais qui devient nécessaire, à un moment non défini, pour parfaire l'éducation reçue. La suite précise peu, opposant le théorique et le pratique, l'abstrait et le concret expérimental :

Je t'offre ici comme correctif un récit dépourvu d'idées préconçues et de principes abstraits, tiré de l'expérience d'un seul homme qui est moi-même (302).

Dans le projet générique que nous tentons de cerner, la composante épistolaire, toute présente qu'elle fût par nature dans l'incipit (« Mon cher Marc») et rappelée ici-même («cette lettre commencée») en attendant de l'être à plusieurs reprises dans la suite du livre, ne doit pas être surestimée. Si le destinataire est effectivement visé, c'est sans espérer l'atteindre totalement dans l'immédiat. Certes, « Mon cher Marc, (...) je tiens (...) à t'instruire», mais «Je ne m'attends pas à ce que tes dix-sept ans y comprennent quelque chose» (301); propos qui sera d'ailleurs confirmé au terme de l'entreprise : «Il n'est pas indispensable que tu me comprennes» (497). Une distance est donc programmée elle aussi à l'égard du lecteur de prédilection, ce qui renforce l'autonomie du propos ou sa destination par métalepse au lecteur moderne⁵. Tout au plus le caractère privé de la lettre donne-t-il à l'intériorité exprimée la garantie de la confiance, garantie fictionnelle, bien sûr, puisque l'autre lecteur — c'est-à-dire chacun de nous — pénètre de plein droit dans le secret.

Passé cette concession au destinataire, le propos revient au premier bénéficiaire de l'opération : l'auteur fictif. C'est dès lors l'enjeu majeur de l'autobiographie qui est abordé, on dirait la connaissance,

(5) A préciser, à cet égard, qu'on peut viser le lecteur moderne en imitant les auteurs anciens. Dans un entretien radiophonique avec Patrick de Rosbo, Marguerite Yourcenar précise à propos des *Mémoires d'Hadrien* que «le style s'en rapproche de celui de l'histoire, en ce qu'Hadrien considérant sa vie à la distance de son lit de mort est en quelque sorte son propre historien, son propre Plutarque. Le ton même se modèle sur celui des historiens, des essayistes latins de l'époque». (Patrick DE ROSBO, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Mercure de France, 1972. Nous y renverrons désormais par la mention *Rosbo*).

l'appréciation de soi et finalement la maîtrise, si les choses n'étaient alors présentées de façon plus contournée, comme une aventure de l'écriture, dont on ne peut, en dépit des espérances qu'on caresse, préjuger le succès :

J'ignore à quelles conclusions ce récit m'entraînera. Je compte sur cet examen des faits pour me définir, me juger peut-être, ou tout au moins pour me mieux connaître avant de mourir (302).

La suite de la séquence, qui achève le chapitre et que nous nous contenterons de résumer, soumet à examen critique les moyens qu'un homme a de connaître «l'existence humaine» — l'étude de soi, l'observation des hommes, les livres — pour en venir à une importante constatation déceptive, dont nous aurons à reparler :

Quand je considère ma vie, je suis épouvanté de la trouver informe (304)⁽⁶⁾.

L'instabilité du moi, l'insuffisance des actes et cependant leur importance pour définir ce moi font prendre conscience de l'ampleur de la tâche et de la complexité du personnage qui va se présenter à nous, de la difficulté pour lui de prendre forme rétrospectivement. Ce sont là, aujourd'hui, des thèmes majeurs de l'autobiographie, surtout littéraire, auxquels Marguerite Yourcenar satisfait pleinement, non seulement avec son Hadrien dans ces *Mémoires* fictifs, mais pour elle-même, dans *Le Labyrinthe du monde*.

*
* *

Si, lecteur soupçonneux, nous interrogeons la suite du livre sur la ou les vérités susceptibles de scandale qui nous ont été annoncées, que trouvons-nous? Rien, avons-nous dit, que l'histoire n'étaie, et certes pas ce testament un peu suspect de Trajan, sur lequel le récit se fait plus discret que l'histoire, laissant à Plotine, Criton et autres la responsabilité de l'éventuelle initiative falsificatrice. Ailleurs, même la prédilection de l'empereur de Rome pour la Grèce, ses compromissions dans l'éviction de ses rivaux ou dans la répression des révoltes, ses rares excès, réprouvés depuis, comme l'initiation aux cultes mithraïques, ou tel geste inconsidéré qui éborgne un secrétaire, n'offrent pas d'occasions de beaucoup s'indigner. L'annonce n'aurait-elle été qu'une justification *a priori*? Le seul fait, par

(6) Voir aussi, sous le titre approprié de «*Varius multiplex multiformis*», cette formule d'avance impériale, qui ne vaut cependant que pour le jeune ambitieux que ses actes n'ont pas encore suffisamment défini : «Des personnages divers régnaient en moi tour à tour» (328); mais tout autant cet aveu d'intention des *Carnets de notes* : ne pas perdre de vue que le graphique d'une vie humaine se compose de trois lignes sinucuses, «ce qu'un homme a cru être, ce qu'il a voulu être et ce qu'il fut» (536).

ailleurs parfaitement connu de l'histoire, présenté comme scandaleux aux yeux des contemporains eux-mêmes est, non certes la complaisance sensuelle pour Antinoüs, normalisée par les mœurs du temps, mais son excès : l'ampleur de l'amour (443) et surtout du chagrin après le suicide de l'enfant — «on me crut fou» (447) —, la culpabilité prononcée et acceptée à ce propos — «on m'accusait de l'avoir sacrifié et, en un sens, je l'avais fait» (443) —, de même que l'entreprise de divinisation qui suivit, en ce qu'elle pouvait «augmenter l'animosité» de Rome (450).

C'est sans doute le moment de rappeler que le livre s'équilibre en fonction du rôle d'Antinoüs. La construction en six chapitres, si même elle ne peut pas être dite véritablement pyramidale, place l'éphèbe au sommet des deux mouvements, ascendant et descendant, qui représentent, sur une base consacrée aux approches de la mort («*Animula vagula blandula*», «*Patientia*»), l'un, l'accession au pouvoir et son plein exercice («*Varius multiplex multiformis*», «*Tellus stabilita*»), l'autre, son désenchantement et le vieillissement de l'empereur («*Saeculum aureum*», «*Disciplina augusta*»). A cet égard, les titres euphoriques ne doivent pas faire illusion : «*Tellus stabilita*» est marqué par avance par la hantise du disparu (385, 387, 389, 394, 402), «*Saeculum aureum*» bascule très tôt dans l'amertume, en attendant la mort sacrificielle de l'aimé. Raymond Chevallier a fait voir que les deux dernières devises avaient été détournées de leur sens historique, de toute évidence sous l'effet de cette construction⁽⁷⁾. En dépit des dénégations de Marguerite Yourcenar, Antinoüs, figure du bonheur, et du malheur après sa mort, est avec l'aventure impériale le fondement structural des *Mémoires d'Hadrien*, même si le fait de différer l'œuvre, après la destruction de ses premières versions, a permis de développer, dans le personnage, le grand administrateur et le politique. Toute l'importance, considérable, de ce dernier aspect, mis à part le chapitre de la montée vers le pouvoir, tend à s'exprimer par des séquences à valeurs synthétiques où la chronologie s'estompe, seulement jalonnée par des événements remarquables, l'inauguration d'une ville ou d'un monument. Les évocations d'Antinoüs, au contraire, même si la période du bonheur fait perdre elle aussi le sens du temps (412 : «les dates se mélangent»), introduisent dans la vie de l'empereur une segmentation implacable : avant, pendant, après. C'est sa mort qui distend l'empire de la mort sur la suite des *Mémoires*. Après elle, la remontée du Nil continue, «mais je naviguais sur le Styx» (442). Sur le navire qui ramène l'empereur après la guerre juive, «seules deux affaires importantes» l'attendent à Rome : «l'une était le choix

(7) *Op. cit.*

de mon successeur, (...) l'autre était ma mort» (481-482). Une fois le successeur choisi, «je pouvais désormais (...) reprendre en paix mon dialogue interrompu avec un fantôme» (497-498).

Nous voudrions montrer que l'analogie des premier et dernier chapitres ne se limite pas à dire les approches de la mort, elle concerne aussi, lié au rôle d'Antinoüs dans le dernier chapitre, le projet d'écriture que nous venons d'analyser dans le premier et, par voie de conséquence, la problématique du mythe et du vrai.

*
* *

Certes, pour Hadrien, le mythe se confond encore avec un certain sacré et l'histoire des personnages en est pétrie. L'empereur acceptant les honneurs divins (417, 399, 421-422), assimilant Plotine à une Vénus sage (415), ou divinisant le souvenir de l'aimé (321, 455, 508-509), ne fait guère qu'utiliser une propension de sa culture, au profit de ce qui est pour lui la sacralité de l'humain et de l'amour (399 : «j'étais Dieu, parce que j'étais homme» ; 449, à propos d'Antinoüs : «j'avais fait ce dieu, j'y croyais à ma manière», si même «le dieu ne tenait pas lieu du vivant perdu» ; voir aussi 456). Dans ce contexte, l'âme apostrophée en exergue comme au terme des mémoires par l'écrivain puis par son personnage reste en quelque sorte l'émanation spirituelle du corps (448-449). Pour le reste, l'empereur s'associe ou s'essaye aux croyances de son temps, romaines avant tout, mais aussi, à la faveur de ses voyages, grecques ou barbares. Toutes les déités lui apparaissent «mystérieusement fondues en un Tout (...) : leur contradiction n'était qu'un mode de leur accord» (415). Son initiation au culte de Mithra apparaît comme une expérience de jeune homme, «incertain de l'avenir, et par là-même ouvert aux dieux» (326). L'initiation d'Eleusis reste vécue comme «une expérience religieuse sans égale», même si «ces grands rites ne font que symboliser les événements de la vie humaine» (400). La contemplation des astres dans la nuit syrienne (402-403) permet une participation aux rythmes du monde — «ma part consciente d'immortalité» (403). Le temps du bonheur est «l'âge d'or» (406). En quoi le romancier a respecté la disponibilité d'esprit de son personnage et son insertion dans les virtualités de son temps. C'est en ce sens qu'il faut comprendre la référence à Flaubert : «Les dieux n'étant plus, et le Christ n'étant pas encore, il y a eu, de Cicéron à Marc-Aurèle, un moment unique où l'homme seul a été»⁽⁸⁾.

(8) *Carnets de notes*, 519.

Il est néanmoins un moment de « *Patientia* » où le mythe, fonctionnant comme histoire rapportée qui mette en cause des personnages surhumains, est particulièrement associé à la perspective de la mort. C'est l'épisode de l'île d'Achille, croisée en Mer Noire par la circumnavigation d'Arrien. Passons rapidement, quitte à citer en longueur, sur le rôle pourtant non négligeable du chef de l'escadre — un des personnages les plus continûment loué au long du livre (410-411, 453, 459, 482) et particulièrement ici⁽⁹⁾. Son rapport, au premier abord informé par les circonstances, s'emploie bientôt à dégager de la disparate du mythe d'Achille une analogie entre le héros et l'empereur : la relation d'Achille avec Patrocle et son chagrin après la mort entraînée par le combat substitutif, sinon sacrificiel, avec Hector. Arrien, médiateur de l'appropriation du mythe, joue à cet égard un rôle ambigu : en rapportant une rumeur publique, il conserve au mythe ce caractère de croyance collective nécessaire à sa dimension sacrée ; en y adjoignant son sentiment, il l'interprète selon une propension d'Hadrien lui-même. On pourrait dire, en malmenant quelque peu le vocabulaire de Charles Mauron, qu'il transforme un mythe collectif en mythe personnel :

Sur la rive septentrionale de cette mer inhospitalière, nous avons touché une petite île bien grande dans la fable ; l'île d'Achille. Tu le sais : Thétis passe pour avoir fait élever son fils sur cet îlot perdu dans les brumes ; elle montait du fond de la mer et venait chaque soir converser sur la plage avec son enfant. L'île, inhabitée aujourd'hui, ne nourrit que des chèvres. Elle contient un temple d'Achille. Les mouettes, les goélands, les longs-courriers, tous les oiseaux de mer la fréquentent, et le battement de leurs ailes tout imprégnées d'humidité marine rafraîchit continuellement le parvis du sanctuaire. Mais cette île d'Achille, comme il convient, est aussi l'île de Patrocle, et les innombrables ex-voto qui décorent les parois du temple sont dédiés tantôt à Achille, tantôt à son ami car, bien entendu, ceux qui aiment Achille chérissent et vénèrent la mémoire de Patrocle. Achille lui-même apparaît en songe aux navigateurs qui visitent ces parages : il les protège et les avertit des dangers de la mer, comme le font ailleurs les Dioscures. Et l'ombre de Patrocle apparaît aux côtés d'Achille.

Je te rapporte ces choses, parce que je les crois valoir d'être connues, et parce que ceux qui me les ont racontées les ont expérimentées eux-mêmes ou les ont apprises de témoins dignes de foi... Achille me semble parfois le plus grand des hommes par le courage, la force d'âme, les connaissances de l'esprit unies à l'agilité du corps, et son ardent amour pour son jeune compagnon. Et rien en lui ne me paraît plus grand que le désespoir qui lui fit mépriser la vie et désirer la mort quand il eut perdu le bien-aimé (499-500).

Par son commentaire, l'empereur adhère totalement à cette part de l'évocation qui reconstitue le couple amical. Certes, il ne s'agit que d'une « image », mais viatique, « don nécessaire pour mourir en

(9) « Arrien comme toujours a bien travaillé. Mais, cette fois, il fait plus (...). Arrien m'ouvre le profond empyrée des héros et des amis (500 ; ...) Arrien m'offre mieux (...). Arrien seul a pénétré le secret (... ; 501).

paix», elle est considérée comme une image de la vie, «de ma vie telle que j'aurais voulu qu'elle fût» (500)⁽¹⁰⁾. Dans cette perspective de synthèse où s'annonce la prise de congé définitive, la fonction attribuée au mythe est bien de compenser un manque par une fiction. En dépit des approximations de l'analogie, la solitude présente est transfigurée par la vision réparatrice. Il n'est pas jusqu'à cette proximité d'âge, impliquée par la fable, entre Achille et Patrocle, et qui risquait de la rendre inappropriée à figurer l'empereur et son préféré, qui ne travaille en sous-main à rendre les deux membres du couple plus égaux qu'ils ne le furent jamais. Le souhait que la vie eût été telle, de s'exprimer ainsi, s'avoue comme irréaliste, mais retrouve néanmoins, dans sa compensation imaginaire, l'intensité d'un ancien désir.

Ce n'est pas tout. L'adhésion à l'image n'empêche pas que le commentaire, en se développant, s'en éloigne, ne fût-ce que par le rappel de ce qu'elle supplante. Dépassement de l'histoire et du temps — «Arrien sait que ce qui compte est ce qui ne figurera pas dans les biographies officielles (...); il sait aussi que le passage du temps ne fait qu'ajouter au malheur un vertige de plus» (500) —, elle s'inscrit néanmoins dans la durée :

Vue par lui, l'aventure de mon existence prend un sens, s'organise comme dans un poème (*ibid.*).

Le passage de l'image au poème, même s'il met en évidence la cohésion esthétique de la construction, retourne au récit. L'autobiographie patiemment assumée tout au long des *Mémoires*, comme si elle l'avait été inutilement, transparait à nouveau dans le mouvement qui la réduit à l'essentiel :

l'unique tendresse se dégage du remords, de l'impatience, des manies tristes comme d'autant de fumées, d'autant de poussières; la douleur se décante; le désespoir redevient pur.

Le plus significatif, dans cette catharsis par le mythe, est que la purification de l'expérience passée la maintient pour une part dans sa négativité : souligné par des allitérations et assonances, l'aboutissement du processus est *décantation* et *pureté*, mais *douleur* et *désespoir*. A la limite, ce n'est encore qu'un art de souffrir.

(10) A noter que le plan d'Antinoë a déjà été, pour Hadrien, «un plan du monde divin en même temps qu'une image transfigurée de ma propre vie» (455). De même, à en croire les *Carnets de notes*, la lettre d'Arrien pourrait concurrencer, à l'égard du projet autobiographique, ce que nous allons dire de son commentaire par l'empereur : «Dans l'absence de tout autre document, la lettre d'Arrien à l'empereur Hadrien au sujet du périple de la Mer Noire suffirait à recréer dans ses grandes lignes cette figure impériale» (534; nous soulignons). Et plus loin : «Tout est là»...

Cette transformation d'un mythe ne va pas sans relever l'importance d'un contexte assez lointain dans les *Mémoires*. Bien en amont dans le récit, son importance est préparée, *a contrario*, par la visite de l'empereur et de son compagnon à un autre site, exclusivement funèbre celui-ci, où les tombes évoquées dans la plaine du Scamandre n'actualisent qu'un couple d'adversaires et où, parmi les tombes, c'est l'adversaire d'Achille qui bénéficie du recueillement d'Hadrien⁽¹¹⁾ :

Je trouvai quelque moment pour me recueillir sur la tombe d'Hector; Antinoüs alla rêver sur celle de Patrocle. Je ne sus pas reconnaître dans le jeune faon qui m'accompagnait l'émule du camarade d'Achille : je tournai en dérision ces fidélités passionnées qui fleurissent surtout dans les livres; le bel être insulté rougit jusqu'au sang (424).

Si l'on accepte de remonter plus loin encore, au premier chapitre, et précisément au moment de définir le projet des *Mémoires*, on remarque que la race des héros avait déjà été convoquée pour son contraste avec la constatation déjà citée :

Quand je considère ma vie, je suis épouvanté de la trouver informe. L'existence des héros, celle qu'on nous raconte, est simple (304).

Tout le passage peut se relire comme le rejet, par avance, de l'image acceptée aujourd'hui :

la plupart des hommes aiment à résumer leur vie dans une formule, parfois dans une vanterie (...) (*ibid.*).

La valeur du modèle héroïque, en revanche, a été attestée, fût-ce comme exaltation lyrique, dans l'épisode de l'oasis d'Ammon, où l'empereur sauve Antinoüs en s'interposant pour achever le fauve que l'enfant a blessé et qui le menace à son tour :

nous nous sentions (...) rentrés dans ce monde héroïque où les amants meurent l'un pour l'autre (432).

La tension structurale que fait apparaître la confrontation de ces différents passages, si rapides, si dispersés soient-ils, est d'ailleurs maintenue dans le dernier chapitre des *Mémoires*. L'image procurée par Arrien est d'abord celle d'un lieu, que l'empereur peut transposer un moment en ce qui apparaît bien comme son amplification mythique, lieu de réunion héroïque où les parèdres seraient foules — « Arrien m'ouvre le profond empyrée des héros et des amis » (500) —, mais qui s'impose ensuite dans sa réalité référentielle, en concurrence avec la « chambre secrète au centre d'un bassin de la Villa » (*ibid.*) et les « retraites » du souvenir (501), comme un lieu

(11) A noter qu'Achille, dans *Feux*, erre parmi les « symboles d'isolement » (la tour où il s'est caché, la tente où il s'enferme) (*Rosbo* 150). Ailleurs, c'est à Alcibiade que l'empereur, visitant une fois de plus un tombeau, se compare, pour se différencier (413).

de fraîcheur et de bien-être, certes, mais aussi — l'île d'Achille étant déserte, à quelques chèvres près, et le parvis du temple seulement fréquenté par les oiseaux marins — comme un lieu de solitude, peuplé exclusivement de l'apparition analogique :

A Tibur, au sein d'un mois de mai brûlant, j'écoute sur les plages de l'île d'Achille la longue plainte des vagues, j'aspire son air pur et froid; j'erre sans effort sur le parvis du temple baigné d'humidité marine; j'aperçois Patrocle... (501).

Tout imaginaire qu'est ce lieu pour Hadrien, l'empereur fait alors profession d'y mourir :

Ce lieu que je ne verrai jamais devient ma secrète résidence, mon suprême asile. J'y serai sans doute au moment de ma mort (*ibid.*).

La fin, pourtant, dément le projet, ou du moins dissimule sa réalisation éventuelle. L'analogie de situation, au bord de la mer, rend plus sensible l'absence du mythe :

Ils m'ont emmené à Baïes; par ces chaleurs de juillet, le trajet a été pénible, mais je respire mieux au bord de la mer. La vague fait sur le rivage son murmure de soie froissée et de caresse; je jouis encore des longs soirs roses (515).

Au lieu de la solitude de l'île, propice aux apparitions, des présences bien tangibles, parmi lesquelles d'autres « amis » :

le petit groupe des intimes se presse à mon chevet (...). Le beau visage de Celer est comme toujours étrangement calme (...). Mais Diotime sanglote (...) (*ibid.*).

L'ultime apostrophe, si elle suscite, conformément à son modèle, une autre figure mythique — l'âme —, se partage entre le dernier regard sur « les rives familières » et la considération anticipée de ces « lieux pâles, durs et nus », où il va falloir « descendre » (*ibid.*). L'exhortation dernière — « Tâchons d'entrer dans la mort les yeux ouverts » —, à juste titre souvent citée comme l'attestation d'une lucidité qui entend se prolonger jusqu'au bout, apparaît, dans notre perspective, comme une réduction du mythe, comme le suprême dépouillement du vrai jusque dans la tentative surnaturelle, ou, plus exactement, d'un supposé vrai — encore qu'imaginé lui aussi par avance —, vrai, en tout cas, dans la visée du roman historique, comme peut l'être un document authentique : la citation d'un poème d'Hadrien. Surtout si on met cette exhortation en relation avec son antécédent intratextuel où, précisément, à propos du souvenir d'Antinoüs défunt, Arrien lui-même, pour une fois, n'avait pas été épargné :

Arrien et Chabrias m'étaient chers, et je ne me sentais nullement supérieur à ces deux honnêtes gens, mais il me semblait par moments être le seul homme à s'efforcer de garder les yeux ouverts (459).

L'œuvre de Marguerite Yourcenar n'est pas simple et choisit de ne pas l'être. La volonté de vérité de l'écrivain n'empêche pas son

invention. La détermination du personnage de sacrifier lui aussi au vrai n'exclut ni le mensonge, ni le mythe. Mais n'est-il pas lui-même un mythe, sans cesser pour autant d'être un personnage historique ? La réflexion que nous avons menée dans les *Mémoires d'Hadrien* sur le rapport mouvant et finalement incertain de l'autobiographie et du mythe se prolonge en fait dans les biographies de personnages fictifs que sont *L'Œuvre au Noir* et *Un homme obscur*. Signe que nous avons affaire à une littérature existentielle, dans laquelle les œuvres, si distinctes soient-elles, tendent à n'en former qu'une et où la suite évolutive des personnages engage au moins un projet qui n'est pas seulement d'écriture⁽¹²⁾.

(12) Voir à ce propos notre « Mythes et histoires » dans le volume *Mythes et Idéologie*, préparé par le groupe Yourcenar de l'Université d'Anvers, à paraître fin 1989.

Thomas Gergely

La mémoire suspecte d'Hadrien

Aux yeux de nombreux critiques, les *Mémoires d'Hadrien* représentent le chef-d'œuvre de Marguerite Yourcenar. En tout cas, ils constituent, parmi ses livres, celui qui, le mieux, a contribué au succès de l'Académicienne. On le comprend, si l'on considère la majestueuse aisance de son écriture et l'impression de consistance psychologique sans faille laissée par l'impérial héros dont elle s'attache à recréer l'univers intérieur. L'accord des commentateurs est parfait sur ce point. Comme sur un autre encore, à savoir la valeur de la reconstitution historique distillée au fil des souvenirs égrénés par Hadrien. «L'évocation historique, documentée et fidèle, étonnamment vivante, transformée par l'invention poétique, permet à Marguerite Yourcenar de saisir et de recréer un personnage fascinant et prestigieux mort il y a dix-huit siècles», conclut le *Dictionnaire des Œuvres*⁽¹⁾. «Il semble que Marguerite Yourcenar ait pris moins de liberté avec l'histoire qu'un Shakespeare ou un Racine. Sans doute pardonnera-t-on plus à un poète qu'à un auteur de mémoires apocryphes, mais il y a si peu à pardonner! (Deux adjectifs peut-être : laïque et universitaire!)» estime, pour sa part, le recenseur d'*Indications*⁽²⁾. Et André Brincourt d'ajouter dans *Les Écrivains du XX^e siècle* qu'à défaut de «précision anecdotique», Marguerite Yourcenar fait mieux : son évocation d'Hadrien tient, juge-t-il, du «brevet d'authenticité»⁽³⁾. Rassurante unanimité pour une question allant si peu de soi. Car il suffit de *parcourir* les deux chapitres racontant la campagne de Judée pour s'apercevoir que, tant en matière de fidélité historique que de vraisemblance psychologique ou verbale, on est souvent loin de compte. Et les explications de Marguerite Yourcenar⁽⁴⁾ alléguant l'incapacité d'Hadrien à comprendre que les Juifs ne voulaient pas «des bienfaits de la civilisation gréco-romaine» n'enlèvent guère à certains des passages des *Mémoires* leur caractère douteux.

(1) LAFFONT-BONPIANI, *Dictionnaire des Œuvres*, Paris, éd. Robert Laffont, vol. IV.

(2) Commission de lecture de la D.I.C.F., Bruxelles.

(3) André BRINCOURT, *Les Écrivains du XX^e siècle, Un musée imaginaire de la littérature mondiale*, Paris, Retz, Les Encyclopédies du savoir moderne, p. 728.

(4) Patrick DE ROSBO, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Mercure de France, 1972, p. 106.

On objectera certes que la liberté d'invention dont jouit le romancier est totale et que lui reprocher des inexactitudes factuelles tiendrait du faux procès, seule comptant la vérité intérieure de ses créatures. Sans doute. A condition toutefois que le résultat obtenu justifie la relégation au second plan de l'authenticité historique. Or, osons le dire, le personnage d'Hadrien manque de crédibilité, du moins aux chapitres objets de notre attention. Et pour deux raisons : d'abord, parce que son langage présente dix-huit siècles d'avance sur un autre, de sinistre mémoire ; ensuite, parce qu'il manifeste une ignorance du milieu dans lequel il évolue, tout à fait improbable chez l'homme d'Etat et de guerre que, par ailleurs, on le sait avoir été.

Les *Mémoires d'Hadrien*, parus d'abord chez Plon en 1951 (six ans après la fin de la guerre et à l'époque de la révélation de ses horreurs cachées), ont été republiés en 1971 et en 1974, par Gallimard, puis, en 1976, dans la collection «Folio». Toutes les éditions comprennent, en annexe, les copieuses notes bibliographiques renvoyant aux sources dont Yourcenar s'est servie, mais les dernières rééditions comptent aussi une annexe intitulée *Carnets de notes de «Mémoires d'Hadrien»* où l'auteur livre, en quelque sorte, la genèse de son œuvre.

On sait ainsi que, pour les chapitres touchant à la révolte de Judée, la romancière s'est principalement documentée dans l'*Histoire romaine* de Dion Cassius⁽⁵⁾, dans l'*Histoire ecclésiastique* d'Eusèbe de Césarée⁽⁶⁾ et dans un article de William D. Gray, *The founding of Aelia Capitolina and the chronology of the Jewish war under Hadrian*⁽⁷⁾. Or, réinterprétées par Marguerite Yourcenar, certaines des informations puisées dans ces références ne laissent pas d'étonner. *A fortiori* lorsqu'on les rapproche de fragments du *Carnet de Notes* où elle affirme par exemple : «Quoi qu'on fasse, on reconstruit toujours le monument à sa manière. Mais c'est déjà beaucoup de n'employer que des pierres authentiques»⁽⁸⁾. Certes, à condition de les empiler avec fidélité.

Le lecteur se rappellera sans doute le contenu des chapitres où Hadrien évoque l'écrasement de la révolte juive des années 135, la fin de cette ultime insurrection animée par Simon bar Kochba et le vieux Rabbi Akiba. Travaillé comme par un besoin de justification,

(5) Pour notre part, nous avons recouru à l'édition que voici : *Histoire romaine de Dion Cassius, traduite en français...*, par E. Gros, Paris, Didot, 1867, tome neuvième.

(6) Pour EUSEBE, *Histoire ecclésiastique*, livre I-IV, texte grec et traduction française par Emile Grapin, Paris, Picard, 1905.

(7) Dans *American Journal of Semitic Language and Literature*, 1923, pp. 248-256.

(8) Nous citons d'après la réédition parue chez Gallimard, reprise dans la collection «Folio» (p. 342).

l'empereur distribue les responsabilités : une once au compte de ses erreurs d'appréciation politique ; tout le reste à la charge des derniers Zélotes, incapables, dans leur « fanatisme », lui semble-t-il, d'adhérer aux valeurs de la civilisation gréco-romaine. Et d'imputer à cet aveuglement de ses adversaires la destruction de Jérusalem devenue Aelia Capitolina ; la dispersion des restes d'Israël sur les marchés d'esclaves de l'Empire ; le martyre des chefs de la révolte ; la transformation enfin du pays en véritable désert.

Que Marguerite Yourcenar ait cru pouvoir prêter pareil raisonnement à Hadrien ressortit à sa pleine liberté d'écrivain et, somme toute, son invention demeure plausible au regard de l'Histoire. Beaucoup plus, en tout cas, que la *forme* du discours intérieur au travers duquel son Hadrien dévide ses états d'âme et qui trahit l'univers intérieur de la romancière.

Du langage

Cela commence, à la page 252, par : « Les affaires juives allaient de mal en pis »⁽⁹⁾. L'expression, en soi, paraîtrait anodine si elle n'était ainsi reprise à la page 260 : « ... même chez le rabbin Joshua qui avait été longtemps *mon conseiller dans les affaires juives*, j'avais senti, sous la souplesse et l'envie de plaire, les différences irréconciliables... » Des « affaires juives » qui ne vont pas sans rappeler certaines administrations, proches encore de nous, et chargées de mener à bien diverses sortes de « traitements spéciaux ». Mais le lecteur passerait si, un peu plus loin, il ne tombait sur ceci : « Je n'en tenais que davantage à faire de Jérusalem une ville comme toutes les autres, où plusieurs *racés* et plusieurs cultes pourraient cohabiter en paix... » (p. 254). La réflexion attribuée à Hadrien trouve sa source dans la traduction anglaise utilisée par Gray citant Dion : « ... the Jews deemed it intolerable that foreing *racés* should be settled in their city... »⁽¹⁰⁾ L'historien antique, auquel Yourcenar se réfère d'ailleurs (*Note*, p. 352), employait le terme *allophulos*, traduisible par « d'une autre race » ou par « étranger ». La version française de E. Gros (1867), avait choisi le second sens : « les Juifs irrités de voir des étrangers habiter leur ville... » (Tome IX, p. 489). Naturellement, on pourrait plaider l'effet de contamination s'il n'y avait récurrence, cette fois sans modèle anglais, dans un autre contexte. Car à la page 260, la « race » juive réapparaît : « ... nous ne pouvions pas empêcher cette *race* de nous dire non », se lamente Hadrien. Avancera-t-on comme excuse qu'au milieu de notre siècle il était commun

(9) Nos italiques dans tous les cas.

(10) William D. GRAY, « The founding of Aelia Capitolina... », in *American Journal...*, 1920, p. 248.

d'évoquer une «race» juive? On aura certes raison, sur le plan du fait. Mais, en 1951, au lendemain du pire des génocides, *accompli «au nom de la race»*, la prudence et la décence n'eussent-elles pas requis, sur ce plan-là au moins, plus de retenue verbale?

D'ailleurs le reste du langage choisi par Marguerite Yourcenar pour qualifier les comportements juifs baigne dans la même ambiguïté. Ainsi, Hadrien, choqué au spectacle de la fureur populaire provoquée par des enseignes militaires représentant un sanglier ne comprend pas. Comment un tel «petit fait» (le déploiement d'enseignes représentant ce porc) pouvait-il être «une insulte aux mœurs d'Israël»? Prêter ce propos à un empereur romain tient du non-sens, si l'on se souvient que, depuis Pompée (63 av.), les autorités d'occupation romaines, parfaitement au courant des défenses juives, notamment en matière d'images, avaient rarement osé les enfreindre. Caligula seul avait tenté d'imposer sa statue dans le Temple de Jérusalem, sans d'ailleurs y parvenir. Un Hadrien pouvait-il l'ignorer? La réponse va de soi.

Mais on trouve mieux. En Romain cultivé, Hadrien se gardera bien de confondre, parmi les Juifs, les «éclairés» et les «fanatiques». Le groupe des premiers comprendra les «riches» (p. 253), des assimilés qui, par crainte du ridicule, ne circonciaient plus leurs fils (p. 253) et qui, politiquement parlant, «modérés» (p. 254), s'opposeraient aux velléités d'indépendance des autres, aveuglés par leur «fanatisme» (pp. 254, 255, 267). Ici, le discours prêté à César renvoie à peine plus loin qu'aux hommes du Siècle des Lumières lesquels se plaisaient à opposer, en matière de religion et de comportement, juifs «fanatiques» et juifs «éclairés». De d'Holbach à Voltaire et Rousseau, la littérature philosophique française entière en témoigne⁽¹¹⁾. Et, comme par hasard, les seuls Juifs échappant à la juste colère de l'empereur seront les «Juifs christianisés» qui, eux, ne seront «pas inquiétés» (p. 268). Il est vrai que ces derniers n'attendaient plus le Messie, alors que les autres espéraient toujours ce sauveur qui devait permettre au peuple juif «d'assouvir ses ambitions et ses haines» (p. 255 et p. 253 pour la haine religieuse juive). L'idée de la «haine du genre humain» imputée aux Juifs et aux chrétiens

(11) Parmi beaucoup d'autres, voici comment Diderot, par exemple, décrivait Jésus dans l'Encyclopédie : «... c'est à l'imitation des Juifs que ce divin rédempteur a fait un si grand usage du style métaphorique...», «... mais l'application que ce Juif obscur et fanatique en faisait (...) [a] en général un caractère plus grave [que celui des rabbins]». D. DIDEROT, *Œuvres complètes*, Paris, Le Club français du Livre, pp. 422 et 423. Rousseau lui-même n'adoptait pas un autre langage : «Mais où Jésus avait-il pris chez les siens cette morale élevée et pure dont lui seul a donné les leçons et l'exemple? Du sein du plus furieux fanatisme, la plus haute sagesse se fit entendre...» J.J. ROUSSEAU, *Emile ou de l'Éducation*, Paris, Didot, 1898, p. 370.

est ordinaire dans la littérature latine (voir, par exemple, Tacite, *Annales*, livre XV, 44), mais combinée à celle «d'ambitions à assouvir», elle prend une autre coloration, celle du *Protocole des Sages de Sion*, ce faux célèbre de la police tsarienne du XIX^e siècle, destiné à répandre la fable d'un complot juif visant à dominer le monde. Dès lors, et dans ces conditions, que faire donc, sinon tenter de crever «l'abcès juif» (p. 259) et s'allier aux Juifs ayant «échappé à la contagion zélote» (p. 259)? Les termes d'«abcès» et de «contagion» appliqués aux Juifs revêtent d'autres consonances que latines. On les retrouve, en permanence — faut-il le rappeler? — dans les éruptions des choryphées de la *Solution finale*. Comme on rencontre aussi, chez Yourcenar, le thème du Juif saboteur, fabriquant à dessein des armes défectueuses dans les arsenaux romains (p. 255)⁽¹²⁾ et le fantôme moderne d'un peuple d'Israël source *unique* d'ennuis politiques («l'erreur et le mécompte n'étaient que dans nos rapports avec Israël») (p. 258), donc menace certaine pour la «paix du monde» (p. 259). Le tableau des lieux communs n'aurait probablement pas été complet sans quelques allusions à la «richesse» juive. Nous assisterons par conséquent au défilé des Juifs «éclairés et riches», «banquiers collectionneurs de vases myrrhins» (p. 253), méprisables collaborateurs de l'occupant pour que celui-ci protège «leur or placé chez les banquiers syriens et leurs fermes en Galilée» (p. 260). Doit-on commenter? Nous ne le pensons pas, tant il est clair qu'à travers ces phrases, expressions et notations, censées recréer le monde intérieur d'un Romain prévenu contre ses adversaires juifs, on redécouvre, en fait, les survivances de la propagande antisémite du XX^e siècle, dont Marguerite Yourcenar n'a sensiblement pas su se garder.

Un rien d'histoire

Jusqu'à présent, nous n'avons relevé que les traits les plus saillants du discours déformé et improbable prêté à Hadrien, laissant de côté les nombreux détails, faciles à relever, et qui confirment notre pénible impression.

Quant au contexte historique, sa reconstitution comporte des erreurs si patentes qu'on s'étonne du crédit que la critique littéraire continue à accorder à la tentative d'évocation de Marguerite Yourcenar.

Dès les premières lignes, l'auteur présente un Hadrien anormalement ignorant des usages juifs. Pourtant, elle rappelle, un peu plus

(12) Idée empruntée à DION CASSIUS, *Histoire romaine*, L, LXIX : «Les Juifs fabriquèrent mal à dessein les armes qu'on leur avait commandées, afin de pouvoir s'en servir comme d'armes refusées par les Romains». Trad. E. Gros, vol. 10, p. 489.

loin, que l'empereur semble avoir pris plaisir, à Athènes, au commerce d'un rabbi Joshua (p. 254). Dans ces conditions, comment n'aurait-il pas su que l'interdiction des arts plastiques remontait aux origines d'Israël (au Décalogue) et non à «des siècles» (p. 252) et que la différence pour des Juifs, entre un sanglier et un porc (p. 252) était nulle? D'où a-t-elle tiré que les «fêtes du Nouvel An juif... donnaient lieu à des rixes», alors qu'il s'est toujours agi de célébrations particulièrement recueillies et austères? Comment encore a-t-elle pu confondre (p. 252) Roch Hachana (le Nouvel An) avec Pourim (la fête des Sorts, rappelant l'épisode d'Esther)? Pourquoi faire dire à Hadrien : «En *principe*, le judaïsme a sa place parmi les religions de l'empire...» (p. 253), alors que, notoirement, depuis Jules César, le judaïsme était considéré comme «*religio licita*» dans tout l'empire? Pourquoi enfin supposer le Temple de Jérusalem rebâti, alors qu'il avait été brûlé par Titus en 70? Peut-être pour pouvoir écrire : «... le grand prêtre Eléazar redédia le temple prétendu souillé depuis que des visiteurs non circoncis en avaient franchi le seuil; ...» (p. 255). L'invention est d'autant plus gratuite, que Yourcenar avait pu lire dans l'article de W.D. Gray, sa seule référence savante, comment Hadrien s'était joué des rabbins en leur laissant entrevoir une éventuelle reconstruction du sanctuaire⁽¹³⁾.

De multiples autres inexactitudes historiques défigurent encore maints passages, sans que l'on puisse déceler l'avantage de la fiction sur la réalité. Il faut dès lors craindre que, malgré de brillantes apparences, l'Hadrien des *Mémoires* nous dise plus sur quelque facette cachée du monde intérieur de Marguerite Yourcenar que sur l'univers mental et physique de sa créature.

(13) W.D. GRAY, *op. cit.*, p. 250 : «That Hadrian ever intended the rebuilding... no one familiar with the emperor's policy and character will for a moment believe». Il semble cependant qu'au moment de la révolte, Bar Kochba, qui avait pris la capitale, ait fait ériger une sorte de sanctuaire provisoire. Rien de commun avec la présentation de la romancière supposant un Temple encore ou déjà debout, qu'il suffisait de «redédier». Voir *Encyclopaedia Judaica*, Keter, Jérusalem, 1971, vol. 9, col. 1405.

François Wasserfallen

Sur quelques lignes de *Sixtine*

Dans un fragment de *Sixtine*, en un fulgurant raccourci que l'on pourrait presque dire programmatique, Marguerite Yourcenar condense sa conception du temps telle qu'elle se développe patiemment dans chaque texte, dans chaque roman, et dont le couronnement est la tentative d'autobiographie désinvestie du Moi qu'est *Le labyrinthe du monde*. Relisons ces quelques lignes qui datent de 1931, première période de Marguerite Yourcenar, celle de l'intuition et de la conception des grandes œuvres, notamment *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au noir* :

Les hommes qui inventèrent le temps, ont inventé ensuite l'éternité comme un contraste, mais la négation du temps est aussi vaine que lui. Il n'y a ni passé, ni futur, mais seulement une série de présents successifs, un chemin perpétuellement détruit et continué, où nous avançons tous⁽¹⁾.

Cette phrase contient une question particulièrement aiguë : à partir du moment où l'on nie, dans une certaine mesure, la notion de passé (ce qui revient à dire que l'on ne veut accorder à l'histoire aucun sens dans son évolution, et Marguerite Yourcenar a clairement énoncé cela dans ses entretiens avec Jacques Chancel en s'insurgeant non seulement contre le sens marxiste de l'histoire, mais contre tout sens de l'histoire) que signifie écrire des romans historiques, peut-on même encore parler de romans historiques dans ce cas-là ?

La réponse n'est pas aisée et, avant de pouvoir y prétendre, il faut préciser la question. Pour ce faire, je me propose de reprendre les éléments de ce passage afin de tenter de dégager une démarche commune aux œuvres de Marguerite Yourcenar.

Premier postulat : les hommes ont inventé le temps. Vision humaniste, anthropocentriste même, qu'il s'agit de vérifier ou d'infirmier. C'est ainsi que Marguerite Yourcenar, plus qu'au passé ou à l'histoire en tant que tels, s'intéresse d'abord aux figures de ce passé, et élabore sa vision du temps par une pratique de la biographie. Et l'on sait combien la biographie occupe Yourcenar : Pindare, puis Hadrien, ensuite *L'Œuvre au noir*, biographie du fictif Zénon, enfin *Un homme obscur* consacré à la brève existence de Nathanaël. Dans

(1) «Sixtine», in *Le Temps, ce grand sculpteur*, Gallimard, 1983, p. 21.

les autres récits, ce souci d'une certaine exhaustivité biographique est également évident : à chaque succession de personnages dans *Denier du rêve* nous est donnée l'origine du nouveau-venu ; le principe du *Labyrinthe du monde* amplifie ce souci de l'origine biographique, cette fois-ci appliqué à soi-même. On le voit, pour comprendre le temps et son écoulement, Yourcenar le compte, le calcule et l'énonce en termes de générations : un temps humain donc, parce que l'homme en est la mesure.

Deuxième postulat : l'éternité, négation du temps, est aussi vaine que lui. Car l'homme est mortel, Marguerite Yourcenar nous le répète sans cesse, et le mot de la fin, dans ses romans, c'est presque toujours la mort. Mort de Sophie dans *Le Coup de grâce*, ivresse d'Oreste Marinunzi dans *Denier du rêve* qui s'écroule « heureux comme un mort » (ce sont les derniers mots du roman), mort les yeux ouverts pour Hadrien, suicide de Zénon, agonie solitaire de Nathanaël. Ce cimetière des espérances, des rêves, des imaginations oblige à considérer notre vanité à l'égard du temps, dans lequel s'inscrire durablement est une chimère.

Troisième postulat : il n'y a ni passé, ni futur, mais seulement le présent, plus exactement des présents successifs. Le présent idéal semble être parfois atteint par certains des personnages de Yourcenar : courts instants où s'arrête la succession et subsiste un présent figé, comme pris dans le gel de la perfection. Les conflits avec l'histoire, cette invention temporelle des hommes, cessent brièvement, et l'homme, alors réconcilié avec lui-même, se consacre entièrement à la sensation d'exister. Ainsi, Hadrien, après avoir stabilisé la terre, après qu'il a imposé son histoire à l'empire, commence à se sentir dieu. Il nous dit : « Je me sentais sans impatience, sûr de moi, aussi parfait que me le permettait ma nature, éternel. (...) J'étais dieu parce que j'étais homme, tout simplement » (p. 399). La rencontre avec Antinoüs survient à ce moment, enrichissant le bonheur d'Hadrien mais le précipitant à nouveau dans le flot des événements.

Zénon aussi, à sa façon, connaît un instant de présent parfait. On se souvient de « La promenade sur la dune » : l'alchimiste fuit Bruges après la mort du prieur et l'agitation de l'affaire des anges. Il fuit l'acharnement de l'histoire à vouloir le désigner comme une victime. Son agacement, sa lassitude même, vis-à-vis des circonstances entourant sa fuite l'amène à s'isoler dans le paysage vierge de la dune, et il s'offre le calme luxe d'un bain de mer :

Nul et seul, les circonstances tombaient de lui comme l'avaient fait ses vêtements. Il redevenait cet Adam Cadmon des philosophes hermétiques, placé au cœur des choses, en qui s'élucide et se profère ce qui partout ailleurs est infus et imprononcé.

Rien dans cette immensité n'avait de nom : il se retint de penser que l'oiseau qui pêchait (...) était une mouette, et l'étrange animal qui bougeait ses membres si différents de ceux de l'homme une étoile de mer (p. 766).

Plus de circonstances, annulation du langage lui-même, toutes les traces de l'homme, c'est-à-dire les traces du temps, s'anéantissent dans cette communion parfaite de Zénon avec la nature qui est, et a toujours été.

C'est ce même lieu temporel qui accueille la mort de Nathanaël, hors de toute histoire, dans une solitude qui se veut originelle. Ce trajet qui va de l'histoire à l'absence d'histoire, à la recherche d'une sorte de présent absolu, d'omniprésence, Marguerite Yourcenar l'effectue dans son œuvre elle-même. En 1982, elle publie *Les trente-trois noms de Dieu. Essai d'un journal sans date et sans pronom personnel*. En se voulant le témoin d'un dieu répandu en toutes choses, l'écriture devient destruction de toute temporalité, de toute origine, de toute préoccupation stylistique ; elle n'est qu'énumération, allant même jusqu'à sa propre annulation, cédant la place à des traits à peine esquissés, n'appartenant à aucune langue.

Quatrième postulat : la communauté de mouvements que nous effectuons, c'est ce chemin où nous avançons tous. Il y a donc une sorte de direction idéale, une route sur laquelle se repérer, où les objets du passé, constructions savantes de l'esprit, travaux des artistes, servent de bornes, de repères, de témoignages indispensables à notre propre cheminement. Il s'agit de repérer ces traces, de se les approprier. « Refaire du dedans ce que les archéologues du XIX^e siècle ont fait du dehors » (p. 524), écrira-t-elle à propos de *Mémoires d'Hadrien*. Ici s'inscrit cette volonté caractéristique de Yourcenar de vouloir réécrire l'histoire pour mieux l'assimiler, pour mieux la comprendre, pour mieux la dépasser. Dans et par l'histoire, l'auteur cherche à démontrer l'universalité de la condition humaine. Les personnages de son œuvre sont autant de *moments* à la recherche de leurs origines. Du narrateur d'*Alexis*, cherchant les origines de son homosexualité, à la narratrice du *Labyrinthe du monde*, retraçant les péripéties de la famille de Crayencour pour mieux comprendre celle qui prendra pour nom l'anagramme Yourcenar, tous parcourent cette lente remontée vers des origines enfouies sous le poids de la tradition, de la culture et de l'oubli. Ce mouvement est un résumé de la problématique yourcenarienne qui dans l'histoire cherche l'universel. Par cette vision totalisante, par cette interrogation du passé pour mieux comprendre ce qu'est le temps et comment l'individu peut s'y retrouver, c'est la présence même de l'auteur qui est en jeu, ainsi que sa pratique littéraire spécifique : elle-même orne ce chemin *perpétuellement détruit et continué* de ses propres œuvres. Au bout de la quête des origines se trouve, nous l'avons

dit, une tentative de recomposer l'universalité et la permanence de l'homme. Cette universalité bénéficie chez Yourcenar d'un statut particulier : l'atemporalité, ce présent absolu. L'exploration de l'histoire se veut transcendance de l'histoire, et aboutit à une foi humaniste, remettant constamment en cause le système de valeurs qui nous régit, et par là même gagne son actualité contemporaine.

Marguerite Yourcenar écrit-elle des romans historiques? Au vu de sa conception du temps, et par là même de l'histoire, je crois que Yourcenar *utilise* l'histoire pour étayer cette conception, qui est justement de pouvoir aller contre l'histoire, dans un mouvement de renversement qui va de la très riche érudition au complet dépouillement, de la foule à la solitude. L'étude de l'homme dans le temps devient alors propos de sagesse. Et cette sagesse a une fin ultime, qui est une utopie improbable, que certains privilégiés ont pu frôler : elle veut la disparition des conflits entre existence et histoire. L'utopie de la disparition des conflits, l'homme idéal yourcenarien ne la réalise que dans la mesure où il échappe au destin collectif, synonyme de barbarie, pour trouver dans un isolement volontaire le sens dernier de sa propre destinée. L'histoire apparaît alors comme une perpétuelle force aliénante. Dès lors, Marguerite Yourcenar n'accorde la révélation de la rédemption qu'au seul individu : le temps, l'histoire des autres, s'effacent dans le vide accompli d'une superbe solitude*.

(*) Texte d'une communication prononcée le 17 décembre 1988 au Centre National des Lettres, à l'occasion du premier anniversaire de la mort de Marguerite Yourcenar.

Michel Grodent

**L'hellénisme vivant
de Marguerite Yourcenar**

L'hellénisme de Marguerite Yourcenar n'est certes pas d'essence tyrannique : il n'investit pas toute l'œuvre, il n'en constitue pas l'unique et obsédante référence. On peut toutefois en repérer la trace tout au long d'un voyage littéraire qui mène du *Jardin des Chimères* à tel chapitre de *Quoi? L'Éternité* — le livre ultime —, discrètement intitulé *Necromantia*, terme d'origine grecque pour désigner «l'évocation des ombres». Dans une écriture justement dénommée classique, nous nous garderons de relever systématiquement, tel un zélé détective, les empreintes qui attestent la présence d'une idée ou d'un idéal empruntés à la Grèce. Suivant l'ordre chronologique de parution, nous centrerons l'analyse sur quelques titres révélateurs et nous nous efforcerons d'épouser le mieux possible la courbe hellénique se dessinant à travers l'œuvre de Yourcenar. On se représentera le travail du chercheur comme une ascension suivie d'une descente, le promeneur atteignant peu à peu le sommet d'une colline — *Mémoires d'Hadrien* — d'où il peut embrasser du regard l'ensemble d'un paysage, et puis s'acheminant par une pente douce et parfumée vers un lac sacré aux rives duquel on aura le regret de ne pas s'attarder : *La Couronne et la lyre*.

Il est tentant de chercher dans *Le Jardin des chimères*, composé par Marguerite Yourcenar alors qu'elle n'avait que seize ans⁽¹⁾, le germe de ce qui allait suivre, comme si, dès le premier coup d'archet, étaient mis en place les différents motifs de la mélodie grecque. Sans attacher une importance excessive à une «légende dramatique» que l'écrivain devait ultérieurement condamner à l'oubli, on peut cependant la tenir pour un document indicatif de tendances. *Le Jardin des chimères* est le devoir soigné d'une bonne élève qui a lu *La Légende des siècles*⁽²⁾ et tente de donner une dimension philosophique nouvelle au mythe d'Icare : il annonce ainsi les réévaluations mythologiques qui formeront la matière d'une part essentielle du théâtre de Yourcenar. Le propos en est pieusement résumé dans un prologue qui donne le ton de l'ensemble. Celui d'une Grèce de

(1) *Le Jardin des Chimères*, Paris, 1921.

(2) Cf. *Les Yeux ouverts*, Entretiens avec Matthieu Galey, Paris, 1980, p. 52.

convention avec flûte de Pan et Nymphes aux noms théoriquement charmeurs — Eucharis ou Earina —, dont tout le travail est de fleurir «de nouvelles fleurs» le piédestal «moussu» d'une statue d'Aphrodite. Cloîtrée dans son rêve littéraire, la jeune mythographe n'a pas encore pris la juste mesure de la réalité grecque, faite de légendes qui ne veulent pas mourir mais aussi de chair et de sang. L'ironie lui fait défaut qui permettra plus tard de relativiser le mythe. Du moins découvrons-nous ici comme une amorce de quelques thèmes déjà obsédants. Icare, le héros prométhéen attiré par la clarté solaire, est un être de désir que son amour de l'absolu met en marge d'une société peureuse ; il a des fièvres intellectuelles qui font songer à ces expérimentateurs que seront Hadrien et Zénon. Au chœur des Sirènes proclamant que «le Néant est seul le grand libérateur», au chœur des Océanides pleurant sur le rêveur ailé («A quoi bon souhaiter le ciel que tu ne pus atteindre?»), Hélios — le Soleil auquel l'empereur Hadrien dédiera une «effigie colossale» — ne manque pas de répliquer par un chant énergique :

Gloire à celui qui tente, en un suprême élan,
De monter jusqu'au ciel lumineux et brûlant
Vers le rayonnement des clartés immortelles!
... C'est peut-être à l'oubli, ce n'est pas au Néant
Que revient un effort noblement inutile.

De la période d'avant-guerre datent d'autres poèmes à dominante grecque qui seront recueillis en 1956 dans *Les Charités d'Alcippe*, titre venant du premier d'entre eux, écrit en 1929. Celui-ci mérite davantage qu'une considération superficielle, car il décrit — lyriquement — une démarche familière à l'auteur de *Mémoires d'Hadrien*, «possédée» par l'Antiquité, offrant son âme et son corps, son amour viscéral, pour que vive le peuple des statues, pour que respire la pierre :

Les dieux m'ont demandé mon âme intarissable,
Comme une source d'or qui viendrait sourdre en eux,
Afin que le fidèle à genoux sur le sable,
Voyant sourire enfin leur masque inconnaisable,
Ouvre les bras, s'écrie, et se relève heureux.

On ne peut s'empêcher d'évoquer les carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* où est définie la *magie sympathique* qui «consiste à se transporter en pensée à l'intérieur de quelqu'un» : «Le sorcier qui se taillade le pouce au moment d'évoquer les ombres sait qu'elles n'obéiront à son appel que parce qu'elles lapent son propre sang». En 1929, Marguerite Yourcenar se sent aliénée par ses «charités» : «Je ne me trouve plus, écrit-elle, qu'en me cherchant ailleurs». En Cavafy, lui aussi trop ardent à *incarner* les fantômes qu'il croise au cours de ses lectures de textes anciens, elle devait nécessairement

se découvrir une sorte de frère spirituel, nous y reviendrons. Pour l'instant, épinglons encore, dans le même recueil, d'autres poèmes caractéristiques d'une conscience hantée par la Mémoire grecque : des « vers orphiques », adaptation d'œuvres inscrites sur de minces feuilles d'or découvertes en Grande Grèce⁽³⁾, une épigramme amoureuse inspirée de Platon⁽⁴⁾, un ensemble de quatrains consacrés à Endymion, dont bien connus sont les amours avec la Lune (devenue la Nuit, « puits d'absolu », chez Yourcenar), un sonnet parnassien intitulé *Colonie grecque*, d'autres qui ont pour sujet Hermaphrodite ou les Sirènes, les Harpies ou les Centaures. Dans *Les Charités d'Alcippe*, deux poèmes seulement, datant de l'époque de la guerre ceux-là, portent sur la Grèce moderne. L'un évoque, dans une perspective philhellénique, le suicide d'un nouvel Icare — l'evzone se jetant de l'Acropole, avec le drapeau national —, l'autre est une épitaphe pour une amie grecque, tuée en 1942 lors du bombardement de Janina⁽⁵⁾.

Mais les années qui précèdent la déflagration mondiale ont pour Yourcenar des couleurs pindariques. L'aristocratique Pindare, le grand poète thébain, cher au cœur de Saint-John Perse, venait d'être édité et traduit par Aimé Puech dans la collection des Universités de France (Budé). De ce « pauvre vieux Pindare » — une célèbre réplique de Eric von Stroheim, le Rauffenstein de *La Grande Illusion* — l'écrivain allait fort aimablement retracer la vie et la carrière artistique dans un livre suggestif, non pas scolaire mais « solaire », et quelquefois ironique⁽⁶⁾, dont on peut s'étonner qu'elle l'ait jugé médiocre au point d'en interdire la republication. Bien avant *Mémoires d'Hadrien* — dont l'idée remonte cependant à 1924 —, elle se montre pleinement *humaniste*, au sens où le voulait Emile Faguet : elle a déjà cette « faculté de se faire ancien soi-même, de vivre réellement avec les sentiments, les préjugés, les tendances, les passions mêmes des temps que l'on a étudiés jusqu'à s'en pénétrer et imprégner jusqu'au fond »⁽⁷⁾. Grâce à elle qui ne cesse de dépoussiérer, de revivifier, on voit, on entend, on respire un Pindare « sensible à la beauté des choses », parce qu'il fut très tôt initié à l'harmonie. C'est que l'écrivain s'efforce d'approcher l'antiquité à travers ses souvenirs de voyage en Italie et dans le Midi. Elle écrit par

(3) Cf. *La Couronne et la Lyre*, Paris, 1979, pp. 292-293.

(4) *Ibidem*, p. 283.

(5) Une mystérieuse L.K. : cf. la chronologie établie par Yvon Bernier dans l'édition de la Pléiade des *Œuvres romanesques*.

(6) *Pindare*, Paris, 1932. Voici un exemple d'ironie : « Il ne serait pas bon non plus que les poètes reviennent de l'au-delà pour ajouter à leur œuvre : pour le peu que même les plus grands ont à dire, c'est déjà trop d'une seule vie ».

(7) Cité par Fernand DESONAY, *Le Rêve hellénique chez les poètes parnassiens*, Paris, 1928, p. 332.

exemple à propos des contemporains du poète, imprégnés comme lui de religiosité : « Cette extrême simplicité d'impression, qu'il ne faut jamais oublier quand il s'agit des anciens Hellènes, nous la retrouverons de nos jours chez les gens du peuple en Grèce, en Italie ou en Provence, avec le même goût pour les pèlerinages et les parties de plaisir en commun, souvent les deux à la fois, où les convives avinés braillent sur un char décoré de guirlandes au retour de quelque festin ». Pindare est un artiste comme elle les aime : mesuré, économe, distancié, mais sensuel, mais frémissant, disposant « du don précieux de léguer, sans l'avoir dépeint, une image achevée de tout être qu'il a aimé » : « Il suffit de je ne sais quelle grâce sobre dans l'arrangement des mots pour qu'apparaisse devant nous le profil du jeune homme de Sicile, pareil à celui de son contemporain de bronze, l'aurige de Syracuse ». Ailleurs, Yourcenar note que « l'art impose un ordre supérieur à ce désordre qu'est toujours la réalité » et fait mentir Boileau en affirmant que « le désordre de Pindare n'existe pas ».

En définitive, la fréquentation de Pindare, poète de la tradition héroïque, de l'art « véritable » qui est « géométrique », d'une morale « faite de modération », poète qui mourut d'une mort paisible, a été des plus profitables au futur auteur de *Mémoires d'Hadrien* qui a pu, grâce à lui, mieux comprendre un monde païen quelque peu contradictoire, mystique et logique à la fois, où les hommes sont divinisés et les dieux humanisés, « ce monde grec discipliné, presque rigide », touchant « par ses héros et ses dieux aux bestialités merveilleuses des origines ». Ce qui bien sûr domine dans les analyses de Yourcenar, c'est l'idée que de Pindare à nous les choses n'ont pas tellement changé, que « l'esprit humain, sur la même route, rencontre sans cesse les mêmes fantômes ». La leçon que nous donnent les Grecs tient en quelques formules essentielles, toujours valables : reconnaître ses limites mais aller jusqu'au bout du possible, « savoir lutter, et savoir supporter », le tout « sur le fond noir d'un ciel sans illusions ».

Une continuité de sensibilité est donc affirmée. Temps présent et temps passé ne cesseront de dialoguer par la suite dans une œuvre portée par la passion de l'humain et s'efforçant de ne rien perdre de ces subtils atomes d'histoire collective ou individuelle qui nous composent. Viendra le moment où Marguerite Yourcenar ira sur place faire l'expérience de l'âme grecque. De ses longs séjours naîtront *Feux* et *Nouvelles orientales*⁽⁸⁾, dédiées à Andréas Embiricos. La présence à ses côtés, lors d'un voyage en mer Noire, de ce poète,

(8) Nous citons *Feux*, dédié à Hermès, dans l'édition de 1974, *Nouvelles orientales*, dans l'édition de la collection « L'Imaginaire » (1979).

introduceur du surréalisme et de la psychanalyse en Grèce⁽⁹⁾, a-t-elle pesé sur l'écriture des deux ouvrages? Faute de disposer d'éléments biographiques précis, nous sommes réduits aux hypothèses. S'il y a eu influence, elle s'exerce à notre avis davantage sur le choix des sujets que sur le style proprement dit. Embiricos le visionnaire, le poète-médium, a pu être auprès de Yourcenar un professeur d'extase. Nous savons qu'il n'a cessé de se référer au moment de la révélation, aux réactions corporelles de l'homme qui entre en contact avec le merveilleux, le merveilleux « toujours beau » des surréalistes⁽¹⁰⁾. La tentation est forte de lui attribuer un rôle dans la conception des récits grecs des *Nouvelles orientales*, à tout le moins de deux d'entre eux, *L'Homme qui a aimé les Néréides* et *Notre-Dame-des-Hirondelles*, même si l'auteur lui-même nous précise que « leur rédaction se place entre 1932 [apparemment, avant la rencontre avec Embiricos, M.G.] et 1937 ». En Panégyotis⁽¹¹⁾, « devenu muet à dix-huit ans pour avoir rencontré les Néréides nues », nous tenons un personnage marqué par la révélation : « ... on vit revenir un Panégyotis nouveau, aussi transformé que s'il avait passé par la mort. Ses yeux étincelaient, mais il semblait que le blanc de l'œil et la pupille eussent dévoré l'iris ». Cet initié a connu, grâce aux Néréides, « l'enivrement de l'inconnu, l'épuisement du miracle, les malignités étincelantes du bonheur ». L'histoire racontée par Jean Démétriadis évoque l'esprit de certains textes d'Embiricos, descriptions d'une rencontre avec le sur-réel. Comme *Notre-Dame-des-Hirondelles*, elle impose l'image d'une Grèce heureusement contradictoire où le christianisme n'a pas tué les croyances animistes et ne cesse de négocier avec elles, comme l'empereur Hadrien qui tient la balance égale entre raison et magie. Commencé à Constantinople et terminé à Athènes, *Feux* témoigne d'une autre expérience des limites : l'amour-passion dans ses avatars profanes ou religieux, l'amour mêlé de haine et la haine mêlée d'amour. Pour en rendre compte littérairement, seul semblait pouvoir convenir le *mythe*, instrument permettant non seulement de traduire une complexité émotionnelle et d'« approcher l'absolu » en montrant l'éternel sous l'éphémère, l'universel sous le particulier, mais également de faire écran, de se dissimuler aux regards indiscrets. Une technique de décantation, distanciation, dépersonnalisation, dont Cavafy — et T.S. Eliot — avaient le secret. Marguerite Yourcenar s'est suffisam-

(9) Sur Andréas Embiricos, on consultera, en grec, l'ouvrage de G. YATROMANOLAKIS (*Le poète de l'éros et du nostos*, Athènes, 1983). En français, signalons à tout le moins la traduction d'*Argo* dans le périodique « Mercure de France » (1964), par Michel SAUNIER.

(10) Cf. « Apocalypse et Renaissance chez A. Embiricos », par G. YATROMANOLAKIS, dans *Chartis*, 17/18, hommage à Andréas Embiricos (en grec).

(11) En bonne logique, on se serait attendu à « Panayotis » (qui signifie le « tout à fait saint » en grec moderne).

ment expliquée sur son usage — anachronique et expressionniste — du mythe pour que nous n'insistions pas. «Un parti pris très net de surimpression mêle partout dans *Feux* le passé au présent devenu à son tour le passé», écrit-elle. Ce type d'écriture-palimpseste n'a rien que de très attendu à l'époque. Yourcenar a réagi différemment aux influences de Giraudoux et de Cocteau, condamnant le premier, trop parisien, et admirant le second, non sans esprit critique toutefois. La couleur du temps s'affiche dans l'emploi du «calembour lyrique» — «Rien de plus sale que l'amour-propre» —, procédé redécouvert par les surréalistes. On peut avoir quelque scrupule à baptiser «surréaliste» un ouvrage baroque, à première vue fort peu automatique. L'auteur lui-même nous y invite lorsqu'il compare ses «jeux» au «lapsus freudien et (aux) associations d'idées doubles ou triples du délire et du songe», lorsqu'il invoque la notion d'amour-fou : ne pourrait-on voir là aussi l'ascendant d'Embricos ? Du point de vue qui nous intéresse, les relations avec le monde grec, *Feux* dénote une froide ironie, effilée comme une lame. Sans cesse, les paradoxes bizarres, les comparaisons audacieuses détournent le mythe de sa fonction première : expliquer l'inexplicable. Le lecteur affronte l'ambivalence, celle des situations (Achille déguisé en femme) et celle du style («Le sang collait, comme du fard, aux joues méconnaissables des cadavres ; Hélène peignait sa bouche de vampire d'un fard qui faisait penser à du sang»). Tout donne à penser que le contact avec le crucifiant soleil de la Grèce, avec un univers d'ombres et de lumières tranchées, de police secrète et de plage, a conféré au livre tout ce qu'il a de sourde violence.

Avant d'aborder la traduction de Cavafy, nous allons, rompant l'ordre chronologique, dire quelques mots du théâtre de Yourcenar, dans la mesure où il apporte d'utiles précisions sur la conception qu'elle se fait de l'usage du mythe en littérature. Le second tome⁽¹²⁾ de l'ensemble théâtral groupe trois œuvres dont deux datent de la guerre, la troisième, écrite en 1932, 1933 ou 1934, ayant été soumise à une sévère révision. Comme toutes les pièces à sujet mythologique, *Electre ou la chute des masques* est précédé, à la manière racinienne, d'un avant-propos, d'une étude thématique, où le dramaturge démêle l'écheveau de la tradition et se justifie par avance des libertés qu'il a prises à son égard. On sait en quoi consiste ici la variation légendaire : Oreste se découvre fils d'Egisthe, mais, en pensée, il a tellement été l'enfant d'Agamemnon, il s'est si bien identifié à son rôle de vengeur qu'il ne peut faire autrement que d'assassiner l'amant de Clytemnestre. Le brutal retournement de situation vise à décentrer le spectateur, à le faire accéder «à un monde de com-

(12) Paris, 1971.

plexités et de rigueurs nouvelles» en lui montrant «l'affreuse ou sublime persistance des êtres à demeurer eux-mêmes quoi qu'on fasse». Et Pylade, l'aventurier, de tirer la morale de la tragédie : «Viens, Oreste. On ne sait jamais en ce bas monde si on est le vengeur de son père ou un parricide». Constat fait en 1944 de la mort du symbole paternel, incapable désormais de servir de référence, de mobiliser les énergies dans le sens de la Vérité, de la Justice pure et dure, et affirmation — quasi freudienne, pourrait-on dire, mais l'écrivain sait parfaitement ce qu'il en est des explications freudiennes ou marxistes — d'une sorte de fatalité caractérielle : *Electre ou la chute des masques* est la meilleure pièce grecque de Yourcenar, celle où le mythe subit le traitement le plus décapant, le plus moderne. Admirons une fois de plus l'ironie de Yourcenar qui nous montre des personnages pleins d'illusions sur eux-mêmes. *Le Mystère d'Alceste*, la pièce «la plus proche du modèle antique par l'émotion et jusqu'à un certain point par la forme», est, de l'aveu même de Yourcenar, une pieuse rénovation, un exercice pour rendre vie à des figures devenues, au fil du temps, marmoréennes : la tragédie s'humanise en tragi-comédie, avec chœur de servantes, entrepreneur des pompes funèbres, petits vieux égoïstes et «gros clown ithyphallique» (Hercule), elle se resacralise en mystère médiéval. A noter dans la présentation de la pièce cette phrase à verser au dossier des influences psychanalytiques : «C'est... parce que son atmosphère est analogue à celle du rêve que les poètes continueront toujours à se retourner vers le mythe grec» et cette formule qui résume Yourcenar : «Misère des mots, ces moules creux où se congèle l'âme». *Qui n'a pas son Minotaure?*, «divertissement sacré en dix scènes», procède de la réécriture d'une «bluette» dont il a conservé certains traits d'esprit. C'est un jeu littéraire qui fait songer aux cabrioles de Giraudoux (lesquelles au demeurant dissimulaient tout autre chose que de la légèreté). Mais un jeu préparatoire : Yourcenar y file, pour la première fois sans doute, la métaphore du labyrinthe, promise à une belle exploitation dans l'œuvre autobiographique. Thésée, le séducteur cynique, se perd dans un dédale de voix intérieures, voix de l'enfance et de la vieillesse, voix de tous ceux qui ont croisé sa route. L'écrivain a tiré profit d'avoir composé cette scène, d'avoir dépeint cette crise d'identité : «Ce nouveau Thésée en proie à son insu aux borborygmes de sa conscience est, je ne l'ignore pas, un personnage désagréable, et le divertissement avec lui tourne à la farce noire. Quelques années plus tard, j'allais essayer de décrire dans Hadrien un homme qui peu à peu se construit à l'aide de ses actes et du même coup organise le monde. Je crois bien que je n'aurais pas réussi à en donner même l'idée la plus inadéquate, si je n'avais d'abord tenté cette entreprise de comique désintégration.»

Nous voici au seuil de *Mémoires d'Hadrien*. Nous savons désormais ce que, pour Marguerite Yourcenar, l'hellénisme n'est pas : une langue morte. Nous allons à présent suivre la filière cavafyenne qui nous mènera tout naturellement à l'un des empereurs les plus « grecs » de l'histoire romaine. Le jeu critique revient ici à observer Hadrien dans le miroir de Cavafy. Nous pensons que la traduction du poète d'Alexandrie, qui n'a pas été un exercice de tout repos⁽¹³⁾, a frayé la voie à une saisie à la fois plus intime et plus philosophique de la Grèce en tant qu'Idée transcendant l'espace et le temps, en tant que destin assumé. Relisons la *Présentation critique de Constantin Cavafy*⁽¹⁴⁾. Yourcenar y brosse le portrait d'un marginal un peu sorcier qui occupe, selon la jolie expression de Forster, « une position légèrement oblique par rapport au reste du monde ». Elle se met à l'écoute du « murmure distinct, insistant, inoubliable » de sa poésie. Poésie historique, prosaïque, réaliste, ironique, gnomique, didactique, rhétorique, mais avant tout *humaniste*, témoignage d'une « âme amoureusement murée dans l'humain ». On sent bien à lire Yourcenar que Cavafy était Grec comme le fut Hadrien : il appartenait à « une civilisation grecque hors les murs, ... où le patriotisme de la culture prit le pas sur celui de la race ». Entre le poète et l'empereur, il y a donc une identité de position culturelle, à bonne distance d'un hellénisme classique nourri d'Homère et des tragiques. Et l'essayiste ne croyait pas si bien dire lorsqu'elle reliait à la tradition sophistique certaines pièces du corpus cavafyen. On a pu montrer récemment que toute la démarche de Cavafy pouvait s'expliquer par son attachement à la Seconde Sophistique⁽¹⁵⁾, une école qui avait la faveur des princes, d'Hadrien notamment, même si celle-ci n'était pas inconditionnelle⁽¹⁶⁾. Ainsi le poète néo-grec imite, en partie, ce type de littérature à tendance orientalisante, à vocation thérapeutique et magique, dont raffolait un Romain hellénisé du II^e siècle après J.-C.⁽¹⁷⁾. Mais entre l'Alexandrin et l'amant d'Antinoüs, *mort au mois d'Athyr*, il y a aussi, on s'en doutait, identité de sensualité et de sensibilité. Tous deux mélangent hédonisme et ascétisme, président, à l'union des extrêmes. On pourrait dire, dans la ligne

(13) Cf. ce que dit Constantin DIMARAS — avec lequel elle traduit Cavafy — dans *Le Magazine littéraire*, n° 153, consacré à Marguerite Yourcenar : entretien réalisé par Odile GANDON qui signe par ailleurs un intéressant article intitulé « Un regard en biais sur la Grèce antique ».

(14) Dans l'édition de 1958, postérieure à *Mémoires d'Hadrien* (1951). Des fragments de la présentation avaient paru dans *Mesures* (1939) et dans *La Table Ronde* (1954).

(15) Cf. l'ouvrage très éclairant — bien qu'écrit dans un style compliqué — de Yannis DALLAS, *Cavafy et la seconde sophistique*, Athènes, 1984.

(16) Cf. la position qu'adopte Hadrien à l'égard d'Hérode Atticus.

(17) Sur la sophistique en général, on consultera l'ouvrage dirigé par Barbarin CASSIN (*Le Plaisir de parler. Etudes de sophistique comparée*, Paris, 1986).

de Suzanne Lilar, que tous deux sont les fidèles d'une *érotique*⁽¹⁸⁾, qui, faisant passer l'amant «de l'amour d'un corps à l'amour d'une personne», de l'amour d'une personne à l'amour de la Beauté, le hausse au niveau de l'Essence, de l'Unité retrouvée. Révélatrice est l'épithète de *mystique* attribuée par Yourcenar à Cavafy, ce «nécro-mant amoureux», ce contemplateur d'un passé jamais dépassé, toujours fixé sur «une Mémoire-Idee quasi parménidienne, centre incorruptible de son univers de chair». Autre trait — stylistique, celui-là — par où se rapprochent le poète et l'empereur : un détachement lucide, l'emploi, occasionnel chez Cavafy, continu chez Hadrien, d'un JE «extra-territorial». A force d'ascèse, d'équilibre, de cristallisation intérieure, les deux sages ont atteint ce que Jung appelait le Soi, le définissant comme «notre totalité psychique, faite de la conscience et de l'océan infini de l'âme sur laquelle elle flotte».

Si un rapprochement nous semble à bon droit pouvoir être risqué entre Cavafy et Hadrien, il n'en demeure pas moins que la visée de Yourcenar dans *Mémoires d'Hadrien* diffère fondamentalement du cadrage adopté par Cavafy pour représenter la petite comédie de l'Histoire. Le poète se concentre sur les coulisses, les à-côtés, les faits mineurs, les figures oubliées ressurgissant par hasard, et Yourcenar dit très justement de lui qu'«il n'essaye pas de ressaisir un être dans ses profondeurs d'expérience», ce à quoi précisément elle s'essaye dans *Mémoires d'Hadrien*. Cet ouvrage solaire, parfumé, imprégné d'hellénisme, peut se concevoir comme l'aboutissement d'une quête spirituelle : la mise en scène d'un empereur philhellène, permet à Yourcenar d'extérioriser sa propre situation d'écrivain français pensant et vivant en grec. Hadrien est une *persona*, un masque et un rôle, un instrument qui sert à se projeter soi-même mais il n'est pas que cela. Le personnage historique investit celle qui emprunte sa voix pour ordonner les émotions qu'elle éprouve, il la possède, la vampirise : l'écrivain se fait *médium*, la vérité qu'il exprime lui vient d'outre-tombe. Démarche romanesque et romantique qui, à première vue, n'a pas d'équivalent chez les auteurs anciens. Au demeurant, sous la forme autobiographique qui est la sienne, *Mémoires d'Hadrien* eût été impensable dans l'Antiquité. Certes, Hadrien appartient à un temps d'éclosion de l'individualisme, où s'impose selon Foucault le «souci de soi»⁽¹⁹⁾, ses lettres à Marc-Aurèle constituent une préparation à la mort qui peut faire songer aux exercices stoïciens accomplis au déclin de l'âge mais l'étude de soi qu'il entreprend par la voix de Yourcenar se charge

(18) Cf. *Le Couple*, Paris, 1963 (réédition, Bruxelles, 1988).

(19) Voir le tome 3 de *Histoire de la sexualité, Le Souci de soi*, Paris, 1984.

de connotations modernes. Dans son *Esthétique et théorie du roman*⁽²⁰⁾, Bakhtine définit l'homme biographique de l'Antiquité comme un extraverti, «ouvert de toutes parts», et qui «ne porte en lui aucun noyau inaudible, invisible». Sans doute constate-t-il l'émergence, sous l'effet du mysticisme oriental, de la méditation silencieuse, l'éclosion encore timide d'une conscience privée, solitaire, mais il note que même *Les Confessions* de saint Augustin étaient destinées à la déclamation à haute voix. Quel contraste entre l'Hadrien de Yourcenar et le Marc Aurèle des «pensées pour soi-même», où le Moi est officialisé, donné en exemple! En lisant *Mémoires d'Hadrien*, on a le sentiment que le narrateur ne cherche pas tant à parler à tous qu'à se parler à lui-même. C'est en cela d'ailleurs que sa voix touche les modernes que nous sommes : on goûte sa singularité, comme on goûte la singularité du «Moi seul, fait comme aucun de ceux que j'ai vus» de Jean-Jacques Rousseau. Conscient d'un hiatus entre lui et ses actes, tout près de juger sa vie informe, Hadrien n'a pas la cohérence d'un héros de Plutarque. Il y a chez lui une très actuelle *dissociation*.

L'hellénisme de Marguerite Yourcenar a beau être très proche du modèle ancien : il n'a rien d'une imitation rhétorique, d'un faire-semblant, il a tout d'une variation, d'une modulation au goût du jour sur un thème ancestral. «Tout ce que les hommes ont dit de mieux a été dit en grec», décrète Hadrien qui entend «imposer doucement au monde la seule culture... qui ait inventé une définition de la méthode, une théorie de la politique et de la beauté». Mais la distance qu'il perçoit entre Rome l'organisatrice et Athènes l'artiste est analogue à l'écart que nous enregistrons entre la romancière et la figure historique qu'elle a choisi de faire revivre. Sur le plan philosophique, l'Hadrien des *Mémoires* est d'un éclectisme on ne peut plus contemporain. Il se méfie des systèmes — du système stoïcien en particulier : encore qu'il se réjouisse, non sans une pointe de malice, de voir qu'un penseur du Portique va lui succéder! Son ambition de «trouver la charnière où notre volonté s'articule au destin, où la discipline seconde, au lieu de la freiner, la nature» l'apparente au Nietzsche du *oui suprême, du oui joyeux dit à la vie*. Mais cet explorateur n'a pas renoncé à la magie ni aux cultes. Il est comme le feu héraclitéen qui harmonise les contraires. Homme de tous les voyages, étranger partout, il se veut «Ulysse sans autre Ithaque qu'intérieure»; comme Cavafy, il a compris *ce que les Ithaques signifient*.

(20) Paris, 1978.

Abordant pour terminer *La Couronne et la lyre*, nous ne quitterons pas la Villa Adriana. Car, de l'aveu même de Yourcenar, plusieurs poètes traduits ici charmaient l'empereur, notamment l'amer Théognis. D'un ouvrage composé pour le plaisir durant toute une vie, on n'a pas le cœur d'entreprendre une critique pièce par pièce. Un second article serait nécessaire, qui ferait l'étude de Marguerite Yourcenar traductrice. Mais le sujet est quelque peu défloré⁽²¹⁾. Bornons-nous à deux ou trois remarques. *La Couronne et la lyre* reflète une conception néo-classique de la poésie en général, de la traduction en particulier. Dans cette anthologie, l'esthétique de Yourcenar exige la soumission à la rime, au moins à l'assonance, un respect du mètre, rarement trahi. Sans aller aussi loin qu'un Delille, l'écrivain a délibérément acclimaté les poètes grecs dans un jardin à la française, leur faisant perdre du même coup une bonne part de leur étrangeté, que seul peut-être un traducteur acquis aux idéaux de la modernité — Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, Breton, Char — aurait des chances de saisir. Comparons la version qu'elle donne d'un célèbre poème de Sappho avec celle qui fut proposée par Edith Mora⁽²²⁾ :

a) Yourcenar :

Il est pareil aux dieux, l'homme qui te regarde,
Sans craindre ton sourire, et tes yeux, et ta voix,
Moi, je tremble, et je sue, et ma face est hagarde
 Et mon cœur aux abois...
La chaleur et le froid tour à tour m'envahissent ;
Je ne résiste pas au délire trop fort ;
Et ma gorge s'étrangle et mes genoux fléchissent,
 Et je connais la mort...

b) Mora :

Il égale les dieux je crois
l'homme qui devant toi vient s'asseoir
et qui tout près de toi entend
ta voix tendre
et ton rire enchanteur qui a, je le jure,
affolé mon cœur dans ma poitrine
Car si je te vois un instant je ne peux
plus rien dire
ma langue est brisée, sous ma peau
un feu subtil soudain se glisse
mes yeux ne voient plus, mes oreilles sont
bourdonnantes

(21) Cf. Maurice LEBEL, «Marguerite Yourcenar, traductrice de la poésie grecque», dans *Etudes littéraires*, vol. 12, n° 1, Montréal, avril 1979.

(22) Edith MORA, *Sappho*, Paris, 1966.

Une sueur glacée me couvre et un tremblement
me prend toute et je suis plus verte
que l'herbe, tout près de mourir
il me semble...

N'importe quel helléniste vous dira que la seconde version est beaucoup plus proche du style de Sappho. Yourcenar adapte franchement, attire vers des eaux raciniennes le fragile et précieux esquif de la poétesse de Lesbos, tandis que Mora est toute à la pensée de capter l'impressionnisme d'un poète qui «laisse les mots émerger dans sa phrase au moment même où ils surgissent de son émotion profonde». Deux esthétiques s'affrontent. Deux visions de l'hellénisme.

Les libertés que prend avec les poètes grecs la romancière de *Mémoires d'Hadrien* contrastent avec les limites qu'elle s'impose lorsqu'elle traduit Cavafy. Ici «les mille discrètes combinaisons rythmiques cachées à l'intérieur de la prose» semblent plus adéquates pour restituer l'original. On peut discuter une telle position de principe. Certes, Cavafy cultive le prosaïsme, mais c'est un prosaïsme poétique, fondé sur l'emploi ironique — délibérément non lyrique — du rythme et parfois de la rime (ou de l'assonance), sur une subtile découpe du poème dans l'espace de la page, tous les rejets acquérant de ce fait une signification précise. Yourcenar supprime beaucoup d'effets stylistiques originaux. Nous n'en voulons pour preuve que sa version de *En tô minî Athyr* (*Durant le mois d'Athyr*) :

Sur la pierre antique, je lis avec difficulté... SEIGNEUR JESUS-CHRIST... Je distingue le mot AME... DURANT LE MOIS D'ATHYR LUCIUS S'EST ENDORMI... Concernant son âge : IL A VECU... et le chiffre vingt-sept indique qu'il s'est endormi jeune. Parmi les mots effacés, je vois : IL ETAIT... D'ALEXANDRIE. Puis trois lignes extrêmement mutilées, mais je reconnais pourtant quelques mots, tels que : NOS LARMES... DOULEUR. Ensuite, de nouveau LARMES, et DEUIL DE SES AMIS... Ce Lucius, il me semble, a été beaucoup aimé...

Durant le mois d'Athyr, Lucius s'est endormi.

Tentons de mieux cerner le poème de Cavafy. Cela pourrait donner ceci :

Je lis, c'est difficile
«Ky[ril]é Iésou Christé.»
«Durant le mois d'Athyr»
La mention de son âge :
Kappa, Dzèta : vingt-sept
Les mots sont abîmés...
Puis il y a trois lignes
J'en comprends quelques mots
Et puis «larmes» à nouveau
Ce Leukios, il me semble,
Durant le mois d'Athyr

sur cette pierre antique.
Je distingue un «Psychên».
«Leukios s'est endormi».
«Il a vécu autant»,
Il s'est endormi jeune.
Je vois : «Alexandrin».
Fortement mutilées,
«Nos larmes» et puis «chagrin»
«Pour nous ses amis deuil».
Grandement fut aimé.
Leukios s'est effacé.

Qui parle? C'est l'archéologue du souvenir. Déchiffrant l'inscription, il semble, cet adversaire du lyrisme, fredonner une petite chanson nostalgique, qui atteint son point culminant lorsque *megálos th'agapíthi* rime avec *o Leúkios ekimíthi* (un effet difficilement traduisible en français). Yourcenar passe complètement sous silence l'étrange musique du poème. Une chose est de commenter intelligemment Cavafy. Autre chose de le traduire le plus fidèlement possible. Tout se passe comme si l'écrivain français s'arrêtait au seuil d'une compréhension du poète alexandrin qui la pousserait à remettre en question ses options stylistiques.

*
* *

Nous nous étions proposé de passer en revue différentes expressions de l'hellénisme de Marguerite Yourcenar. Cet hellénisme, comment le définir en conclusion? Du *Jardin des Chimères* à *La Couronne et la lyre*, on enregistre une évolution de sensibilité. D'une conception encore très scolaire de la Grèce antique, Yourcenar passe progressivement à une appréhension à la fois plus charnelle et plus ironique de l'hellénisme. Cet élargissement de la vision est sans nul doute favorisé par le voyage en terre grecque. Sans renier ses choix néo-classiques, ses valeurs d'équilibre, elle apprend à faire de la tradition hellénique une chose vécue et pas seulement pensée, elle en perçoit l'irrationnalisme autant que la rationalité, elle en exprime à sa manière les tensions. Le personnage d'Hadrien, cet homme entre deux mondes, attiré par l'ordre et par les mystères, lui sert en partie à décrire sa propre position par rapport à la Grèce, berceau de la culture européenne, foyer d'idées morales et esthétiques qu'il ne faut pas laisser s'éteindre par manque de vigilance. Son théâtre témoigne d'un traitement personnel du mythe, cette grammaire dont on doit s'efforcer de jouer tout en la respectant. Ainsi se dessine l'image d'un hellénisme vivant, légèrement sceptique, qui s'efforce à la lucidité, à la juste saisie des vanités.

Jean-Pierre Lebrun

Alexis, ou l'éloge du singulier

En répondant à Matthieu Galey, à propos du déplacement avec les années des enjeux de son premier roman *Alexis ou le traité du vain combat*, Marguerite Yourcenar précise : « Le problème qui subsisterait, c'est le problème du musicien ou du poète, de l'être qui se sert de tout ce qu'il est, de ses bases sensuelles propres et qui refuse, du moins momentanément, ce qu'il n'est pas, pour se hausser à sa condition d'artiste »⁽¹⁾. Autrement dit, entendons que ce qui reste dans la question d'Alexis, c'est celle du désir et de son aptitude à une création.

Il pourrait paraître paradoxal que ce soient de telles questions qui persistent au travers de ce roman écrit en 1929 — juste après une biographie littéraire de Pindare, qualifiée par l'auteur d'*Hadrien* : « d'ouvrage purement et naïvement alimentaire » — alors que le sujet d'*Alexis* se présente sous la double face de l'homosexualité et des avatars d'une vie conjugale. Cette apparente discordance mérite que l'on s'y attarde quelque peu.

Marguerite Yourcenar, dans la préface qu'elle a rédigée pour la réédition d'*Alexis* en 1963, soit trente-cinq ans après l'avoir écrit, nous précise qu'elle n'a pas éprouvé le besoin de réécrire le récit et ce, pour deux raisons qui en apparence s'opposent : « l'une est le caractère très personnel d'une confidence étroitement reliée à un milieu, un temps, un pays maintenant disparu des cartes, imprégnée d'une vieille atmosphère d'Europe centrale et française, à laquelle il eût été impossible de changer quoi que ce soit sans transformer l'acoustique du livre ; le second au contraire est le fait que ce récit, à en croire les réactions qu'il provoque encore, semble avoir gardé une sorte d'actualité, et même d'utilité pour quelques êtres »⁽²⁾.

Et l'auteur d'*Alexis* de répondre encore à Patrick de Rosbo, qui l'invitait à parler de ce que, dans son œuvre, « un certain nombre

(1) M. YOURCENAR, *Les yeux ouverts*, Entretiens avec Matthieu Galey, Livre de Poche, p. 67.

(2) M. YOURCENAR, *Alexis ou le traité du vain combat*, Folio n° 1041, pp. 11-12.

de personnages ont soit des préférences homosexuelles, soit une expérience homosexuelle...» :

Oui, et en grande partie du fait que l'expérience homosexuelle elle-même est minoritaire.

Quand un auteur regarde l'ensemble de son œuvre, il est souvent surpris, et même perplexe, de voir quels thèmes ont pris pour le lecteur une place très importante dans la trame de cette œuvre. En ce qui concerne ce que nous appelons, dans le langage du XX^e siècle, l'homosexualité, il est bien certain qu'il s'agit là d'un sujet censuré, pour ne pas dire tabou, d'un sujet en quelque sorte réservé (au sens où l'on parle d'un «quartier réservé») dans la littérature «sérieuse» depuis des siècles. Il est donc intéressant pour le romancier moderne de le regarder en face et de tâcher de voir quelle est la part de ce comportement dans la vie humaine en général. Ceci dit, il est évident que dès que nous cessons d'accepter les tabous de langage et que nous regardons ce comportement comme n'importe quel autre, nous nous apercevons qu'il devient très difficile de l'étiqueter, comme il est d'ailleurs très difficile d'étiqueter n'importe quoi. Les «homosexuels» ne forment un groupe si distinct que parce qu'ils ont si souvent été jusqu'ici un groupe récusé.

Pour moi, quand j'énumère dans mes propres ouvrages les personnages ayant des préférences de ce genre, je m'aperçois que, sauf dans deux ou trois cas, très secondaires, tous ces personnages «homosexuels» sont des personnages masculins. Certains critiques se sont étonnés et même presque scandalisés, de ce fait, et les malins (il y a toujours des malins) se sont même dit qu'un personnage comme Alexis (le personnage central de mon premier roman publié) devait être un travesti. Or, le procédé qui consiste à déguiser le sexe d'un personnage, par commodité ou par prudence, c'est odieux, et j'ai grand mal à le pardonner à Proust, bien que l'œuvre de Proust soit placée à un niveau auquel on ne fait pas d'objections; néanmoins, il y a là un élément de confusion pour moi absolument intolérable, parce qu'il biaise et fausse tous les rapports humains, toute la psychologie des autres personnages par rapport à celui-là. Le fait est que, dans *Alexis*, l'accent est mis surtout sur le débat d'ordre *moral*, sur la réprobation d'ordre social que risque d'encourir le personnage, et je crois que jusqu'ici les dangers sociaux et légaux, et jusqu'à un certain point le dilemme éthique ont été beaucoup plus, sinon exclusivement, du domaine de l'«homosexualité» masculine. Du moins, je ne crois pas que les mêmes problèmes se soient posés de façon si insistante et si voyante pour une femme.

Je remarque aussi que ces personnages «homosexuels», très différents les uns des autres, ne constituent pas une catégorie, un type. Enfin, et surtout, ils ne sont pas, au sens du mot tel qu'on l'entend aujourd'hui dans la littérature populaire et dans la psychologie de drugstore, des «homosexuels» : ils sont bisexuels. C'est-à-dire que le jeune Alexis qui considère la liberté sur ce point comme une chance de vivre librement son existence de musicien et d'échapper aux contraintes d'une éducation trop rigide, n'en a pas moins une jeune femme qu'il respecte et que, jusqu'à un certain point il aime, et un jeune enfant. Il les quitte, il est vrai, croit-il, pour toujours, et j'ai souvent été tentée d'écrire à ce court roman une suite où il leur reviendrait, au moins temporairement, et à plusieurs reprises, sans renoncer pour autant à l'autre versant de sa vie»⁽³⁾.

(3) Patrick DE ROSBO, *Entretiens radiophoniques avec M. Yourcenar*, Mercure de France, 1972, pp. 77-80.

A cette précision sur la «bisexualité» de son personnage, nous voulons ajouter pour le mettre en évidence, un trait tout à fait particulier à ce premier roman : c'est que, dans l'ensemble du texte de 1929, le mot «homosexualité» ou «homosexuel» n'est jamais énoncé. Il est sans cesse supposé, ce qui motive le départ d'*Alexis*, mais jamais écrit par Marguerite Yourcenar. Ce trait, loin d'être anodin ou pur effet de style, nous paraît situer au mieux ce à quoi l'homosexualité d'*Alexis* est convoquée par l'auteur. Le mot central qui manque, alors que l'ensemble du texte s'organise autour de lui, peut dès lors être situé comme la métaphore du désir lui-même, à savoir ce lieu vide où s'origine la singularité d'un sujet.

Le désir, nous indique Jacques Lacan, est «la métonymie du manque à être»; il s'agit d'entendre le désir comme un concept «négatif» en quelque sorte, au sens où ce qui le spécifie est ce lieu vide d'où il s'origine, en même temps que la constellation signifiante qui lui est propre et qui le détermine dans sa singularité. Du désir habite le sujet humain selon un agencement propre à chacun — ses signifiants, ses mots — et en référence à son ombilication, dans l'absence d'adéquation entre l'ordre des mots et l'ordre des choses.

C'est bien en tant que métaphore de cette absence centrale qui nous constitue — absence de la chose, dit encore Lacan dans son Séminaire sur l'Éthique, ou de la mère, ou de l'au-moins-une jouissance à laquelle il convient de renoncer pour s'inscrire dans l'humanité — que Marguerite Yourcenar situe l'homosexualité d'*Alexis*. Et c'est dès lors avec beaucoup de pertinence qu'elle tient à nous faire remarquer que ses personnages d'homosexuels ne constituent pas une catégorie... «qu'ils ne sont pas des homosexuels, mais des bisexuels».

Cette bisexualité est toujours restée, pour Freud, un élément crucial de la découverte psychanalytique, en tant que tout être humain aurait constitutionnellement des dispositions sexuelles à la fois masculines et féminines qui se retrouvent dans les conflits que le sujet connaît pour assumer son propre sexe. Néanmoins, ainsi qu'il le précise dès 1908, dans son article sur *Les théories sexuelles infantiles* et surtout en 1923, dans *L'organisation génitale infantile*, «les mots hommes et femmes et tous les substituts possibles ne parviennent pas à fonder une différence de deux sexes qui se complémenteraient au point de vue psychique». Cette bisexualité n'équivaut nullement à une quelconque unité. Bien au contraire, pour l'inconscient, «il n'y a qu'une seule libido qui est mise au service de la fonction sexuelle masculine aussi bien que féminine».

Et c'est ce que Lacan reprendra en l'articulant avec la question langagière, en assimilant en quelque sorte libido et fonction langagière par le biais de ce qu'il appellera alors *fonction phallique* et déplaçant du même coup la question de la féminité comme reprise de la dimension de la négativité que suppose l'opération langagière. En quelque sorte, s'inscrire dans le champ langagier — comme fait définitoire de l'être humain — suppose une perte qui ne le lâchera plus. Celle-ci définissant sa sexualité comme toujours désormais partielle et manquant irrémédiablement la rencontre d'un sexe avec l'autre. Cette absence au creux de la présence d'un chacun en même temps qu'au cœur de tout rapport avec l'autre, c'est à la fois ce qu'un sujet a de plus commun aussi bien que de plus singulier. De plus commun, car c'est le lot de tout être parlant ; de plus singulier, car l'agencement propre de cette brisure au sein de lui-même est ce qui le fait unique en même temps que irréductiblement seul.

Toute création n'est alors que la prise en compte au point le plus serré de la singularité d'un sujet, et du lieu vide d'où il s'origine, et des signifiants propres qui font bord à ce qui le constitue. La tâche de l'écriture — mais aussi de la création musicale ou picturale — est dès lors d'ordre éthique puisqu'elle se doit, non de suturer cette absence d'où elle se tient, mais de s'inscrire dans la plus grande fidélité possible au manque d'où elle s'engendre.

Alexis de Géra n'est nullement le travesti de Marguerite Yourcenar — ni au sens objectif, ni au sens subjectif du génitif —, il est plutôt sa propre énigme en œuvre. Œuvre de débutante, comme elle se plaisait à le rappeler, mais lourde de promesses, dans la mesure même où elle se laissait d'emblée saisir par le vif de l'enjeu : la possibilité pour un sujet de créer et d'inventer à condition de s'ombiliquer dans son impossibilité même.

Que le désir homosexuel d'Alexis de Géra compte moins par son lien à l'homosexualité que par son lien au désir, voilà sans doute ce qui fait que ce livre garde toute sa pertinence. Ce *Traité du vain combat* porte bien son titre, car combattre le désir qui nous habite est vain. Non parce qu'il convient de s'y laisser aller par nonchalance ou désœuvrement, mais parce qu'il s'agit de consentir à ce travail de décryptage du lieu où « je » se trouve.

Carminella Biondi

**Quand l'abîme était un marécage.
L'œuvre de Marguerite Yourcenar
au début des années 30**

Si *Alexis*, publié en 1929, nous raconte l'histoire d'un jeune homme qui a péniblement trouvé son chemin pour sortir du néant de l'inauthenticité, les œuvres qui vont suivre, jusqu'à *Feux* (1936), nous entraînent dans des méandres obscurs, peuplés de personnages incertains ou fantomatiques, toujours suspendus entre la réalité et le rêve, le désir d'être et l'inconsistance du masque. Des personnages qui n'arrivent pas à échapper aux brumes d'une vie stagnante ; jeunes hommes ou vieillards qui, aux deux bouts de l'existence, se laissent prendre au piège des images mouvantes du monde et des êtres, n'ayant comme points de repère que des stéréotypes et des règles abstraites, ou bien le reflet simplifié du monde dans le regard d'autrui⁽¹⁾.

Ces quelques années entre 1929 et 1933-1934, entre la mort du père et la crise passionnelle de *Feux* qui a remué les eaux mortes et arraché ses masques à la vie, sont caractérisées, ainsi que nous le dit l'écrivain dans la préface de 1969 du *Dialogue dans le marécage*⁽²⁾, par un profond besoin de lucidité et de perfection morale⁽³⁾ en même temps que par une grande incertitude :

Qu'il s'agisse d'incertitude sur l'identité de la personne, d'un changement de nom, d'un travesti, ou d'un brouillard d'opinion nous cachant le véritable aspect d'un être, ses sentiments ou sa position par rapport à nous, j'aurai sans cesse essayé de

(1) J'ai volontairement laissé de côté les récits de *La mort conduit l'attelage*, publiés en 1935, mais tirés du roman-fleuve *Remous*, entrepris et abandonné vers la vingtième année. Là aussi il y a quand même des régions sombres où il est difficile de distinguer les êtres réels des fantômes : on se souviendra, par exemple, de la visite de Miguel (*D'après Greco*) à la ville morte d'Acropoli et de sa rencontre avec la jeune fille amie des serpents.

(2) Cette « petite pièce » (c'est la définition de l'écrivain) avait d'abord été publiée en janvier-février 1932 dans *La revue de France*. Le texte a été repris presque inchangé (« sauf pour quelques corrections de pur style » nous dit Marguerite Yourcenar, même s'il y a en effet des retouches plus importantes, par exemple, la division du dialogue en scènes, le déplacement du temps de l'action de l'après-midi à midi, etc.) dans l'édition du *Théâtre complet* (Paris, Gallimard, 1971) et, successivement, en édition séparée, dans la collection « Le Manteau d'Arlequin » (Gallimard, 1988). C'est à cette dernière édition que renvoient nos citations.

(3) Il s'agit du même besoin de lucidité et de perfection morale qui caractérise le personnage d'*Alexis*.

montrer que tout est autre que nous ne le pensons, vérité banale, que ne conteste personne, mais dont personne ne tient compte, et qui nous transforme dès que nous sommes pénétrés d'elle⁽⁴⁾.

Cette idée que « tout est autre », qui provoque, du moins dans l'im-médiat⁽⁵⁾, une sensation pénible d'incertitude et donc d'affaiblissement de la capacité de contrôle du réel, semble hanter l'écrivain en particulier autour de 1930. On en trouve la présence obsédante dans deux ouvrages écrits au cours de cette même année : *La nouvelle Eurydice* et *Le dialogue dans le marécage*⁽⁶⁾ et encore dans *Denier du rêve*, écrit dans les années 32-33⁽⁷⁾, où la problématique angoissante aboutit à une sorte de pessimisme ironique et résigné, allant jusqu'à transformer l'acte héroïque qu'est l'attentat contre un tyran en un geste velléitaire et désespéré qu'on accomplit non plus pour « produire de l'avenir », mais simplement par fidélité au passé.

La nouvelle Eurydice reprend le thème du jeune homme qui s'initie à la vie déjà traité dans *Alexis*, mais ici la recherche, au lieu de se faire à travers la patiente et rigoureuse analyse de soi, s'engage dans la dangereuse descente aux enfers qu'est l'ambiguë et incertaine réalité des autres. Pour le jeune Stanislas, qui croit aimer Thérèse, mais qui n'a pas l'acuité de regard que confère une véritable passion, tout se transforme en un rébus dont il n'arrive pas à trouver la clef : il lui est impossible d'établir si Thérèse l'aime ou l'a aimé, si Emmanuel, son ami d'enfance et mari de Thérèse, aime sa femme ou la trahit et avec qui, puisqu'on ne lui connaît pas de maîtresse. Dans la brume du souvenir, même son amour pour Thérèse se fait incertain.

(4) *Le dialogue dans le marécage*, éd. citée, p. 10. Marguerite Yourcenar établit un rapport entre son *Dialogue* et le *Nô* japonais et souligne certaines analogies, mais aussi une différence importante dans la perspective qui nous intéresse : «... ce n'est pas tant, comme dans les *Nô*, l'impermanence des choses humaines que leur incertitude que je m'efforçais de présenter dans cette pièce. A ce dernier point de vue, cet exercice en poésie dramatique ouvre une veine qui persiste, secondairement, dans d'autres de mes livres » (pp. 9-10). Il faut remarquer l'adverbe *secondairement* qui souligne la marginalisation au cours des années de certaines questions qui se trouvaient en ce moment au centre de la scène.

(5) Il est important de souligner qu'il s'agit d'une première réaction d'égarement qui ne se retrouvera plus dans les ouvrages postérieurs de l'écrivain et en particulier dans ceux de la maturité. L'expérience de l'abîme dans *L'Œuvre au noir* est même fondée sur cette idée, qui s'est approfondie et enrichie, au cours des années : « Tout était autre : cette chemise que blanchissaient pour lui les sœurs bernardines était un champ de lin plus bleu que le ciel, et aussi un tas de fibres rouissant au fond d'un canal » (*Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, 1982, p. 701).

(6) Dans la *Chronologie* qui précède l'édition des *Œuvres romanesques* nous lisons que « 1930 fut surtout occupé par la composition d'un roman, *La nouvelle Eurydice* » et que « De 1930 aussi, ou de 1929 au plus tôt, est un drame en un acte, *Le dialogue dans le marécage*, au sujet emprunté au *Purgatoire* de Dante... » (p. XVIII). Dans la *Note* qui précède l'édition définitive on lit que la pièce « fut écrite au plus tard en 1931, peut-être même dès 1929 ».

(7) Paris, Grasset, 1934.

Les sables mouvants ne sont pas plus dangereux que cette réalité changeante. La difficulté majeure consiste pour Stanislas dans l'incapacité de déchiffrer les signes imperceptibles qui jalonnent l'espace labyrinthique où se meut le couple Emmanuel-Thérèse, rongé par une maladie qui cache son visage. Pour un jeune homme inexpert, croyant encore à la netteté des sentiments et à la simplicité des émotions⁽⁸⁾ et donc à la liberté du choix et à la clarté des actes, il s'agit d'une expérience bouleversante, car non seulement il doit se confronter à la complexe et nébuleuse réalité du couple d'amis, mais aussi à l'instabilité de ses propres sentiments et par conséquent de ses actions⁽⁹⁾.

A tout cela il faut ajouter les images déformées et déformantes de l'histoire et de ses protagonistes reflétées dans le regard des gens qui ont côtoyé leur vie, un regard où ne se matérialise qu'une réalité passée au filtre de leurs mythologies ou de leurs idiosyncrasies.

Plongé dans cette irréalité du réel, dans cette inexistence des faits qu'il croit avoir vécus ou dont il a pensé être le témoin, Stanislas tâtonne à la recherche de la vérité⁽¹⁰⁾ qui se cache derrière tous ces masques superposés. Mais il n'arrive jamais à les arracher tous. Sa dernière rencontre avec Emmanuel après la mort de Thérèse est, si possible, encore plus déroutante que celles qui l'avaient précédée. Il retrouve un homme qu'il ne connaît pas, dont la vulgarité le repousse, les gestes d'amitié le font sentir mal à l'aise et les réponses le laissent sur sa faim :

De tout ce qui venait d'avoir lieu, il ne subsistait que la stupeur. Mais qu'est-ce qui venait d'avoir lieu? Je m'efforçais vainement de me rappeler une seule parole d'Emmanuel, ou de me souvenir des miennes; le seul sens demeurerait (...). Les hypothèses qu'Emmanuel venait de me présenter toutes ensemble se heurtaient dans ma mémoire, comme ces jouets d'enfant où les triangles se changent en cercles, les cercles en losanges et les losanges en pyramides, sans qu'on puisse les arrêter ni les suivre dans leur sarabande de formes (pp. 194-195).

Au terme de cette histoire qui se déroule dans une atmosphère toujours grise, humide, marécageuse pourrait-on dire, Stanislas n'a

(8) «— Mais enfin, dis-je avec agitation, tu vois bien qu'il faut que ce soit une chose ou l'autre! — Tu crois? dit-il lentement. Moi pas. Tout serait trop simple, s'il fallait toujours que ce fût une chose ou l'autre. Généralement, c'est une chose et l'autre.» (*La Nouvelle Eurydice*, Paris, Grasset, 1931. Nous nous limiterons par la suite à indiquer les pages dans le texte).

(9) «Le dirais-je? Entre ce que je sens et ce que je pourrais sentir, je n'arrive pas à tracer une ligne de démarcation bien nette, et je crains d'autant plus le mensonge que je risque, à mon insu, de m'y laisser glisser» (p. 70).

(10) «Maintenant ce n'était plus elle (Thérèse) qui m'importait, c'était la vérité sur elle» (p. 181).

aucune certitude si ce n'est que les personnages auxquels sa vie a été mêlée ont existé :

Je ne suis sûr de rien, ni des vertus de ces deux morts, ni de leurs fautes. Je ne suis sûr que de leur vie (p. 239)⁽¹¹⁾.

Et il n'est pas impossible que cette même certitude s'estompe au cours des années.

Si la réalité autour de lui vacille, sa réalité intime, on l'a dit, n'est pas plus solide, car il n'arrive pas à donner une réponse à la question qu'il s'était posée, de façon, il est vrai, très confuse, dès le début de son amour pour Thérèse :

(...) me rappelant l'image délicate, mais banale de Thérèse fiancée, je me demandais si ce n'était pas de lui (Emmanuel) qu'elle tenait tout ce qui maintenant me charmait en elle (p. 25).

Ce glissement de l'une à l'autre qui parcourt l'ouvrage en profondeur sans jamais franchir le seuil de la conscience, provoque un oscillement perpétuel dans les jugements que Stanislas porte sur le comportement de ses amis et le rôle qu'ils ont joué dans sa vie : « Je ne voyais plus dans cette femme, dont pendant deux années je m'étais fait une idole, que la cause d'un malentendu entre mon ami et moi » (p. 215). Et, inversement, c'est le souvenir de l'amour de Thérèse qui rend « si tragique, presque si passionnée » (p. 218) son amitié pour Stanislas.

Jeu subtil de miroirs, lacs déroutant de parcours sentimentaux et sensuels dont la femme n'est qu'apparemment le centre :

(...) l'attente découragée de cette femme dans la chambre inférieure, et l'amour plus vulgaire auquel, peut-être, à cette minute, Emmanuel s'abandonnait ailleurs, convergeaient à moi comme si je me trouvais au centre du désir (p. 33).

De cette étrange histoire, qui tout en se terminant par la mort du couple Thérèse-Emmanuel, n'arrive pas, paradoxalement, à être tragique, que reste-t-il à Stanislas ? Une vision désabusée de la vie, mais aussi l'apprentissage de sa complexité et le désir de s'éloigner d'un passé équivoque à force d'être confus. L'avenir reste toutefois incertain pour lui, puisqu'il n'est qu'« une route, n'importe laquelle, (qui) mène ailleurs » (p. 240).

Au désarroi du jeune Stanislas face aux images changeantes des êtres et au mystère des sentiments, fait écho celui du vieux Sire

(11) Il est sûr aussi de leur mort et d'une forme de certitude qu'on atteint *dans* et *par* la mort : « On parle du sourire des morts. Il y a en eux une certitude qu'on ne leur prendra plus, d'autant plus qu'ils l'ignorent eux-mêmes, mais que les vivants posséderaient s'ils songeaient qu'ils mourront un jour. Je trouve une infinie douceur à penser que le plus pauvre des hommes est toujours sûr d'avoir sa mort » (p. 232).

Laurent du *Dialogue dans le marécage*⁽¹²⁾. Sire Laurent a toujours vécu selon les principes rigoureux où il a été élevé, sans hésitations et sans jamais douter de la justesse de sa conduite : «Je vous ai détruite en toute sûreté de conscience» (p. 33), dira-t-il à Pia, sa jeune femme qu'il a reléguée dans un château malsain de la Maremme après avoir découvert son amour pour un jeune homme de son âge. Sa fidélité aux règles a représenté son unique valeur et a dicté ses actes privés et publics. Il a pu ainsi détruire, «en toute sûreté de conscience», sa femme et transformer la ville qu'il a gouvernée en «Sienne la rouge».

Au seuil de la vieillesse, cet homme dur et inhumain à force d'être juste⁽¹³⁾ commence à faire son apprentissage de la vie. Dans le brouillard du marécage (lieu symbolique de la condition humaine) où il s'est aventuré pour rendre visite à sa femme avant de partir pour Assise, tout lui devient incertain : le chemin à prendre⁽¹⁴⁾, la réalité des personnages qu'il rencontre (êtres vivants ou fantômes créés par son imagination et ses remords?), jusqu'à l'image de sa propre vie qu'il ne reconnaît plus dans le miroir impitoyable du regard des autres :

C'était un homme dur. Depuis qu'il gouverne, notre ville rose est devenue une ville rouge. Dieu en le créant, avait oublié de lui donner un cœur (p. 25).

Tout en repoussant cette image, Sire Laurent doit reconnaître que s'il n'a pas été l'homme sans cœur dont se souviennent les servantes de Pia, il a quand même été «un pauvre homme» qui a cru pouvoir enfermer toute la vie dans la géométrie étroite de ses règles abstraites. A mesure qu'il s'avance dans le marécage toutes les certitudes passées s'effondrent et il ne s'exprime plus, ou presque plus, que par des formules dubitatives : *peut-être* (qui revient un grand nombre de fois dans la bouche de tous les personnages), *je pense, il me semble, je ne sais ou ne savais pas, j'ai cru, je ne suis pas sûr, etc.*

Et toutefois, malgré ces tâtonnements dans un monde qu'il ne connaît pas — ou ne reconnaît plus —, l'ancienne arrogance de Sire Laurent renaît devant le spectacle inattendu du bonheur de sa

(12) Comme le précise Marguerite Yourcenar dans sa *Note* introductive, la pièce «s'inspire d'un fait divers du Moyen Age italien, l'histoire d'une patricienne siennoise, Pia Toloméi, reléguée dans un malsain château de la Maremme par un mari jaloux qui l'y laissa mourir» (p. 7). L'anecdote est très connue grâce aux vers que lui a consacrés Dante dans le chant V du *Purgatoire*.

(13) «Nous nous sommes usés à appliquer certaines règles, de sorte que nous n'avons pas eu le temps de nous demander à quelles fins... A être dur envers soi-même on le devient envers autrui : on finit par oublier que de jeunes cœurs sont fragiles» (p. 15).

(14) «Sire Laurent : (...) êtes-vous sûr que nous ne nous soyons pas trompés de route? Frère Candide : (...) on n'est jamais sûr de ne pas s'être trompé de route. Sire Laurent : Je n'avais jamais fait cette route...» (p. 13).

femme : il ne s'était jamais imaginé Pia heureuse. Il était revenu prêt à pardonner une pénitente qui aurait expié son ancienne faute dans le malheur, mais il est rebuté à la vue d'une femme qui, par le rêve, a embelli le lieu maudit où elle a été reléguée, jusqu'à en faire un jardin que ni les fleurs ni l'amour n'ont déserté.

Incapable de la convaincre que son bonheur n'est qu'un cauchemar, un délire produit par les miasmes des eaux mortes et peuplé de fantômes (le mot fantôme se rencontre dix fois au cours de trois répliques), Sire Laurent en arrive, comme jadis, à la menace verbale et physique :

Elle a été heureuse, tout le temps, de ce misérable bonheur. Et moi, qui me torturais pour elle... Elle a été heureuse comme seuls les coupables peuvent l'être ; les coupables sont les seuls qui s'imaginent être innocents... C'est à elle de me demander pardon. Demandez-moi pardon, Pia, avant que je ne vous envoie chez Dieu (p. 45).

Il lui est difficile d'accepter que la vie soit indulgente envers une «coupable», tandis qu'elle est très dure pour ceux qui, comme lui, n'ont pas jeté leur fardeau :

On devrait, mon Dieu, avoir envers ceux qui marchent toute leur vie chargés de leurs devoirs pesants et durs autant d'indulgence qu'on en a envers ceux qui s'abandonnent (pp. 32-33).

Tout devient incertain et pour lui il n'est plus aussi facile qu'autrefois de distinguer le bien du mal, la justice de la rancune, la bonté de la faiblesse. Tout est autre qu'il n'avait cru. Il va peut-être trouver Dieu, dont il est parti à la recherche avec le père Candide, mais sa dernière question inachevée il l'adresse à Pia :

Sire Laurent : Mais Pia, il faut que je vous demande...

(...) Je vous supplie...

Pia : (...) Il est peut-être triste ce mendiant...

Il faudra lui donner du vin, ou bien une rose (p. 48).

Pia n'a pas compris la question, elle a même interrompu Sire Laurent avant qu'il ne l'ait formulée, mais son geste est quand même une réponse à toute question angoissante car, dans l'incertitude générale, il fait du moins confiance à la fraternité et, surtout, au pouvoir lénifiant de l'illusion.

Un pouvoir dont on retrouve l'écho affaibli dans *Denier du rêve*⁽¹⁵⁾. Là aussi les personnages essaient d'embellir leur vie misérable ou médiocre par l'illusion, mais le rêve prend le plus souvent la forme du cauchemar ou de la mystification. Le seul bonheur est celui de l'oubli («Rome, anesthésiée par la nuit semblait sise au bord du Léthé») qui se confond avec la mort :

(15) Nous avons lu le texte dans la première version de 1934 (Paris, Grasset) et c'est à cette édition que renvoient nos citations.

Au septième verre, ses yeux (de Oreste Marinuzzi) se fermaient comme si la nuit, malgré tout, était plus belle que le spectacle d'une salle d'auberge ; le point d'appui du mur manqua au dossier de sa chaise ; il roula sous la table sans s'apercevoir qu'il tombait, et il fut heureux comme un mort (p. 235).

Et c'est à la mort⁽¹⁶⁾ qu'aboutissent les attentes de Marcella et de Rosalia di Credo, les seuls personnages du roman qui vivent passionnément et exclusivement leurs rêves dans une ambiance désenchantée de faillite, d'acceptation et de médiocrité spirituelle⁽¹⁷⁾.

Qu'il s'agisse donc de l'enfer des sables mouvants où s'enlise Stanislas, du marécage aux miasmes mortels et obnubilants que traverse Sire Laurent ou de la Rome grise et triste de la dictature mussolinienne de *Denier du rêve*, on saisit dans les ouvrages de ces années un certain malaise face à une réalité qui se défait et change sans cesse, et un effort pour sortir de cette incertitude qui semble paralyser toute capacité de choix. Ils témoignent, certes, ainsi que nous le dit l'écrivain dans la préface de *Dialogue dans le marécage* de 1969, d'un besoin de lucidité et de perfection morale poussé à bout, mais aussi d'une situation sans issue qui risque de devenir étouffante.

Il faudra l'incendie de *Feux*⁽¹⁸⁾, qui assèche le marécage et déchire le brouillard, pour aider l'écrivain à sortir de l'impasse. La crise passionnelle, dont *Feux* est le produit, bouleverse les anciens équilibres appuyés sur des données, du moins en partie, conventionnelles, et donc précaires, et transforme le marécage en abîme. Se laisser entraîner dans ses profondeurs peut être fatal mais, si on en réchappe, on est sauvé. *Feux* est l'histoire de ce naufrage et de son heureuse conclusion :

On ne bâtit un bonheur que sur un fondement de désespoir. Je crois que je vais pouvoir me mettre à construire⁽¹⁹⁾.

Marguerite Yourcenar semble avoir enfin trouvé des fondements assez solides pour commencer à bâtir «sa» vie et son œuvre.

(16) La mort a quand même ici, comme presque partout dans l'œuvre de Yourcenar une valeur positive, surtout si elle est consciemment assumée ou choisie. Rosalia di Credo «Le cœur chaviré par le mal de mer de la mort» (p. 95) se croit en voyage pour la terre de Gemara, qu'elle avait dû quitter et où se dirigeaient depuis lors tous ses rêves impossibles.

(17) Sur la «lourde opacité» du roman et le caractère pirandellien des personnages, cf. la communication présentée par Enrica Restori au Colloque international de Tours (16-19 novembre 1988) : *Statues et fantômes dans «Denier du rêve»*.

(18) Dans l'interview à Matthieu Galey, Marguerite Yourcenar définit *Feux* «un livre entièrement brûlant» et avoue que les émotions qui l'ont produit la bouleversent encore quand elle le relit. (*Les yeux ouverts*, Paris, Editions du Centurion, 1980, «coll. Le livre de poche», p. 92).

(19) *Œuvres romanesques*, cit. p. 1135. Sur le rôle joué par l'écriture dans cette «opération de sauvetage», nous nous permettons de renvoyer à notre communication présentée au Colloque international de València (octobre 1986), «*Feux* : une écriture aphoristique de la passion», dans *Marguerite Yourcenar. Biographie, autobiographie*, éd. Elena Real, Universitat de València, 1988, pp. 21-27.

Elena Real

Mer mythologique, mer mythique, mer mystique

L'imagination accepte ce à quoi elle s'attache ; mais il y a aussi ce qu'elle ignore, ce qu'elle laisse passer. Il y a des affinités, des choix, qui ne sont pas très faciles à expliquer.

Marguerite YOURCENAR, *Les yeux ouverts*.

On a plus d'une fois souligné l'adhésion de Marguerite Yourcenar à la philosophie présocratique et orientale. On a également signalé comment cette idéologie marque la pensée de l'écrivain et se traduit par plus d'une image récurrente de son œuvre littéraire. Paulette Gabaudan, dans son article «Quelques images du temps chez M. Yourcenar à la lumière des présocratiques»⁽¹⁾ signale la relation entre la conception héraclitienne de l'universelle mobilité du monde et certaines images de l'eau qui apparaissent dans l'œuvre romanesque yourcenarienne. Des titres tels que *Remous* ou *Comme l'eau qui coule*, et les innombrables images de l'eau que l'on retrouve du début à la fin de la production littéraire de Marguerite Yourcenar montrent cet attachement de l'écrivain à la philosophie d'Héraclite⁽²⁾. L'eau, dans son mouvement et dans son devenir traduit, mieux qu'aucune autre image, «le perpétuel état de flux»⁽³⁾ de la vie et du monde.

D'où l'importance de la mer dans l'œuvre de cet écrivain. Méditerranée d'Hadrien, de Cavafy et des *Nouvelles Orientales*, Mer du Nord ou Océan Atlantique de Zénon, de Nathanaël et de plus d'un passage de la trilogie *Quoi? L'Eternité*, la mer est un paysage constant dans cette œuvre et constitue, me semble-t-il, une des projections imaginaires les plus profondes et les plus significatives de la production littéraire de Marguerite Yourcenar.

(1) Paulette GABAUDAN, «Quelques images du temps chez Marguerite Yourcenar à la lumière des présocratiques», in *Actes du colloque international Marguerite Yourcenar*, Valencia, 1986.

(2) P. GABAUDAN, *op. cit.*, pp. 84-87.

(3) M. YOURCENAR, *Les Yeux ouverts*, Entretiens avec Matthieu Galey, Paris, Le Centurion, 1980, p. 35.

Or, on a sans doute peu remarqué que chez Yourcenar toutes les mers ne sont pas identiques et que, par conséquent, elles ne sont pas valorisées de la même façon. En effet, des premiers aux derniers textes, l'imagination de la romancière distingue deux mers différentes. D'un côté il y a la Méditerranée (mais est-ce bien, pour Marguerite Yourcenar, une véritable mer?), éblouissante étendue invariablement bleue, immobile, majestueuse et lointaine dans son hiératisme étincelant. Immensité figée dont la surface resplendissante fascine, dont la clarté trop vive trouble, dont la violence de la couleur égare.

La terrasse du restaurant donnait paradoxalement sur l'Adriatique, reparue là en pleine ville, à l'endroit où on l'eût le moins attendue, sans que cette subite échappée bleue servît à autre chose qu'à ajouter une couleur de plus au bariolage de la place du Marché⁽⁴⁾.

La mer entre les toits était presque toujours merveilleusement bleue, mais bien que située seulement à quelques centaines de mètres de distance, elle paraissait faite pour être admirée plutôt qu'être traitée en amie... grande eau, presque toujours immobile, secouée seulement de temps en temps de courtes colères...⁽⁵⁾

La Méditerranée de Marguerite Yourcenar n'a pas de profondeur. Elle n'est qu'extérieur aveuglant et impénétrable, surface solidifiée, minéralisée, pur et éclatant joyau qui découpe le paysage («... nous, hommes nés sur les rivages de la Mer Intérieure, habitués aux paysages purs et secs du sud»)⁽⁶⁾. Hiératique, solennelle et lointaine, elle est cette étrange divinité que l'on contemple, que l'on vénère, mais que «l'on ne peut traiter en amie»⁽⁷⁾. Mer mythologique, toujours pareille à elle-même, elle est comme un dieu distant qui inspire le respect, la crainte, l'émerveillement, mais non la sympathie. Ce sentiment d'étrangeté entraîne, surtout dans les premières œuvres de la romancière, un trouble, un malaise. Cette eau trop agressivement bleue, toujours immobile, étale son essence avec une sorte d'impudique franchise qui gêne les personnages. Ces paysages nets, francs, éblouissants, exposant crûment leurs formes et leurs couleurs, apparaissent comme une insulte à la retenue, au secret, à la discrétion; ils sont un appel — à la fois désiré et repoussé — au plaisir et à la sensualité. Dans *Alexis*, la mer au soleil est un pays de voluptueuse jouissance qui trouble la sévère austérité à laquelle s'est contraint le protagoniste :

Je vis pour la première fois la mer, et la mer au soleil. Mais cela n'a pas d'importance. Au contraire, j'eusse préféré d'autres régions plus tristes, plus austères, en

(4) M. YOURCENAR, *Nouvelles orientales*, Gallimard, 1963, p. 45.

(5) M. YOURCENAR, *Quoi? L'Éternité*, Paris, Gallimard, 1988, p. 155.

(6) M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, Gallimard (Folio), p. 57.

(7) M. YOURCENAR, *Quoi? L'Éternité*, op. cit., p. 155.

harmonie avec l'existence que je m'efforçais de désirer vivre. Ces contrées d'insouciance et de charnel bonheur m'inspiraient à la fois de la méfiance et du trouble⁽⁸⁾.

L'assimilation de la Méditerranée au plaisir charnel se retrouve valorisée négativement, dans *Denier du Rêve*, où les personnages apparaissent comme des «noyés de la chair», émergeant d'un Pacifique qui «ressemble à la Méditerranée» :

La pirogue semblait dans un Pacifique qui ressemblait à la Méditerranée; les fugitifs mouraient ensemble. La grande vague de plaisir s'apaisa, retomba, laissant remonter à la surface les deux noyés de la chair⁽⁹⁾.

Eblouissants ou admirables, les paysages méditerranéens de Marguerite Yourcenar ont toujours quelque chose d'hostile, de cruel, d'agressif. Dans cette œuvre, l'eau méditerranéenne a perdu toutes les caractéristiques de l'élément primordial. Elle n'est que traînée de peinture, surface figée, échappée de couleur sans nuances, sans profondeur et sans vie. Terrible et étourdissante immobilité bleue, elle crée autour de soi un monde net et rigoureux de formes et de couleurs, espace cruel et insensible de la parfaite immobilité, dans lequel les formes se détachent les unes des autres sans que la fusion et la confusion ne soient possibles. Espace de la pluralité et de la bigarrure. Espace, finalement, de la scission et de la mort. Tout, en effet, apparaît isolé, dissocié, étanche, dans les paysages méditerranéens de Marguerite Yourcenar. Chaque élément est une pure forme, une surface incommunicable et incommunicable. Sans brise, sans vent, sans mouvement, l'espace devient un lieu oppressif d'étouffement et de mort :

Quelques grosses mouches bourdonnaient dans une demi-obscurité étouffante. La terrasse du restaurant donnait paradoxalement sur l'Adriatique, réparue là en pleine ville, à l'endroit où on l'eût le moins attendue, sans que cette subite échappée bleue servit à autre chose qu'à ajouter une couleur de plus au bariolage de la place du Marché. Une puanteur montait d'un tas de détritiques de poissons que nettoyaient des mouettes presque insupportablement blanches. Aucun souffle ne provenait du large⁽¹⁰⁾.

La mer, si bleue le matin au large, prenait des teintes sombres à l'intérieur de ce long fjord sinueux bizarrement situé aux abords des Balkans. Déjà, les formes humbles et ramassées des maisons, la franchise salubre du paysage, étaient slaves, mais la sourde violence des couleurs, la fierté nue du ciel, faisaient encore songer à l'Orient et à l'Islam⁽¹¹⁾.

Même le plus méditerranéen des personnages de Marguerite Yourcenar, l'Empereur Hadrien, apparaît peu sensible à ce paysage et à cette mer. Dans *Quoi? L'Éternité*⁽¹²⁾, la romancière, évoquant ses

(8) M. YOURCENAR, *Alexis ou le Traité du vain combat*, Gallimard (Folio), p. 102.

(9) M. YOURCENAR, *Denier du rêve*, Gallimard, p. 143.

(10) M. YOURCENAR, *Nouvelles orientales*, op. cit., p. 45.

(11) M. YOURCENAR, *Nouvelles orientales*, p. 31.

(12) M. YOURCENAR, *Quoi? L'Éternité*, p. 155.

séjours en Provence, écrit : « Une première couche bleue avait été déposée en moi ; enrichie du souvenir d'autres côtes méditerranéennes, elle allait un jour m'aider à retrouver la mer d'Hadrien, la mer de l'Ulysse de Cavafy ». Ce qui est curieux, cependant, c'est que cette mer « presque toujours merveilleusement bleue »⁽¹³⁾ est à peine évoquée par l'Empereur, qui préfère les brumes et les cieux brouillés du Nord de l'Europe aux espaces secs et lumineux de la Méditerranée. Rappelant sa visite en Bretagne, Hadrien écrit :

Tout m'enchantait dans cette terre pluvieuse : les franges de brume au flanc des collines, les lacs voués à des nymphes plus fantastiques que les nôtres, la race mélancolique aux yeux gris⁽¹⁴⁾.

Et il est vrai, comme souligne l'auteur, que ce goût d'Hadrien pour les paysages froids, doux et brumeux du Nord, correspond à une préférence du personnage historique d'Hadrien, authentifiée par les documents. Néanmoins, Marguerite Yourcenar insiste sur ce goût indiqué succinctement par les biographes de l'Empereur, et elle en tire, non seulement une théorie esthétique mais également une conception métaphysique qui correspond à son idéologie personnelle, et que l'on retrouve d'un ouvrage à l'autre. Comparant le paysage méditerranéen aux régions du Haut Danube, Hadrien affirme :

Ce grand pays... compte parmi les régions les plus surprenantes du monde, du moins pour nous, hommes nés sur les rivages de la Mer Intérieure, habitués aux paysages purs et secs du sud, aux collines et aux péninsules... Notre sol grec ou latin, soutenu partout par l'ossature des rochers, a l'élégance nette d'un corps mâle ; la terre scythe avait l'abondance un peu lourde d'un corps de femme étendue. La plaine ne se terminait qu'au ciel. Mon émerveillement ne cessait pas en présence du miracle des fleuves : cette vaste terre vide n'était pour eux qu'une pente et qu'un lit... l'énorme coulée qui s'achevait ici en confus estuaires charriait les boues d'un continent inconnu⁽¹⁵⁾.

Aux valeurs masculines de la force, des lignes pures et énergiques des paysages méditerranéens s'opposent les lignes courbes des paysages du Nord, doucement fondues les unes aux autres pour qu'aucune séparation n'existe. A l'individualisation des êtres et des choses des pays de la Mer Intérieure, à leur brève unicité, fait pendant la vaste indistinction d'un espace « sans commencement ni fin », où les séparations s'effacent, l'eau s'unit à la terre, l'air et l'eau se résolvent en brume, la terre et le ciel se dissolvent en un même espace.

« Ce n'est pas la connaissance du réel qui nous fait aimer passionnément le réel. C'est le sentiment qui est la valeur fondamentale et

(13) M. YOURCENAR, *ibid.*

(14) M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, p. 153.

(15) M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, p. 57.

première», dit G. Bachelard⁽¹⁶⁾. Et il semble bien, en effet, que si le sentiment pour la mer du Nord et pour ses paysages est si durable et constant dans l'œuvre toute entière de Marguerite Yourcenar, c'est non seulement qu'il rend compte de la philosophie de l'écrivain mais aussi qu'il est à l'origine de ses sentiments les plus profonds.

Face au paysage méditerranéen se dessine ainsi tout le long de l'œuvre un paysage opposé, auquel l'auteur et ses personnages marquent une constante faveur. Espace brumeux de sable et d'eau, lieu de la fusion, tout en courbes et en vallons, dans lequel, à l'inlassable ondulation des vagues fait écho le doux moutonnement des dunes. Espace sinueux, mobile, «frontière entre le fluide et le liquide, entre le sable et l'eau»⁽¹⁷⁾, c'est un monde aux courbes pures, univers sécurisant du repos et de la profondeur, qui comble les rêveries et les aspirations les plus profondes des personnages. C'est au sein de ce paysage que les héros de Marguerite Yourcenar parviennent à une fusion avec l'univers; c'est là également qu'ils se retirent pour mourir (Mort symbolique de Zénon dans «Promenade sur la dune» ou mort réelle de Nathanaël sur l'île frisonne)⁽¹⁸⁾.

Eau primordiale, *fons et origo*, réservoir de toutes les possibilités de l'existence, au sein de laquelle s'accomplit l'aspiration des personnages de se réintégrer dans le monde indifférencié de la préexistence. Eau lustrale, dans laquelle le personnage recouvre la pureté originelle, comme précise Marguerite Yourcenar elle-même dans *Souvenirs Pieux* :

Aqua permanens. L'eau immense, terrifiante pour Octave, est pour lui (Zénon) lustrale. Le flot et sa violence sans colère, l'infinité contenue dans chaque foulée de sable, la courbe pure de chaque coquillage composent pour lui un monde mathématique et parfait qui compense celui, atroce, où il doit vivre⁽¹⁹⁾.

Mer des origines, dans laquelle le héros, par une lente et douce assumption cosmique, retrouvant l'unicité compacte de l'androgynisme primitif, devient l'Homme primordial «placé au cœur des choses» :

Il ôta ses habits... et s'avança vers la mer. La marée baissait déjà : de l'eau jusqu'à mi-jambe, il traversa des flaques miroitantes, et s'exposa au mouvement des vagues. Nu et seul, les circonstances tombaient de lui comme l'avaient fait ses vêtements. Il redevenait cet Adam Cadmon des philosophes hermétiques, placé au cœur des choses, en qui s'élucide et se profère ce qui partout ailleurs est infus et imprononcé. Rien dans cette immensité n'avait de nom...⁽²⁰⁾

(16) G. BACHELARD, *L'eau et les rêves*, Corti, 1981, p. 155.

(17) M. YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, Gallimard (Folio), p. 337.

(18) M. YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, p. 333. Voir aussi *Un Homme obscur* dans *Comme l'eau qui coule*, Gallimard, 1982, p. 205.

(19) M. YOURCENAR, *Souvenirs Pieux*, Gallimard (Folio), p. 265.

(20) *L'Œuvre au Noir*, p. 334; aussi, *Un Homme obscur*, p. 194.

Mer mythique, qui abolit le temps et les circonstances et qui place le personnage *in illo tempore*, dans l'univers primordial de l'indistinction et de la totalité. Sur la plage de la Mer du Nord, Michel prend une dimension mythique et devient, tout comme Zénon ou Nathanaël, l'Homme Primordial des origines :

Il loue un cheval... Elle le regarde de la vérandah caracoler dans les dunes... on a devant soi l'immensité fluide sans nom et sans âge, le sable gris et l'eau pâle que parcourt sans cesse le vent. A la distance où elle est d'eux, Fernande ne distingue plus les détails du costume de l'homme et du harnachement de sa monture : rien qu'un cavalier et sa bête comme au matin des temps⁽²¹⁾.

La mer a bien valeur originelle. Ce que Yourcenar y trouve, c'est un contact rétabli avec le Paradis perdu de l'origine, de sorte que, lorsque l'imagination de la romancière s'efforce de recréer, dans *Archives du Nord*, «ce monde que nous n'encombrons pas encore», elle voit «la forêt coupée de landes qui s'étale... du Portugal à la Norvège», come un énorme «océan vert, non pas immobile... mais bougeant et changeant aux cours des heures, des jours et des saisons qui fluent»⁽²²⁾.

Mais eau également maternelle, féminine. La Mer du Nord apparaît, dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, comme la Mère Primordiale, la grande matérialité enveloppante, créature abri et en même temps élément berçant, symbole de la dynamique de l'univers et de l'origine de la vie. Eau maternelle, qui «enfante ses vagues vite évanouies»⁽²³⁾; eau profonde, vitale et nourricière, flot «sans violence et sans colère»⁽²⁴⁾, d'où tout découle, avec laquelle s'établit une intimité profonde qui comble l'être. Comparant, dans *Quoi? L'Eternité*, la Méditerranée avec la mer du Nord, Marguerite Yourcenar remarque :

On n'a pas avec cette grande eau presque toujours immobile, secouée seulement de temps en temps de courtes colères, cette intimité née des marées montantes et descendantes, avec leurs coquillages laissés sur la plage et dans les flaques les crevettes translucides, avec cette vague qui se prosterne, explose, et finalement s'aplatit, en festonnant un instant le sable humide d'une dentelle d'écume⁽²⁵⁾.

Mer mystique, par laquelle l'écrivain et ses personnages se sentent rattachés à tout. Eau qui est une voie d'accès vers l'invisible, et dans laquelle, par une lente et douce pénétration, se produit le contact de «l'être humain avec l'éternel»⁽²⁶⁾. Espace mystique où tout se

(21) *Souvenirs Pieux*, p. 331.

(22) M. YOURCENAR, *Archives du Nord*, Gallimard, pp. 16-7.

(23) *L'Œuvre au Noir*, p. 333.

(24) *Souvenirs Pieux*, p. 265.

(25) *Quoi? L'Eternité*, p. 155.

(26) *Les Yeux ouverts*, p. 33.

confond et se rattache, trouvant par là un naturel prolongement vers le cosmique et vers le religieux. « L'appel au mythe, dit Marguerite Yourcenar⁽²⁷⁾, représentait cette ferveur, cette sensation d'être reliée à tout », et un peu plus loin elle ajoute : « mon éducation religieuse s'est arrêtée très tôt, mais je me félicite de l'avoir eue, parce que c'est une voie d'accès vers l'invisible, ou, si vous préférez, < l'intérieur > ».

Le sentiment de la mer du Nord chez Marguerite Yourcenar exprime ainsi, mieux qu'aucun autre, cette tendance de l'écrivain à établir des liaisons, à rattacher les éléments les uns aux autres, ce refus d'isoler, de séparer. Tendance typiquement mystique si, comme Gilbert Durand⁽²⁸⁾, nous donnons à l'adjectif son « sens le plus courant, en lequel se conjuguent et une volonté d'union et un certain goût de la secrète intimité ». Vocation de lier et de rapprocher qui se retrouve non seulement dans les espaces privilégiés par l'imagination de la romancière, mais également dans le style même de son écriture. Écriture agglutinante, qui cherche constamment des liaisons, des rapprochements, qui s'efforce sans cesse de « rejointoyer » (employons ce terme si cher à Yourcenar) les bouts épars d'une réalité disloquée pour résoudre les diversités et pour dépasser les différences.

Le symbolisme que l'imagination de Marguerite Yourcenar accorde aux paysages de la mer du Nord, paraît ainsi combler les aspirations religieuses les plus profondes et les plus tenaces de l'écrivain. Dans cette « immensité fluide sans nom et sans âge »⁽²⁹⁾, toute en courbes doucement estompées, où tout est sinueux, « pâlement blond, ou pâlement vert »⁽³⁰⁾, toutes les différences s'atténuent et les frontières se brouillent. La forme est évincée, effacée, dissoute, au profit de la matière première, de la substance pure. Le temps est aboli. Le sable et la mer « relie l'homme à tout ce qui est, a été et sera »⁽³¹⁾; Zénon et Octave se retrouvent sur la plage de Heyst : « un homme aux vêtements usés passe, sans les voir, à travers lui et à travers les demoiselles anglaises »⁽³²⁾, et, tandis que Fernande regarde le gris moutonnement de la mer, le visage de Marguerite « commence à se dessiner sur l'écran du temps »⁽³³⁾.

(27) *Les Yeux ouverts*, p. 35.

(28) Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, 1969, p. 308.

(29) *Souvenirs Pieux*, p. 331.

(30) *Un Homme obscur*, p. 184.

(31) *Les Yeux ouverts*, p. 39.

(32) *Souvenirs Pieux*, p. 265.

(33) *Souvenirs Pieux*, p. 363.

Michèle Goslar

**Le labyrinthe du monde
ou quel eût été votre visage
si vos parents ne se fussent pas rencontrés?**

La trilogie que Marguerite Yourcenar a consacrée à l'évocation de sa famille porte le titre général de *Labyrinthe du Monde*. Le premier tome (*Souvenirs Pieux*, 1974) s'attache à sa branche maternelle ; le second (*Archives du Nord*, 1977), à la branche paternelle et le dernier (*Quoi, l'Éternité?*, 1988, inachevé) raconte les dernières années de la vie de son père et sa propre enfance.

Au départ, il devait s'agir d'un vaste roman (*Remous*) regroupant non seulement ces trois volumes, mais incluant la figure magistrale de Zénon (*L'Œuvre au Noir*), les trois récits de *Comme l'eau qui coule* et traversant allègrement les siècles. C'était un projet de la vingtième année dont la démesure a dû, *a posteriori*, effrayer son auteur.

Des titres révélateurs

Le Labyrinthe du Monde, titre général de la trilogie — qui devait, à l'origine, être attribué au second tome —, est repris à Comenius, auteur tchèque du XVII^e siècle que le père de M. Yourcenar traduit de l'anglais. Le héros en était une sorte de Candide, de Svejk, découvrant le monde veule et corrompu où la bonne âme naïve et exempte de mal se perd dans les méandres nauséabonds des mœurs dissolues. Rappelons que M. Yourcenar elle-même considérait la vie comme une sorte de labyrinthe, d'énigme constante à laquelle on n'échappe jamais. Son amitié pour le poète Borgès, mort quelques mois avant elle, était née de ce «sentiment commun et très sombre d'un labyrinthe dont on ne sort pas». Et lorsque, six jours avant sa mort, elle interrogea cet ami : «Borgès, quand sortirez-vous du labyrinthe?», elle eut cette étrange et merveilleuse réponse : «Quand tout le monde en sera sorti». Telle la souris qu'on introduit dans un inextricable dédale de chicanes en culs-de-sac, l'homme suit, donc, son fil d'Ariane à travers autant de Hasards qui auraient pu ne pas être ou être autres, jusqu'à cet ultime but commun : la mort. Nous reviendrons sur cette conception — que d'aucuns confondirent avec le pessimisme — de la destinée chez M. Yourcenar.

Le titre du premier tome, *Souvenirs Pieux*, y est déjà lié. Il s'agit de cette tradition restée longtemps vivace en Belgique (d'où est originaire la mère de M. Yourcenar) qui consiste à faire imprimer des images pieuses destinées à maintenir vivant le souvenir des morts en leur attribuant une pensée reprise aux Ecritures accompagnée de quelque réflexion évoquant l'essentiel de leur trajet sur terre. C'était envisager les êtres depuis leur trace mortuaire ; ce sera, probablement, ce qui rendit ce livre «sombre» pour beaucoup de lecteurs.

Archives du Nord est, lui, une émanation du hasard. Ayant, pour composer ce livre, consulté pas mal d'archives dont la plupart provenaient des Archives du Nord de la France (Lille), où s'était établie sa famille paternelle, M. Yourcenar choisit le titre en hommage à l'établissement qui lui fournit, par l'intermédiaire de son directeur, M. René Robinet, les plus précieux documents. «Je suis heureuse, lui écrit-elle le 11 avril 1978, que vous ayez bien voulu considérer <comme une fête> et (...) accepter comme un hommage ce titre *Archives du Nord* par lequel je me suis emparée un peu ambitieusement du nom de l'établissement que vous dirigez».

Quoi, l'Eternité (et non pas *Quoi? l'Eternité.*) est repris au célèbre vers de Rimbaud d'*Une Saison en Enfer* (Elle est retrouvée / *Quoi? l'éternité / ponctué, en fin de poème, / -Quoi? -l'Eternité /*). Dans ses entretiens avec Matthieu Galey⁽¹⁾, M. Yourcenar explique ce choix : «On ne comprend pas l'éternité. On la constate. Le vers de Rimbaud exprime l'étonnement émerveillé devant cette suprême <Illumination>.» Le livre restant inachevé, on comprend mal ce titre, à moins de supposer que Marguerite Yourcenar fut consciente d'entamer son dernier livre que seule la mort l'empêchera de terminer. Il est vrai qu'il devait se poursuivre jusqu'en 1929, date du décès de son père et après celui d'une Jeanne qui pesa lourd sur sa propre destinée. Dans tous les cas, ce titre est une boutade devant l'issue du labyrinthe (*quoi, l'Eternité???*) que n'exprime nullement la ponctuation du vers tel qu'il est repris à Rimbaud.

L'être que j'appelle moi...

D'emblée, cette première phrase de *Souvenirs Pieux* indique la distance que Marguerite Yourcenar compte prendre avec elle-même dans l'évocation de ce qui la touche le moins ou qu'elle considère comme l'inessentiel pour le lecteur : son vécu. Et de fait, dans les deux premiers tomes du *Labyrinthe du Monde*, elle n'est qu'un

(1) *Les Yeux ouverts*, Poche n° 5577, © 1980, p. 209.

«bout de chair rose» de quelques semaines qu'on «n'a pas encore de raisons d'aimer». L'objet des deux volumes n'est point là : il y s'agit de retracer l'histoire des deux familles dont l'union, due au plus pur des hasards, concocta un être aussi peu digne d'intérêt (ou autant...) que n'importe quel bébé capable seulement de vagir et que rien encore ne prédestine à l'écriture.

Mais cette option «historique» n'impliquait pas de soi le rejet du *je* poussé à son extrême (*la mère, l'enfant*). Il y a là un choix délibéré qu'il faudrait expliquer. Tout d'abord, M. Yourcenar considère l'être qu'elle fut (et qu'elle n'est plus lorsqu'elle le réenvisage) comme un personnage observé du dehors et objectivé au même titre que n'importe quelle personne sur laquelle elle s'interroge. «Ma propre existence, si j'avais à l'écrire (confie-t-elle dans le Carnet de notes des *Mémoires d'Hadrien*⁽²⁾), serait reconstituée par moi du dehors, péniblement, comme celle d'un autre (...)». Ainsi, dans un souci de réalisme et d'«honnêteté historique», elle indique au lecteur que cet être à peine né est démuné de mémoire et n'existe qu'au travers de celle des autres. La troisième personne (qui est le pronom exclu de l'acte de communication ou celui désignant l'objet de la locution), s'avérait, donc, la seule possible. La même raison pousse l'auteur à désigner «la» mère (Fernande de Cartier de Marchienne) par le seul prénom, puisque les «souvenirs» qu'elle en a lui furent transmis par des parents et amis qui avaient coutume d'évoquer une «Fernande». Elle confie, à ce sujet, à Matthieu Galey, que son père usait de la périphrase, elle-même distanciatrice, de «la mère de Marguerite» les rares fois où il parlait de sa seconde épouse. Lorsqu'on sait, en outre, que M. Yourcenar ne vit aucun portrait de sa mère avant la trentaine et qu'elle ne demanda jamais à sa tante Jeanne lequel de ceux encombrant le piano la représentait, on comprend mieux la vérité d'une telle distance. En fait, M. Yourcenar applique à elle-même l'extrême souci d'authenticité auquel elle avait déjà eu recours pour tracer les portraits d'Hadrien et de Zénon.

Une autre préoccupation recèle cette prise de distance à l'égard de soi : le refus catégorique (la méfiance même) de tout sentimentalisme dont le roman français, à son goût, faisait trop de cas, et celui du culte de la personnalité, la sienne. «Recourir au *je* ?, répondit-elle à ses interlocuteurs de *l'Express*, il se peut que je le fasse, si j'écris mes souvenirs, mais j'ai grand-peur de me tromper, d'être entraînée par les petits défauts habituels : trop parler de soi, se donner de l'importance»⁽³⁾.

(2) *Œuvres romanesques*, Pléiade, Gallimard, 2^e éd., 1988, p. 527.

(3) *Express* du 10-16 février 1969.

Pour M. Yourcenar, tout être est à la fois unique (en tant que conformation exceptionnelle résultant d'une suite de rencontres fortuites) et fragmentaire (dans la mesure où il ne représente que l'infime partie d'un tout englobant bien plus qu'une lignée, une patrie ou l'univers). Il n'est intéressant que par ce qui le dépasse. Dans cette conception, la mère (sa mère) n'est qu'une enveloppe charnelle qu'elle a traversée et ses ascendants — qu'elle compte par millions après quelques générations — une minuscule parcelle de cet être qu'on nous a accoutumé à appeler « moi ». Ce que l'être a fait de son vécu est relégué au second plan, à moins qu'il n'ait laissé une trace volontaire de ce qu'il fut. De là une tendance à s'attarder aux créateurs [Rubens, qu'un très mince fil (bien trop mince pour les généalogistes de la famille) relie à M. Yourcenar], les deux Pirmez (Octave et Rémo) dont l'évocation se mue en analyse clairvoyante d'hommes se débattant dans leur siècle. La mère, elle, ne laissa qu'une empreinte commune : un enfant et l'image d'une femme de la Belle Epoque un peu plus audacieuse que la plupart des autres et beaucoup moins que quelques-unes. Elle occupe une centaine de pages de *Souvenirs Pieux* sur près de quatre cents. Un peu moins que les Pirmez, presque autant que l'évocation de toute la famille de Cartier de Marchienne. On s'étonne quand même de la capacité évocatrice de M. Yourcenar à faire revivre jusque dans le geste quotidien et les préoccupations pré-natales, une femme dont elle avouait, vingt ans plus tôt (en 1956, lors de sa première visite à Suarlée où sa mère est inhumée) que « la tombe ne (l')attendrissait pas plus que celle d'une inconnue dont on (lui) eût par hasard et brièvement raconté la fin »⁽⁴⁾. Et d'ajouter : « Sur ses trente et un ans et quatre mois d'existence, je n'avais occupé la pensée de ma mère — rarissime moment où le possessif renvoie à la première personne — qu'un peu plus de huit mois tout au plus : j'avais été d'abord pour elle une incertitude, puis un espoir, une appréhension, une crainte, pendant quelques heures, un tourment »⁽⁵⁾. Notons que sur les quatre chapitres de *Souvenirs Pieux*, le premier, intitulé *l'Accouchement*, est remarquable par plusieurs aspects. Tout d'abord, il est assez rare qu'un auteur s'attarde si longuement (plus de cinquante pages) sur cet événement dont nul n'a souvenir, même s'il entraîne la mort de la mère, comme c'est souvent le cas au début du siècle⁽⁶⁾. Ensuite, cet envisagement est doublement tragique puisque la mère est évoquée dans l'instant où elle meurt et dans l'acte même qui donne la vie à un être qui apprendra un

(4) *Souvenirs Pieux*, Folio n° 1165, © 1974 (cité S.P.), p. 67.

(5) S.P., p. 58.

(6) Cf. article de B. DIDIER, in *M.Y. biographie, autobiographie*, pp. 143-157 (Actes du II^e colloque inter., Valencia, oct. 86).

jour le « coût » de sa naissance. Et si l'on est persuadé que M. Yourcenar ne ressentit aucun manque ni aucune nostalgie de l'absente⁽⁷⁾, on peut se demander si une naissance si chèrement payée par la mère ne fut point à l'origine de certains choix d'existence, notamment celui du célibat, du refus d'enfantement et de l'obsédante mise en garde contre la prolifération démographique en des temps et des lieux où rien, finalement, ne la justifiait pleinement. Comment s'étonner de cette « saisie » des êtres par le biais de leur disparition, leur *memento*, leur « plus-être », qui indique la limite qu'ils ont atteinte ? Attitude d'historienne, mais aussi réaliste de quelqu'un qui ne rencontra d'abord qu'un portrait de morte, un récit d'agonie et les grilles rouillées d'une sépulture. Le projet a d'ailleurs pu prendre racine en 1929, lorsque, orpheline, Marguerite de Crayencour revint trois années en Belgique, non loin de la demeure où elle naquit, s'enquérir de l'héritage d'une femme nommée Fernande de Cartier de Marchienne, décédée le 19 juin 1903 des suites d'un accouchement d'une prénommée Marguerite...

La sympathie pour la mère naîtra ensuite, après l'ouvrage de l'écrivain, l'existence ayant largement suppléé le manque : Barbe Aerts, jusqu'à sept ans, avait accordé à l'enfant sa ration de baisers et de soins et une certaine Jeanne, à distance, fut un guide spirituel hors pair. Le reste, les maîtresses du père et les bonnes, l'existence dans l'aisance le comblèrent. Pour une femme qui déclarait que « le véritable lieu de naissance est celui où l'on a porté pour la première fois un coup d'œil intelligent sur soi-même » (et il ne s'agit certes pas du 193 avenue Louise), ce premier tome « autobiographique » est une re-naissance, mais avant tout un *tombeau de la mère* au sens littéraire du terme, le seul hommage qui eût correspondu, 2000 ans plus tôt, à l'offrande de nourriture. La question en exergue du livre (*Quel / était / votre / visage / avant / que / votre / père / et / votre / mère / se / fussent / rencontrés ? /*) a trouvé sa réponse : ils auraient pu ne pas se rencontrer (puisqu'il avait fallu la mort prématurée d'une première épouse, la rencontre fortuite d'une douairière d'Ostende et son souci de trouver une autre épouse au veuf récent, et pas mal d'hésitations chez la jeune célibataire à accepter le presque quinquagénaire époux ; sans compter la belle Jeanne, demoiselle d'honneur, trop tard présentée à « Monsieur de C »...) Et voilà que se profile l'étrange visage du destin parcouru à rebrousse-poil avec son cortège d'interrogations, ou plutôt de certitudes : cela aurait pu ne pas avoir eu lieu, ou avoir eu lieu ailleurs, entre d'autres êtres, à un autre moment. Bref, Je eût pu être un Autre.

(7) S.P., p. 65.

Il est trop tôt pour parler d'elle...

Cette presque ultime phrase d'*Archives du Nord* indique de soi que l'autobiographie ne sera guère, n'a guère été entamée dans ce second tome de la trilogie. D'un mouvement inversé (puisque, cette fois, l'auteur remonte de la « nuit des temps » jusqu'à sa naissance), le livre poursuit l'interrogation du premier volume avec acharnement et répond d'emblée : pourquoi s'informer de sa lignée ? Mais, « Michel » (le père), est une figure si puissante, dont l'existence fut si totalement soumise aux hasards (dont le jeu ne fut pas le moindre), qu'il occupe plus de la moitié du livre (plus de 200 pages sur 372). Une seule page est sacrifiée à l'enfant à peine née.

Point de roman⁽⁸⁾, mais la patiente descente du « réseau » des Cleenewerk vers cet individu unique : Michel, envisagé moins comme le père que comme un rejeton de la bourgeoisie, révolté contre son milieu et une mère sans tendresse que sa petite-fille qualifiera d'« abîme mesquin » ; un aventurier de la trempe des Rimbaud ou des Conrad, dont la vie s'use à picorer le bonheur que l'existence avarement lui distille. Ici, l'anecdote échappe à l'anodin tant l'homme réagit aux secousses du vécu comme le rat soumis aux décharges électriques. Le portrait est puissant, sympathique ; l'œil qui regarde, critique, la distance, respectée et volontaire. Les sources sont toujours (et encore) précisées, l'invention sertie minutieusement d'authenticité, de vérité. Le *je* n'évoque que le témoin écrivain et il est scrupuleux. Seule cette distance du « moi » à un certain Michel pouvait assurer une évocation exempte des souillures subjectives. Quand il s'agit d'elle, en tant que progéniture, M. Yourcenar revient au *elle* : « L'enfant qui vient d'arriver au Mont-Noir est socialement une privilégiée ; elle le restera »⁽⁹⁾. « 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 de si près »⁽¹⁰⁾. « Sans complaisance et sans erreur », c'est bien ainsi que le père est évoqué jusqu'aux premières semaines de sa vie à elle dont elle ignore le terme qui, seul, peut-être, donne un sens à toute vie.

La gageure, à l'issue de ces deux tomes, n'était point de ne pas parler de soi — Marguerite Yourcenar le fait sans arrêt et à propos —, ni de cacher ce que l'on fut, mais de sélectionner pour soi-même les incidents du vécu qui forgèrent l'âme et en influèrent le cours. Et en 1977, c'est trop tôt. Comment d'ailleurs s'y prendre

(8) *Archives du Nord*, Folio n° 1328, © 1977, p. 345 : « ... je n'écris pas un roman. » (Cité ensuite *A.N.*)

(9) *A.N.*, p. 368.

(10) *A.N.*, p. 369.

avec soi, comment rétablir la distance de l'observateur quand c'est soi-même qu'on observe, comment parler d'une vie dont on ignore l'issue? Il sera toujours trop tôt pour *se* dire.

Je grimpe à travers les hautes herbes...

En ce qui concerne *Quoi, l'Eternité?*, M. Yourcenar revendique l'appellation «roman». Pour deux raisons au moins, qu'elle confia à J.P. Corteggiani auquel elle consacra son dernier entretien⁽¹¹⁾ : il y s'agit de mémoires, mais pas de «ses» mémoires (le but n'étant pas de raconter sa vie), ensuite, elle combla les «vides» en s'appuyant sur des expériences personnelles ou des témoignages d'autres personnes ayant vécu plus ou moins les mêmes faits. Il est trop tôt pour faire la part, dans ce livre inachevé, du réel et de l'imaginaire, de ce qui relève de l'expérience personnelle et de ce qui fut le ricochet d'expériences d'autrui. Mais on peut déjà concevoir les changements ou les prolongements dans l'attitude autobiographique. Prolongements, d'abord, dans le ton général : aucune rupture avec *Archives du Nord* («Michel est seul. A vrai dire il l'a toujours été.»). Des redites aussi, auxquelles l'auteur nous avait déjà habitués lorsque le parcours de la mère croisait celui du père ou lorsque le même souvenir avait reflué avec lui une réflexion qui dure parce qu'elle a marqué. Redites qui ne cherchent pas à se voiler dans de nouvelles (et vaines) formulations et ne s'imposent que parce que la vie ou la vérité les imposent. Le recours encore aux désignations objectives quand il s'agit de «la petite», l'«enfant» dont la «narratrice» ne semble accepter le *je* qu'au moment où l'esprit, formé, a acquis une mémoire personnelle et a été atteint personnellement par les événements (le mensonge, par exemple, vers sa septième année, qui servit à expliquer l'absence de sa bonne, Barbe, et cet autre, peu avant, qui consista, de nuit, à abattre son vieux chien Trier, considérant qu'il avait assez vécu ou assez souffert). De sorte que ce *je* ne constitue pas une innovation, mais la lente et progressive insertion, dans le clan des adultes, d'un être à part entière, encore timidement mais pleinement autonome, et dont l'intervention, dans le livre, est proportionnelle à celle d'une enfant dans la haute bourgeoisie du début du siècle : qui salue la dame et qu'on éloigne presque aussitôt, se laissant emmener docilement. Par contre, le sujet s'élargit ou change de cap : on passe presque imperceptiblement de l'histoire du père à celle de Jeanne et «Egon» «de Reval». Il faut dire que Jeanne fut une mère d'adoption (et d'option) pour la jeune Marguerite et que son mari — si ses dires se révèlent

(11) Relaté très partiellement et dans une traduction anglaise un peu douteuse in *Normal*, fin 87 (U.S.A.)

véridiques —, un père spirituel dans la mesure où il serait à l'origine des trois premiers « romans » de M. Yourcenar : *Alexis ou le traité du vain combat* (où il servit de « modèle et d'alibi pour éloigner dans le temps une mince aventure personnelle »), *Le Coup de Grâce* (dont la préface évoquait déjà la confession d'un « de Reval ») et *La Nouvelle Eurydice* (qui s'inspire de l'enquête que mena, vers 1929, M. Yourcenar au sujet de la passion qu'éprouva son père pour Jeanne, décédée peu avant lui, et lors de laquelle « Egon » lui fit des confidences). Autant dire que le couple Jeanne-Egon représente l'éveil au désir (par Jeanne) et à la littérature (par Egon). Il y a là bien plus qu'une reconnaissance de paternité, il y a tout Yourcenar en germe, une première paroi où la vie se cogne et l'acharnement à comprendre qui se mue en chef-d'œuvre. La boucle est — bien qu'incomplètement — bouclée : l'ultime écrit renvoyant au premier (du moins, au premier qui compta). Le fil d'Ariane, dans ce labyrinthe de l'existence, reste cependant Michel, le père initiateur (parfois maladroit ou impatient) à tout, mais, derrière lui, se profile le beau visage de Jeanne, ses lectures éclectiques, sa foi inébranlable en le bien et le bonheur, son mysticisme (que l'écrivain assimilera complètement sans, toutefois, y adjoindre le nom de Dieu), sa faculté extraordinaire à tout harmoniser, choses et êtres, et tout aplanir ; sa capacité, enfin, à s'élever au-dessus du malheur. Une mère rêvée, une femme dont la beauté rayonne, une épouse dont les sacrifices sublimèrent l'existence, une femme libre aussi, pour qui, en ce début de siècle encore étriqué, « rien n'est inacceptable ». Une Diotima ! Une de ces « âmes, dira à son propos M. Yourcenar, qui nous font croire que l'âme existe ».

En réalité, dans ce dernier volume de sa trilogie, M. Yourcenar rend à chacun son dû : le père, bien que catalyseur de sa culture précoce, cerbère attentif autour du petit lit-cage, ne fut pas le guide spirituel qu'on nous présente généralement : c'est l'adolescente, puis la jeune femme, qui l'entraîna à Tivoli et l'escorta dans tous les musées d'Europe où le vieil homme comprendra, en même temps que sa fille, que les œuvres nous précèdent et nous survivent. Mais, derrière les réflexions du père, il y a, déjà en 1905 (Marguerite a deux ans !), les leçons de Jeanne, ce que Jeanne a dit, ce que Jeanne pense. « Ces quelques phrases de Jeanne, transmises comme malgré soi par cette voix d'homme, me montraient le chemin. D'autres encore, et d'autres exemples plus émouvants que tous les conseils, me parvinrent plus tard. Je serais sans doute différente de ce que je suis, si Jeanne à distance ne m'avait formée »⁽¹²⁾. Parler de Jeanne, c'était, donc, parler de soi. Le couple Jeanne-Egon possédait aussi

(12) *Quoi, l'Éternité?*, Gallimard, Paris, 1988, p. 253.

une autre vertu : tous deux étaient créateurs : elle écrivait, lui fut un pianiste virtuose. L'image de l'aventurier dut, probablement, pâlir de la comparaison...

D'aucuns prétendent que cette trilogie fut une «œuvre alimentaire», c'est ignorer la précocité du projet (dès la vingtième année), le temps et les recherches que leur auteur y consacra (plus de trente ans) et le soin qu'elle mit à s'élever «au-dessus de la mêlée» des autobiographes de l'anecdotique. Sans viser l'originalité, Marguerite Yourcenar atteint — encore une fois — ces zones abruptes où tout est magistral : le ton, l'intelligence et la lucidité. L'humilité, aussi, dans l'aveu de l'impossibilité ou l'extrême difficulté à cerner l'essentiel des êtres et cette autre, bien plus troublante : l'impuissance à s'ériger en témoin de soi-même. La périphrase du *je* qui ouvre cette trilogie («L'être que j'appelle moi»), n'est ni une prouesse stylistique, ni une tentative de séduction, mais la seule formulation possible qui disait exactement le peu de connaissance qu'on peut acquérir sur soi-même, y eût-on, comme ce fut le cas de Marguerite Yourcenar, sacrifié l'essentiel de sa vie. Cette difficulté constatée, cette foncière impossibilité explique, sans doute, l'hésitation de M. Yourcenar à entamer ce dernier livre (5 ans après *Archives du Nord*) et les constantes interruptions dans sa rédaction (dont une de plus de 3 ans, de 83 à 86) : le recul n'était point suffisant, l'énigme de l'existence restait entière tant que la dernière expérience n'aura pas été vécue : la mort.

Ramener l'être à sa juste mesure (à la fois immense par son unicité, sa capacité à représenter le Tout et insignifiant dans sa perspective historique, eu égard aux lois qui l'agissent), à ce bref parcours qui va de la naissance à la mort ne relève pas du pessimisme, mais bien de l'humble conviction que, sur l'essentiel, l'humain n'a point progressé en quelque deux mille ans : les mystères restent entiers. La naissance, l'amour, le désir, la mort, la souffrance, la vie même sont demeurés si occultes à nos cerveaux, si subis dans notre chair et dans notre âme, que, en fin de parcours, quelque long qu'il soit, l'homme est à peine moins idiot qu'à sa naissance. C'est peut-être la seule conception capable d'entraîner l'être à se dépasser, à s'améliorer, à considérer chaque jour vécu comme une victoire sur le destin ou le hasard (sur le Non-Etre, en tout cas), dont il faut pouvoir jouir. «Als ik kan»!

Camille Van Woerkum

**La Flandre française
dans *Archives du Nord*
à travers les sources
(du cliché au mythe yourcenarien)**

Dans son article *Une lointaine province d'Europe, le Nord dans Archives du Nord*⁽¹⁾ Yves Baudelle n'a pas tort de remarquer que «la lecture d'*Archives du Nord* achevée, le titre du livre laisse perplexe»⁽²⁾. Pour lui, il est à peine question de la région suggérée par ce titre. De surcroît, paysage, climat, mentalité, histoire ne sont pas décrits à partir d'une expérience personnelle. Marguerite Yourcenar, pour reconstruire la Flandre française, fait appel à des documents d'histoire régionale, dont certains sont mentionnés dans la *Note* à la fin du livre, à des références littéraires, La Bruyère, Hugo, Balzac, et à la peinture, notamment aux maîtres flamands et hollandais⁽³⁾.

Des témoignages directs du monde flamand font ici défaut, contrairement à *Quoi? L'Eternité* où M. Yourcenar mentionne des enfants de Saint-Jans-Capel, «dont quelques-uns, octogénaires aujourd'hui, se souviennent encore du goût des pommes du verger»⁽⁴⁾. L'un d'entre eux, M. Marcel Croquette, cité d'ailleurs dans ce livre, faisait partie de ceux que M. Yourcenar retrouvait «à chacune de (ses) rares visites à Saint-Jans-Cappel»⁽⁵⁾.

(1) BAUELLE Y., *Une lointaine province d'Europe*, dans *Nord', revue de critique et de création littéraires du Nord/Pas-de-Calais*, Lille, S.L.N., 1985, n° 5.

(2) BAUELLE, *o.c.*, p. 53.

(3) BAUELLE, *o.c.*, p. 57.

Quant à l'histoire de la Flandre française, deux sources sont citées explicitement dans la note à la fin d'*Archives du Nord*. Il s'agit de : DE CRAYENCOUR M., *Généalogie de la famille Cleenewerck de Crayencour*, poursuivie par Georges de Crayencour, et : BIESWAL P., *Histoire de la famille Bieswal*, Bruges, Tablettes des Flandres, Document 5, 1970. M. Yourcenar a puisé dans ce dernier livre pour certains détails sur la ville de Bailleul, pour l'évocation du père François-Mathieu Bieswal et de l'échevin Nicolas-Joseph Bieswal, ceci également à l'aide de leurs portraits, et surtout pour un passage qui a servi de véritable hypotexte à l'épisode du sorcier Thomas Looten (pp. 31-32). L'analyse des sources explicites et une comparaison avec les textes sous-jacents implicites seront l'objet d'une étude ultérieure.

(4) YOURCENAR M., *Quoi? L'Eternité*, Paris, Gallimard, 1988, p. 20.

(5) YOURCENAR, *o.c.*, p. 212.

En revanche dans *Archives du Nord* on ne trouve guère de trace d'expérience personnelle de l'environnement social. Aussi, un tel contexte, le danger d'une Flandre-cliché, d'une présentation stéréotypée du terroir et de ses habitants.

Dans cette perspective, la question des sources écrites paraît d'autant plus importante qu'elles se révèlent être les seuls moyens d'information accessibles à l'écrivain. On pourrait ainsi se demander si elle s'est laissée guider par des ouvrages de référence sur la Flandre française issus du milieu bourgeois, voire aristocratique, et traduisant ce point de vue, ou, au contraire, si elle s'est référée à d'autres sources qu'elle jugeait plus objectives.

Il est évident que toute hypothèse sur ces sources doit être énoncée avec la plus grande réserve, tant qu'on ne dispose pas des documents personnels de l'auteur permettant d'éclaircir cet aspect de la genèse d'*Archives du Nord*.

L'intérêt du terroir : une tradition bourgeoise

Déjà au XIX^e siècle, sous l'influence du mouvement romantique, on constate un regain d'intérêt pour le caractère et l'histoire propres de la région, ce qui se traduit par la naissance de sociétés savantes comme la « Commission historique du Département du Nord » ou le « Comité flamand de France »⁽⁶⁾. Les membres de ces sociétés, dont certains, outre la langue régionale, défendaient la décentralisation et les libertés communales⁽⁷⁾, étaient le plus souvent issus d'une bourgeoisie conservatrice, d'inspiration légitimiste⁽⁸⁾. Edmond de Coussemaker, « cousin d'une (des) arrière-grand-mères » de M. Yourcenar (cf. *A.N.* p. 52)⁽⁹⁾ fut le premier président du C.F.F.⁽¹⁰⁾. Certaines prises de position dans *Archives du Nord* ne sont pas sans rappeler ces points de vue. Je pense notamment au passage où le narrateur défend avec ardeur la physionomie flamande ainsi que l'appartenance à la noblesse régionale du grand-père Michel-Charles, contre un rapporteur parisien imbibé de « ce fond jacobin toujours présent dans tant de cœurs français » (*A.N.* p. 194).

Une attitude similaire se retrouve chez une contemporaine de Marguerite Yourcenar, Marie-Thérèse le Boucq de Ternas, de Nieppe,

(6) NUYTTENS M., « Uit de vroegste geschiedenis van het Comité flamand de France, 1853-1876 », in *Les Pays-Bas français, Annales X*, Rekkem, Ons Erfdeel, 1985, pp. 85-126.

(7) NUYTTENS, *o.c.*, p. 91.

(8) NUYTTENS, *o.c.*, p. 93.

(9) *A.N.* : YOURCENAR M., *Archives du Nord*, Paris, Gallimard, 1977.

(10) NUYTTENS, *o.c.*, p. 93.

non loin du Mont-Noir. Les deux familles appartenait à la même couche sociale et se voyaient régulièrement⁽¹¹⁾.

Les écrits de Marie-Thérèse le Boucq de Ternas, militante régionaliste, révèlent des similitudes de pensée étonnantes avec certains passages d'*Archives du Nord*.

Ainsi, les deux femmes prennent résolument parti pour la nature, le milieu naturel de la Flandre française, et rejettent avec une même virulence la société industrielle, source d'aliénation et d'exploitation⁽¹²⁾. Cette dernière attitude trouve notamment un écho à la page 209 d'*Archives du Nord* : «Son goût archaïque — qui me touche — pour la propriété foncière empêche au moins [Michel-Charles] de trop participer au démarrage industriel».

Toutes deux font montre d'une égale méfiance vis-à-vis de la politique qui n'est pour Yourcenar qu'une machination des habiles⁽¹³⁾.

Le Boucq de Ternas aussi bien que Yourcenar mettent l'accent sur la solidarité entre seigneurs et paysans à l'intérieur du groupe social flamand : «[...] seigneurs et paysans étaient unis par une cordiale familiarité qui ne nuisait pas au respect»⁽¹⁴⁾. Cette parenté se traduit dans des correspondances au niveau textuel. Ainsi, on lit chez le Boucq de Ternas à propos d'un notable : «<Monsieur Pierre> est aimé à Nieppe comme les générations qui l'ont précédé et les paysans ont une profonde affection pour <ce savant qui n'est pas fier du tout> et les accueille avec bonté et complaisance, toujours prêt à leur rendre service»⁽¹⁵⁾. Le ton de Yourcenar ne diffère pas fondamentalement : «Monsieur de C. est là Monsieur Cleenewerck [...] parce qu'on s'est connu de génération en génération [...]. On apprécie d'ailleurs les bonnes manières de Michel-Charles [...] il se découvre devant la fermière; il flatte les bêtes et sait le nom des enfants» (A.N. p. 210).

Enfin, toutes deux insistent sur le rôle de la langue populaire de la région, le flamand. Pour Yourcenar, c'est la langue de l'enfance, «de la première communion», signe distinctif de la Flandre flamande (A.N. pp. 165-166) et moyen de rapprochement entre les diverses

(11) DEFOORT E., *Une Châtelaine flamande, Marie-Thérèse le Boucq de Ternas, 1873-1961*, Dunkerque, Les Editions des Beffrois, Coll. «Documents», 1985, p. 10.

(12) DEFOORT, o.c., p. 19, cf. A.N. p. 209.

(13) YOURCENAR, *Les Yeux ouverts* (Y.O.), Paris, Le Centurion, Coll. «Les Interviews», 1980, pp. 310-311; DEFOORT, o.c., p. 24, A.N. p. 57.

(14) VAN WOERKUM C.C.M., *La Flandre française dans Archives du Nord de Marguerite Yourcenar*, Tilburg, 1985, diffusé par Westhoek Editions, 9, rue d'Eecke, 59270 Godewaersvelde (F) ou Librairie «Graffiti», 9, avenue Léon Sourez, 1420 Braine-L'Alleud, pp. 38-46; DEFOORT, o.c., p. 19; A.N. p. 210.

(15) Cité par DEFOORT, o.c., p. 20.

couches sociales⁽¹⁶⁾. Pour le Boucq de Ternas, le flamand préserve une société traditionnelle contre l'influence néfaste de la modernité, incarnée par la langue des Lumières⁽¹⁷⁾.

Ces approches se retrouvent dans divers ouvrages de référence sur la Flandre française. Prenons par exemple, tiré des *Français peints par eux-mêmes*, en l'occurrence la contribution de Francis Wey⁽¹⁸⁾. Dans cette encyclopédie morale, l'auteur campe un portrait des Flamands qui reflète en partie celui que représentent les *Archives du Nord* (A.N. p. 27). Citons parmi les traits de caractère concordants : le jugement solide (chez Yourcenar : race avisée), l'amour de la liberté et de l'indépendance (refus de se plier sous une autorité quelconque), l'attachement au repos (aux aises), l'amour des royautés (l'acceptation de tous les statu quo), le goût de la conversation (amour des belles paroles), l'emploi de propos licencieux (amour des grasses plaisanteries) et l'engouement pour les fêtes et pour la bonne chère (solide goût de la vie).

Plusieurs écrivains, et pas seulement des auteurs régionaux de deuxième plan, adhèrent aux mêmes généralités. C'est le cas de Balzac qui, lui, n'avait jamais visité ni la Flandre, ni Douai, comme le signale d'ailleurs M. Yourcenar (A.N. p. 115), mais qui se fiait entièrement à ses dons de « seconde vue » ainsi qu'aux écrits du romancier cambrésien S.-H. Berthoud⁽¹⁹⁾. Dans les premières pages de *La Recherche de l'Absolu*, le romancier évoque, parmi d'autres traits, la patience, le goût de l'indépendance, et du repos, « une grasse aisance »⁽²⁰⁾, l'engouement pour les « discussions doctorales » et « un bonheur naïvement sensuel »⁽²¹⁾. Pour M. Ambrière, la description méticuleuse de l'intérieur flamand de la maison Claës signifie la conservation des vieilles traditions flamandes contre la modernité désignée à son tour par un portrait bien moins détaillé de la ville, en l'occurrence Douai⁽²²⁾. On retrouve les mêmes idées-clés chez le Boucq de Ternas et chez Yourcenar. Dans cette perspective, il est intéressant de noter que la description du paysage urbain de Lille est absent dans *Archives du Nord*, ce qui n'est pas le cas

(16) VAN WOERKUM, 1985, o.c., p. 44.

(17) DEFOORT, o.c., p. 31.

(18) WEY F.A., Portrait du Flamand, dans *Les Français vus par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIX^e siècle*, Paris, Curmer, 1841-1842, réédité dans *Le Nord et la Picardie vus au milieu du XIX^e siècle*, Paris, Les Editions Errance, 1982.

(19) AMBRIÈRE M., « Douai et la Flandre dans l'œuvre de Balzac », in *Les Pays-Bas français, Annales IX*, Rekkem, Ons Erfdeel, 1984, p. 29.

(20) BALZAC H. DE, *La Recherche de l'Absolu*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1976, p. 22.

(21) BALZAC, o.c., pp. 22 et 25.

(22) LENTACKER F., « La Flandre de Raoul Blanchard », in *Les Pays-Bas français, Annales III*, Rekkem, Ons Erfdeel, 1978, pp. 11-23.

de l'environnement naturel des Monts de Flandre. Ces caractéristiques se rapportent évidemment aux représentants des classes bourgeoises, au nombre desquels on compte les protagonistes du roman balzacien, la famille Claës.

En revanche, l'éminent géographe Raoul Blanchard, dans son importante étude *La Flandre, étude géographique de la plaine flamande*, parue en 1906, dresse un portrait tout à fait différent qui saute d'autant plus aux yeux qu'il est le résultat d'une enquête directe sur le terrain⁽²³⁾. Pour ce fils de petits bourgeois orléanais, le Flamand est ivrogne, paresseux, fanatique, hypocrite, méfiant et ridiculement avare⁽²⁴⁾. Blanchard impute cet état de choses à l'extrême pauvreté de la population, dont le faible niveau d'intelligence pourrait être dû à son tour à l'emploi du patois flamand et par conséquent à l'ignorance du français⁽²⁵⁾. Il est clair que le géographe vise principalement la paysannerie flamande. La bourgeoisie est plutôt absente dans son ouvrage et sert avant tout d'informatrice⁽²⁶⁾.

De Blanchard, on retrouve des traces dans le texte d'*Archives du Nord*. Lorsque Michel-Charles réfléchit sur la condition paysanne, il pense aux moyens de l'améliorer mais il se rappelle en même temps le «geignard», le «sournois», le «brutal», le «grigou», l'«imprévoyant» (A.N. p. 210), qui en tirerait immédiatement profit. Ces termes sont littéralement utilisés par Blanchard et il est pertinent de noter, pour ce qui va suivre, que ce parallélisme s'établit au moment où il y a similitude de point de vue entre le protagoniste yourcenarien et l'auteur-géographe.

Les observations avancées jusqu'ici permettent d'énoncer une première hypothèse. Tout en se rendant compte de leur relativité, M. Yourcenar s'est fortement laissé inspirer par un certain nombre de poncifs bourgeois, qui concordent pour privilégier, à l'intérieur de la narration, une société pré-industrielle, solidaire et archaïque. Cette perspective est prioritaire sans être exclusive.

En effet à maintes reprises, M. Yourcenar a réfuté toute idée de classe, notion si essentielle pour une le Boucq de Ternas. Pour M. Yourcenar, la défense de l'homme simple de la campagne et de la nature elle-même prend une dimension écologique, voire cosmique. La grande industrie, pour elle est synonyme de gaspillage et de profit. Elle n'est pas non plus dupe du milieu bourgeois lors-

(23) BLANCHARD R., *La Flandre, étude géographique de la plaine flamande en France, Belgique et Hollande*, Dunkerque, 1906.

(24) BLANCHARD, *o.c.*, p. 411.

(25) LENTACKER, *o.c.*, p. 21.

(26) LENTACKER, *o.c.*, p. 15.

qu'elle blâme, à travers ses ancêtres, le conformisme, l'avarice et l'esprit étriqué qui se ferme à la condition ouvrière. Mais tout cela n'empêche que, dans l'évocation de l'histoire de la Flandre française et de ses habitants, M. Yourcenar prolonge une tradition solidement bourgeoise qui, à en croire la *Note* qui achève le texte d'*Archives du Nord*, était bien ancrée dans sa famille.

Comment M. Yourcenar transformera-t-elle cette image stéréotypée de la « vieille Flandre » héritée de son milieu bourgeois ? Une étude de certains ouvrages qui, dans une seconde hypothèse, pourraient avoir servi de sources directes, va éclairer ce point.

Les sources plus immédiates

Certaines ressemblances avec des textes décrivant en termes généraux la Flandre française semblent s'imposer. Ces parallèles se limitent pourtant à des détails, comme c'est le cas des épithètes de Blanchard et de certaines caractéristiques du groupe social flamand chez Balzac. Il n'en est pas ainsi, à mon avis, pour trois textes, qui présentent des parallélismes, à plusieurs niveaux, avec le texte d'*Archives du Nord*. Dans deux des trois cas, la clé pour repérer ces textes est fournie par l'auteur elle-même.

Le premier texte qui semble constituer une source plus directe s'intitule : *Troubles Religieux du xv^e siècle dans la Flandre Maritime, 1560-1570, documents originaux*⁽²⁷⁾, d'Edmond de Coussemaker, déjà mentionné. Il est toujours plausible que M. Yourcenar ait directement emprunté les données aux Archives départementales du Nord (Série B, Chambre des Comptes, n^{os} 5691 et 7079)⁽²⁸⁾. Chose étonnante, M. Yourcenar cite ce livre juste avant d'aborder la scène de l'exécution de Martin Cleenewerck, sans révéler que les données concernant cette scène s'y trouvent. Au contraire, elle prend clairement ses distances : « Edmond de Coussemaker [...] dépeignait encore dans un savant livre cette poignée d'hérétiques comme une méprisable tourbe, niant le courage des suppliciés ou la beauté des psaumes [...]. Il n'est pas le seul à se boucher ainsi le nez à distance » (*A.N.* pp. 52-53). Le texte de Coussemaker fournit le compte rendu de la condamnation de Martin Cleenewerck par le bailli Pierre de Morbecque. Celui-là est décrit comme un « manant et échevin de Merris, appréhendé et convaincu par ce bailli d'avoir, nonobstant sadite qualité, hanté les prêches des sectaires [...] et avec eulx déli-

(27) COUSSEMAKER E. DE, *Troubles religieux du xv^e siècle dans la Flandre Maritime, 1560-1570, documents originaux*, 4 vol., Bruges, 1876.

(28) DEYON S. et LOTTIN A., *Les Casseurs de l'Été 1566, l'Iconoclasme dans le Nord*, Lille, Presses Universitaires de Lille/Westhoek, 1986, p. 242.

béré et conclut la collecte de deniers [...] exhortant les autres d'y contribuer et à celle fin allant de maison à autre [...] condamné au dernier supplice par l'épée et ses biens confisquez»⁽²⁹⁾. La comparaison avec le texte yourcenarien permet de mesurer la part d'imagination romanesque où la sympathie du narrateur pour son personnage fait un mouvement de l'explicite, de la prise de position directe («J'adopte pour cousin ce protestataire intrépide», *A.N.* p. 53), à l'implicite, qui est une symbiose plus profonde avec le protagoniste. «Martin mourra-t-il consolé par sa foi dans le Dieu de Calvin, soutenu par sa juste fureur contre l'ineptie des juges, ou brisé au contraire jusque dans ses derniers ressorts, et ne s'inquiétant plus que de ce que deviendront sans bêtes, sans champs et sans grange sa femme et ses enfants. Nous n'en saurons jamais rien» (*A.N.* p. 55). Au niveau de la narration, l'on entre dans les angoisses du supplicié pour tomber dans ce «vide yourcenarien» où lecteur et narrateur, tout en désirant très fort les dépasser, se heurtent aux limites de l'imagination, qui sont celles mêmes du mystère humain⁽³⁰⁾.

De la comparaison des deux textes se dégage un parallélisme. Le domicile, la profession, la collecte et le supplice sont fournis par de Coussemaker. Comme les biens confisqués dont les sommes ne correspondent pas au texte de M. Yourcenar. Est-ce un signe que l'auteur s'est servie d'autres sources, ou se souciait-elle peu des chiffres?

La similitude manque en ce qui concerne les énoncés. Il n'y a pas de phrases concordantes véhiculant des idées similaires. Le point de vue du narrateur dans les deux textes est fondamentalement différent, le document étant un compte rendu officiel et le texte yourcenarien une fiction, où le supplicié devient focalisateur. Quant au rapport de l'auteur avec sa source, il est explicite, dans la mesure où Coussemaker est cité et en même temps clairement mis à distance, mais aussi implicite, puisque l'ouvrage en question ne figure pas parmi les documents énumérés dans la *Note*. Néanmoins, certains éléments de Coussemaker ont servi de tremplin à l'imagination et ont permis à la paraphrase yourcenarienne de se développer.

Une autre source qui me semble avoir été utilisée pour la reconstruction du groupe social flamand est : J.-M. MAYEUR, *Un Prêtre démocrate, l'Abbé Lemire 1853-1928*⁽³¹⁾. Plusieurs passages font penser

(29) COUSSEMAKER, *o.c.*, I, pp. 304, 325 et 355.

(30) Cf. VAN WOERKUM, «Un lopin de terre dans l'univers yourcenarien», in *Bulletin n° 4 de la Société internationale d'Etudes yourcenariennes*, Tours, juin 1989.

(31) Paris, Casterman, Coll. Religions et Sociétés, 1968.

que M. Yourcenar a utilisé ce livre pour l'élaboration du portrait de l'abbé Lemire dans *Quoi? L'Éternité*⁽³²⁾. Il est fort plausible qu'elle y a encore puisé pour *Archives du Nord*. Ainsi le dernier volume du triptyque *Le labyrinthe du monde* révèle une clé du deuxième volet. Le parallélisme se constitue cette fois sur deux plans.

Au niveau des énoncés, deux cas d'influence directe sont à relever. D'abord, dans une note⁽³³⁾, Mayeur cite un document de l'évêché de Lille où il est question de l'extrême pauvreté d'un tiers de la population bailleuloise et de la générosité d'un certain nombre de familles. M. Yourcenar, elle, fait état d'un « rapport officiel (qui) nous apprend qu'il y a beaucoup de pauvres à Bailleul, et que leur sort serait lamentable si d'excellentes personnes de la société ne leur venaient en aide » (*A.N.* pp. 206-207).

Ensuite, Mayeur, en évoquant le contexte socio-culturel de la Flandre rurale, cite le livre d'un P. Descamps où l'importance des exploitations agricoles est calculée d'après le nombre de chevaux⁽³⁴⁾. Sur ce point Descamps fait cavalier seul, ce qui n'empêche pas M. Yourcenar d'utiliser dans *Archives du Nord* exactement le même type de calcul (*A.N.* p. 209).

Il semble peu probable que M. Yourcenar ait pris ses informations de source directe (dans un document des archives de l'évêché, ou dans un livre peu connu), puisqu'il est à peu près sûr qu'elle connaissait le livre de Mayeur.

Mais il y a plus. La raison de cette similitude pourrait relever du point de vue parallèle des auteurs. Nous avons vu plus haut avec quelle vigueur Yourcenar réfute le point de vue bourgeois, condescendant, de l'auteur des *Troubles*. En revanche, M. Yourcenar me paraît beaucoup plus à son aise en lisant Mayeur, d'abord pour sa sympathie envers l'abbé Lemire, anticonformiste avéré dans le milieu catholique de l'époque, ensuite par l'objectivité avec laquelle la société flamande est évoquée. Cette objectivité se traduit par une multitude de citations de tout bord et par l'attention portée au point de vue populaire. « Le langage populaire distingue les fermiers selon qu'ils font travailler un, deux, trois chevaux »⁽³⁵⁾. Lorsque Mayeur parle des caractéristiques du groupe social flamand⁽³⁶⁾, il ne privi-

(32) Je pense aux pages 15, 40, 192, 525, 527, 528.

(33) MAYEUR, *o.c.*, p. 94.

(34) DESCAMPS P., *La Flandre française, les populations rurales*, Paris, 1911 ; cf. MAYEUR, *o.c.*, p. 93.

(35) MAYEUR, *o.c.*, p. 94.

(36) MAYEUR, *o.c.*, p. 98.

légie ni le poncif du bourgeois «grand mangeur et buveur», ni la triste mine de l'ouvrier agricole ou industriel. Ses épithètes sont issues de plusieurs sources et cadreraient aussi bien dans la caractérisation globale du peuple (*A.N.* p. 27), que dans la formule de la «lente fougue flamande» (*A.N.* p. 166) que M. Yourcenar utilisait régulièrement⁽³⁷⁾.

Un troisième document aurait pu fournir jusqu'à la trame d'*Archives du Nord : La Flandre française de langue flamande*⁽³⁸⁾, de l'historien hondschootois Emile Coornaert⁽³⁹⁾. Les concordances entre ce livre et le texte de M. Yourcenar sont abondantes. Elles concernent la narration et le point de vue, comme précédemment, mais aussi la structure d'ensemble. Regardons d'abord les similitudes au niveau textuel.

a) Le premier parallélisme se manifeste dans les détails. Je donne une énumération sans prétendre être exhaustif :

- les oies et les jambons fumés envoyés à Rome : C.⁽⁴⁰⁾ p. 18, *A.N.* p. 27;
- la commanderie des templiers à Caëstre : C. p. 64, *A.N.* p. 37;
- la Hanse à laquelle appartenait Bailleul : C. p. 76, *A.N.* p. 41;
- Nicolas Zannekin : C. p. 82 et p. 328, note 9, *A.N.* p. 49;
- le bourreau de Dunkerque qui «se vanta d'avoir exécuté cinq à six cents sorciers» : C. p. 116, *A.N.* p. 69;
- un prince de la Chambre de Rhétorique «Jeune de Cœur» (Jong van Zinnen) qui est un Cleenewerck de Crayencour : C. p. 164, note 9, *A.N.* p. 38.

b) M. Yourcenar semble avoir emprunté à Coornaert l'utilisation de certains termes :

- celui du «Mont des Corbeaux»; Coornaert se sert du terme néerlandais de «Ravensberg» (C. p. 64); ce simple toponyme devient un lieu d'exécution chez Yourcenar (*A.N.* p. 54);
- l'épithète de «plumitif», utilisé par Coornaert pour désigner les fonctionnaires aux yeux des paysans, sera un des qualificatifs attribués par Yourcenar au rapporteur parisien (*A.N.* p. 193);

(37) Cf. *Y.O.* p. 273 et l'émission «Les invités du lundi», France-Culture, 21-11-1977.

(38) Paris, Les Editions Ouvrières, 1970.

(39) PIERRARD P, Emile Coornaert - Historien (1886-1980), in *Les Pays-Bas français, Annales VII*, Rekkem, Ons Erfdeel, 1982, pp. 80-96.

(40) C. : COORNAERT, *o.c.*

– enfin celui des «Heeren», terme néerlandais dont se sert Coornaert pour définir la classe des nobles et notables régionaux (C. pp. 192, 196) et que reprend Yourcenar en tant que tel (A.N. p. 40) ; même le pronom démonstratif «ces», impliquant chez Yourcenar une certaine distance, se retrouve chez Coornaert : «ces familles», «ces gens» (C. p. 197).

c) Un troisième emprunt concerne les données sur le réseau des familles nobles ou sur les notables et les rapports entre ceux-ci et les paysans. Coornaert, dans son paragraphe «Nouvelle noblesse et notables» (C. pp. 195-198) souligne d'une part la cohérence de ce groupe, d'autre part les bons rapports qu'ils entretiennent, malgré la distance sociale, avec le reste de la population. Sur ce point, Yourcenar ne cesse d'insister (A.N. pp. 93-94, 162, 207-211)⁽⁴¹⁾.

Les similitudes ne se limitent pas à des ressemblances textuelles, voire conceptuelles. Elles touchent également à la structure du récit d'*Archives du Nord*.

Pour s'en rendre compte, il faut considérer de plus près le résumé de l'histoire du Westhoek, du «Coin de l'Ouest», tel que le présente Coornaert dans sa postface. Ce «survol (C. p. 11) a fourni, à mon avis, non seulement les points de repère du panorama de la première partie des *Archives*, mais également le titre du premier chapitre «La Nuit des Temps». Les jalons que sont la naissance du paysage, l'histoire des peuples les plus anciens, leurs caractéristiques, l'impact relatif des envahisseurs sur la population, les «durables tempêtes» des guerres avec leurs «ruines généralisées» (C. p. 369), constituent autant de rayons de lumière projetés vers ce brouillard qu'est l'histoire afin d'y voir plus clair (cf. C. p. 367). Certains de ces points de repère, comme celui des «troubles du XVI^e siècle» et des «années de Condé» (C. p. 369) ont même pu avoir servi de fondement à l'imagination romanesque, qui aboutit aux récits émouvants et engagés sur l'hérétique Martin Clenewerck et le sorcier Thomas Looten (A.N. pp. 69-74).

Mais la concordance la plus significative entre Coornaert et Yourcenar est à rechercher, semble-t-il, dans le point de vue, la vision du monde et l'idéologie des deux auteurs.

Citons d'abord leur goût commun de l'objectivité historique, dont on a vu également un exemple chez Mayeur. Yourcenar se méfie d'une perspective bourgeoise de l'histoire et a dû se sentir bien à l'aise avec cet Emile Coornaert, fils d'un ouvrier agricole⁽⁴²⁾ qui n'a

(41) VAN WOERKUM, 1985, ch. V.

(42) PIERRARD, *o.c.*, p. 81.

jamais privilégié un point de vue particulier et qui a toujours voulu servir «la vérité plus vraie» (C. p. 369).

Ce désir d'objectivité s'écarte délibérément de la conception de l'histoire comme une «mythologie — on a parlé de théologie — peuplée de fables, dont les formes incertaines sont nées surtout dans les brumes romantiques — qui ont nourri à la légère bien des préjugés et ont porté à des mal-jugés» (C. p. 369). Coornaert a bien pu penser à des personnes comme M.-Th. le Boucq de Ternas ou E. de Coussemaker, pour qui l'histoire se réduisait à la défense d'une idéologie bourgeoise.

Le parallélisme dépasse pourtant le simple point de vue pour atteindre la vision du monde. En parcourant préface et postface, on est étonné de la prolifération d'idéologèmes qu'on pourrait sans problème qualifier de yourcenariens⁽⁴³⁾. Ainsi, le désir de Coornaert de «savoir les pensées» des générations avant lui et cela au moment où sa vie «approche inexorablement du point commun» (C. p. 9) fait écho à cette «sympathie imaginative» (A.N. p. 166) avec laquelle M. Yourcenar âgée recrée la vie de certains ancêtres. L'émouvante description du paysage flamand (C. pp. 9-10) révèle chez Coornaert un amour de la nature d'une égale profondeur. Sa conception de l'histoire comme un mouvement qui dépasse l'homme et dont les habitants de ce «lopin de terre» sont continuellement les victimes est partout confirmé dans *Archives du Nord*. La citation, par Coornaert, du père et de la mère «dont les pensées et les sentiments (l')ont guidé» (C. p. 10) et qui sont pour lui le commencement de la ligne des ancêtres, rappelle la mère et le père comme point de départ de *Souvenirs pieux* et d'*Archives du Nord*. Enfin, les vivants de jadis qui, d'après Coornaert, dans une «Chaîne en mouvement continu» (C. p. 267) sont relayés par ceux d'aujourd'hui rappelle «l'immense foule anonyme dont nous sommes faits» et dont les noms «sont irrémédiablement perdus, sauf en nous» (Y.O. pp. 216-217).

Il me semble que c'est avant tout cette homogénéité de pensée, cette concordance idéologique, qui a fait de *La Flandre française de Langue flamande* la source de prédilection du cadre historique d'*Archives du Nord*.

(43) VAN WOERKUM, 1985, ch. I.

Marcel Voisin

Ethique de la culture et culture de l'éthique

Une chance extraordinaire a été donnée à Marguerite Yourcenar dont elle a parfaitement tiré profit : unir fortune et culture et, en particulier, échapper à la banalisation scolaire de l'éducation, pouvoir se livrer en toute liberté à l'autodidaxie avec, comme mentor, un père hors du commun.

Ainsi, sa formation classique conjuga la lecture passionnée et la visite des sites, les mots et les choses. Elle ne pouvait s'enliser dans les marécages de l'ennui livresque. S'imprégner directement de la source méditerranéenne lui donnera un classicisme profond, vécu, qu'incarnent superbement, entre autres, *Les Mémoires d'Hadrien*.

Confrontée directement et librement au meilleur de nos racines, à la vie et à la richesse culturelle de l'Antiquité, elle gardera l'ouverture d'esprit païenne, la tête philosophique et une distance critique par rapport à nos orthodoxies qui lui ouvrira facilement le chemin des autres cultures. Il en résultera une simple et tonique aristocratie d'esprit. Et la volonté de préserver cette noblesse devenue rare.

«Je condamne l'ignorance qui règne en ce moment dans les démocraties aussi bien que dans les régimes totalitaires. Cette ignorance est si forte, souvent si totale, qu'on la dirait voulue par le système, sinon par le régime». Et elle n'hésite pas à proposer, même si elle paraît utopique dans le contexte dénoncé, une éducation universelle qui «serait pour la première fois une éducation humaine»⁽¹⁾.

Elle s'identifie à cette utopie pédagogique. Son essence est cette tension vers l'universalité culturelle. Ainsi, à propos de ses racines flamandes et wallonnes, elle déclare : «Chose plus importante et plus vérifiable que ces identifications par le sang ou par la langue, je suis Française de culture. Tout le reste est folklore. Mais la culture française, comme toutes les cultures, petites ou grandes, se sclérose et s'étiole, dès qu'elle refuse de faire partie de la culture

(1) *Les Yeux ouverts*, Entretiens avec Matthieu Galej, Le Centurion, Paris, 1980, pp. 271-272. Cf. le procès de l'éducation ordinaire, par ex. dans *Quoi? L'Eternité*, Gallimard, 1988, p. 12.

universelle. J'ai plusieurs cultures, comme j'ai plusieurs pays. J'appartiens à tous»⁽²⁾.

Ceci lui permet d'échapper à certains clivages traditionnels de notre culture. «Je me sens à la fois idéaliste et matérialiste. Le prétendu idéaliste ne voit pas le pain, ni le prix du pain, et le matérialiste, par un curieux paradoxe, ignore cette chose immense et divine que nous appelons «la matière»»⁽³⁾.

De même, elle n'hésite pas à déclarer : «J'ai plusieurs religions, comme j'ai plusieurs patries, si bien qu'en un sens je n'appartiens peut-être à aucune»⁽⁴⁾. Merveilleuse liberté nourrie de richesse ! C'est bien la culture universalisante qui est libératrice, et de la plus haute manière.

Ainsi, cheminant par les sentiers sinueux d'une culture qui tend à l'universel, nous voici débouchant sur le territoire de la morale. Car, ce qui noue ici l'une et l'autre, c'est d'abord l'exigence du choix libre dans la *ludicité* ; connaître pour choisir le meilleur, qui n'est pas nécessairement, loin de là, le plus facile...

Si «l'homme est le rêve d'une ombre», selon Pindare, il importe pourtant de dire à chacun, avec le bouddhisme ou avec Socrate, «soyez pour vous-mêmes une lampe...». C'est la plus intense lumière intérieure qui garantit notre véritable *autonomie*. Et cette autonomie n'est possible qu'en échappant à l'étroitesse d'une province de la culture humaine. Il faut apprendre à «penser pour soi, et, quand il le faut, contre soi»⁽⁵⁾ c'est-à-dire à l'encontre de la marque reçue passivement du groupe où le hasard nous a fait naître.

La libre confrontation des modèles et des sources nous ouvre l'esprit et nous défend du sectarisme dont l'ethnocentrisme est la forme la plus naïve et la plus générale.

«Evidemment, une société parfaitement libre n'aurait pas de sectes, ni de fanatiques. Seulement, on n'a jamais vu pareille société. Notez que le XVIII^e siècle, qui nous paraît libre, qui nous paraît éclairé, l'était à un niveau de culture très élevé, mais au bas de l'échelle, il grouillait toutes sortes de sectes, comme les «convulsionnaires»»⁽⁶⁾.

(2) *Ibid.*, p. 274 ; cf. l'auto-définition de W. NABOKOV.

(3) *Id.*, p. 260 ; cf. p. 265, une définition de Dieu : «J'appelle Dieu ce qui est à la fois au plus profond de nous-mêmes et au point le plus éloigné de nos faiblesses et de nos erreurs».

(4) *Id.*, p. 333 ; cf. p. 330, sa référence à Montaigne et son désir d'affronter la mort, comme Hadrien, comme Zénon, les yeux ouverts.

(5) *Souvenirs pieux*, Gallimard, 1974, p. 78. Zénon, dans *L'Œuvre au Noir*, espérait «mourir un peu moins sot qu'il n'était né».

(6) *Ibid.*, p. 185 : Marguerite Yourcenar poursuit en se référant au livre de Ruth BENEDICT, *Le Sabre et le Chrysanthème*.

Cette ouverture d'esprit se traduit en tolérance intellectuelle. Ainsi, on ne hiérarchise pas deux attitudes devant la mort, on accepte de les respecter en les alignant, distinctes, offertes au choix de chacun, loin des jugements de valeur figés. « Ces deux sortes d'esprits ne s'amalgament pas. Ce que les uns appellent une manie morbide est pour les autres une héroïque discipline. C'est au lecteur à se faire une opinion »⁽⁷⁾.

« Eriger la statue de la condition humaine », selon l'expression de Pol Vandromme, consisterait moins à se draper dans une supériorité hautaine *a priori* ou même *a posteriori* (après examen et vaste effort culturel) que de se faire instrument de musique vibrant de toutes les tentatives essentielles de l'homme pour se situer et se comprendre dans le monde.

« J'ai l'impression d'être un instrument à travers lequel des courants, des vibrations sont passés. Et cela vaut pour tous mes livres⁽⁸⁾, et je dirais même pour toute ma vie. Peut-être pour toute vie ; et les meilleurs d'entre nous ne sont peut-être eux aussi que des cristaux traversés »⁽⁹⁾.

Cristal d'un esprit lucide qu'illumine la lumière de l'univers culturel. Miniaturisation éclatante au cœur de l'homme de la sagesse du monde. L'esprit pur, le cœur pur ont la solidité aiguë du cristal et sa merveilleuse transparence à tout l'humain. Nous nous situons ainsi très loin de cet homme d'Occident qui a « voulu faire de son Dieu une forteresse, et de l'immortalité personnelle un rempart contre le temps »⁽¹⁰⁾.

D'autre part, pareille soif de connaissance ne se confond pas avec l'intellectualisme occidental qui algébrise et réduit volontiers l'approche de l'être et du devenir qui n'en finissent pas de ruer en nous du fond des âges. « Toute pensée n'est valable que si elle passe aux actes », dit un sage oriental⁽¹¹⁾. Or, « notre mission d'homme serait d'organiser un univers un peu meilleur »⁽¹²⁾.

Nous retrouvons l'antique eudémonisme, non seulement appris, mais vécu : « la volonté de <mieux vivre> ou de <vivre de mon mieux> a toujours prédominé chez moi sur tout le reste »⁽¹³⁾.

(7) *Mishima*, Gallimard, 1980, p. 109. L'ambivalence peut être interne à la personne elle-même. M. Yourcenar en donne un exemple p. 117.

(8) Singulièrement pour la trilogie qui vient de se compléter, intitulée *Le Labyrinthe du monde*.

(9) *Les Yeux ouverts*, p. 329.

(10) *Ibid.*, p. 266.

(11) *Mishima*, p. 88. Les pages 87-88 illustrent notamment la dialectique du passé et de la modernité, du corps et de l'esprit. Voir le début des *Mémoires d'Hadrien*.

(12) *Les Yeux ouverts*, p. 319.

(13) *Ibid.*, p. 327.

C'est donc le *bonheur* intelligent, cultivé — dans toutes les accep-tions — qui se situe au centre de cette morale.

Les Muses, et Bacchus, et Cypris me sont chers,
Car de leurs arts savants naît le bonheur humain⁽¹⁴⁾.

La belle formule! Complète, exaltante, à la lettre poétique à sou-hait... Le corps, l'âme et l'esprit sont également à la fête. Cette magnifique fête païenne dont nous avons perdu le sens, et qui harmonisait toutes les puissances de l'être⁽¹⁵⁾.

Elle écrit, à propos du tantrisme : «ce ne sera jamais contrarier la notion d'humanisme que d'essayer de connaître et de contrôler les forces qui sont en nous»⁽¹⁶⁾. Intégrer à soi le meilleur de l'exotisme, c'est fonder une promotion d'être, donc augmenter les chances de bonheur et de joie.

Yourcenar ne peut donc supporter le puritanisme qui refoule la richesse esthétique de la sensualité et la tourne en humeurs délétères qui sapent l'épanouissement humain. Ainsi des premiers émois amoureux de Fernande, qui vient de s'abandonner «à cette violente douceur qui bouleverse tout l'être. Elle sait désormais que son corps est autre chose qu'une machine à dormir, à marcher et à manger, autre chose aussi qu'un mannequin de chair qu'on couvre d'une robe»⁽¹⁷⁾. Que dire des amours illicites? Dans la préface rédigée en 1963 pour *Alexis ou le Traité du vain combat*, paru en 1929, elle écrivait nettement : «Il suffit de regarder attentivement autour de nous pour s'apercevoir que le drame d'Alexis et de Monique n'a pas cessé d'être vécu et continuera sans doute à l'être tant que le monde des réalités sensuelles demeurera barré de prohibitions dont les plus dangereuses peut-être sont celles du langage...»⁽¹⁸⁾.

Elle refuse l'amputation de l'humain, fût-ce celle inscrite au plus profond de sa propre culture. «Une des erreurs irréparables de l'Occident a été probablement de conceptualiser la complexe subs-

(14) *La Couronne et la lyre*, Gallimard, 1979, p. 90.

(15) *Ibid.*, p. 152, par exemple à propos de Pindare. M. Yourcenar regrette souvent la perte du sens de l'*harmonie* dans la vie humaine (voir, par ex., Patrick DE ROSBO, *Entretiens radiophoniques avec M.Y.*, Mercure de France, 1972, pp. 45-46). L'érotisme de l'Inde répond à celui de l'Antiquité. Voir : «*Sur quelques thèmes érotiques et mystiques de la Gita-Govinda*» repris dans *Le Temps, ce grand sculpteur*.

(16) *Le Temps, ce grand sculpteur*, Gallimard, 1983, p. 204 (à propos de l'ouvrage de Julius EVOLA, *Le Yoga trantrique*, et de la préface de Jung au *Bardo Thodöl*).

(17) *Souvenirs pieux*, p. 267.

(18) Ed. Gallimard, 1971, p. 12. Elle poursuit à la page 13 ainsi : «On n'a peut-être pas assez remarqué que le problème de la liberté sensuelle sous toutes ses formes est en grande partie un problème de la liberté d'expression». Voir aussi notamment *Mishima*, pp. 24-25, évoquant «la torture par le désir frustré», et les *Nouvelles orientales* (1938) où le désir flambe volontiers de façon sauvage.

tance humaine sous la forme antithétique âme-corps, et de ne sortir ensuite de cette antithèse qu'en niant l'âme»⁽¹⁹⁾.

En fait, le refus global de Marguerite Yourcenar s'adresse avant tout à la bêtise et à la médiocrité, malheureusement universelles⁽²⁰⁾. Ce que son œuvre, à petites touches, sous divers prétextes, ne cesse de tisser, c'est une morale de la *grandeur* et de la *qualité*, morale aristocratique certes, mais sans privilège de sang — puisque la seule noblesse ici est de cœur et d'esprit, donc aussi de culture, source du divin bonheur.

C'est la morale qui fait dire à Hadrien : «Si j'avais été sage, j'aurais été heureux jusqu'à ma mort». Ou à sa créatrice : «Je crois d'ailleurs que l'amitié, comme l'amour dont elle participe, demande presque autant d'art qu'une figure de danse réussie. Il y faut beaucoup d'élan et beaucoup de retenue, beaucoup d'échanges de paroles et beaucoup de silences. Et surtout beaucoup de respect»⁽²¹⁾. Ou encore, à propos des œuvres d'art ruinées : «Tout l'homme est là, sa collaboration intelligente avec l'univers, sa lutte contre lui, et cette défaite finale où l'esprit et la matière qui lui sert de support périssent à peu près ensemble. Son intention s'affirme jusqu'au bout dans la ruine des choses»⁽²²⁾.

Ethique dont la composante esthétique, dans tous les sens, est majeure. La beauté et la joie, le plus souvent, sont solidaires, unies par l'exigence de qualité. «Ceux qui sauront qu'on ne détruit pas la beauté du monde sans détruire aussi la santé du monde ne sont pas encore nés», écrit-elle à la fin des *Souvenirs pieux*⁽²³⁾, appelant ainsi à la conscience écologique qui est aussi mue par une volonté esthétique de bonheur grâce au souci de la qualité de la vie.

C'est l'exigence de l'homme debout, qui veut abolir la fatalité et la résignation, de l'homme révolté qui veut utiliser son intelligence et toutes ses merveilleuses potentialités pour maîtriser son destin et atteindre au meilleur.

Dans un temps où la démagogie adultère régulièrement l'idéal démocratique qu'abîme parfois la loi du nombre, parler de noblesse d'âme peut paraître une provocation surannée. «Je sais que je m'inscris contre la mode si j'ajoute qu'une des raisons qui m'a fait choisir

(19) *Le Temps, ce grand sculpteur*, p. 200. L'autre sortie, niant le corps, ne vaut évidemment pas mieux ! Lisez la page 201.

(20) Voir, par ex., *Les Yeux ouverts*, pp. 257-258.

(21) *Ibid.*, p. 321.

(22) *Le Temps, ce grand sculpteur*, p. 62.

(23) P. 247.

L'universalisme éthique et culturel de celle qui se dit «citoyenne du monde» risque fort de se transformer en universalité de l'abêtissement, c'est-à-dire de l'inconscience béatement consommatrice d'illusions, déjà systématiquement mise en place par la publicité, le «star-system», la «politique-spectacle», l'instruction technocratique, l'uniformisation du goût par les modes matérielles ou intellectuelles.

La jeunesse lit-elle encore Marguerite Yourcenar et ses pareils? La prochaine génération sera-t-elle encore capable d'en tirer «la substantifique moëlle»? Espérons que la force vitale et la nécessité du message⁽³⁰⁾ raniment à temps les esprits et les courages et stimulent une nouvelle Renaissance, qui soit vraiment celle de l'homme...

(30) «Un écrivain est utile s'il ajoute à la lucidité du lecteur, le débarrasse de timidités ou de préjugés, lui fait voir et sentir ce que le lecteur n'aurait ni vu ni senti sans lui» (*Les Yeux ouverts*, pp. 248-249). Difficulté cependant s'il est vrai qu'«il faut jusqu'à un certain point ressembler aux gens pour pouvoir essayer de les changer» (*Quoi? L'Éternité*, p. 20). «Que tout soit fait pour que les gens comprennent!» Le but étant de «sauver l'essence de sa liberté, de son enthousiasme, de sa vie». (Interview de Jean Faucher à Radio-Canada). Comme Hadrien, tâchons du moins «d'entrer dans la mort (de l'homme) les yeux ouverts»... Voir Pierre DROUIN, *L'Autre futur*, Fayard, 1989, et Jacques ROBIN, *Changer d'ère*, Le Seuil, 1989.

Patricia De Feyter

Bibliographie

I. L'œuvre de Marguerite Yourcenar (classement chronologique)

I.1. Editions originales

I.1.1. Fiction - poésie - théâtre - mémoires

Le Jardin des Chimères, Paris, Perrin, 1921.

Les Dieux ne sont pas morts, Paris, Editions Sansot (R. Chiberre), 1922.

Alexis ou le Traité du Vain Combat, Paris, Au Sans Pareil, 1929.

La Nouvelle Eurydice, Paris, Grasset, 1931, Coll. «Pour mon plaisir».

Maléfice, Le Mercure de France, 1933.

La Mort conduit l'attelage, Paris, Grasset, 1934.

Denier du rêve, Paris, Grasset, 1934.

Feux, Paris, Grasset, 1936.

Nouvelles Orientales, Paris, Gallimard, 1938, Coll. «La Renaissance de la nouvelle».

Le Coup de grâce, Paris, Gallimard, 1939.

Mémoires d'Hadrien, Paris, Plon, 1951.

Electre ou la chute des masques, Paris, Plon, 1954.

Les Charités d'Alcipe et autres poèmes. Ornés d'un dessin d'A. Maillet, Liège, La Flûte Enchantée, 1956.

Le Mystère d'Alceste, suivi de : Qui n'a pas son Minotaure?, Paris, Plon, 1963.

L'Œuvre au noir, Paris, Gallimard, 1968.

Théâtre : Rendre à César, La petite sirène, Le dialogue dans le marécage, Paris, Gallimard, 1971.

Théâtre II : Electre ou la chute des masques, Le Mystère d'Alceste, Qui n'a pas son minotaure?, Paris, Gallimard, 1971.

Le labyrinthe du monde I. Souvenirs pieux, Paris, Gallimard, 1974.

Le labyrinthe du monde II. Archives du nord, Paris, Gallimard, 1971.

Anna, soror..., Paris, Gallimard, 1981.

Comme l'eau qui coule : Anna, soror..., Un homme obscur, Une belle matinée, Paris, Gallimard, 1982.

Œuvres romanesques. Avant-propos de l'auteur, bibliographie d'Y. Bernier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982.

La Voix des choses. Textes réunis par M. Yourcenar. Photographies de Jerry Wilson, Paris, Gallimard, 1987.

Le labyrinthe du monde III : Quoi? L'Eternité, Paris, Gallimard, 1988.

*

* *

I.1.2. *Essais - discours - entretien - articles*

«Diagnostic de l'Europe», *La Revue de Genève*, 1927 ou 1928.

«La Symphonie héroïque», *La Revue de Genève*, 1930.

«Improvisation sur Innsbruck», *Revue Européenne*, 12, déc. 1930, pp. 1013-1925.

Pindare, Paris, Grasset, 1932.

«Le Changeur d'Or», *Europe*, XXIX, 116, 1932, pp. 566-577.

«Essai de généalogie du saint», *Revue Bleue*, 1934.

Les Songes et les Sorts, Paris, Grasset, 1938.

«Empédocle d'Agrigent», *La Revue Générale Belge*, 106, 1, jan. 1940, pp. 31-46.

«Mythologie», *Lettres Françaises*, n° 11, jan. 1944, pp. 41-46; n° 14, oct. 1944, pp. 33-40; n° 15, jan. 1945, pp. 36-45.

«L'Ecrivain devant l'histoire», Conférence du 26/01/1954, Paris, Centre National de Documentation Pédagogique (publ. 1954).

Sous bénéfice d'inventaire, Paris, Gallimard, 1962.

«Marguerite Yourcenar répond au questionnaire de Marcel Proust», *Bibliographie. Littérature*, 30^e année, 5, mai 1964, pp. 11-13.

«Le rêve, l'invention romanesque et l'apport du réel», *Cahiers Littéraires de l'O.R.T.F.*, 19, été 1971, pp. 35-39.

Discours de réception de Marguerite Yourcenar à l'Académie Royale Belge de Langue et de Littérature Françaises, précédé du Discours de Bienvenue de Carlo Bronne, Paris, Gallimard, 1971.

«André Gide revisited», *Cahiers A. Gide*, 3, «Le Centenaire», Paris, Gallimard, 1972, pp. 21-44.

Les Yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey, Paris, Le Centurion, 1980.

«Lettres à Mademoiselle S.» (20 juillet 1969, 17 jan. 1971, à Léonie Siret), *La Nouvelle Revue Française*, 327, avril 1980, pp. 181-191.

Mishima ou la vision du Vide, Paris, Gallimard, 1981.

Discours de réception de Marguerite Yourcenar à l'Académie Française et Réponse de Monsieur Jean d'Ormesson, Paris, Gallimard, 1981.

Le Temps, ce grand sculpteur, Paris, Gallimard, 1983.

«Les trente-trois noms de Dieu : Essai d'un journal sans date en sans pronom personnel», *La Nouvelle Revue Française*, 406, juin 1986, pp. 101-117.

«*Deux Noirs de Rembrandt*», (éd. 29 sept. 1986), *Le Monde des Livres*, 16 déc. 1988, pp. 19 et 30.

*
* *

I.1.3. *Préfaces*

OPPIEN DE SYRIE, *Cynégétique (livres I et II). Traduction de F. Chrestien, Préface de M. Yourcenar*, Paris, Les Cent-Une, 1955.

JAYEDEVA, *Gita Govinda. Les amours de Krishna. Version française de F. Di Dio, N. Manant, P. Goth, Préface de M. Yourcenar*, Paris, Emile-Paul, 1957.

G. BATTISTA PIRANESE, *Les Prisons imaginaires. Préface de M. Yourcenar*, Paris, Kieffer, 1964.

I.1.4. *Traductions*

WOOLF V., *Les Vagues*, Paris, Stock, 1937.

JAMES H., *Ce que savait Maisie*, Paris, Laffont, 1947 (1968²).

CAVAFY C., *Présentation critique de Constantin Cavafy, 1863-1933, suivie d'une traduction intégrale de ses poèmes par Marguerite Yourcenar et Constantin Dimaras*, Paris, Gallimard, 1958 (1978²).
Fleuve profond, sombre rivière, les «Negro spirituals», commentaires et traductions, Paris, Gallimard, 1964.

FLEXNER H., *Présentation critique d'Hortense Flexner, suivie d'un choix de poèmes*, Paris, Gallimard, 1969.

La Couronne et la Lyre, présentation critique et traductions d'un choix de poètes grecs, Paris, Gallimard, 1979.

BALDWIN J., *Le coin des «Amen»*, Paris, Gallimard, 1983, Coll. «Le Manteau d'Arlequin».

MISHIMA Y., *Cinq Nô modernes, traduits en collaboration avec Jun Shiragi, avec préface de Marguerite Yourcenar*, Paris, Gallimard, 1984.

Blues et Gospels. Textes traduits et présentés par Marguerite Yourcenar, Paris, Gallimard, 1984.

Le cheval noir à tête blanche. Présentation et traduction de contes d'enfants indiens, Paris, Gallimard, 1985, Coll. «Enfantimages».

*
* *

I.2. *Prépublications (chronologie des éditions originales)*

Feux (1936)

* *Feux*, *La Revue de France*, août 1935, pp. 491-498.

* «Deux amours d'Achille : Déidamie, Penthésilée», *Mercure de France*, oct. 1935, pp. 118-127.

- * «Complainte de Marie-Madeleine», *Cahiers du Sud*, fév. 1936, pp. 129-137.
- * «Aveux de Clytemnestre», *La Revue de France*, mai-juin 1936, pp. 54-62.
- * «Antigone-Phèdre», *Revue Bleue*, juil. 1936, pp. 442-445.
- * «Suicide de Sappho», *Cahiers du Sud*, nov. 1936, pp. 803-811.

Nouvelles Orientales (1938)

- «L'homme couvert de Dieux», *L'Humanité*, 1926.
- * «Kâli décapitée», *La Revue Européenne*, avril 1928, pp. 392-396.
- * «Comment Wang-Fô fut sauvé», *La Revue de Paris*, fév. 1936, pp. 848-859.
- * «Le sourire de Marko», *Les Nouvelles Littéraires*, nov. 1936, pp. 1-2.
- * «Notre-Dame des Hirondelles», *La Revue Hebdomadaire*, jan. 1937, pp. 40-49.
- * «Le lait de la mort», *Les Nouvelles Littéraires*, mars 1937, pp. 1-2.
- * «L'homme qui a aimé les Néréides», *La Revue de France*, mai-juin 1937, pp. 95-103.
- * «Le dernier amour du Prince Genghi», *La Revue de France*, août 1937, pp. 845-854.
- * «Le sourire de Marko», *Le Nouveau Candide*, jan. 1962, p. 14.
- * «Il n'en avait oublié qu'une», *Le Nouveau Candide*, mars 1962, p. 15.
- * «Le lait de la mort», *Le Nouveau Candide*, juil.-août 1962, p. 14.
- * «La fin de Marko Kraliévitich», *La Nouvelle Revue Française*, 302, mars 1978, pp. 46-50.

Mémoires d'Hadrien (1951)

- * «Anima, vagula, blandula», *Table Ronde*, 43, juil. 1951, pp. 71-84.
- * «Varius multiplex multiformis», *Table Ronde*, 44, août 1951, pp. 94-118.
- * «Tellus stabilita», *Table Ronde*, 45, sept. 1951, pp. 36-59.
- * «Carnets de notes», *Mercure de France*, 316, nov. 1952, pp. 415-432.

Electre ou la chute des masques (1954)

- * «Electre ou la chute des masques», *Milieu du siècle*, 1947.

Les Charités d'Alcippe (1956)

- * «Endymion» (un poème), *Le Mercure de France*, 1929.

Présentation critique de Cavafy (1958)

- * «Essai sur Kavafis», *Mesures*, 6, 1, jan. 1940, pp. 13-40.

Sous bénéfice d'inventaire (1962)

- * «Humanisme et hermétisme chez Thomas Mann», *Hommage de la France à Thomas Mann*, 1955.

Le Mystère d'Alceste, suivi de : Qui n'a pas son minotaure? (1963)

- * «Mystère d'Alceste» (prépub. part.), *Cahiers du Sud*, 284, 1947, pp. 576-601.
- * «Ariane et l'aventurier», *Cahiers du Sud*, 1960.

L'Œuvre au noir (1968)

- * «Les derniers voyages de Zénon», *Livres de France*, 5, 1964, pp. 8-10.
- * «La conversation à Innsbruck», *La Nouvelle Revue Française*, 149, mai 1965, pp. 859-875.
- * «Les temps troublés», *La Revue Générale Belge*, 6, juin 1965, pp. 15-30.

Souvenirs pieux (1974)

- * «Saint-Just à Marchienne» (prépub. part.), *Les Nouvelles Littéraires*, 238, oct. 1972, pp. 58-63.

Anna, soror... (1981)

- * *D'Après Greco*, dans *La Mort conduit l'attelage*, Paris, Grasset, 1934, pp. 85-170.

Comme l'eau qui coule (1982)

- * *Anna, soror...*, voir ci-dessus.
- *Un homme obscur, Une belle matinée* :
 - * *D'Après Rembrandt*, dans *La Mort conduit l'attelage*, Paris, Grasset, 1934, pp. 171-239.
 - * *Revue Bleue*, 5 jan. 1935, pp. 11-20 et 19 jan. 1935, pp. 53-61.
 - * «Incident dans l'Acadie de Champlain», *Etudes littéraires*, 12, 1, 1979, pp. 37-41.

Le Temps, ce grand sculpteur (1983)

- * «En mémoire de Diotime : Jeanne de Vietinghoff», *La Revue Mondiale*, fév. 1929, pp. 413-418.
- * *Sixtine*, *Revue Bleue*, 22, nov. 1931, pp. 684-687.
«Regard sur les Hespérides», *Cahiers du Sud*, 315, 1952.
- * *Le Temps, ce grand sculpteur*, *La Revue des Voyages*, déc. 1955, pp. 6-9.
- * «Oppien ou les Chasses. Préface à la Cynégétique d'Oppien», Paris, Les Cent-Une, 1955, pp. I/IV.
- * «Sur quelques thèmes érotiques et mystiques de la Gita Govinda», *Cahiers du Sud*, 342, sept. 1957, pp. 218-228.
- * «Ebauche d'un Jean Schlumberger», *La Nouvelle Revue Française*, mars 1969, pp. 321-326.
- * «Cette fatalité sinistre de mourir», *Le Figaro*, 10 fév. 1970, p. 1.
- * «Une civilisation à cloisons étanches», *Le Figaro*, 16 fév. 1972, p. 1.

- * «Des recettes pour un art de mieux vivre», *Le Monde*, 24 juillet 1972, p. 13.
- * «Ton et langage dans le roman historique», *La Nouvelle Revue Française*, 238, oct. 1972, pp. 110-123.
- * «Jeux de miroirs et feux follets», *La Nouvelle Revue Française*, 269, mai 1975, pp. 1-15.
- * «Sur quelques lignes de Bède le Vénérable», *La Nouvelle Revue Française*, 280, avril 1976, pp. 1-17.
- * «Glose de Noël», *Le Figaro*, 22 déc. 1976, p. 30.
- * «Sur un rêve de Dürer», *Hamsa*, 2, 1977, pp. 42-45.
- * «Séquence de Pâques : une des plus belles histoires du monde», *Le Figaro*, 7 avril 1977, p. 1.
- * «Fêtes oubliées», *Le Figaro*, 22 juin 1977, p. 30.
- * «Ecrit dans un jardin», *Fata Morgana* (Montpellier), 1980.
- * «Le Japon de la mort choisie», *L'Express*, 1494, 1^{er} mars 1980.
- * «Qui sait si l'âme des bêtes va en bas?», *Raiz e Utopia*, 17/19 (Lisbonne), 1981.

*
* *

I.3. Rééditions

Alexis ou le Traité du Vain Combat (1929)

- * Paris, Plon, 1952.
- * Paris, Le Club Français du Livre, 1955, Coll. «Romans», 181.
- * Paris, Plon, 1965, Coll. «Nouvelle Bibliothèque Française».
- * Paris, Plon, 1969.
- * Paris, Les Cent-Une, 1971.

Idem, suivi de : *Le Coup de grâce* (1939)

- * Paris, Gallimard, 1971, Coll. «Blanche».
- * Paris, Le Livre de Poche, 2011, 1974.
- * Paris, Gallimard, 1978, Coll. «Folio», 1041.

Denier du rêve (1934)

- * Paris, Plon, 1959.
- * Paris, Club des Editeurs, 1959.
- * Paris, Plon, 1969.
- * Paris, Gallimard, 1971, Coll. «Blanche».
- * Paris, Gallimard, 1978, Coll. «L'Imaginaire».

Feux (1936)

- * Paris, Plon, 1957.
- * Paris, Plon, 1968.
- * Paris, Gallimard, 1974, Coll. «Blanche».

Nouvelles Orientales (1938)

- * Paris, Gallimard, 1963.
- * Paris, Gallimard, 1975, Coll. «Blanche».
- * Paris, Gallimard, 1978, Coll. «L'Imaginaire».

- *Comment Wang-Fô fut sauvé* : édition pour enfants, ill. par G. Lemoine,
 - * Paris, Gallimard, 1979, Coll. «Enfantimages» et «Folio Cadet».
- *Notre-Dame des Hirondelles* : édition pour enfants, ill. par G. Lemoine,
 - * Paris, Gallimard, 1983, Coll. «Enfantimages».
- Les Songes et les Sorts* (1938)
 - * Edition définitive en préparation chez Gallimard.
- Le Coup de grâce* (1939)
 - * Paris, Gallimard, 1953.
 - * Voir *supra* : *Alexis ou le Traité du Vain Combat, suivi de...*
- «Mythologie» (1944-1945)
 - * «Mythologie», *Les Nouvelles Littéraires*, 2728, mars 1980, pp. 9-10.
- Mémoires d'Hadrien* (1951)
 - * Paris, Le Club du meilleur Livre, 1953, Coll. «Le Visage de l'Histoire».
 - * Paris, Club des librairies de France, 1956, Coll. «Fiction», 39.
 - * Paris, Le Livre de Poche, 221-222, 1957 (sans «Carnets de notes»).
 - * Paris, Plon, 1958.
 - * Paris, Plon, 1962, Coll. «Nouvelle Bibliothèque Française».
 - * Paris, Le Club Français du Livre, 1963, Coll. «Romans», 282.
 - * Paris, Gallimard, 1971.
 - * Paris, Le Livre de Poche, 221, 1973.
 - * Paris, Gallimard, 1974, Coll. «Blanche» et «Folio», 921.
 - * Paris, France Loisirs, 1981.
- Sous bénéfice d'inventaire* (1962)
 - * Paris, Gallimard, 1978, Coll. «Idées».
 - * Paris, Le Livre de Poche, 1980.
- L'Œuvre au noir* (1968)
 - * Paris, Gallimard, 1969, Coll. «Soleil».
 - * Paris, Le Livre de Poche, 3127, 1971.
 - * Paris, Gallimard, 1976, Coll. «Folio», 798.
 - * Paris, Gallimard, 1980, Coll. «Blanche».
- Souvenirs pieux* (1974)
 - * Paris, Gallimard, 1984.
- Comme l'eau qui coule* (1982)
 - * *Un homme obscur, Une belle matinée*, Paris, Gallimard, 1985.

*
* *

II. La critique (classement alphabétique)

II.1. Ouvrages - revues (numéros spéciaux) - thèses - actes

- BARETTE D. & PAPEIAN C., *Marguerite Yourcenar*, Bruxelles, Didier Hatier, 1985, Coll. «Auteurs contemporains», pp. 7-37.
- BOUSSUGES M., *Les sources de la pensée morale et religieuse dans deux romans de Marguerite Yourcenar : «Mémoires d'Hadrien» et «L'Œuvre au noir»*, Thèse de doctorat, Grenoble III, 1985.
- Marguerite Yourcenar. Sagesse et mystique*, Edit. des Cahiers de L'Alpe, Société des Ecrivains dauphinois, Grenoble, 1987.
- BIONDI C. & ROSSO C., *Voyages et connaissance dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Mélanges coordonnés par C. Biondi et C. Rosso, Introduction de C. Biondi, Pisa, Editrice Libreria Goliardica, 1988.
- BLOT J., *Marguerite Yourcenar*, Paris, Seghers, 1980² (1971¹).
- BLAMPAIN D. (édit.), BORGOMANO L. & NYSENHOLC A., *André Delvaux : «L'Œuvre au noir» d'après le roman de Marguerite Yourcenar*, Bruxelles, Edit. Labor, 1988, Coll. «Un livre, une œuvre».
- CAHIERS DES SAISONS, 38, automne 1964, numéro spécial Marguerite Yourcenar.
- CONSTANTY M., *La création romanesque dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Thèse de doctorat, Toulouse II, 1981.
- ETUDES LITTÉRAIRES, «Marguerite Yourcenar», numéro spécial, 12, 1, avril 1979 (dir. Y. Bernier et V. Nadeau).
- EYNARD G., *L'Imaginaire et le réel dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Thèse de doctorat, Lyon III, 1982.
- FARRELL C.E. & FARRELL F.R., *Marguerite Yourcenar in counterpoint*, New York, University Press of America, 1983.
- FUROIS L., *Pour une lecture des «Mémoires d'Hadrien», roman de Marguerite Yourcenar*, Università degli Studi di Trieste, Scuola Superiore di Lingue moderne per interpreti e traduttori, Serie «Monografie», Trieste, 1983.
- HAFER-BURTON K.A., *Deep structure and narrative text coherence : a reading of «Comment Wang-Fô fut sauvé» by Marguerite Yourcenar*, Madison University of Wisconsin, 1980.
- HARRIS N.J., *Paradigme de la métamorphose dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Washington D.C., 1986.
- HILLENAAR H. (édit.), *Recherches sur l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Cahiers de recherches des instituts néerlandais (CRIN), 8, Groningue, 1983.
- HOLMAN-HERRMANN F., *La sagesse de Marguerite Yourcenar à travers son œuvre romanesque*, Thèse de doctorat, Bordeaux III, 1982.

- HOOKS-SHURR G., *Marguerite Yourcenar. A Reader's Guide*, U.S.A., University Press of America, Lanham, 1987.
- JACQUEMIN G., *Marguerite Yourcenar*, Lyon, La Manufacture, 1985, Coll. «Qui suis-je».
- MAGAZINE LITTÉRAIRE, 153, oct. 1979, numéro spécial Marguerite Yourcenar.
- LA LUNA (Gruppo —), *Letturi di Marguerite Yourcenar*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1986.
- NORD — Revue de critique et de création littéraire du Nord, 5, Pas-de-Calais, Lille, juin 1985, numéro spécial M. Yourcenar.
- NUNN R. & GEARY E., *The Yourcenar Collection; a descriptive catalogue*, Brunswick, Bowdoin College, Maine, 1984, 64 pp. ill.
- PAPADOPOULOS C., *L'Expression du temps dans l'œuvre romanesque et autobiographique de Marguerite Yourcenar*, Edit. Peter Lang S.A., Berne, 1988.
- POIGNAULT R., *Le personnage d'Hadrien dans «Mémoires d'Hadrien» de Marguerite Yourcenar*, Thèse de doctorat, Tours, 1982.
- POIGNAULT R. (édit.), *Marguerite Yourcenar et l'art — l'art de Marguerite Yourcenar*, Actes du Colloque International, organisé par la Société Internationale d'Etudes Yourcenariennes à l'Université de Tours (nov. 1988), à paraître.
- REAL E. (édit.), *Marguerite Yourcenar*, Actes du Colloque International de València (1984), València, Universitat de València, 1986.
- REAL E. (édit.), *Marguerite Yourcenar. Biographie, autobiographie*, Actes du II^o Colloque International de València (oct. 1986), València, Universitat de València, 1988.
- SCHENA (Editore), «Giornata Internazionale di Studio sull'opera di Marguerite Yourcenar», *Il confronto letterario. Quaderni del dipartimento di lingue e letteratura straniere moderne dell'università di Pavia. Supplemento al numero 5.*, Fasano, Schena Ed., 1986.
- SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ETUDES YOURCENARIENNES, *Bulletin*, Université de Tours, Caesarodunum, 1987 - sq.
- SONNEVILLE L., *Marguerite Yourcenar de retour en Flandre*, Album C.R.D.P., Lille, décembre 1980.
- SPENCER-NOEL G., *Zénon ou le thème de l'alchimie dans «L'Œuvre au noir» de Marguerite Yourcenar*, Paris, Nizet, 1981.
- SUD, Revue littéraire bimestrielle, Marseille, numéro spécial «Marguerite Yourcenar», Fronton préparé par Christiane Baroche, 55, 15, 1984.
- THIERELINCKX-BARZILAI N., *La Damnation chez Marguerite Yourcenar à travers son œuvre romanesque et son œuvre critique*, Thèse de doctorat, Paris III, 1977.

*

* *

II.2. Entretiens

- BJURSTROM C.G., *Marguerite Yourcenar parle de «L'Œuvre au noir»*, *La Quinzaine Littéraire*, 57, 16-30 sept. 1968, pp. 4-5.
- CHALON J., *Marguerite Yourcenar : Pourquoi vivre à Paris quand on partage son existence avec Hadrien et Zénon?*, *Le Figaro Littéraire*, 1153, 20 mai 1968, p. 28.
- Marguerite Yourcenar : Seule une fatalité du bien pourrait sauver le monde*, *Le Figaro Littéraire*, 1460, 18 mai 1974, pp. 6-7.
- EXPRESS (L'— sans nom d'auteur), *L'Express va plus loin avec Marguerite Yourcenar*, *L'Express*, 917, 3-9 fév. 1969, pp. 47-52.
- GALEY M., *Marguerite Yourcenar : La solitude peut être utile*, *Les Nouvelles Littéraires*, 11-18 sept. 1980, p. 26.
- La poésie et la religion doivent rester obscurs*, *Magazine Littéraire*, 153, oct. 1979, pp. 12-15.
- LE CLECH G., *La régression de l'humanisme*, *Les Nouvelles Littéraires*, 2280, 4 juin 1971, p. 9.
- PIATIER J., *Marguerite Yourcenar parle d'elle-même*, *Le Monde des Livres*, 24 oct. 1980, p. 20.
- ROSBOR P. de, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Mercure de France, 1972 (diffusés à l'O.R.T.F. du 11 au 16 juin 1971).
- SAMUELSON F.M., *Yourcenar : «Il ne faut jamais être défaitiste»*, *Le Figaro Magazine*, 93, 31 oct. 1980, pp. 80 et 82.
- SIDANER J.M., *Pour solde de tout compte*, *Europe*, 612, avril 1980, pp. 194-198.

*

* *

II.3. Correspondance

- DELVAUX A., «Lettres à Marguerite Yourcenar», in *L'Œuvre au noir*, in *L'Œuvre au noir, une œuvre un film*, présentées par D. Blampain, Labor/Méridiens Klincksieck, 1988, pp. 107-166.

*

* *

II.4. Articles et comptes rendus^(*)

- ALBERES R.M., «Echec aux miracles», *Les Nouvelles Littéraires*, 2132, 1968, p. 5.
- «Les anti-souvenirs de Marguerite», *Les Nouvelles Littéraires*, 2240, 1974, p. 5.

(*) Les références des articles ont en grande partie été empruntées à PRIMOZICH Loredana, *L'amour dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar*, Tesi di Laurea (sous la direction de M.L. De Gaspari-Ronc), Università degli Studi di Verona, 1985.

- ALLEN L., «Marguerite Yourcenar : «Mishima ou la Vision du Vide», *The Times Literary Supplement*, 4078, 29 mai 1981, p. 598.
«Calepin», *New Blackfriars*, 50, 591, août 1969, pp. 564-573.
- ALMERAS D., «Autour de Marguerite Yourcenar», *Relations*, 471, juin 1981, pp. 187-189.
- AMAT N., «Tan inteligente solo puede serlo una mujer», *La Vanguardia*, 19 déc. 1987, p. 31.
- ARANCIBIA B., Escudero de, «La tecnica de la escritura en Marguerite Yourcenar», *Revista de Literaturas Modernas*, 18, Mendoza, 1987, pp. 233-240.
- ASIS D., «Margarita Yourcenar, passion pour el hombre y por la historia», *Critica*, jan. 1983, pp. 19-29 et 33-34.
- AUBRION M., «Marguerite Yourcenar ou la mesure de l'homme», *Revue Générale*, 106, jan. 1970, pp. 15-29.
- AURY D., «Marguerite Yourcenar», *La Nouvelle Revue Française*, 259, juil. 1974, pp. 76-79.
- AVRIL N., «Un femme à l'Académie? Non, un écrivain», *Les Nouvelles Littéraires*, 2712, 15 nov. 1979, p. 13.
- BAROCHE C., «Rome, an XI du fascisme», *La Quinzaine Littéraire*, 121, juil. 1971, pp. 7-8.
- BARZILAI-TIERELINCKX A., «Marguerite Yourcenar : un humanisme tourné vers l'inexpliqué», *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises*, LVIII, 1980, pp. 205-214.
- BECKER L.F., «Marguerite Yourcenar : *Denier du rêve*», *Books abroad*, 46, 1, 1972, p. 263.
- BERNIER Y., «Itinéraire d'une œuvre», *Critère*, 12 mai 1975, pp. 111-116.
- BERTHIER P., «Marguerite Yourcenar : *Souvenirs pieux*», *Etudes*, 341, déc. 1974, pp. 782-783.
- BINDING P., «Comprehensive humanism», *The Literary Review*, 65, nov. 1983, pp. 38-39.
- BIONDI C., «Mourir à Münster : l'envers d'une utopie religieuse dans *L'Œuvre au noir* de Marguerite Yourcenar», *Requiem pour l'utopie?*, Mélanges coordonnés par C. Imbroscio, Pisa, 1986, pp. 153-159.
- BLAMZAT J., «Denier du rêve», *Le Figaro Littéraire*, 3 oct. 1959, p. 10.
- BLOT J., «Marguerite Yourcenar : *Archives du Nord*», *La Nouvelle Revue Française*, 307, août 1978, pp. 119-122.
«Marguerite Yourcenar : *L'Œuvre au noir*», *La Nouvelle Revue Française*, 32, 1968, pp. 659-663.
«Marguerite Yourcenar : *Le Temps, ce grand sculpteur*», *La Nouvelle Revue Française*, 374, mars 1984, pp. 115-117.
- BODART M.T., «Marguerite Yourcenar : *L'Œuvre au noir*», *Synthèses*, 269, nov. 1968, pp. 104-106.

- BOISDEFFRE, P. de, «La Revue littéraire - *Souvenirs pieux*», *La Nouvelle Revue des Deux Mondes*, 8 août 1974, pp. 401-411.
 «Marguerite Yourcenar : *Archives du Nord*», *La Nouvelle Revue des Deux Mondes*, 11 nov. 1977, pp. 412-419.
 «Marguerite Yourcenar», *La Nouvelle Revue des Deux Mondes*, juil.-sept. 1980, pp. 591-597.
 «Marguerite Yourcenar sous la Coupole», *La Nouvelle Revue des Deux Mondes*, jan.-mars 1981, pp. 596-605.
 «La Revue littéraire - *Le Temps, ce grand sculpteur*», *La Nouvelle Revue des Deux Mondes*, jan.-mars 1984, pp. 403-404.
- BONALI-FIQUET F., «Marguerite Yourcenar : Ce «simple point qui bouge»», *Transhumances culturelles - Mélanges*, Pise, Editrice Libreria Goliardica. «Histoire et critique des idées» (dir. C. Rosso), 1985, pp. 233-242.
- BOSQUET A., «Marguerite Yourcenar et la perfection», *Biblio*, 32, 5, pp. 2-3.
- BOTT F., «Marguerite Yourcenar et les excès de la passion», *Le Monde des Livres*, 11419, 16 oct. 1981.
 «Marguerite Yourcenar et la profondeur des jours», *Le Monde hebdomadaire*, 10-16 nov. 1983, p. 12.
- BOUCQUEY E., «Marguerite Yourcenar : notre nostalgie d'un ordre», *Revue Nouvelle*, 71, jan.-juin 1980, pp. 536-542.
- BOURNIQUEL C., «Marguerite Yourcenar : *Présentation critique d'Hortense Flexner*», *L'Esprit*, 392, mai 1970, pp. 1010-1013.
- BOVY G., «Une page des *Souvenirs pieux* de M. Yourcenar», *Cahiers d'analyse textuelle*, 19, 1977, pp. 60-80.
- BRACHET G., «Silhouettes de femmes dans *L'Œuvre au noir* de Marguerite Yourcenar», *Annales de l'Université d'Abidjan*, série D, tome XV, Lettres, 1982, pp. 21-36.
- BRENNER J., «Marguerite Yourcenar, historienne et romancière», *Histoire de la Littérature française de 1940 à nos jours*, Paris, Fayard, 1978, pp. 241-249.
- BRONNE C., «*L'Œuvre au noir*», *Marginales*, 121, juil. 1968, pp. 76-77.
 «Réception de Madame Marguerite Yourcenar», *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises*, XLIX, 1, 1971, pp. 8-19.
 «Marguerite Yourcenar : *Souvenirs pieux*», *Marginales*, 29, 1974, pp. 71-72.
- BROWN F., «Emulating men», *Harper's Magazine*, CCLXIII, 1974, pp. 75-79.
- BROWN J.L., «Marguerite Yourcenar : *Le Labyrinthe du monde II - Archives du Nord*», *World Literature Today*, vol. 52, 4, aut. 1978, p. 588.

- BUCKNALL B.J., «Yourcenar, Marguerite, *Denier du rêve*», *French Review*, XLV, mars 1972, pp. 905-906.
- BUSS R., «Going beyond the limit», *The Times Literary Supplement*, 4149, 8 nov. 1982, p. 1113.
- BUTSTRAEN, «*L'Œuvre au noir* de Yourcenar-Delvaux», *Ons Erfdeel*, 4, sep.-oct. 1988, pp. 612-613.
- CALATAYUD E., «La aventura de traducir una prosa cósmica», *La Vanguardia*, 19 déc. 1987, p. 31.
- CAMILLUCI M., «Marguerite Yourcenar : *L'Opera al nero*», *Critica letteraria*, 1984, pp. 205-206.
- CARAVACA F., «Los premios literarios franceses en 1968 - Marguerite Yourcenar : *L'Œuvre au noir*», *Arbor*, 279, mars 1969, pp. 57-81.
- CAVAZUTTI-GUERZONI M., «Esperienza esistenziale e storia cósmica in *Souvenirs pieux* di Marguerite Yourcenar», *Francofonia*, 4, printemps 1983, pp. 121-128.
 «Marguerite Yourcenar : *Souvenirs pieux* ovvero *Le Labyrinthe du monde*», *Studium*, jan.-fév. 1983, fasc. I, pp. 57-73.
 «Temporalità e scrittura in Marguerite Yourcenar», *La conoscenza letteraria*, Quaderni della Fondazione S. Carlo (Modena), 1984, pp. 86-102.
 «Le spessore concettuale della scrittura yourcenariana», *Quaderni dell'Istituto Linguistico della Facoltà di Economia e Commercio di Modena*, 1988.
- CESBRON G., «Marguerite Yourcenar : *Souvenirs pieux*», *L'Ecole des Lettres*, LXXXIV, 9, 1983, pp. 27-32 et 10, pp. 35-40.
- CLAPP S., «Bleak Treats», *The New Statesman*, 92, 2379, pp. 568-569.
- CLOUARD H., «La revue littéraire», *La Nouvelle Revue des Deux Mondes*, 8, juil.-août 1968, pp. 422-424.
- CORTI M., «Viaggio con la prozia», *La Repubblica*, 24 déc. 1981, p. 19.
- CRIM E., «Madame Yourcenar», *The American Scholar*, 51, 1982, pp. 444-446.
- DAVID C., «La scène d'autrefois», *Le Nouvel Observateur*, 498, mai-juin 1974, p. 66.
- DECROOS V., «Maximes et autobiographie dans *Alexis ou le Traité du Vain Combat* de M. Yourcenar», *La Revue des Langues Vivantes*, 5, 42, 1976, pp. 469-481.
- DE FEYTER P., «*Un homme obscur* de M. Yourcenar : un néo-picaro a tempera», *Bulletin de la Société Internationale d'Etudes Yourcenariennes*, 2, juin 1988, pp. 35-44.
- DEJAIFVE G., «Le démon de Marguerite», *Etudes classiques*, 50, 1982, pp. 209-224.

- DELCROIX M., «*Alexis ou le Traité du Vain Combat : un roman épistolaire de Marguerite Yourcenar*», *Cahiers de l'Association internationale des Etudes françaises*, 29, mai 1977, pp. 223-241.
 «L'errance du récit dans *L'Œuvre au noir* de M. Yourcenar : la halte à Cologne», *Studia Belgica. Aufsätze zur Literatur- und Kulturgeschichte Belgiens*, Hrsg. von Hans-Joachim Lope, Bern, Peter Lange, 1980, IV, pp. 29-42.
 «Marguerite Yourcenar entre le Oui et le Non», *Marche Romane*, XXXI, 2, 1981, pp. 65-78.
 «La mort dans l'œuvre narrative de Marguerite Yourcenar», *La mort en toutes lettres*, Actes du Colloque organisé par le Dépt. de Littérature comparée de l'Université de Nancy II, Presses Universitaires de Nancy, 1983, pp. 205-215.
 «Clair de Femme dans *Un homme obscur* de Marguerite Yourcenar», *Ouverture et Dialogue*, Mélanges offerts à Wolfgang Leiner à l'occasion de son soixantième anniversaire, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1988, pp. 639-651.
- DEROISIN S., «M. Yourcenar : *Archives du Nord*», *Revue Générale Belge*, 113, déc. 1977, pp. 92-93.
 «*L'Œuvre au noir*», *Revue Générale Belge*, 104, 6, juin 1968, pp. 124-125.
 «Marguerite Yourcenar : *Souvenirs pieux*», *Revue Générale Belge*, 110, juin-juil. 1974, p. 88.
 «Marguerite Yourcenar : *Les Yeux ouverts*», *Revue Générale Belge*, 117, 2, 1980, pp. 96-97.
- DETREZ C., «*La Couronne et la Lyre*», *Esprit III*, déc. 1979, pp. 204-205.
 «M. Yourcenar ou les voies de la perfection», *Magazine Littéraire*, 168, jan. 1981, p. 65.
- DI BENEDETTO A., «*Mishima o la visione del vuoto* di Marguerite Yourcenar», *Paragone*, 392, oct. 1982, pp. 76-79.
- DIDIER B., «*L'Œuvre au noir*», *Etudes*, 330, jan. 1969, pp. 129-130.
 «*Denier du rêve - Théâtre I*», *Etudes*, CCCXXXVI, 1972, p. 462.
- DIS C., «M. Yourcenar : *Comme l'eau qui coule*», *La Nouvelle Revue Française*, 356, sep. 1982, pp. 125-127.
- DOBBS A.C., «M. Yourcenar : *L'Œuvre au noir*», *French Review*, 43, 2, déc. 1969, pp. 375-376.
- DURANTEAU J., «M. Yourcenar, E. Wiesel - Le Fémina et le Médicis ou une certaine distance», *Les Lettres Françaises*, 1259, nov. 1968, p. 20.
 «L'avarice de soi», *Les Lettres Françaises*, 1453, sep. 1972, p. 9.
- DUVIGNEAUD J., «Marguerite Yourcenar : les avatars d'une hérédité», *Les Nouvelles Littéraires*, 2603, sep. 1977, p. 9.
- ECHARD, «Marguerite Yourcenar», *Bibliographie de la France*, CLXIV, pp. 882-893.

- EZINE J.L., «Lettres de mon jardin», *Les Nouvelles Littéraires*, 2859, oct. 1982, p. 63.
- «L'anticyclone Yourcenar», *Les Nouvelles Littéraires*, 2806, oct. 1981, p. 2.
- FARRELL C.E. & FARRELL F.R., «M. Yourcenar : the art of rewriting», *Esprit créateur*, 19, 2, été 1972, pp. 36-46.
- «Mirrors and masks in M. Yourcenar's *Denier du rêve*», *Papers on Language and Literature*, XVII, 1981, pp. 307-319.
- «M. Yourcenar's *Feux* : structure and meaning», *Kentucky Romance Quarterly*, XXIX, 1982, pp. 25-35.
- «Title as image : M. Yourcenar's *Le Chef rouge/La Veuve Aphrodisia*», *Romance Review*, 74, 1983, pp. 233-244.
- FORTI M., «Présentation de *Feux* dans l'*Almanacco dello specchio*, 11, 1983, pp. 189-191, suivie de *Phèdre ou le désespoir* et *Sappho ou le suicide*, en édition bilingue, pp. 192-215.
- FOUNAREL P., «*L'Œuvre au noir et son aspect alchimique*», *Marginales*, 122, oct. 1968, pp. 73-75.
- FRANÇOIS C., «Mise en parallèle : *L'Œuvre au noir* et la *Légende d'Ulenspiegel*», *Marginales*, XXXVI, 198, fév. 1981, pp. 8-18.
- FREUSTIE J., «Une solitude bien partagée», *Le Nouvel Observateur*, 351, 2-8 août 1971, pp. 35-36.
- FUROIS L., «Marguerite Yourcenar : *Mémoires d'Hadrien. Dalla storia al romanzo*», *Miscellanea di studi in occasione del ventennale della Scuola* (Ecole Supérieure d'interprètes et traducteurs), Università degli Studi di Trieste, 1982, pp. 73-71.
- FUSINI N., «Marguerite, o dell'altezza», *Nomi*, Milano, Feltrinelli, «Impronte», 36, avril 1986, pp. 205-235.
- GALEY M., «Cible pour un attentat manqué», *L'Express*, 1047, 2-8 août 1971, pp. 60-61.
- «C'est une reine, Yourcenar», *Réalités*, 345, oct. 1974, pp. 70-75.
- «La famille selon M. Yourcenar», *L'Express*, 1190, avril-mai 1974, pp. 70-71.
- «Avec M. Yourcenar dans son île», *L'Express*, 1366, 12-18 sep. 1977, pp. 60-62.
- GAMARRA P., «*Anna, soror...*», *Europe*, 633-634, jan.-fév. 1982, pp. 220-222.
- GARCIN J., «L'Écrivain doit-il être un homme public?», *Les Nouvelles Littéraires*, 4-11 nov. 1980, p. 30.
- GENDT A.M. de, «Le narrateur et l'imaginaire dans *L'Homme qui a aimé les Néréides*», *Lettres Romanes*, 34, mai-août 1980, pp. 193-204.
- GOIMARD J., «Yourcenar : quand le roman se fait histoire», *Le Monde des Livres*, 8387, 31 déc. 1971, p. 13.
- GORCEIX P., «Littérature et alchimie : Marguerite Yourcenar et Michel Butor», *Sprache, Literatur, Kultur. Romanistische Bei-*

- träge, Dietrich Briesemeister (édit.), Bern, Herbert Lang; Frankfurt-am-Main, Peter Lang, pp. 159-170.
- GREVE-GOROKHOFF C. de, «Grand-route et chemin de traverse : la structure narrative de *L'Œuvre au noir*», *L'Information Littéraire*, XXXV, 1983, pp. 25-32.
- GRODENT M., «Du bon usage *post mortem* d'un écrivain classique», *Le Soir*, 269, 19-20 déc. 1987, p. 7.
- GUITTON J., «Marguerite Yourcenar traductrice de poésie grecque», *Le Monde*, 11 jan. 1980, pp. 15 et 20.
- GUTH P., «Un portrait-interview avec M. Yourcenar à Paris», *Le Figaro Littéraire*, 30 oct. 1959, p. 8.
- GUYAUX A., «Le lait de la mère», *Critique*, 35, 1979, pp. 368-374.
- KAISER W., «Que la terre vous soit légère - Un hommage à Marguerite Yourcenar un an après sa mort», *Le Monde des Livres*, 16 déc. 1988, p. 30.
- KANTERS R., «L'Œuvre de Marguerite Yourcenar», *Le Figaro Littéraire*, 1154, 14 juin 1968, pp. 19-20.
- «Denier du rêve», *Le Figaro Littéraire*, 1309, 18 juin 1972, p. 28.
- «Marguerite Yourcenar», *L'Air des lettres au Tableau raisonnable des lettres françaises d'aujourd'hui*, Grasset, 1973, pp. 173-182.
- «Marguerite Yourcenar et les siens», *Le Figaro Littéraire*, 1439, 15 déc. 1973, p. 18.
- «Marguerite Yourcenar», *Le Club français de la Médaille*, 58, 1^{er} trimestre 1978, pp. 38-40.
- «Pour Marguerite Yourcenar», *Les Nouvelles Littéraires*, 2728, 13 mars 1980, p. 10.
- KERCHOVE A de, «M. Yourcenar, J. Green, P. Misraki et E. Roblès», *Revue Générale Belge*, 110, sept. 1974, pp. 80-85.
- KERMODE F., «A succesful Alchemist», *The New York Review of Books*, XXIII, 16, 14 oct. 1987, pp. 6-10.
- KITCHEN P., «Zeno of Bruges», *The Listener*, 96, 2481, 28 oct. 1976, p. 548.
- KNAPP B., «Marguerite Yourcenar - *Les Yeux ouverts*», *World Literature Today*, LVI, 1982, p. 303.
- «Marguerite Yourcenar : *Théâtre I*», *French Review*, 45, 3, fév. 1972, pp. 712-713.
- KOSTER S., «Mêlant l'histoire à la confidence, Marguerite Yourcenar continue de remonter «la nuit des temps»», *La Quinzaine Littéraire*, 264, 1 oct. 1977, pp. 7-8.
- LARTIGUE P., «Marguerite Yourcenar : *Denier du rêve*», *La Pensée*, 160, déc. 1971, p. 148.
- LEBRIS M., «La solitude selon Marguerite Yourcenar», *Le Nouvel Observateur*, juin-juil. 1979, p. 83.
- LENZI G., «Marguerite Yourcenar. Il desiderio sussurato», *L'Informatore librario*, 7-8, juil.-août 1983, p. 47.

- «Marguerite Yourcenar. Raggiungendo il mare», *L'Informatore librario*, 12, déc. 1983, pp. 46-46.
- LERCH E., «Marguerite Yourcenar : Ut crystallum», *Schweizer Monatshefte*, 8, nov. 1957, pp. 455-463.
- LEWIS F., «First Woman Elected to French Academy», *The International Herald Tribune*, 7 mars 1980, pp. 1-2.
- «Novelist, a U.S. Citizen, is First Woman to join <The Immortals> of the French Academy», *The New York Times*, 7 mars 1980, p. A 14.
- LISTENER, The (sans nom d'auteur), «*Memoirs of Hadrian* by Marguerite Yourcenar», *The Listener*, LIV, 1378, pp. 153 et 155.
- LLEDO E., «Las memorias de Adriano», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 76, avril 1956, pp. 110-114.
- LORENZ I., «Die Erste Frau unter den <Unsterblichen>», *Sinn und Form*, 33, 2, mars-avril 1981, pp. 463-465.
- LUCCIONI G., «Marguerite Yourcenar : *L'Œuvre au noir*», *L'Esprit*, 36, 12, déc. 1968, pp. 782-783.
- MAINDRON A., «Michel, ou le père de Marguerite Yourcenar», *La Licorne*, V, 1981, pp. 229-234.
- MAMBRINO J., «*Le lait de la mort*», *Etudes*, 350, avril 1979, pp. 534-536.
- «La beauté est quelque chose de grave», *Etudes*, 360, jan.-juin 1984, pp. 55-62.
- MANIGNE J.P., «La mémoire et la liberté selon Marguerite Yourcenar», *Informations Catholiques Internationales*, fév. 1980, pp. 45-46.
- MARGERIE D. de, «Sous le regard de Marguerite Yourcenar», *Le Monde*, 11174, 2 jan. 1981, p. 7.
- «Marguerite Yourcenar et le goût de la liberté», *La Quinzaine Littéraire*, 340, 16 jan. 1981, pp. 8-9.
- MAULPOIX J.M., «Douze siècles de poésie grecque», *La Quinzaine Littéraire*, 313, 16-30 nov. 1979, p. 18.
- MAURI D., «Progressione del tempo ed evoluzione dell'animo umano», *Uomini e libri*, 97, jan.-fév. 1984, pp. 20-26.
- MCCARTY M., «Marguerite Yourcenar : *Archives du Nord*», *French Review*, 52, 4, oct. 1978, pp. 188-189.
- MESNARD C., «De l'histoire à la généalogie : le temps yourcenarien au passé», *La Licorne*, vol. 7, 1983, pp. 187-195.
- METTRA A., «Les explorations de Marguerite Yourcenar», *Les Nouvelles Littéraires*, 2127, 1968, p. 3.
- MORAND P., «*Alexis ou le Traité du Vain Combat*», *Le Courrier Littéraire*, 15, avril-juin 1930, p. 158.
- MURRAY O., «Marguerite Yourcenar : *Fires*», *Times Literary Supplement*, 13 août 1982, p. 875.

- NACCACHE A., «Lettre ouverte à Marguerite Yourcenar», *Jeune Afrique*, 892, fév. 1978, pp. 69-71.
- NACHTERGAELE V., «Archives du Nord», *Septentrion*, mars 1978, pp. 88-90.
- NATHAN M., «Marguerite Yourcenar : Mémoires d'Hadrien», *Critique*, 59, avril 1952, pp. 371-373.
- NOURISSIER F., «Denier du rêve de Marguerite Yourcenar», *Les Nouvelles Littéraires*, 2283, 1971, p. 4.
 «Yourcenar dialogue avec le temps», *Le Point*, 260, sep. 1977, p. 120.
 «M^{me} Yourcenar au fond des yeux», *Le Figaro Magazine*, 99, 1980, p. 39.
 «Dans le style de Montherlant», *Le Figaro Magazine*, 225, nov.-déc. 1983, p. 58.
- NYSENHOLC A., «L'Œuvre au noir : du roman de Marguerite Yourcenar au film d'André Delvaux», in *André Delvaux, une œuvre un film*, Labor/Méridiens Klincksieck, 1988, pp. 168-236.
 «La Légende de Thyl Ulenspiegel et l'Œuvre au noir», «Zénon et Rabelais», in *Etudes littéraires*, vol. 21, n° 2, Université Laval, Québec, automne 1988, pp. 24-36.
- ORMESSON J. d', «Entre la généalogie et le roman, une autobiographie collective», *Le Figaro Littéraire*, 1634, 17-18 sep. 1977, p. 15.
 «L'Affaire», *Le Figaro Magazine*, 8 mars 1980, p. 21.
 «Et un mot inouï, incongru résonna sous la coupole : Madame», *Paris-Match*, 2014, 1 jan. 1988, pp. 53-55.
- OWEN A., «Some aspects of the Historical Novel after Lukacs», *Literary Theory and Criticism*, Strelka (édit.), II, 1984, pp. 677-687.
- PALEWSKI G., «Propos», *La Nouvelle Revue des Deux Mondes*, juin 1974, pp. 137-149.
- PECHEUR J., «Des amours incestueuses : Marguerite Duras et Marguerite Yourcenar racontent...», *Le français dans le monde*, 167, fév.-mars 1982, pp. 75-77.
 «Comme l'eau qui coule», *Le français dans le monde*, 174, jan. 1983, p. 19.
 «Marguerite Yourcenar arpenteur de la liberté», *Le français dans le monde*, 214, jan. 1988, p. 23.
- PEREZ-MINK D., «De Blaise Cendrars à Marguerite Yourcenar y P. Modiano», *Insula*, 371, oct. 1977, p. 7.
- PEYRE H., «Marguerite Yourcenar : Independent, Imaginative and <Immortal>», *World Literature Today*, LVII, 1983, pp. 191-195.
- PIATIER J., «La légende des siècles», *Le Monde des Livres*, 23 sep. 1977, pp. 1, 19 et 22.
 «Marguerite Yourcenar, philosophe et poète de l'histoire», *Le Monde*, 8 mars 1980, pp. 1 et 30.

- POIGNAULT R., «Alchimie verbale dans *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar», *Bulletin de l'Association G. Budé*, oct. 1984, pp. 295-321.
- «*Qui n'a pas son Minotaure?* de Marguerite Yourcenar», *La Mythologie clef de lecture du monde classique*. Hommage à R. Chevallier, Caesarodunum, XXI bis, Tours, 1986, pp. 559-580.
- «Maîtrise du monde et maîtrise de soi dans *Mémoires d'Hadrien*, *Bulletin de la Société Internationale d'Etudes Yourcenariennes*, 1, nov. 1987, pp. 5-19.
- POIROT-DELPECH B., «Calme Yourcenar», *Le Monde des Livres*, 10101, 22 juil. 1977, pp. 11 et 14.
- POLI G., «Marguerite Yourcenar, il supplizio della speranza», *Lecture*, 2, fév. 1984, pp. 99-116.
- POULET R., «La célébrité en pièces détachées», *Spectacle du Monde*, 149, août 1974, pp. 60-63.
- PRIMOZICH L., «Le <timor mortis> vu à travers l'amour chez Marguerite Yourcenar», *Quaderni di Lingue e Letteratura*, 11, 1986, pp. 41-50.
- RASSON L., «Yourcenar post-modern? Over *Un homme obscur*», *De nieuwe historische roman*, Pelckmans (édit.), Acco Leuven/Amersfoort, 1988, pp. 137-145.
- REAL E., «La quête dans *L'Œuvre au noir*», *Queste*, 1, 1983.
- «Le regard du voyageur. Quelques remarques sur les visions dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar», *Estudios de lengua y literatura francesas*, Cadiz, 1983.
- RENAULT M., «Imagining the past», *The Times Literary Supplement*, 3781, 23 août 1974, pp. 893-894.
- RIESE L., «Marguerite Yourcenar : *Théâtre I*», *French Review*, 46, 6, 1971-1973, pp. 125-1258.
- ROSBOP P. de, «Une rigueur prophétique», *Les Lettres Françaises*, 1236, juin 1968, p. 9.
- «Marguerite Yourcenar : *Présentation critique d'Hortense Flexner*», *Le Monde des Livres*, 7783, 3 oct. 1970, p. II.
- ROUDAUT J., «Marguerite Yourcenar : *Archives du Nord*», *Magazine Littéraire*, 130, nov. 1977, p. 74.
- «Une autobiographie impersonnelle», *La Nouvelle Revue Française*, 310, nov. 1978, pp.71-81.
- RUTLEDGE H.C., «Marguerite Yourcenar : the classicism of *Feux* and *Mémoires d'Hadrien*», *Classical and Modern Literature*, vol. IV, 1983-1984, pp. 87-99.
- SAINT-DENIS E. de, «Avec Marguerite Yourcenar : apprendre à traduire», *Bulletin de l'Association G. Budé*, 2, 1982, pp. 207-217.
- SALADRIGAS R., «Una obra del tiempo en movimiento», *La Vanguardia*, 19 déc. 1987, p. 29.

- SALAZAR P.J., «Sur *Mémoires d'Hadrien* : l'idéal narratif», *French Studies in Southern Africa*, X, 1981, pp. 57-67.
- SAVIGNEAU J., «La bienveillance singulière de Marguerite Yourcenar», *Le Monde*, 7 déc. 1984, pp. 24-25.
 «Les voyages de Marguerite Yourcenar», *Le Monde des Livres*, 4 déc. 1987, p. 20.
 «La mort de Marguerite Yourcenar», *Le Monde*, 13340, 19 déc. 1987, p. 21.
 «Le soleil de janvier sur l'île des Monts-Déserts», *Le Monde*, 22 jan. 1988.
- SCHEFFEL H., «Alchimie, Yourcenar wird achtzig», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 129, 7 juin 1983, pp. 2 et 26.
- SCHULMANN F., «Archives du Nord», *Esprit*, 12, déc. 1977, pp. 136-137.
 «*Les Yeux ouverts*», *Esprit*, 2, fév. 1981, pp. 174-175.
- SCHULTE-NORDHOLDT A., «Soif de connaissance et désir du bien dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar», *Neophilologus*, 70, 1986, pp. 357-371.
- SHURR G., «Marguerite Yourcenar, de l'Académie Française», *Laurels*, LII, 1981, pp. 113-116.
- SINNASSAMY E., «Marguerite Yourcenar : Aufnahme in die Académie Française», *Lendemains*, 6, 21, fév. 1981, pp. 129-131.
- SIPRIOT P., «Le Prix Fémina à Marguerite Yourcenar», *Les Nouvelles Littéraires*, 2149, nov. 1968, p. 3.
- SOOS E., «The only motion is returning : the metaphor of alchemy in Mallet-Joris and Yourcenar», *French Forum*, 4, 1, jan. 1979, pp. 3-16.
- SOULES C., «Compte rendu d'un travail interdisciplinaire sur *L'Œuvre au noir* de Marguerite Yourcenar», *L'École des Lettres*, 7-8, 1983-1984, pp. 3-9 et 2-26.
- SPENCER-NOEL G., «Zénon ou le thème de l'alchimie dans *L'Œuvre au noir* de Marguerite Yourcenar», *French Studies in Southern Africa*, 11, 1982, pp. 93-96.
- STEFANESCU C., «Marguerite Yourcenar», *Revista de Istorie si Teorie literara*, 30, 1984, pp. 517-518.
- STEINER G., «First Académicienne», *The Times Literary Supplement*, 4019, 4 avril 1981, p. 43.
- STORONI-MAZZOLANI L., «Marguerite Yourcenar : *L'Opera al nero*», *Nuova Antologia*, 508, 1970, pp. 134-136.
- STREIF-MORETTI M., «Marguerite Yourcenar : *L'Opera al nero*», *Quaderni* (Firenze), 2, 1980, pp. 58-61.
- SURUGUE D., «*Qui n'a pas son minotaure?*», *L'Avant-scène*, mai 1980, pp. 41-42.
- TAVENIER R., «A contre-courant», *Magazine Littéraire*, 172-173, mai 1981, p. 115.

- TESEI E., «Marguerite Yourcenar e la dignità dell'essere», *Quaderni di Filologia e Lingue Romanza*, vol. IV, 1982, pp. 101-117.
- THERIVE A., «Lectures françaises - Marguerite Yourcenar : *Mémoires d'Hadrien*», *Ecrits de Paris*, vol. 87, jan. 1952, pp. 112-117.
- THODY P., «Powers of creation», *The Times Literary Supplement*, 4220, 17 fév. 1984, p. 156.
- THOMAS E., «Zénon, ou le drame de la pensée critique», *La Quinzaine Littéraire*, 53, juil. 1968, p. 3.
- TILBY M., «Marguerite Yourcenar : *A coin in nine hands*», *The Times Literary Supplement*, 1 avril 1983, p. 325.
- TRUC G., «*L'Œuvre au noir*», *Ecrits de Paris*, 274, oct. 1968, pp. 29-30.
- TYTELL P., «Yourcenar dans le labyrinthe», *Les Nouvelles Littéraires*, 2718, 3 jan. 1980, p. 43.
- VAN DER STRARRE E., «Marguerite Yourcenar tussen toen en nu», *Maatstaf*, XXXII, 1984, pp. 29-51.
- VIGINI G., «*Memorie di Adriano*», *Lecture*, 11, 1978, pp. 706-707.
- WATSON-WILLIAMS H., «Hadrian's story recalled», *Nottingham French Studies*, XXIII, 2, oct. 1984, pp. 35-48.
- WATTE P., «*L'Œuvre au noir*, un prix peu féminin?», *Revue Nouvelle*, 49, 1969, pp. 101-104.
- WAUTHIER J.L., «*L'Œuvre au noir* de Marguerite Yourcenar», *Marginales*, 34, 189, juin-août 1979, pp. 49-51.
 «Le petit écran de Marguerite Yourcenar», *Revue Générale*, CXVI, 12, 1980, pp. 43-51.
 «A l'écoute de l'écriture», *Revue Générale*, CXVIII, 10, 1981, pp. 81-84.
 «A l'écoute de l'écriture», *Revue Générale*, CXVIII, 4, avril 1982, pp. 100-102.
- WEIGHTMANN J., «Falling towards death», *The Times Literary Supplement*, 22 juil. 1983, p. 767.
- WHATLEY J., «*Mémoires d'Hadrien* : a manual for princes», *University of Toronto Quarterly*, L, 1980-1981, pp. 221-237.
- WOLFROMM J.D., «Un livre primitif», *Magazine Littéraire*, 177, oct. 1981, p. 62.
- YERRILL D., «The Flemish Connection», *The Times Literary Supplement*, 3692, 3 mars 1978, p. 263.
- ZANA J., «*L'Œuvre au noir* de Marguerite Yourcenar. Archétypes et imaginaire», *Recherches sur l'imaginaire*, 12, 1984, pp. 207-212.
- ZECCHI L., «Marguerite Yourcenar : *Novelle Orientali*», *Francofo-
nia*, IV, 6, print. 1984, pp. 127-130.

Dominique Rolin

Discours de réception à l'Académie*

(7.)

Le 8 juin 1403, Ferrnande Cartier de Marchiennes, seconde épouse de Michel de Craupencour, met au monde à Bruxelles une fille qui se prénomme Marguerite. En général, l'expression "mettre au monde" est banale. Mais dans le cas qui nous occupe elle se fait divinatoire puisque dix jours après son accouchement la jeune mère meurt, emportée par une fièvre purpurale. Un tel accident était considéré comme assez vulgaire à l'époque. Mais si l'on accepte de se fier aux énigmes de la prémonition, il est tentant de croire qu'au moment de se retirer dans les coussins de la scène, Ferrnande de Craupencour fait à l'enfant l'offrande quasi-mystique de son nouveau-né. Si elle avait survécu, la jeune Marguerite ne serait peut-être pas devenue ce qu'elle est aujourd'hui, ce qu'elle ne cessera jamais d'être pour nous tous, parlons-le.

Ses premiers pas dans la vie la débarrassent des mignardises d'une enfance trop protégée par un milieu de noblesse et de riche bourgeoisie, ce qui pourrait être un handicap. A l'âge où d'ordinaire on joue à la poupée, au volant, au diabolo, la fillette escalade quatre à quatre les degrés crépusculaires de la croissance. Elle s'y montre aussi solidement équipé qu'un adulte. Son père, qui la couvre avec amour et sollicitude, devient son premier horizon mental: il est à la fois son père, son fils, son maître, une sorte d'époux mythique providentiel ayant présenté dès le départ les aspirations cérébrales de son enfant. Cet aristocrate intelligent, intrépide et fantasque s'ingénie à les combler. Et emmène un peu partout Marguerite en voyage pour l'aider à découvrir les merveilles et les monuments. Et la fait lire. Et l'encourage dans son désir d'écarter très tôt le grec et le latin. La pensée de son Marguerite, vivifiée par une telle éducation, se voit branchée en direct sur les chantiers mystérieux de l'histoire. Au moment charnière de son adolescence, tandis que se cloît à peine le traqué de la première grande guerre, une intuition lui vient: si l'on veut ^{assimiler} à fond les complexités d'un monde nouveau, il faut avant tout s'intéresser aux civilisations anciennes et les tirer de leur faux sommeil. Les langues soûlées lui ouvrent des voies de communication ultra-vivantes,

ultra-médones. Elle n'a pas encore vingt ans lorsque sa vocation d'écrivain est mise en place. En travaillant l'anagramme de son nom, Michel de Crayencour lui suggère un pseudonyme. Marguerite ^{seca} ~~est~~, dorénavant, Yourcenar.

⊢ Aussitôt elle se comporte en exploratrice de l'Antiquité et du Moyen Âge afin de restituer à ces vieux siècles une coloration de fraîcheur arriérée, ^{leurs} ~~des~~ espaces et la mollesse de leur respiration. Elle se veut la contemporaine de certains hommes aux idéologies fascinantes. Elle est sûre de retrouver en eux des traits de son propre caractère, sculptés dans un matériau à la fois ancien et actuel : mêmes besoins de conquêtes, mêmes refus d'échecs et d'abandons, mêmes ^{religions} ~~passions~~, mêmes scepticismes.

⊢ Sur quelle base Marguerite assure-t-elle ses premiers moyens d'investigation? une prodigieuse mémoire qu'elle peut lancer comme un défi à sa propre jeunesse, concentrée dans un sens et ramifiée dans l'autre. Elle s'appuie en particulier sur une belle métaphore de Jean Cocteau qu'elle cite à l'ère : "Le Temps est de l'éternité pliée". Cette phrase lui servira de passeport. Elle se prépare donc à déplier le Temps en ramenant jusqu'à elle une masse de passés enfouis dans leurs coffres. Elle les ouvre et les oblige à nous rejoindre. Les visuels de la chrétienté naissante adhèrent aux tribulations du vingtième siècle : aucun écart ne les sépare. La commedia Yourcenar est chez elle.

⊢ Ainsi publiés, à elle ses premiers livres. Rien ne ^{ralentit} ~~ralentit~~ son allure, ni la mort de son père en 1925, ni la mort du fascisme qui lui fait l'horreur, ni la menace de plus en plus précise d'une seconde guerre mondiale. Puisque le hasard l'a placée dans cet intervalle aux bouleversements épirotiques, elle estime qu'elle est choisie pour en illustrer l'effrayant les feux de résistance à l'abjection.

⊢ Il est bon de noter au passage un trait de caractère qui lui appartient en propre : d'un côté elle consent à donner ses œuvres au public mais de l'autre sa façon de concevoir le Temps et ses cycles recommencés l'empêchant de ^{les} ~~les~~ ranger à mesure ~~dans~~ dans sa bibliothèque mentale. Elle ne cesse de les retirer hors des rayons. Ils ne sont pas des livres.

Dominique Rolin

(*) Extraits manuscrits du Discours de réception de Dominique Rolin le 22 avril 1989 à l'Académie royale de langue et littérature françaises, où elle occupe le siège de Marguerite Yourcenar.

Signatures

Yvon Bernier, professeur de lettres françaises au Collège Mérici de Québec et titulaire d'une chronique sur le roman québécois dans *Lettres québécoises*. A préparé, en étroite collaboration avec l'auteur, l'édition des *Œuvres romanesques* de Marguerite Yourcenar dans la collection de la Pléiade. L'écrivain lui a confié diverses tâches relatives à la destinée posthume de son œuvre.

Carminella Biondi, professeur à l'Institut de langue et de littérature romanes, à l'Université de Parme (Italie).

Patricia De Feyter. Licenciée de philologie romane à l'Université d'Anvers. Assistante de littérature française. Prépare un doctorat sur Marguerite Yourcenar (la quête du héros yourcenarien étudiée sous l'angle picaresque). Membre actif de la Société internationale d'Etudes Yourcenariennes (Tours).

Maurice Delcroix, docteur en philosophie et lettres de l'Université de Liège (1966), professeur ordinaire à l'Université d'Anvers (UFSIA-UIA), chargé de cours aux Facultés de Namur, applique l'analyse textuelle à l'œuvre de Racine (*Le Sacré dans les tragédies profanes*, Nizet, 1970), de Marguerite Yourcenar et de quelques autres, en la resituant dans le débat méthodologique (avec W. Geerts, éd., « *Les Chats* » de Baudelaire. *Une confrontation de méthodes*, PUF-PUN, 1980; avec F. Hallyn, éd., *Méthode du texte*, Gembloux, Duculot, 1987). Il a édité *La Maison de Claudine* à la Bibliothèque de la Pléiade (1986). Il prépare un colloque consacré à Marguerite Yourcenar, à l'Université d'Anvers, les 16, 17 et 18 mai 1990, intitulé. « Roman, histoire et mythe ».

André Delvaux, cinéaste.

Frédéric Devreese, compositeur.

Thomas Gergely, romaniste de formation, enseigne à la section de journalisme de l'Université libre de Bruxelles, les techniques de la communication écrite. Il est également professeur associé à l'Institut d'Etudes du Judaïsme (Institut d'études des religions et de la laïcité de l'ULB). Ses publications traitent de la littérature belge, des problèmes de composition, de la traduction en français de langues éloignées comme l'hébreu ou le hongrois; elles s'étendent également à l'histoire du judaïsme, spécialement dans ses rapports avec la civilisation chrétienne occidentale.

Michèle Goslar, licenciée en philologie romane. A été assistante à l'Université d'Anvers. Se consacre à une biographie de Marguerite Yourcenar. Prépare la création d'une Fondation Marguerite Yourcenar à Bruxelles.

Michel Grodent. Etudes de philologie classique (Université de Liège). Journaliste, critique au journal *Le Soir* de Bruxelles (Littérature et sciences humaines). A publié un *Panorama des lettres grecques* (éditions Europalia). Traducteur de l'essai de Georges Séféris, *Cavafy-Eliot : un parallèle* (Fata Morgana, 1982) et auteur de plusieurs articles sur des écrivains grecs (Palamas, Cavafy, Elytis, chanson populaire). Pour le théâtre, adaptation de l'*Apologie de Socrate*, de Platon, et de l'*Art d'aimer* d'Ovide.

Jean-Pierre Lebrun. De formation médicale et psychiatrique; psychanalyste, membre de l'Association Freudienne (président du groupe belge); auteur de plusieurs articles; auteur de « Psychanalyse et institution, médecine, écriture »; auteur de *Monique*, réponse à l'*Alexis*, de Marguerite Yourcenar, paru chez Jacques Antoine, collection « Le vice impuni », 1988.

Rémy Poignault, agrégé des lettres, chargé de cours à l'Université de Tours. Auteur d'une thèse de 3^e cycle sur *Le personnage d'Hadrien dans Mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar (Littérature et histoire)*. Il a fondé la Société internationale d'Etudes Yourcenariennes, a organisé un colloque consacré à « Marguerite Yourcenar et l'art »; et tiendra à Paris, à l'Hôtel de la Monnaie, les 10 et 11 juin 1989 des « Rencontres autour du théâtre de Marguerite Yourcenar ».

Elena Real, Facultad de Filología (Département de Français), Université de Valencia (Espagne).

Dominique Rolin, écrivain.

Roger Somville, peintre.

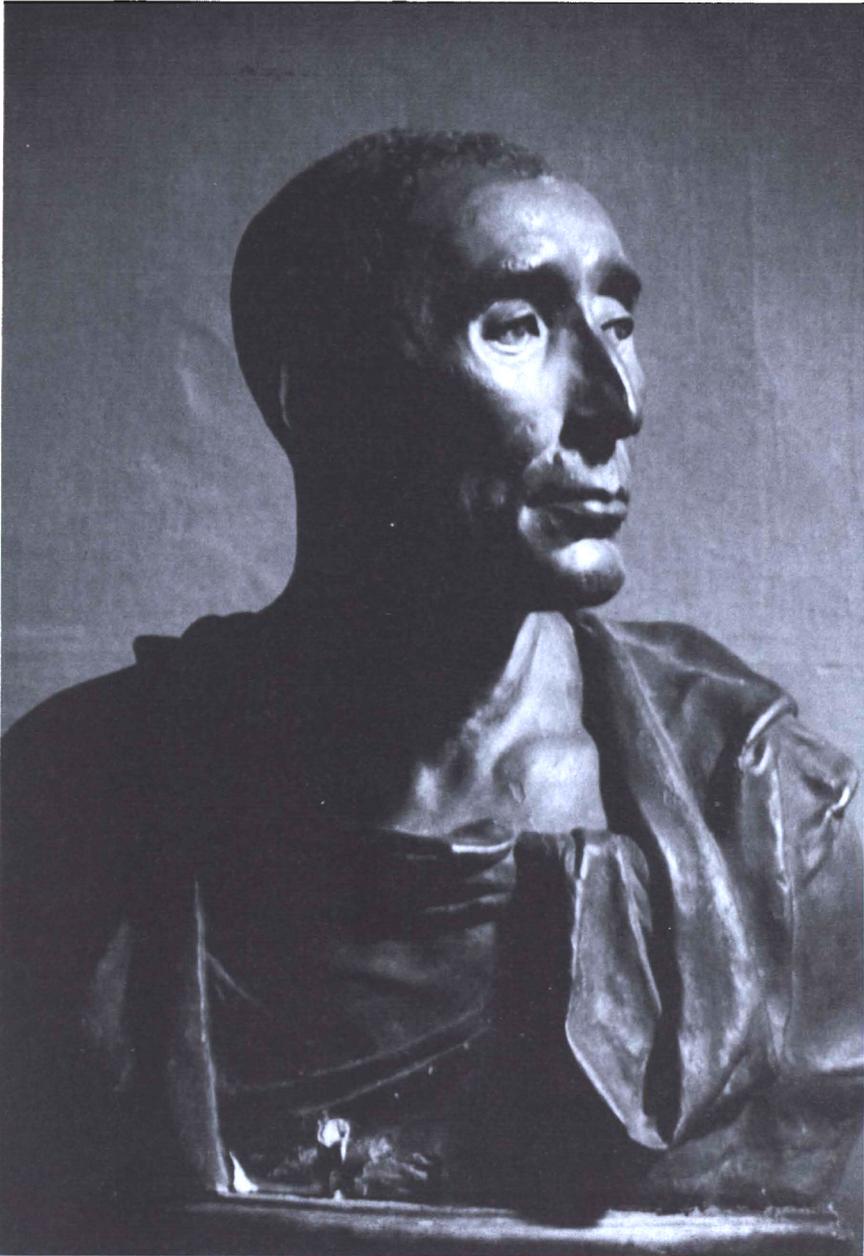
Camille Van Woerkum, professeur au Strabrecht College Geldrop (Pays-Bas).

Marcel Voisin, doctorat en philosophie et lettres. Chargé de cours à l'Université libre de Bruxelles (depuis 1972), conseiller du ministre de la Culture (1977-1978 et 1980-1981). Ancien vice-président de la Fédération internationale des professeurs de français (FIPF). Directeur de l'École d'Interprètes internationaux à Mons. Publ. : « *Le soleil et la nuit*, essai sur l'imaginaire de Th. Gautier », « *Bachelard* », « *Vivre la laïcité*, essai de méthodologie de la philosophie ».

François Wasserfallen, Université de Lausanne.

Iconographie de Zénon

- Sculptures, des Zénon selon Marguerite Yourcenar
 - *L'Œuvre au noir*, photos du film (Leroy)
 - Roger Somville : Zénon (esquisses)
- Frédéric Devreese : «Zénon» (musique du générique final)



Bustes de Donatello (ou Verrocchio) au Bargello à Florence.

Cartes postales adressées à André Delvaux par Marguerite Yourcenar, représentant des Zénon possibles.



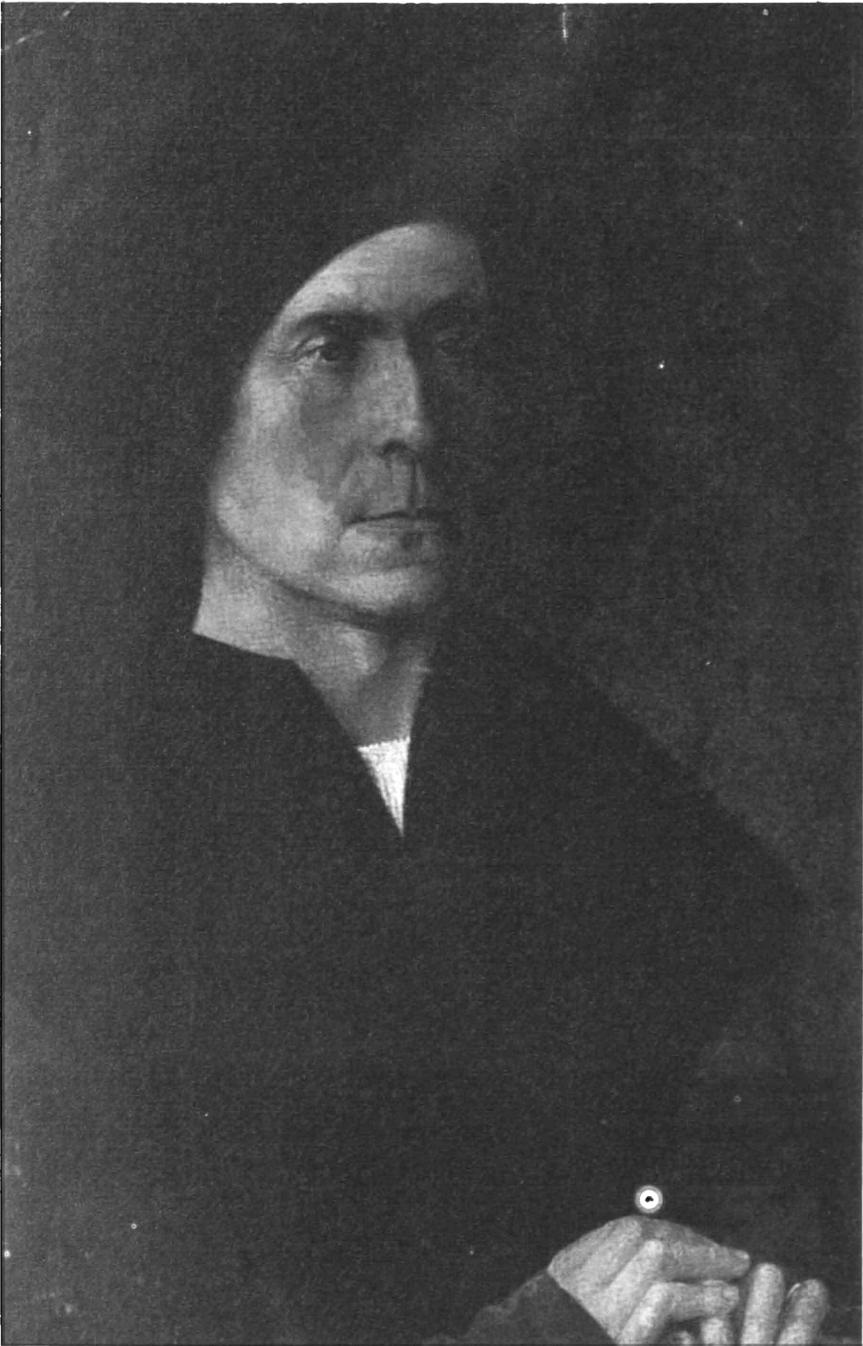
**Portrait de John Fisher, évêque de Rochester.
Terre cuite peinte. Attribuée à Pietro Torrigiano, 1472-1528 (Florence).**

Cher Ami 15 octobre

C'est parfait pour le
Samedi 15 novembre, pour
déjeuner si les horaires de
Trains le permettent, vers 12.³⁰
Je répète Hôtel de l'Europe,
coin de la Nieuwe Doelenstraat
Amsterdam - Téléphone

Je vous envoie le Caste de
metropolitain, et le portrait
du Manichéus de La Hage,
parce que tous deux me font
un peu penser à ce qui aurait
pu être Zénon. Mais
j'ai aucun honneur
de vous accablé de
suggestions -

Oui, Zénon parle
rarement, et surtout
dans un moment de
grande expansion (Innervation)



Michiel Sittow (1469-1525), Portrait d'homme.

Avec presque tout le monde,
il est sur ses gardes. Et
puis, comme dit le proverbe
chinois : celui qui ne sait pas,
pauvre. Celui qui se le dit rien.

Vous me donnez l'air d'être
envi de vous votre maison
dans la forêt de Soignes,
que j'aime beaucoup. Ça
sera pour une autre fois.

COPYRIGHT MAURITSHUIS - THE HAGUE

Amicalement à vous,

Marguerite Yourcenar

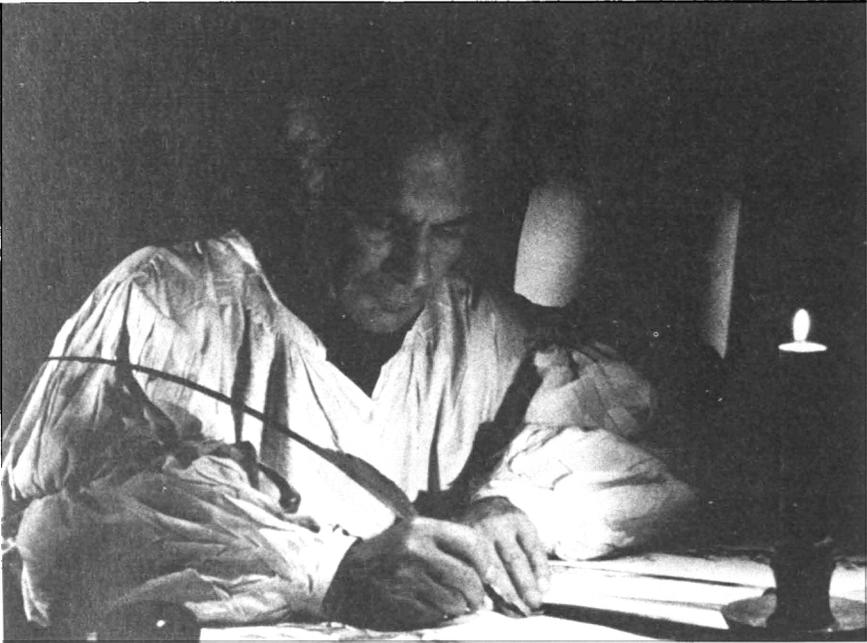


Figure 1. – Zénon note l'évolution du «cancer» du Prieur.



Figure 2. – Zénon soigne la fracture de l'hérétique blessé.



Figure 3. – Zénon à la recherche des Anges dans le réseau des souterrains.



Figure 4. – Les «Anges».



Figure 5. – On brûle les livres de Zénon à Innsbrück.



**Figure 6. – Zénon dans la cuisine de son enfance,
avec sa mère Hilzonde (Marie-Christine Barrault).**



Figure 7. – Zénon et Martha, sa demi-sœur (Marie-France Pisier), lors de la peste à Cologne.



Figure 8. – Henri-Maximilien, le cousin de Zénon (Philippe Léotard).



Figure 9. – Le chanoine Campanus (Jean Bouise).



Figure 10. – Myers (Jacques Lippe) et Zénon boivent.

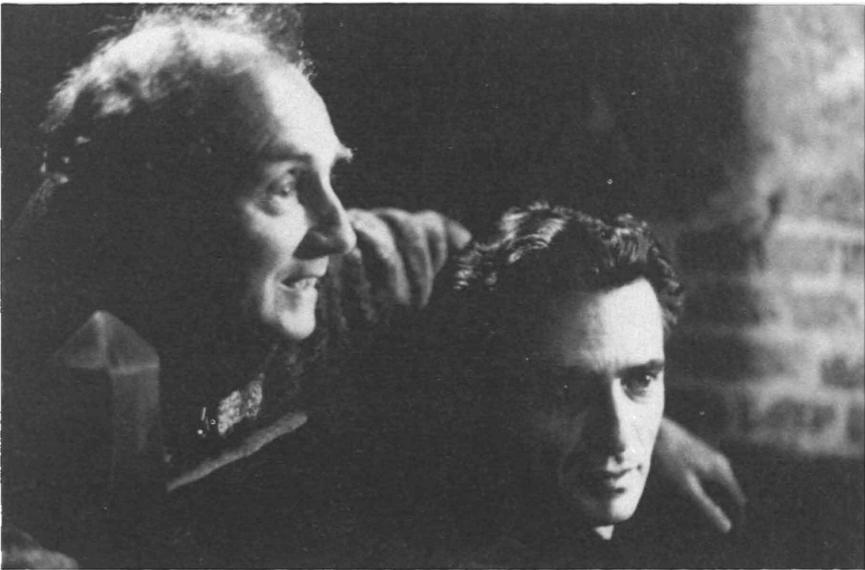


Figure 11. – André Delvaux et Sami Frey (le Prieur des Cordeliers).



**Figure 12. – André Delvaux et Anna Karina
(la servante qui vient d'empoisonner son maître Jean Myers).**



Figure 13. – La Régente Marguerite d'Autriche chez les Ligre, à Dranoutre (scène tournée, non retenue au montage).

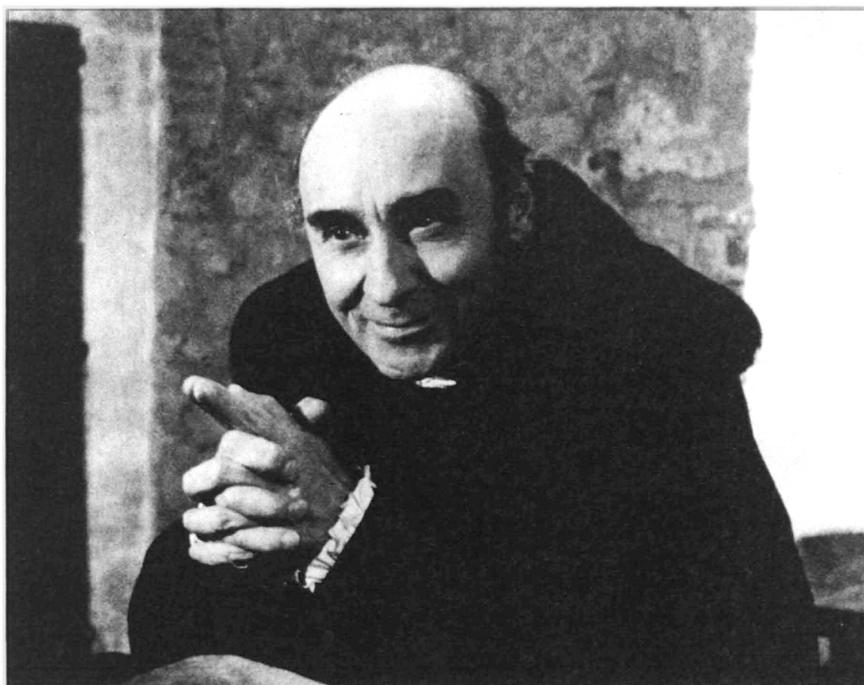


Figure 14. – Le Procureur Le Cocq (Senne Rouffaer).



Figure 15. – Zénon et son geôlier (Johan Leisen).



Figure 16. – La fin de Zénon (tiré du film).



Figure 1. – Roger Somville et le «Collectif d'art public». «Zénon». Détail du «mural» (1987) «Qu'est-ce qu'un intellectuel» aux «Halles Universitaires» de l'U.C.L. à Louvain-la-Neuve. Peinture acrylique sur béton. 410 m²; 21 m de hauteur.

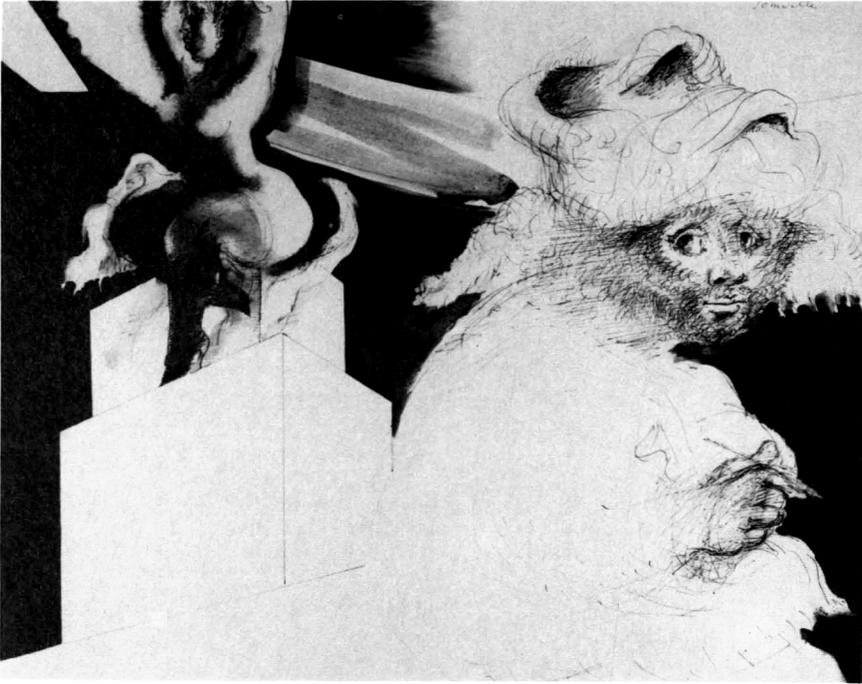


Figure 2. – Roger Somville. «La pose». Dessin à l'encre (1980). H 57×L 73.



Figure 3. – Roger Somville. «La pose». Dessin à l'encre (1980). H 57×L 73.



Figure 4. – Roger Somville. «La pose». Dessin (1980).



Figure 5. – Roger Somville. Etude pour «La sortie de bain». Dessin (1980) à la mine de plomb.

«Zénon» (musique du générique final) de Frédéric Devreese.

Laura Lorenz

The image shows a handwritten musical score for the final generic music of «Zénon» by Frédéric Devreese. The score is written on a page with a large number '3' at the top center. The instruments listed on the left are Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Horns, Trumpets, Trombones, Percussion ed., Violins, Viola, Cello, and Bass. The score is written in a single system with five measures. The Flutes and Oboes parts have a '3' above them and a '4' below them. The Clarinets and Bassoons parts have a '3' above them. The Horns, Trumpets, and Trombones parts have a '3' above them. The Percussion ed. part has a '3' above it and a '4' below it. The Violins, Viola, Cello, and Bass parts have a '3' above them. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. There are several handwritten annotations in red ink, including 'p. lent.' and '3p'. The page number '168' is at the bottom.

Flutes
 Oboes
 Clarinets
 Bassoons
 Horns
 Trumpets
 Trombones
 Percussion
 H.
 Violins
 Viola
 Cello
 Bass

12 18 19 20 21 22

Flutes

Oboes

Clarinets

Bassoons

Horns

Trumpets

Trombones

Percussion

Violins

Viola

Cello

Bass

24 25 26 27

- 5 -

Handwritten musical score for a symphony orchestra, page 6. The score is divided into several sections:

- Flutes**: 4 staves, starting with a treble clef and a 4-measure rest.
- Oboes**: 2 staves, starting with a treble clef and a 4-measure rest.
- Clarinets**: 2 staves, starting with a treble clef and a 4-measure rest.
- Bassoons**: 2 staves, starting with a bass clef and a 4-measure rest.
- Horns**: 4 staves, starting with a treble clef and a 4-measure rest.
- Trumpets**: 4 staves, starting with a treble clef and a 4-measure rest.
- Trombones**: 3 staves, starting with a bass clef and a 4-measure rest.
- Percussion**: 2 staves, starting with a 4-measure rest.
- Haarp.** (Harp): 2 staves, starting with a treble clef and a 4-measure rest.
- Violins**: 2 staves, starting with a treble clef and a 4-measure rest.
- Viola**: 1 staff, starting with a treble clef and a 4-measure rest.
- Cello**: 1 staff, starting with a bass clef and a 4-measure rest.
- Bass**: 1 staff, starting with a bass clef and a 4-measure rest.

The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamics. Handwritten annotations include measure numbers (28, 29, 30, 31, 32, 33, 34) and dynamic markings like *p*, *pp*, and *f*. There are also some handwritten notes and symbols, such as "A" and "V", scattered throughout the score.

1028 Bis

(1') + (1') →

♩ = 72

Flutes

Oboes

Clarineti

Bassoons

Horns

Trumpeta

Trombone

Percussion

Violini Solo

Viola

Cello

Bass

1/2

3/T

seconda volta

ligatura a piacere

1 2 3 4 5

7

Flutes

Oboes

Clarinets

Bassoons

Horns

Trumpets

1/2 Trombones

3/T

Percussion

Violins

Viola

Cello

Bass

6 7 8 9 10

This musical score page contains five systems of staves for an orchestra. The instruments are listed on the left side of each system:

- Flutes:** Two staves, both empty.
- Oboes:** Two staves, both empty.
- Clarinets:** Two staves, both empty.
- Basoons:** Two staves, both empty.
- Horns:** Four staves. The top two staves have a melodic line starting in measure 12. The bottom two staves have a sustained note.
- Trumpets:** Two staves. The top staff has a sustained note. The bottom staff has a melodic line starting in measure 12.
- Trombones:** Three staves. The top staff has a sustained note. The middle and bottom staves have a melodic line starting in measure 12.
- Percussion:** One staff with a complex rhythmic pattern. Measures 11-15 are numbered below the staff.
- Violins:** Two staves. The top staff has a melodic line. The bottom staff has a rhythmic accompaniment.
- Viola:** One staff with a rhythmic accompaniment.
- Cello:** One staff with a rhythmic accompaniment.
- Bass:** One staff with a rhythmic accompaniment.

Measure numbers 11, 12, 13, 14, and 15 are written below the Percussion staff. A handwritten number '191' is written at the bottom center of the page.

\$

Flutes

Oboes

Clarinets

Bassoons

Horns

Trumpets

Trombones

Percussion

Violins

Viola

Cello

Bass

16 17

11-10-



Marguerite Yourcenar à Bruxelles en 1971.

Photo Virginia Haggard Leirens

Marguerite Yourcenar

André Delvaux	L'Œuvre au noir
Yvon Bemier	Genèse et fortune littéraire des «Mémoires d'Hadrien»
Rémy Poignault	Chronologie historique et chronologie du récit dans «Mémoires d'Hadrien»
Maurice Delcroix	Autobiographie et mythe dans les «Mémoires d'Hadrien»
Thomas Gergely	La Mémoire suspecte d'Hadrien
François Wasserfallen	Sur quelques lignes de «Sixtine»
Michel Grodent	L'Hellénisme vivant de Marguerite Yourcenar
Jean-Pierre Lebrun	Alexis ou l'Eloge du singulier
Carminella Biondi	Quand l'abîme était un marécage (l'œuvre de Marguerite Yourcenar au début des années 30)
Elena Real	Mer mythologique, mer mythique, mer mystique
Michèle Goslar	Le labyrinthe du monde
Camille Van Woerkum	La Flandre française dans «Archives du Nord» à travers les sources
Marcel Voisin	Ethique de la culture et culture de l'éthique
Patricia De Feyter	Bibliographie
Dominique Rolin	Discours (manuscrit)

Iconographie de Zénon

Sculptures, des Zénon selon Marguerite Yourcenar

«L'Œuvre au noir», photos du film

Roger Somville: Zénon (esquisses)

Frédéric Devreese: «Zénon» (musique du générique final)

Règles d'utilisation de copies numériques d'œuvres littéraires publiées par l'Université libre de Bruxelles et mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB

L'usage des copies numériques d'œuvres littéraires, ci-après dénommées « copies numériques », publiées par l'Université Libre de Bruxelles, ci-après ULB, et mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB, ci-après A&B, implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées ici. Celles-ci sont reproduites sur la dernière page de chaque copie numérique mise en ligne par les A&B. Elles s'articulent selon les trois axes : protection, utilisation et reproduction.

Protection

1. Droits d'auteur

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire.

2. Responsabilité

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines déficiences peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -. Les A&B déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, les A&B ne pourront être mises en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination des 'Archives & Bibliothèques de l'ULB' et de l'ULB, ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par eux.

3. Localisation

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme <http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom_du_fichier.pdf> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les A&B encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

Utilisation

4. Gratuité

Les A&B mettent gratuitement à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires publiées par l'ULB : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

5. Buts poursuivis

Les copies numériques peuvent être utilisés à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation aux Archives & Bibliothèques de l'ULB, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s).

Demande à adresser au Directeur de la Bibliothèque électronique et Collections Spéciales, Archives & Bibliothèques CP 180, Université Libre de Bruxelles, Avenue Franklin Roosevelt 50, B-1050 Bruxelles.
Courriel : bibdir@ulb.ac.be.

6. Citation

Pour toutes les utilisations autorisées, l'utilisateur s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université Libre de Bruxelles – Archives & Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, date et lieu d'édition).

7. Liens profonds

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :

- a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB ;
- b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB'.

Reproduction

8. Sous format électronique

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis ; à l'exception du dépôt dans une autre *base de données*, qui est interdit.

9. Sur support papier

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

10. Références

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références à l'ULB et aux Archives & Bibliothèques de l'ULB dans les copies numériques est interdite.