

Article

« Deux œuvre de jeunesse de Marguerite Yourcenar »

Denys Magne

Études littéraires, vol. 12, n° 1, 1979, p. 93-112.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500483ar>

DOI: 10.7202/500483ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

DEUX ŒUVRES DE JEUNESSE DE MARGUERITE YOURCENAR

denys magne

I

LE JARDIN DES CHIMÈRES

Vers 1919, Marguerite de Crayencour qui écrit depuis deux ou trois ans des sonnets¹, entreprend un dialogue poétique plus ambitieux, tiré d'un mythe qui lui est familier : Icare. En moins de deux ans le poème est achevé, puis publié en 1921 par la Librairie Académique Perrin sous le titre *Le Jardin des Chimères*². Ce long poème de cent vingt pages dans lequel l'auteur se propose d'exalter « l'effort humain, même inutile, vers la lumière et vers la Beauté »³, est divisé en deux parties d'égale longueur : « Le Labyrinthe de Crète » et « Dans la Lumière ». Dans la première partie, Icare qui n'aspire qu'à s'échapper du Jardin merveilleux mais inanimé du Labyrinthe afin de s'élancer vers le Soleil, réussit à atteindre la Chimère, la tue et lui prend ses ailes. « Dans la Lumière » raconte la longue ascension d'Icare vers le Soleil, son indifférence aux avertissements et tentations qui s'offrent à lui, sa chute finale. Toutefois le poème, qui se termine par un long et emphatique discours d'Hélios à la gloire de l'Homme, est résolument optimiste.

L'ensemble est médiocre, parfois naïf. Certes quelques dialogues sont bien venus ; les réflexions désabusées du vieux Dédale en présence de son fils ou l'échange extrêmement bref entre Icare et la Chimère annoncent, les uns par leur désir de lucidité, l'autre par sa concision, quelques traits caractéristiques de l'œuvre à venir. Mais la plupart du temps le jeune poète se contente d'une mythologie de carton-pâte, aimable et vernissée, très éloignée d'une Grèce ardente jusqu'à l'hystérie qu'elle mettra en scène dans *Feux, Nouvelles Orientales* et *Électre*.

L'écrivain qui déclarera une cinquantaine d'années plus tard se méfier des majuscules, « ces escaliers glissants »⁴, en use ici avec excès. Ouvrage sincère s'il en fut, comme la

majorité des premiers livres, *Le Jardin des Chimères* ne cesse de sonner faux à cause de son emphase même; on se lasse vite des « abîmes infinis » et des « astres hagards [qui] roulent éperdus dans l'espace »⁵. Le seul intérêt de ces images, déjà éculées à cette époque, est de nous renseigner sur les lectures de l'adolescence : ces métaphores, cette rhétorique viennent tout droit des grands romantiques français, Hugo en particulier. Cela n'a rien d'étonnant : à moins qu'il n'en fasse sa profession, un amateur de littérature lit toujours avec un certain retard, qu'on peut estimer être celui d'une génération.

La sortie du *Jardin des Chimères* ne fut pas fracassante⁶. Bientôt Marguerite Yourcenar commença à se désintéresser de l'ouvrage. Elle rattrapait un demi-siècle de poésie, sinon de littérature, et découvrait, éblouie, l'œuvre de Valéry et de Rilke. Moins de quatre ans après sa parution, *Le Jardin des Chimères* lui parut insupportable; elle le fit mettre au pilon dès 1925. Il est aujourd'hui épuisé et ne sera jamais réédité.

Malgré sa faiblesse technique, *Le Jardin des Chimères* n'est pas pour autant négligeable. Il est rare qu'un créateur de quelque importance atteigne immédiatement sa maturité. La plupart du temps ses premières œuvres sont comparables aux quelques touches de couleurs que le peintre jette sur sa toile avant de commencer un tableau : l'emploi d'un ton précis, l'épaisseur de la pâte, le contraste des teintes, l'occupation de l'espace pictural le révèlent déjà tout entier. *Le Jardin des Chimères* contient un grand nombre de thèmes que Marguerite Yourcenar ne va pas cesser de reprendre en les approfondissant avec une maîtrise de plus en plus sûre.

Yourcenar a remarqué que son œuvre était remplie de vieillards et de jeunes hommes : *Le Jardin des Chimères* ne fait pas exception à la règle. Dédale ouvre le long cortège des vieillards qui méditent au seuil de leur mort. On pense immédiatement à Hadrien. C'est oublier sire Laurent dans *Le Dialogue dans le Marécage*⁷, Michel-Ange dans « Sixtine »⁸, Phédon dans la nouvelle de *Feux*, Clément Roux dans *Dernier du Rêve* et même le Prieur des Cordeliers dans *L'Œuvre au Noir*⁹. Ne voir dans Thanatos « l'éphèbe couronné de pavots » que pur académisme hellénisant serait faire preuve de légèreté. La lourdeur du symbolisme — Thanatos est la Mort — ne doit pas faire illusion. L'adolescent joue moins un

rôle érotique que funéraire. Thanatos est en fait la première esquisse de ces divinités psychopompes que seront Gherardo auprès de Michel-Ange, Massimo auprès de Clément Roux, l'image d'Antinoüs auprès d'Hadrien. Est-ce forcer la pensée du jeune poète que de voir en Dédale une esquisse imparfaite d'Hadrien ou de Zénon ?¹⁰ Ce grand voyageur qui a connu l'Égypte, l'Inde, la Scythie et la Chaldée a choisi la « vie immobile » du Labyrinthe. Même si le fougueux Icare confond sagesse et indifférence, reproche à son père l'absence de désirs¹¹, cela ne prête guère à conséquence. Ce que l'auteur ignore c'est qu'Icare et Dédale ne font qu'un : avant le médecin obscur d'un couvent de Bruges, il y eut un clerc qui parcourait avec avidité les routes et les sentiers du Savoir ; avant la retraite de Tibur, il y eut un jeune tribun qui forçait sa monture pour être le premier à annoncer à Trajan l'héritage de Nerva.

Que Dédale soit un décalque plus ou moins habile du philosophe grec, cela est évident et n'offre que peu d'intérêt. Le jeune écrivain connaissait ses classiques. On voit bien à qui a pu être empruntée la réflexion suivante :

« Tout ignorer est presque égal à tout savoir. »¹²

Mais les variations sur les conflits des contraires d'où surgit l'harmonie¹³, le dédain du sage qui « ne peut rien sur la foule et rien dans la cité »¹⁴, l'affirmation que les différences d'âge sont inexistantes « devant les Inconnus sereins et formidables »¹⁵, doivent être appréhendés à leur source même : les Présocratiques, Héraclite en particulier. La question de savoir si Marguerite Yourcenar avait lu à cette époque ces philosophes ou si elle les connaissait indirectement, est secondaire¹⁶. L'essentiel reste qu'entre les mignardises à la Théocrite et la rêverie platonicienne, on puisse déceler, certes en germe, un autre type de pensée grecque, plus subversive, qui avec le temps importera davantage à l'auteur.

L'œuvre de Yourcenar commence et s'affirme avec des mythes grecs. Elle s'épanouit dans une œuvre maîtresse qui tente à la fois de saisir, sans en retenir une seule, toutes les fluctuations de la pensée grecque tout en isolant chimiquement l'Idée — je dirais la substance — de la Grèce telle que l'a conçue l'Empire romain. De *Feux* à *Mémoires d'Hadrien*, la présence charnelle de ce pays envahit toute l'œuvre. Tou-

tefois on ne peut parler pour autant d'une période grecque chez l'auteur. Aussi étrange que cela paraisse, *Sous bénéfice d'inventaire*, *L'Œuvre au Noir* et *Souvenirs Pieux* sont autant grecs que les ouvrages précédents. Mais ils parlent d'une Grèce différente.

À qui attribuer le respect de tout ce qui est vivant, voire le refus de « digérer des agonies »¹⁷, sinon à Pythagore et à son école ?¹⁸ Où chercher les racines d'une pensée qui se complait dans les balancements des contraires comme dans *Feux*, ou s'acharne par delà le flux et le mouvement incessant qui agitent *L'Œuvre au Noir* à retrouver l'immobilisme du foyer central, sinon chez Héraclite ? Qui prône la vision pessimiste d'un monde où souffle la Haine, mais assez fragile pour que, par la moindre faille, l'Amour s'insinue jusqu'à tout envahir, sinon Empédocle ? D'ailleurs l'idée — affirmée dans *L'Œuvre au Noir* et le diptyque du *Labyrinthe du Monde* — que l'homme est un microcosme combinant en lui le minéral, le végétal et l'animal, n'est-elle pas empruntée autant au philosophe d'Agrigente qu'aux alchimistes ?¹⁹ Jean Blot a bien analysé le temps éléate « divisé en compartiments »²⁰ de l'essai « Ah, mon beau château » paru dans *Sous bénéfice d'inventaire*. Mais n'est-ce pas à la tentation anaxagorienne que Yourcenar succombe — par Hadrien interposé — en niant le devenir absolu, en prétendant puisque « tout ressemble à tout »²¹, qu'il ne s'agit dans un univers en désordre que de faire émerger la substance première ? En langage yourcenarien : devenir Hadrien ou Zénon.

Dans cette petite tapisserie qu'est *Le Jardin des Chimères*, on surprend déjà l'auteur à utiliser quelques trames qu'on retrouvera plus tard dans la chaîne de l'œuvre. D'abord les Sirènes ou la tentation de « l'amour pâle ». Ces « sœurs du silence » proposent à Icare « un amour froid de cristal »²² qui le délivrera à jamais du désir, de la pitié, du remords, en un mot de l'enchaînement des passions. Nous les verrons réapparaître dans les poèmes marmoréens des années 1924-1930²³. Ce sont elles, encore plus assoiffées de cruauté froide, qui tenteront vainement de ramener à son élément naturel la petite Sirène²⁴. Si par la suite la symbolique disparaîtra, il restera toujours chez Yourcenar la tentation de figer toute passion sous un masque éternel, fût-ce celui de la momie d'Antinoüs ou de son équivalent sculptural.

À l'opposé — toujours ce goût des contraires — le blason de la Chimère qui incarne le Désir, « la bête insaisissable aux ailes de Lumière »²⁵, aussi éthérée et brûlante (elle est d'aspect flamboyant, mais vit dans l'air glacé) que les Sirènes sont aquatiques et froides. Plus encore. La Chimère c'est surtout le « Songe aux ailes d'or » dont les « radieux Mensonges [...] bercent les dormeurs au seuil de l'Inconnu »²⁶. On pourrait par cette phrase du *Jardin des Chimères* ouvrir le plus beau chapitre de *Denier du Rêve* : celui où chacun des personnages, replacé par le poète « dans sa boîte, dans son casier »²⁷ poursuit son antique Chimère, « ce jeu du soleil sur le sable ».

« Dors, tu n'as pas vécu ! Tu n'as fait que poursuivre un rêve. La réalité l'a vaincu. »²⁸

Voire. Si le songe n'est que fumée, il fut un temps où Yourcenar ne jugea pas autrement la vie, car « c'est priser sa vie justement ce qu'elle est, de l'abandonner pour un songe »²⁹. Précisément. « Il y a les Songes et il y a les Sorts »³⁰. Peut-être ne s'agissait-il pour Icare que d'utiliser les ailes de la Chimère — le mensonge, l'illusion — pour rejoindre son Destin qui était de se brûler au feu d'Hélios. Plus tard les héros de Yourcenar se consumeront à des feux plus intérieurs.

Dès le départ sa pensée oscillant entre l'absence de Désir — la statuaire, la froideur — et le Désir fou — la Chimère, le feu central des derniers livres — choisit le Labyrinthe. Ce n'est pas un hasard³¹, même si le mythe, en l'occurrence, en imposait un. Le Labyrinthe est un jardin silencieux où « les fleurs ne s'effeuillent jamais », où « les neiges restent toujours blanches, le glacier toujours pareil »³². Là règne Dionysos, dieu de la végétation noire, des « antres sauvages... des sombres voluptés... dieu des rêves obscurs et des amours secrètes »³³. C'est dire si le Labyrinthe s'identifie avec la Nuit : nuit réelle des premiers livres³⁴, nuit obscure pour l'âme dans la période de la maturité, nuit cosmique enfin dans les derniers ouvrages. Yourcenar n'a pas choisi le filet ou la prison qui ne sont que des *objets extérieurs* symbolisant nos « blocages » économiques, sociaux ou psychologiques. Alexis excepté — mais il se libérera — il y a peu d'être prisonniers dans son œuvre. Il y a seulement, ce qui est pire, des êtres figés, comme Rosalia ou Martha. L'existence est donc conçue comme un labyrinthe obscur, au terme

duquel (ou de laquelle) seuls quelques-uns débouchent sur un espace illimité débordant de lumière.

Auparavant beaucoup se sont égarés en route, *égarement* que connaît chaque héros de Yourcenar, désespérant un instant sortir du Labyrinthe : errance de Stanislas à la recherche d'une tombe qu'il ne trouvera pas (*La Nouvelle Eurydice*) ; couloirs en pente et escaliers descendus³⁵, nombreux dans *Feux* et *Les Songes et les Sorts* ; labyrinthe de foire à la mesure de la personnalité falote du Thésée de *Qui n'a pas son Minotaure ?* ; descente encore pour Hadrien lorsqu'il accompagne Antinoüs dans sa dernière demeure. Déjà à partir de *Mémoires d'Hadrien*, le labyrinthe devenait plus intérieur : on était soi-même sa propre nuit. La promenade nocturne de Clément Roux et sa vision hallucinée du forum (*Denier du Rêve*) annoncent l'univers vertigineux de fuites et de « perspectives diagonales », de ruines et de fantômes, mis en pleine lumière dans « Le cerveau noir de Piranèse »³⁶. Mais c'est surtout l'œuvre de Thomas Mann qui semble avoir éclairé Yourcenar sur la nature du « gouffre intérieur »³⁷. Icare pouvait encore s'échapper du Labyrinthe qui était un espace bien délimité. Zénon découvre avec effroi — Piranèse déjà le suggérait — que « le monde est une prison » qui fait paraître bien dérisoire la cellule de Bruges. D'ailleurs, élargie à la dimension de l'univers, la notion de prison rejoint celle de Labyrinthe, ce que nous nommons esprit étant alors notre fil d'Ariane, susceptible à tout moment de se casser, et pourtant le seul à pouvoir permettre la remontée vers la Lumière.

« La politique des yeux ouverts »³⁸ a ses exigences. « Ceux qui se sont usé les prunelles à force de fixer l'horreur savent bien que la rébellion n'est pas pensable au sein du monde réel »³⁹. La fuite elle-même est illusoire, si ce n'est l'ultime. Du chapitre « La promenade sur la dune » dans *L'Œuvre au Noir* au court essai intitulé « Sur quelques lignes de Bède le Vénéral », le Labyrinthe est assimilé à la condition même de l'existence, qu'elle soit humaine, animale ou végétale. Il n'est plus certain qu'il y ait une Lumière au-delà. Dans ce Labyrinthe du Monde, seule subsiste une petite lueur en laquelle Yourcenar ait encore confiance, « le cerveau, chambre éclairée, feu central, temporairement placé pour chacun de nous au milieu des choses »⁴⁰.

Toute variation apportée à un mythe est révélatrice. Dans le mythe grec le magicien Dédale fabriquait, pour lui et son fils, les ailes qui allaient leur permettre de s'échapper du Labyrinthe. Icare avait voulu monter trop haut : son hybris avait été punie par sa chute. Dédale avait été « sage », pour avoir volé selon le « juste milieu » ; il achèvera ses jours, parmi les Siciliens, entouré d'honneurs. Que devient ce mythe chez Yourcenar ? Icare s'échappe grâce aux ailes de la Chimère et subit le même sort, mais nous verrons plus loin que le sens de sa chute est interprété différemment. En revanche Dédale refuse de sortir du Labyrinthe qu'il a construit lui-même ; il attend la mort. Il n'est pas résigné, mais il sait que toute sortie est illusoire et qu'il est vain « de libérer le monde à jamais asservi ». Thanatos s'approche :

« **La lampe va mourir et l'âme va s'éteindre.** »

Thanatos apparaît :

« **La lampe s'est éteinte.** »⁴¹

L'obscurité est totale dans le Labyrinthe. Dédale n'est plus.

Oublions le final humaniste du *Jardin des Chimères*, ou plutôt plaçons-le, comme il se doit, en perspective. L'aspiration à sortir du Labyrinthe et à s'élancer vers le Soleil correspond à un mouvement ascendant. Certes le jeune poète ne peut s'empêcher de décrire cette montée dans l'espace sans mobiliser tout un arsenal allégorique : chœur des Sirènes, chœur des Vents, chœur de Cythère, chœur des Peuples. Mais si, par delà la forme surannée, on serre de plus près le sens profond du poème, on s'aperçoit que cet écrivain de dix-huit ans décrit — malgré elle ? — une expérience mystique. Il ne manque ni la nuit obscure — passage dans le Labyrinthe — ni la voie active — montée vers Hélios — ni la voie illuminative qu'est la fusion finale au contact du divin. On constate alors que cette aspiration religieuse à la lumière et à l'harmonie sera celle d'Hadrien ; que l'ascension d'Icare n'est qu'une longue suite, non pas d'abandons, mais de dépouillements ; bref, que déjà est posée dans son architecture, toute l'œuvre de Yourcenar.

« **Je viens à toi, Soleil ! J'ai tout sacrifié !**

.....
**Échapper au désir, à l'espérance, au Sort,
 Et savourer l'extase ardente de la mort
 Libératrice !** »⁴²

Un demi-siècle plus tard, Zénon sur son lit de mort verra le soleil déchirer sa nuit, se risquer à descendre au point le plus bas, puis remonter vers le zénith et se confondre avec elle. Icare n'a pas connu d'autre sort⁴³.

II LES DIEUX NE SONT PAS MORTS

Ce recueil réunit une cinquantaine de poèmes de l'adolescence, écrits entre la quatorzième et la dix-neuvième année. L'ouvrage parut aux éditions Sansot chez Chiberre, en 1922, un an après *Le Jardin des Chimères*. De l'aveu même de l'auteur, *Les Dieux ne sont pas morts* « mérite encore moins de commentaire [que *Le Jardin des Chimères*]. Sauf deux ou trois poèmes qui me paraissent sentir assez gracieusement l'enfance, comme des rondeaux, d'un très jeune musicien (« Limpide source »... « Été »...) tout est contourné et boursofflé »⁴⁴.

D'une certaine façon l'esprit qui anime *Les Dieux ne sont pas morts* est le même que celui de l'ouvrage précédent. En témoigne le Prologue intitulé « Les Rafales » où le poète demande aux Vents de l'arracher au monde présent et de l'emporter, tel un nouvel Icare, vers « le pays de la Joie et de la Volupté », le monde grec antique. En témoigne encore l'« Ode à la Gloire » qui clôt le recueil, aussi enflée, prétentieuse, malhabile dans l'abondance de ses points d'exclamation que l'est, dans *Le Jardin des Chimères*, le discours d'Hélios à la gloire de l'homme. Il est fort probable que ces deux poèmes furent écrits après coup, pour donner une unité au volume, à une époque où l'auteur achevait *Le Jardin des Chimères*. Ils attestent amplement l'ambition démesurée — icarienne — d'un jeune écrivain de vingt ans qui s'exclamait :

« Gloire ! Salut à toi, que j'aime et que j'attends !
Inspire à mon esprit les beaux vers éclatants ! »

(« Ode à la Gloire », *Les Dieux ne sont pas morts*, p. 212)

Dans la préface de *Les Songes et les Sorts* et dans la postface de *L'Œuvre au Noir*, Yourcenar a fait allusion à cette période de l'existence « où on essaie d'être autre chose et plus que soi »⁴⁵. Vers 1925-1926 elle abandonne les projets de l'adolescence : un essai sur Hadrien et un roman énorme où

déjà apparaissait Zénon. Aussi, tiré à guère plus d'un millier d'exemplaires, *Les Dieux ne sont pas morts* fut-il jugé indigne et mis au pilon en même temps que *Le Jardin des Chimères*.

Le titre, *Les Dieux ne sont pas morts*, indique que le poète entend bien affirmer que, pour elle, l'Antiquité n'est pas un objet de musée :

**« Souviens-toi qu'il suffit de la ferveur profonde
Pour retrouver en toi la jeunesse du monde ;
Que tes Dieux regrettés vivent par ton amour,
Symboles triomphants de ta propre pensée. »**

(« Aujourd'hui », *Les Dieux...*, p. 90)

Le passé évoqué est celui de la civilisation méditerranéenne dans son sens le plus large : l'Empire romain d'Orient (« Mosaïques byzantines »), Florence (« Tableaux florentins »), l'Islam (« Broderies persanes ») et surtout la Grèce. Examinons à partir des poèmes qui ont un lien direct ou indirect avec l'Antiquité gréco-romaine, comment l'écrivain retrouve le passé et le ressent à tel point qu'il s'écrie : « Les Dieux ne sont pas morts ! »

Un des lieux communs sur l'adolescence de Yourcenar est de nous la présenter penchée sur les livres ou parcourant sagement les musées européens. L'image, pour être incomplète, n'est pas fautive. À l'âge de dix-huit ans, Marguerite Yourcenar est loin de penser qu'« il ne faut jamais abuser d'allusions esthétiques touchant aux arts et qui sont seulement faites la plupart du temps pour allécher le lecteur »⁴⁶. Donc, à cette époque, aucune retenue à étaler sa culture.

Prenons un exemple, un des poèmes les plus détestables, il est vrai. Dans « Regrets helléniques », l'auteur forme le souhait de vivre à Athènes, « au siècle de Platon ». Elle s'imagine sous les traits d'un propriétaire habitant une petite maison à deux pas de la mer. Il fréquente Platon et a connu Socrate, s'émeut aux vers d'Euripide ou rit à ceux d'Aristophane ; il longe admiratif les frises du Parthénon et s'arrête à contempler une sculpture de Praxitèle ; bon citoyen, il suit religieusement le cortège des Panathénées et ne néglige pas pour autant l'initiation à Éleusis ; il court à la palestres puis, le soir, retrouve ses compagnons au banquet ; ayant vécu « sans hâte et sans effort / dans l'allégresse coutumière », il voit « sans crainte » approcher l'heure de sa mort. Tout cela est d'un

académisme convenu et tient davantage de l'inventaire culturel (on pense au *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce dans le milieu du quatrième siècle* de l'abbé Barthélémy⁴⁷), que d'une réflexion profonde sur la civilisation grecque.

Ailleurs, la référence à la culture hellénique, tout en restant littéraire, peut être plus allusive et gagner ainsi en finesse. « Le Cortège des Heures » et l'« Île des Bienheureux » prouvent que l'auteur connaissait bien Pindare, mais savait aussi ne pas le citer. Remarque-t-il chez Catulle un passage qui l'a particulièrement ému ? Il écrit aussitôt « Paroles d'Ariane ». Mais là où le poète latin ne trouvait que prétexte à décrire une statue hellénistique et prêtait à Ariane abandonnée par Thésée de longs reproches pleins de fureur, Yourcenar ne retient que les quatre vers où la fille de Minos s'exprime avec humilité⁴⁸ et en tire une plainte frémissante que ne renieraient pas certaines héroïnes de *Feux* ou la Sophie du *Coup de Grâce*. Il est significatif que « Paroles d'Ariane » n'aient qu'un lien très mince avec le poème qui les a inspirées. Illusion de penser qu'on puisse refaire du Catulle ! qu'on puisse « revivre au siècle de Platon » ! Son intuition, rarement en défaut, la détourne de la voie archéologique choisie par certains Parnassiens qu'elle semblait, un moment, avoir fait sienne avec « Regrets helléniques ». « Paroles d'Ariane » constitue une première étape : le jeune poète, pour exécuter ses propres voltiges, utilise comme un tremplin l'émotion que lui ont procurée quelques vers vieux de deux mille ans.

Il n'est pas de relation avec le passé qui ne soit porteuse d'ambiguïté. Yourcenar a remarqué que, si de rares poètes font revivre le passé à « l'état neuf », d'ordinaire nous le jalonnons de « beaux intermédiaires »⁴⁹ culturels, quand ce ne sont pas des « ombres portées »⁵⁰ par le présent. Parce que nous avons accumulé en nous plusieurs civilisations, Ariane est moins la fière héroïne grecque que la sœur en humilité de Marie-Madeleine. Un autre poème, « Cantique d'Été », illustre bien l'idée que l'on retrouve rarement le passé sans se heurter aux autres cloisons du temps. Ici, l'été est évoqué sous les traits d'un « doux et sauvage éphèbe ». Déjà la source littéraire est double, puisqu'à l'été sicilien de Théocrite se superposent les souvenirs mantouans de Virgile. Mais le jeune homme « couronné d'églantines » n'a rien de l'*aestas torrida* méditerranéenne. On ne peut s'empêcher de songer alors à la

Renaissance élisabéthaine, à une miniature d'Hilliard ou à tel poème de Spenser. « Le rire jeune et frais de l'éphèbe » nous parvient de l'Antiquité en ricochant sur les siècles comme un galet sur l'eau. Effet recherché ? Probablement pas ; mais ce petit poème contient en puissance toutes les variations étonnantes de *Feux*.

Plus encore que les textes, l'œuvre d'art (monument, sculpture, peinture) se présente à nous démantelée, mutilée, effacée par le temps. Celui-ci n'est pas encore le « grand sculpteur », adaptant la statue antique au siècle qui l'utilise ou jouant à cache-cache parmi les monuments romains que grave Piranèse⁵¹. C'est un temps moins espiègle, moins démiurge aussi, qui, pour assurer le passage de « l'aujourd'hui » vers « l'autrefois »⁵², se contente d'user des œuvres d'art. Nombreux furent les poèmes de *Les Dieux ne sont pas morts* qui naquirent de la contemplation de celles-ci : terres cuites de Tanagra (« Le Marchand de Statuettes d'argile »), mosaïques de Ravenne (« Théodora ») pour l'Antiquité ; peinture de Botticelli ou du Sodoma (« Le Retour d'Aphrodite », « Saint Sébastien ») pour la Renaissance italienne. Voici deux exemples qui ne sont pas choisis au hasard : « L'Apparition » et « Le Crépuscule d'Éros ».

Le premier est un sonnet médiocre, mais comment ne pas le remarquer ? L'« apparition », en effet, est celle d'Antinoüs. À ma connaissance, la première visite à la Villa Hadriana date de 1923, et à moins qu'il ne faille rectifier les souvenirs de l'auteur, le poème lui est antérieur. Sa présence dans le recueil marque la trace archéologique d'une œuvre à venir, avant même 1924, date de la première rédaction de *Mémoires d'Hadrien*⁵³. Qu'Antinoüs ait été découvert par une lecture, une gravure ou une visite touristique importe peu. L'adolescent qui s'impose à son imagination est d'abord une statue. Avec le temps s'affinera cette attention passionnée au document iconographique. La division établie par Jean Blot entre « les personnages qui épuisent leur vie à ressembler à des statues et à les rejoindre » et « l'observation d'une œuvre d'art à partir de laquelle l'imagination de l'auteur élabore un personnage »⁵⁴ est peut-être acceptable pour une œuvre de jeunesse comme *Pindare*, mais pêche par excès de simplicité : au mieux, elle définit un auteur académique. Certes, dans le sonnet sur Antinoüs, nous sommes encore loin du réseau inextricable, du

perpétuel mouvement entre l'œuvre d'art et l'être de chair, si subtil qu'on ne parvient pas à distinguer s'il va de l'une à l'autre ou l'inverse. Pourtant, dans sa naïveté, il démontre comment procède l'imagination chez Yourcenar. Encore faudrait-il s'entendre sur le terme! N'a-t-on pas, en effet, reproché à l'auteur de *L'Œuvre au Noir* de pallier, grâce à une érudition excessive, une certaine pauvreté d'imagination? Mais aujourd'hui on n'entend par là que l'invention et la fantaisie romanesques. Dans son acception originale, la plus intense aussi, l'imagination est d'abord la « faculté que nous avons de nous rappeler, de voir en quelque sorte les objets qui ne sont plus sous nos yeux » (Littré).

**« 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 ... »**

Seule la mémoire du poète peut retrouver un segment de cette durée à échelle humaine que nous appelons le temps. L'émotion esthétique suscitée par une statue en marbre provoque le choc nécessaire à l'apparition de l'image, cette *imago* qui, chez les Anciens, Virgile ou Horace par exemple, signifiait précisément fantôme, ombre, apparition en songe. Et c'est bien d'une apparition qu'il s'agit, parfaite justification du titre du sonnet.

Premier poème *mémorial*, au sens où l'entend Yourcenar dans son essai sur Cavafy? ⁵⁵ Pas encore. Mais déjà « un pied dans l'érudition, l'autre dans la magie » ⁵⁶; certes, pour l'instant l'érudition est plaquée et la « magie sympathique qui consiste à se transporter en pensée à l'intérieur de quelqu'un » ⁵⁷ balbutie; témoin, le *Pindare* fâcheusement archéologique que l'auteur écrit à la même époque. Il reste que la voie a été trouvée, qu'elle ne va cesser d'être explorée. Familière des textes qui d'Homère à Dante mettent en présence les vivants et les ombres des morts, Yourcenar va plonger « les yeux ouverts » à la recherche de ses Eurydices qui, avant d'être des créations littéraires, furent d'abord d'assidus compagnons de route répondant aux noms d'Hadrien ou de Zénon. La pâle silhouette de Conrad chevauchera à ses côtés sous les traits du *Cavalier Polonais* de Rembrandt, fantôme renvoyant à un autre fantôme ⁵⁸. Le vers « Je revois le bel adolescent » appelle en écho le « J'aperçois

Patrocle» d'Hadrien qui, au seuil de la mort, se souvient d'une lettre de son fidèle Arrien : « Et l'ombre de Patrocle apparaît aux côtés d'Achille »⁵⁹. Il importe peu que ces apparitions ne soient que des fantômes. Sire Laurent dans *Le Dialogue dans le Marécage* ne se demande pas s'il a rencontré « soit un ombre tout court ou une ombre encore revêtue de chair »⁶⁰ ; il est possible que l'amant de Pia, sa femme, soit un spectre : pour elle il n'en pèse pas moins de tout son poids de vivant. Yourcenar, si sceptique par ailleurs, accepte sans sourciller qu'un de ses lecteurs ait vu errer le fantôme d'Hadrien quelque part en Islande⁶¹. Il faut saluer en Antinoüs la première de ces « vivombres »⁶² qui vont hanter l'œuvre.

C'est la fin du paganisme que l'auteur évoque dans « Le Crépuscule d'Éros » en imaginant le martyr d'une statue du dieu lapidé par des moines. On songe, en plus désespéré, au récit « Notre-Dame-des-Hirondelles » dans *Nouvelles Orientales*. On pense, en moins trivial, aux statuettes de bronze des petits Éros que les nouveaux chrétiens, après les avoir envoyées à la fonte, faisaient transformer en poêles à frire. Si ce poème charmant, mais un peu mou, nous intéresse encore, c'est en partie parce que cette pitié à l'égard de la pierre mutilée est déjà très yourcenarienne d'esprit. Sûrement entret-il beaucoup d'anthropomorphisme dans la description de cet Éros « frileux... aux membres blessés ». La statue, façonnée pour être vénérée, partage le sort commun de l'humanité : elle meurt. Or c'est précisément à partir de ce lieu commun que Yourcenar abordera l'inconnu. On pourrait dire que sa pensée est essentiellement généalogique, parce qu'elle n'admet aucun concept sans remonter à sa source ; sous sa plume, le lieu commun, l'évidence, le bon sens ne vont pas de soi. Nous apprenons la perspective. À voir non plus à plat, le nez collé à la réalité, mais en profondeur, sur plusieurs plans jusqu'à l'infini, à la façon de Piranèse. En partageant les vicissitudes humaines, l'œuvre d'art subit différentes modifications sans changer tout à fait. « Le Crépuscule d'Éros » retrace la première de ces métamorphoses : la sculpture rendue aptère, probablement châtrée, appartient désormais de par son air de martyr, davantage à la civilisation chrétienne qu'à l'antique. Dans un texte éblouissant, paru en 1954, « Le Temps ce grand sculpteur », Yourcenar suivra ces métamorphoses jusqu'à l'ultime : celle où la sculpture est « ramenée peu à peu à l'état

de minéral informe auquel l'avait soustrait son sculpteur»⁶³. Nul doute que, repris aujourd'hui, «Le Crépuscule d'Éros» serait plus proche d'Hésiode que des poètes hellénistiques. La statue d'Éros retournerait aux éléments primordiaux d'où le dieu est issu. Toutefois entre les deux démarches, celle qui croit à la royauté humaine et celle qui tente d'explorer un monde épargné par l'homme, il n'y a pas de différence de nature ; on assiste simplement à une remontée jusqu'à «la nuit des temps»⁶⁴, jusqu'à la beauté pure de la géologie à laquelle Yourcenar réduit tout ce qui a vécu : humains, animaux et végétaux.

Aussi intenses qu'elles aient pu apparaître, les ombres du passé ne renvoient qu'à l'instant d'une vie. L'observation des ruines antiques ou des paysages de la Provence permettent d'appréhender la durée des choses, d'affirmer avec force la permanence d'une civilisation. Négligeons «Le Trophée d'Auguste» : ce sonnet sur les ruines de la Turbie est banal. Quel touriste, même le moins averti, n'a eu devant le Colisée ou le Pont du Gard le sentiment de la majesté écroulée ? Rien dans ce poème ne laisse soupçonner la vision piranésienne qui va devenir la sienne, celle où la ruine est «le lieu d'un dialogue entre la volonté humaine encore inscrite dans ces maçonneries énormes, l'inerte énergie minérale, et l'irrévocable Temps»⁶⁵.

Les paysages de la Provence l'inspirent davantage, car ils rappellent «le pays regretté». Il semble que l'adolescente ait découvert là le reflet d'une Grèce idéale qu'elle ne connaissait pas encore, mais qu'elle pouvait *retrouver* dans les éléments naturels : la couleur de la mer d'un «bleu toujours pareil», l'éternel soleil («Paysanne»), le «vent qui se souvient» («Roquebrune»), les «senteurs du flot et les parfums du verger» mêlés par la brise («Antibes»), le geste simple d'une femme «évoquant en nous toute l'Antiquité» («Paysanne»). C'est alors que le Temps, qui d'ordinaire nous divise et nous morcelle, se déploie sans effort et offre au regard la surface lisse de l'éternité⁶⁶. Un demi-siècle plus tard, l'auteur raillera cette prétendue éternité, en une époque de marées noires, de boues rouges, d'odeurs chimiques et de déboisements qui ont totalement modifié les essences d'autrefois⁶⁷. Retenons seulement la volonté de rapporter à l'essentiel, d'aller à ce

« qu'il y a de plus durable [...] dans les émotions des sens ou dans les opérations de l'esprit »⁶⁸, toutes choses qui éviteront à l'auteur la sécheresse de l'érudition pure.

« Le temps a tout détruit sans pouvoir rien changer. » Il est dommage que cette phrase, peut-être la plus yourcenarienne du recueil, celle qui en tout cas nous place au cœur de l'œuvre, tout près d'Hadrien ou de Zénon, ait été supprimée lorsque l'auteur réécrivit le sonnet « Antibes », et le fit paraître, en 1956, dans *Les Charités d'Alcippe* sous le titre « Colonie grecque ». La seconde version, qui paraît dater des années 1935-1940, révèle, en effet, une connaissance intime de la Grèce. Tout ce qu'il pouvait y avoir de mou et de convenu dans le premier poème, « les temples ornés de colonnes sereines », la « naïve allégresse des pâtres [...] assis sous un bel oranger », cède la place à une vision dont la sèche précision (« l'olive au fruit ridé »), le réalisme cru (« le marchand pris de vin ronflant au fond d'un bouge »), et l'érotisme viril (« et les bruns cavaliers laissant pendre les rênes / se baignaient dans la mer par les matins d'été ») rappellent les textes de *Feux* ou de *Nouvelles Orientales*. Tout en gardant la passion du terme concret qui date de cette période, l'écrivain retrouvera avec *Mémoires d'Hadrien* les larges perspectives qu'on devine en pointillé dans les trois premières œuvres et les projets avortés de la même époque⁶⁹, mais qu'elle n'avait pas encore les moyens d'accomplir.

Il faut bien arriver, en effet, au principal défaut de ces poèmes : le style. Si *Le Jardin des Chimères* devait beaucoup aux Romantiques, *Les Dieux ne sont pas morts* penchent plutôt du côté symboliste, avec ce que cela suppose d'alanguissement, de métaphores bizarres et d'air raréfié. De « risibles dragons roulant des yeux d'extase » s'ébattent parmi les pétales bleutés (« Danseuse ») et les roses effeuillées (« Palais du Passé ») avant de s'endormir, lourds de rêves, aux pieds de reines captives (« Le Château merveilleux »). Peut-être n'est-il pas nécessaire d'aller si loin. Le symbolisme a certainement déteint sur quelques substantifs et épithètes (« la fièvre inassouvie, les songes entêtants, le col iridescent des vases, les jasmins mystérieux ») mais l'essentiel, en dehors de la culture antique, peut aussi provenir des lectures de l'enfance et de l'adolescence : *les Mille et une nuits* et divers

recueils de contes et de légendes. La seule influence avouée est celle de Maeterlinck, comme en témoignent plusieurs poèmes («Ritournelle», «Lecture au crépuscule»). En présence de ces «princesses d'amour qui s'accourent au balcon», on se souvient que l'auteur a beaucoup aimé le poète flamand vers l'âge de quinze ans. Influence profonde ou superficielle, Marguerite Yourcenar ne se déprendra jamais tout à fait d'une certaine préciosité dans le choix de ses images : ces «cœurs palpitants», ces «soleils arrachés» («Le Jardin d'Yblis») sont bien du même auteur qui écrira, presque une vingtaine d'années plus tard, *Les Songes et les Sorts*.

Le sonnet «Antibes» avait reparu, très modifié, dans *Les Charités d'Alcippe* sous le titre «Colonie grecque». Deux autres poèmes, «Visions» et «Sonnets», furent eux aussi considérablement remaniés avant d'être publiés dans le même recueil, le premier intitulé «Idoles» et le second sans changement de titre. Dans une lettre, Marguerite Yourcenar s'est expliquée sur ce besoin de réécrire certains poèmes : «Le seul fait curieux est que j'ai travaillé ensuite, jusqu'en 1930, et quelquefois bien plus tard, à refaire inlassablement ces morceaux, ou des variations sur ceux-ci, comme on s'oblige à jouer une pièce de musique jusqu'à ce qu'on l'ait exécutée à peu près proprement.»⁷⁰ La comparaison avec la musique n'est pas gratuite, elle illustre parfaitement la démarche de Yourcenar, compositeur et interprète de son œuvre.

Laissons de côté la composition musicale qui nous entraînerait trop loin ; on sait ce que *Denier du Rêve* et *Feux* doivent aux récitatifs et aux arias de l'opéra baroque ; on a peut-être moins remarqué que toute l'œuvre, depuis *Alexis*, est d'essence musicale avec un goût marqué dans le travail de la voix. Ici, il s'agit seulement d'interprétation : comment utiliser cet instrument qu'est la langue française dans un cadre donné — poésie, roman, théâtre, essai — afin de «rendre un morceau» avec le plus de probité et de perfection possible ? Nous touchons là une des préoccupations essentielles de l'auteur qui l'oblige à détruire deux versions de *Mémoires d'Hadrien* avant de donner la seule que nous connaissons, à réorchestrer entièrement *Denier du Rêve*, puis à l'arranger pour une version théâtrale. Soyons clairs, cette «recherche de la perfection»⁷¹ n'a guère à voir avec la volonté — aussi

respectable soit-elle — d'un écrivain qui désire livrer une œuvre *ne varietur* à la postérité, ambition d'un Montherlant qui écrivait pour un lecteur idéal, lui-même. À moins de trente ans, un créateur a autre chose à faire que de s'élever un mausolée. Il a plutôt tendance à multiplier les articles et les livres sans trop se soucier de leur devenir. Comme beaucoup de jeunes écrivains, Marguerite Yourcenar crut un moment « qu'elle se devait de publier le plus possible »⁷². Mais quel est le désir qui exigeait à une époque où elle n'était pas encore l'auteur consacré de *Mémoires d'Hadrien*, qu'elle refasse des poèmes déjà édités ? Le même qui, un soir de décembre 1948, la poussa à réécrire le livre sur Hadrien « coûte que coûte »⁷³. Le même qui, à partir de 1956, lui imposa de reprendre le personnage de Zénon, conçu vers l'âge de vingt ans. Moins le désir de donner une œuvre parfaite que le besoin d'un perfectionnement intérieur, « qu'il s'agisse d'un perfectionnement de l'œuvre ou d'une amélioration et d'une libération spirituelle »⁷⁴.

Revenons à la comparaison musicale : « Comme on s'oblige à jouer une pièce de musique jusqu'à ce qu'on l'ait exécutée à peu près proprement. » *À peu près proprement* : l'expression répond en écho à la devise des frères Van Eyck, *Als ik kan*, placée par Yourcenar à la fin de *L'Œuvre au Noir*. Elle suggère une ascèse. « Refaire inlassablement un morceau » suppose deux opérations qui ne sont nullement contradictoires. D'abord un *exercice artisanal* : le but est de donner, en ce cas, le plus bel objet, l'auteur disposant avec le temps de moyens qu'il n'avait pas dans sa jeunesse ; un *exercice spirituel* ensuite, au sens où l'entendait Ignace de Loyola : aller toujours davantage à l'essentiel, faire son œuvre au noir. Il faut être borné ou grossier pour accuser de sécheresse ou de froideur une œuvre qui n'est que volonté de dépouillement et réduction au feu central. Autant regretter que Bach ait écrit *l'Offrande musicale*.

Notes et références

- 1 Ces sonnets et d'autres, postérieurs au *Jardin des Chimères*, seront réunis dans le recueil *Les Dieux ne sont pas morts*.
- 2 Toutefois l'ouvrage a gardé son ancien nom en sous-titre : « Icare, légende dramatique ».

- ³ Prologue du *Jardin des Chimères*, p. 12.
- ⁴ « Les mots avec des majuscules sont aussi dangereux que les escaliers glissants de la philosophie » (entretien avec J. Chalon, *Figaro littéraire*, 18 juin 1971, p. 28).
- ⁵ *Le Jardin des Chimères*, p. 75.
- ⁶ Selon M. Yourcenar il y eut en tout sept critiques du *Jardin des Chimères* (Lettre du 17 juillet 1975).
- ⁷ *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 172-201.
- ⁸ *Revue bleue*, LXIX, 22, 21 novembre 1931, pp. 684-687.
- ⁹ On pourrait ajouter sur un mode plus parodique le Thésée de *Qui n'a pas son Minotaure ?* Voire la façon dont sont présentées les œuvres de Cavafy, Wilde ou Gide.
- ¹⁰ « La science rêver au bord du même abîme », dit Dédale (*Le Jardin*, p. 40). Comment ne pas songer à Zénon ?
- ¹¹ « Rien ne te fait frémir » (*Le Jardin*, p. 37).
- ¹² *Le Jardin*, p. 40.
- ¹³ « La beauté sœur du mal, l'amour frère du crime » (*Le Jardin*, p. 40).
- ¹⁴ *Le Jardin*, p. 39.
- ¹⁵ *Le Jardin*, p. 40. Héraclite parle de la grande Année qui englobe plusieurs générations humaines (Aetius, II 32, 3).
- ¹⁶ Dans un entretien avec Roger Vrigny sur *France-Culture* (12 nov. 1968), Marguerite Yourcenar indique que, vers l'âge de 15-16 ans, elle lisait Héraclite et Empédocle. Il ne faut pas négliger aussi cet intermédiaire essentiel que fut Hugo pour la vulgarisation de certaines formules présocratiques.
- ¹⁷ Expression de Zénon dans *L'Œuvre au Noir*.
- ¹⁸ Il ne s'agit pas de nier l'influence hindoue et bouddhiste. Yourcenar connut les *sûtra* vers l'âge de dix-huit ans ; mais je crois que l'auteur était tellement imprégné de la pensée grecque, que c'est par elle qu'elle a pu être sensible à certains aspects de la mentalité asiatique, au moins à cette époque. Ne discute-t-on pas périodiquement des liens entre certains présocratiques et l'Orient en général ? On peut déceler aussi l'influence de Tolstoï.
- ¹⁹ « Ils sont de même nature les cheveux et les feuilles et les ailes touffues des oiseaux et les écailles qui naissent sur les fermes membres » (Empédocle, « De la Nature », fragment 82, trad. J. Voilquin, *Les penseurs grecs avant Socrate*, Paris, 1964, p. 129). « C'est par la terre qui est en nous que nous connaissons la terre, par l'eau que nous connaissons l'eau, par l'éther, l'éther divin, par le feu, le feu destructeur, par la tendresse, la tendresse, et par la haine, la haine affligeante » (*Idem*, frag. 109, p. 132).
- ²⁰ J. Blot, *Marguerite Yourcenar*, Paris, 1971, pp. 27 et suiv.
- ²¹ « En tout, il y a une parcelle du tout » (Anaxagore, frag. 11, *Les penseurs*, op. c., p. 148). *Le Jardin*, p. 40.
- ²² *Le Jardin*, p. 78.
- ²³ Notamment dans « Spes navigantum », *Le Divan*, XVI, 102, septembre-octobre 1924, pp. 428-431 ; « Les Charités d'Alcippe », *Manuscrit autographe*, 24, novembre-décembre 1929, pp. 112-117.
- ²⁴ *La Petite Sirène, Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 135-172.
- ²⁵ *Le Jardin*, p. 23 et 20.
- ²⁶ *Le Jardin*, p. 19 et 43.
- ²⁷ Patrick de Rosbo, *Entretiens avec Marguerite Yourcenar*, Mercure de France, Paris, 1972, p. 157.

- ²⁸ *Le Jardin*, p. 114.
- ²⁹ Citation de Montaigne (*Essais*, livre III, ch. 4) placée en exergue de *Denier du Rêve*.
- ³⁰ Préface de *Les Songes et les Sorts*, Paris Grasset, 1938, p. 13.
- ³¹ Rappelons la trilogie *Le Labyrinthe du Monde* dont le titre est emprunté au roman parabole de Coménius, ouvrage que Mlle de Crayencour connaissait puisque son père l'avait traduit dans les années 1900.
- ³² *Le Jardin*, p. 38.
- ³³ *Idem*, p. 51 et 53.
- ³⁴ Sur la Nuit, voir surtout le poème « Endymion », *Mercur de France*, tome 212, 713, 1^{er} juin 1929, pp. 295-297 ; et le roman *Denier du Rêve*.
- ³⁵ Yourcenar a dû souvent méditer cette réflexion d'Héraclite : « Le chemin en haut et le chemin en bas sont un et le même » (frag. 60, *op. c.*, p. 78). Voir aussi sur l'escalier les réflexions semblables de s. Jean de la Croix dans *La Nuit obscure de l'âme*, II, 18.
- ³⁶ « Le cerveau noir de Piranèse », *Sous bénéfice d'inventaire*, Paris, Gallimard, 1962, p. 116-169.
- ³⁷ « Humanisme et hermétisme dans l'œuvre de Thomas Mann », *idem*, p. 251.
- ³⁸ Expression employée par Marguerite Yourcenar dans une lettre du 28 août 1971.
- ³⁹ B.H. Lévy, *La barbarie à visage humain*, Paris, 1977, p. 40.
- ⁴⁰ « Sur quelques lignes de Bède le Vénérable », *N.R.F.*, 280, avril 1976, p. 7.
- ⁴¹ *Le Jardin des Chimères*, p. 60 et 63.
- ⁴² *Le Jardin des Chimères*, p. 99 et 100, C'est nous qui soulignons.
- ⁴³ Le seul qui ait compris à son époque le sens profond du *Jardin des Chimères*, fut Rabindranâth Tagore, qui après l'avoir lu, invita l'auteur à venir le visiter à Santiniketan, sa « Demeure de la Paix » au Bengale. Sans y être jamais allée, Yourcenar n'a-t-elle pas fini par rejoindre la demeure du sage ?
- ⁴⁴ Lettre de M. Yourcenar en date du 15 avril 1973.
- ⁴⁵ Même lettre.
- ⁴⁶ « Les prix littéraires et la musique, entretien avec C. Cèzan », *Journal musical français*, 180, mai 1969, p. 53.
- ⁴⁷ Ouvrage que l'auteur avoue d'ailleurs n'avoir pas lu (P. de Rosbo, *Entretiens, op. cit.*, p. 48.)
- ⁴⁸ Catulle, *Poésies*, 64, vers 158-163.
- ⁴⁹ *Présentation critique de Constantin Cavafy*, Paris, Gallimard, 1958, p. 32.
- ⁵⁰ « Carnets de notes » de *Mémoires d'Hadrien*, éd. illustrée, Paris, Gallimard, 1971, p. 318.
- ⁵¹ Voir à ce sujet deux textes : le premier sur les sculptures antiques, « Le Temps ce grand sculpteur », *Revue des Voyages*, 15, Noël 1954, pp. 6-9 ; le second axé sur l'architecture, « Le cerveau noir de Piranèse », *Sous bénéfice d'inventaire*, Paris, Gallimard, 1962, pp. 116-169.
- ⁵² Titre de deux longs poèmes de *Les Dieux ne sont pas morts*.
- ⁵³ « Carnets de notes » de *Mémoires d'Hadrien, op. cit.*, p. 307.
- ⁵⁴ J. Blot, *op. cit.*, pp. 73 et 127.
- ⁵⁵ *Présentation critique, op. cit.*, p. 45.
- ⁵⁶ « Carnets de notes » de *Mémoires d'Hadrien, op. cit.*, p. 316.
- ⁵⁷ *Idem*.

- ⁵⁸ « Quand je pense à ces derniers jours de la vie de mon ami, j'évoque automatiquement un tableau peu connu de Rembrandt que le hasard d'un matin d'ennui et de tempête de neige me fit découvrir quelques années plus tard à la Galerie Frick, de New York, où il me fit l'effet d'un fantôme portant un numéro d'ordre et figurant au catalogue. » (*Le Coup de Grâce*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 228-229.)
- ⁵⁹ *Mémoires d'Hadrien*, *op. cit.*, pp. 284 et 296.
- ⁶⁰ *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1971, « Note », p. 177.
- ⁶¹ P. de Rosbo, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 27.
- ⁶² Allusion au nom de la propriété d'Emmanuel d'Olinsauve dans *La Nouvelle Eurydice*.
- ⁶³ « Le Temps ce grand sculpteur », *op. cit.*, pp. 6-9.
- ⁶⁴ Titre de la première partie d'*Archives du Nord*.
- ⁶⁵ « Le cerveau noir de Piranèse », *op. cit.*, p. 131.
- ⁶⁶ Allusion à une formule de Cocteau que Yourcenar aime à citer : « Le Temps est de l'éternité pliée. »
- ⁶⁷ Voir *Souvenirs Pieux* et *Archives du Nord*.
- ⁶⁸ « Carnets de notes » de *Mémoires d'Hadrien*, *op. cit.*, p. 318-319.
- ⁶⁹ Il faut, en effet, ajouter aux textes publiés, le *Pindare*, un roman dont des fragments seront publiés sous le titre *La Mort conduit l'attelage* et un essai sur Hadrien, tous écrits entre 1921 et 1925.
- ⁷⁰ Lettre du 15 avril 1973. L'auteur ajoute : « Je publierai peut-être un jour ces exercices dans quelque édition à très petit tirage. »
- ⁷¹ A. Bosquet, « Marguerite Yourcenar et la perfection », *Livres de France*, 5, mai 1964, pp. 2-3.
- ⁷² Lettre de M. Yourcenar en date du 17 juillet 1975, à propos de *Pindare*. En effet, entre 1929 et 1932, Yourcenar publie trois romans, une nouvelle, environ une dizaine d'essais et une grande quantité de poèmes. Cela est à comparer avec le *silence* des années 1939-1951, qui correspond aux années de guerre et d'exil : en douze ans, le nom de Yourcenar paraît une seule fois dans un livre (une traduction) et quelquefois dans des revues (trois essais, des fragments de traduction, deux pièces de théâtre).
- ⁷³ « Carnets de notes » de *Mémoires d'Hadrien*, *op. cit.*, p. 314.
- ⁷⁴ Lettre de Marguerite Yourcenar en date du 28 août 1971.