

MARGUERITE YOURCENAR ET LA POÉSIE D'HORTENSE FLEXNER

par Élène CLICHE
(Université du Québec à Montréal, Canada)

Dans un entretien de 1976, Marguerite Yourcenar affirmait que les États-Unis ne l'avaient pas marquée sur le plan littéraire (*PV*, p. 177), qu'elle n'avait écrit qu'une traduction des *Negro Spirituals*, ceux-ci faisant partie, tel qu'elle l'indiquait dans son Introduction à *Fleuve profond, sombre rivière*, du « patrimoine poétique de l'humanité » (*FP*, p. 7). Cet ouvrage sera suivi vingt ans plus tard par des commentaires et une traduction des *Blues et Gospels*, car Yourcenar s'intéressait particulièrement à ce qu'elle nommait « l'expression poétique populaire » avec ses « combinaisons de rythmes et de sons que la poésie littéraire n'a jamais osées » (*PV*, p. 313-314, novembre 1984). Outre ces travaux en relation avec l'Amérique, dans un tout autre registre de parole, se juxtaposait « un petit essai sur une poétesse américaine », Hortense Flexner, qu'elle qualifia de « femme de génie » (*PV*, p. 177). Très peu de femmes ont mérité aux yeux de Yourcenar cette mention de « femme de génie », si ce n'est Selma Lagerlöf et surtout Murasaki Shikibu, l'indépassable¹. Yourcenar précise, dès le début de sa *Présentation critique* à l'œuvre de H. Flexner, que celle-ci « est peu connue et maintenant octogénaire » (*PCF*, p. 7)², or, par cette traduction en

¹ « C'est une femme qui a le génie, le sens des variations sociales, de l'amour, du drame humain, de la façon dont les êtres se heurtent à l'impossible. On n'a pas fait mieux, dans aucune littérature » (*YO*, p. 111).

² Marguerite YOURCENAR, *Présentation critique d'Hortense Flexner suivie d'un choix de poèmes*, Édition bilingue, traduit de l'américain par M. Yourcenar, Paris, Gallimard, 1969. Nous utiliserons toujours l'abréviation : *PCF*. Hortense FLEXNER, née en 1885, est donc de la même génération que Virginia WOOLF, née en 1882, auteure dont on retrouvera chez Flexner certains motifs poétiques reliés à l'imaginaire marin. Pensons au texte *The Waves* de V. WOOLF, traduit par M. YOURCENAR. Flexner, qui publie des

français, le but premier de Yourcenar était d'emblée de faire connaître cette œuvre³. C'est ainsi que dès février 1964, Yourcenar publiera dans la *NRF* une première traduction des poèmes d'Hortense Flexner, avec quelques modifications en 1969, et son avant-propos dans *La Nouvelle Revue Française* constituera plus de la moitié (10 pages) de sa *Présentation critique* ultérieure (de 14 pages) dans le volume subséquent dont on constate l'ajout en 1969 de certaines phrases lapidaires telles « Que nous sommes plus profonds que les apparences le font croire, plus profonds même que cet "inconscient" semé de chausse-trapes auquel la psychologie contemporaine limite nos abîmes ! » (*PCF*, p. 14) Or, la poésie de Flexner donnera accès à cette profondeur, à cette « lucidité quasi inhumaine » (*PCF*, p. 14).

Ainsi, avec ces poètes traduits et commentés par Yourcenar, en considérant la circulation interactive des écritures, à l'exemple de ce vers de Rimbaud *Quoi ? L'Éternité* réinscrit dans le dernier titre du *Labyrinthe du monde*, c'est une dé-propration des textes qui s'opère, dont Yourcenar rend compte en terme « d'osmose entre les différents moi humains » (*PV*, p. 401), dans son dernier entretien en août 1987 à J.-P. Corteggiani. Celle-ci envisageait la signature avec un détachement qui pourrait surprendre : « Qu'un vers convenable ait été écrit par moi ou qu'il ait été écrit par Cavafy, aucune importance » (*PV*, p. 400). Nous pourrions ajouter en paraphrasant, qu'un vers ait été écrit par Yourcenar

poèmes depuis 1920, a donc 84 ans en 1969 lors de cette édition d'un choix de ses *Poèmes* traduits par Yourcenar qui aurait connu Hortense à Sarah Lawrence College alors qu'elles étaient des collègues dans les années 40. Cf. Michèle GOSLAR, *Yourcenar biographie*, Bruxelles, Éd. Racine, p. 234-235.

³ « Traduire, c'est aussi donner à l'auteur choisi des auditeurs qu'il n'a peut-être pas ou pas encore dans son pays. Ce fut le cas pour Constantin Cavafy et Hortense Flexner » (*PV*, p. 318-319, Marguerite Yourcenar à J. Savigneau en 1984). Voir également la visite de l'écrivaine québécoise Marie-Claire Blais chez Yourcenar à Petite Plaisance au début des années 60, en compagnie de H. Flexner, « Un souvenir » dans *Les adieux du Québec à Marguerite Yourcenar*, Montréal, Les Presses Laurentiennes, 1988, p. 25 : Blais rapporte cette phrase de Yourcenar à son amie « Miss Hortie » comme on l'appelait familièrement, « Mais vous êtes un grand poète, voilà pourquoi il faut vous faire connaître en France »... Concernant cette visite avec H. Flexner chez Yourcenar, cf. aussi Marie-Claire BLAIS, *Parcours d'un écrivain*, Notes américaines, Montréal, VLB éd., 1993, p. 211-214.

ou par H. Flexner, ça n'a pas d'importance⁴. Une « pensée fluide » où les signes linguistiques circulent librement comme le désir. Il est certain que les vers d'Hortense Flexner traduits en langue française ont subi, malgré ce processus de dé-propriation, l'appropriation de la parole de l'autre dans la réécriture même des signes par Yourcenar⁵. Néanmoins, il y a, dans cette **création** qu'est la translation du langage dans une autre langue, une perte, pensons aux rimes et aux sonorités subtilement travaillées de Flexner disparues en français, une mutilation fatale, pour reprendre les métaphores de Yourcenar dans son texte d'hommage à Rilke datant de 1936 : « les poèmes traduits ne sont jamais que des colombes auxquelles on a coupé les ailes, des sirènes arrachées à leur élément naturel »⁶.

Sirènes, voilà un mot-référent dans la poésie de Yourcenar qui retenait d'emblée notre attention dans ce poème de 1929, *Les Charités d'Alcippe*, texte qui prouve « que tout était là en germe, sans que je comprenne comment et pourquoi », confiera l'auteure à Patrick de Rosbo (*ER*, p. 168). La figure vive des sirènes nous entraînaient en l'occurrence dans un imaginaire fantasmatique, possessif, de la sororité féminine : « J'ai vu venir à moi les Sirènes mes sœurs. / J'ai vu venir à moi mes folles sœurs des rives » (*CA*, p. 7). Image que nous retrouvons aussi dans le poème *Sirènes* de 1930 (1935) du même recueil et dont le dernier vers « Tout l'amour contenu dans la mort et la mer » (*CA*, p. 65) donne un éclairage signifiant à l'œuvre yourcenarienne, à titre d'exemple, « Sappho ou le suicide » dans *Feux*. Par ce phénomène « d'osmose entre les différents moi humains » que nous avons cité plus haut dans le

⁴ « mais c'est tout de même la traduction d'une pensée fluide, des signes noirs sur fond blanc. Et quant au nom qu'on met en bas, je n'y attache aucune importance » (*PV*, p. 401).

⁵ Nous pouvons émettre ici l'hypothèse d'une collaboration possible de Grace Frick dans le travail de traduction, voir l'exemplaire dans la bibliothèque de Yourcenar à Petite Plaisance des *Poems* dédié aux deux femmes « with love from Hortie » et annoté par Grace, de même qu'un des deux exemplaires des *Selected poems* de Flexner de l'édition Hutchinson of London de 1963, est différencié en tant que « working copy » par Grace qui l'a aussi annoté. Confirmé par Yvon Bernier qui nous a aimablement permis de consulter ces livres appartenant à M. Yourcenar à Northeast Harbour, Maine.

⁶ Cf. M. YOURCENAR, texte d'hommage à Rainer Maria Rilke datant de 1936, en préface aux *Poèmes de la nuit*, Verdier, 1994. Voir aussi l'extrait dans Anne-Yvonne JULIEN, *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, Paris, PUF, 2002, p. 27-28.

discours de Yourcenar, cet ultime vers de *Sirènes* s'enchaîne également à des poèmes d'Hortense Flexner, tels que *Mort d'un oiseau de mer*, ou *Étrange Rencontre* (*Strange meeting*) dans lequel la mort est associée à l'eau « if you were steel and death were water » (*PCF*, p. 28), quand la mort frappe comme un coup de grâce pour utiliser l'expression de Yourcenar, qui traduit ainsi ces vers de la deuxième strophe : « Si la mort s'abattait sur votre cerveau incrédule / Y faisant la nuit d'un seul coup » (*PCF*, p. 29)⁷.

Ces mots nous font considérer dans un premier temps l'acte de lecture yourcenarien dans un rapport spéculaire, de réverbération dans et avec l'écriture de l'autre, une façon de **se projeter sur l'écran du texte flexnerien**, par exemple dans cette *Lassitude du Phénix* (*Weary Phoenix*), dans lequel le sujet-phénix postule, pour lui-même, une non-renaissance, par un désir d'entropie, et un choix de demeurer dans les cendres, signifié par le dernier vers du poème : « I think of sleep-perhaps the ash is best », Trad. : « Si l'oiseau murmurait : "Si je ne renaissais pas... Si je dormais... Et que mieux vailent les cendres"... » (*PCF*, p. 72-73). Le signifiant mortifère « the ash », la cendre, est aussi une trace d'écriture récurrente dans certains vers de Yourcenar, tels que dans l'avant-dernière strophe de *Le visionnaire* (1955) : « J'ai vu dans mon âme / La cendre et la flamme » (*CA*, p. 78). Et corrélativement, la vie est définie métaphoriquement comme une flamme chez H. Flexner dans le poème *Abondance* (*Abundance*) : « Life is a flame, tall as a burning spire », « flamme aussi haute qu'une tour qui brûle » (*PCF*, p. 66-67), tragique présage que cette image prémonitoire dans l'Histoire américaine contemporaine, d'un certain 11 septembre 2001.

L'acte de lecture, tel que nous le concevons ici, comme l'acte d'écriture, renvoie également à cette capacité que Yourcenar retrouvait chez Murasaki Shikibu, Selma Lagerlöf ou George Eliot, de « pratiquer

⁷ Nous pouvons superposer ces vers traduits de *Étrange rencontre* à l'expression *Wholly Night* (« nuit complète, nuit noire ») mots que Yourcenar a relevés sur un rectangle de papier qu'elle a reçu une certaine veille de Noël et qu'elle qualifie de « chef-d'œuvre », ce jeu de mots amer avec *Holy Night*, nuit sainte, calligraphié par Wyncie King, le mari dessinateur de Hortense. Voir la *présentation critique* initiale de Yourcenar aux poèmes de H. Flexner, *PCF*, p. 13.

cette espèce d'entrée amicale dans la conscience d'autrui »⁸. Entrer dans l'autre, s'y laisser imprégner, comme Yourcenar l'a fait éloquemment avec ses personnages, conditionne son rapport littéraire avec Hortense Flexner, comme si elle entendait l'écho de sa propre voix. Cette rencontre intersubjective, où s'établit une relation dialogique entre les textes, déconstruit par conséquent le métadiscours. Mais comme les poèmes traduits qui suivent la *Présentation critique* de Yourcenar ne sont jamais que des « exilés sur des rives étrangères qui ne peuvent que gémir qu'ils étaient mieux ailleurs », selon la formule de l'auteur(e) dans sa préface aux poèmes de Rilke mentionnée plus haut, c'est précisément dans **l'ailleurs** que l'essai critique de Yourcenar va prendre de la consistance afin de mettre en dialogue les poèmes de Flexner. Ainsi, cette connexion intime va s'accomplir dans l'intertextualité, la « rive étrangère », maintenant au sens dénoté de l'expression, étant en l'occurrence dans la proximité même des îles du Maine, soit l'île de Sutton (celle de Flexner) et Mount Desert Island (celle de Marguerite Yourcenar). Mais par extension, Yourcenar va déporter sa lecture des poèmes de Flexner encore plus loin dans l'ailleurs, et les mettre en relation avec d'autres cultures, chinoises et japonaises par exemple, donc sur des rives étrangères beaucoup plus éloignées, et non plus exclusivement américaines, comme elle le fait toutefois avec le texte *Walden ou La vie dans les bois* (PCF, p. 18) de Henry David Thoreau en Nouvelle-Angleterre, texte de 1854 admiré tout aussi bien par Tolstoï que par Proust ou Gide, où nous retrouvons cette communion avec la nature et un cri d'alarme contre la vie moderne.

Yourcenar construit une relation dialogique non seulement avec l'autre dans sa pluralité, mais avec elle-même, dans une autoréflexivité. Car dans une lettre de 1953 (traduite de l'anglais) à Hortense Flexner, Yourcenar fait la remarque suivante : « il est aussi extrêmement intéressant de considérer la sorte d'*autoportrait* que constitue toute critique littéraire »⁹. En effet, dans son essai sur H. Flexner, la subjectivité de l'auteur(e), ses goûts et choix personnels sont marqués

⁸ M. YOURCENAR, *Radioscopie avec Jacques Chancel* (diffusée en 1979), Paris, Éditions du Rocher, 1999, p. 47.

⁹ Cf. Lettre de Marguerite Yourcenar à Mrs King (Hortense Flexner) du 15 mars 1953, *HZ*, p. 236. C'est nous qui soulignons « autoportrait ».

lorsqu'elle énonce : « j'avais surtout aimé quelques poèmes consacrés au paysage de Sutton, où s'affirmait son sens des substances minérales ou ligneuses usées et durcies par leur [*sic*] résistances aux intempéries et au temps » (*PCF*, p. 14). Dans *Les Yeux ouverts*, Yourcenar établissait aussi un lien entre ces substances et les gravures de Piranèse qui « donnent le sens de la durée, le sens des objets lentement corrodés par le temps, ce qui rejoint d'une façon curieuse un texte chinois que j'ai donné en préface à ma traduction d'Hortense Flexner » (*YO*, p.143). En l'occurrence, Yourcenar se réfère à une longue citation du Maître Yuan-Wu (*PCF*, p. 19), qu'elle extrait du livre de Thomas Merton, *Mystics and Zen Masters*, l'Orient étant donc médiatisé ici par Merton (écrivain dont Yourcenar possédait quelques ouvrages dans sa bibliothèque tels que *The Asian Journal*). Ainsi, une dimension de la matière poétique que Yourcenar retient dans le langage de Flexner comme une isotopie au niveau esthétique, c'est précisément la « beauté des objets qui ont été lentement détruits et en même temps reconstruits, recréés par les intempéries, les excroissances végétales, l'éboulement et l'enlèvement » (*YO*, p.143). En évoquant la vision des murs de Rome de Piranèse qui ont la beauté que le temps a fait subir aux pierres, nous établissons une relation intertextuelle avec *Le Temps, ce grand sculpteur* et les lions de Délos qui ont subi l'effet du temps, exposés au vent marin, de même qu'avec cette réflexion éminemment poétique¹⁰ de Yourcenar sur la pierre gisant au fond des eaux et qui a passé par cette « décomposition sans agonie, cette perte sans mort, cette survie sans résurrection qui est celle de la matière livrée à ses propres lois » (*TGS, EM*, p. 316). Cette **poésie du minéral**, si parfaitement réalisée selon notre propre vision méditative des jardins japonais, est universelle et sans frontières. Mentionnons à titre d'exemple le chef-d'œuvre de Soami, le *Ryoan ji*, jardin « sec » zen à Kyoto.

Cette femme-écrivain qui aimait les pierres, en miroir l'image de Yourcenar-Flexner dédoublée que nous envisageons, fait émerger ici un autre nom dans l'intertexte, celui de Roger Caillois lors du *Discours de réception de Mme Marguerite Yourcenar à l'Académie française* le 22

¹⁰ C'est Yourcenar elle-même qui précise : « Je ne fais pas de différence entre romanesque et poésie. Les textes du *Temps, ce grand sculpteur* sont des essais poétiques » (*PV*, p. 319).

janvier 1981, « cet homme qui aimait les pierres » et à qui elle rendra hommage, en avouant qu'elle sentait sa présence en regardant ou en maniant des pierres. Dans « l'autoportrait » (pour reprendre son expression dans sa lettre à Flexner citée plus haut) intégré dans son discours critique à l'Académie, elle raconte cet épisode autobiographique qui a eu lieu lors d'une promenade au soleil couchant sur une plage isolée de l'île des Monts-Déserts, île voisine de Sutton qui a inspiré les *Poems for Sutton Island* de Flexner et que Yourcenar a choisi de traduire. Pour nous, cet épisode relaté dans son Discours à l'Académie française instaure de nouveau un dialogue (du moins nous l'entendons ainsi) avec la poésie de Flexner par son magnétisme tellurique, comme dans *Happy Country (L'Île heureuse)* « Nor chronicle but what the gulls can read / Of sea at war with rock », vers ainsi traduit : « Annales de la mer en lutte avec le rocher » (*PCF*, p. 76-77). Ces mots de Flexner nous ramènent, par rétroaction littéraire, à un vers de Yourcenar dans son poème *Érotique* de 1938 : « Toi l'écume et moi le rocher » (*CA*, p. 44). Rappelons que le premier recueil de poésie d'Hortense Flexner *Clouds and Cobblestones* (1920) inscrivait d'emblée les cailloux comme signes linguistiques, ou encore les mots comme des cailloux. Or dans ce Discours à l'Académie française, Yourcenar déclare « sa passion qui n'a fait que grandir » pour « le monde non humain ou préhumain des bêtes des bois et des eaux » (*DAF*, p. 32). Il nous semble qu'elle se rapproche ainsi du texte de Thoreau, *Walden*, que nous avons mis en relief précédemment dans sa *Présentation critique* à Flexner, et elle admire chez Caillois « le grand flot cosmique » qui « a tout roulé » (*DAF*, p. 32). Relatant cette promenade sur l'île des Monts-Déserts, elle décrit de façon très détaillée à marée basse les « innombrables rocs sous-marins », « roches sédimentaires ou composites », « je vois encore un granit gris strié de basalte comme de veines noires » (*DAF*, p. 48). Nous remarquons que la pierre est vivante et que le langage la fait exister. L'ultime énoncé de Yourcenar dans son discours d'académicienne sera pour avouer qu'elle pense à Caillois en s'efforçant « d'écouter les pierres » (*DAF*, p. 49). Ainsi dans la sensualité yourcenarienne, il ne s'agit pas seulement de regarder les pierres, mais de les investir d'un autre sens, l'ouïe. Il fallait une certaine audace, marginale, devant ces messieurs conformistes et confortablement assis de l'Académie en 1981, pour narrer au je – en autoréférence – un autre épisode qui faisait suite à la promenade sur son

île, soit à Keswick en Cumberland, avec une mise en scène du corps dans l'environnement : « où je fis ce geste qui consiste à appliquer l'oreille, la joue et les paumes sur la roche pour tenter de saisir la vibration des pierres. [...] Rien que le son *inouï* du roc, la sourde vibration qui dure depuis des âges que nous ne chiffons même pas » (*DAF*, p. 49, mot souligné dans le texte).

Or, le son *inouï* du roc, cette sourde vibration que Yourcenar tente de capter, c'est une vibration du monde qui est, à notre avis, celle du poétique même, et nous pouvons penser ici au *haïku* japonais, auquel l'art d'Hortense Flexner « se comparerait davantage » selon Yourcenar, « capturant en quelques mots le "Ah!" des choses » où il se produirait aussi, « une lente sensibilisation qui transforme tout l'être » (*PCF*, p. 18-19). Il est important de retenir cet élément de capture du réel, là où précisément Yourcenar se permet (écrivant au mode conditionnel « se comparerait davantage ») cette opération de « déterritorialisation », en terme deleuzien, de l'art de Flexner avec le *haïku*. Car au sens des codes et de la technique poétique, il est clair qu'Hortense Flexner n'a pas écrit de véritable *haïku*, de tercets en 5, 7, 5 syllabes totalisant 17. Ce rapprochement formel effectué par Yourcenar serait plutôt une référence particulière à certains poèmes brefs de Flexner, ou même, à certains vers, ne serait-ce que celui du « Ah » dans *Stubborn root* par exemple, « Ah, blinded root, lie still », traduit par Yourcenar : « Gis où tu es, racine abusée! » (*PCF*, p. 58-59). C'est essentiellement un fait de lecture que d'apparenter avec le *haïku* certains poèmes de Flexner, qu'en outre Yourcenar qualifiait, dès le premier paragraphe de son essai, de « sombres et denses » (*PCF*, p. 7). « Sombres », certes par l'ancrage dans une thématique d'étrangeté au monde tel que dans le poème *Alien*, « my alien mind » « mon esprit étranger à moi-même » (*PCF*, p. 22-23), ou avec la douleur, l'agonie, la mort, l'amour négativé comme dans *Branche hivernale* (« À la rencontre de votre amant, / Sachant (comme je le sais) / Combien infime est la chance qu'il mérite votre amour » (*PCF*, p. 57). Poèmes « denses » aussi, selon l'épithète de Yourcenar, mais ils acquièrent leur densité sémantique dans la brièveté même, du sentiment ou de l'image, en réduisant les choix lexicaux. Ainsi en est-il du poème de 4 vers : *Dans un laboratoire*, dense et léger à la fois, « extraordinaire » (*PCF*, p. 15) selon le jugement de Yourcenar, indice de subjectivité qu'elle n'avait pas inscrit dans la *NRF* en 1964 et qu'elle a ajouté en

1969. En effet, ce poème en tant que forme brève est la saisie d'un moment fugitif comme dans le haïku, d'un incident, où le dernier vers « le rire des anges », « *The angel's laughter* » (PCF, p. 70) enlève tout pathos à l'événement qui pourrait être morbide, se situant à l'exacte frontière entre la vie et la mort, entre l'abstrait de cette expression et le concret des instruments qui ont « pesé la chair avant que s'envolât le souffle » (PCF, p. 71).

Cependant, Yourcenar fait une distinction entre les 13 *Poèmes écrits pour Sutton*, en tant que « concrétions sèches et pures » (PCF, p. 20) et les autres plutôt d'ordre métaphysique. Tel qu'elle le mentionne dans sa *Présentation critique*, la netteté des poèmes consacrés au paysage de Sutton est orientée vers le monde extérieur, le réel, tel « un coin de terre où croissent des herbes folles » (PCF, p. 18), qu'elle oppose à une autre poésie de l'ego où certains poètes « extrayent d'eux-mêmes une sorte de protoplasme ou d'ectoplasme à l'intérieur duquel ils risquent souvent de finir étouffés » (PCF, p. 18). Dans le même angle de vision, Roland Barthes dans son ouvrage sur le Japon, *L'Empire des signes*, soulignait que la limitation du langage dans le haïku, duquel Yourcenar rapproche l'art flexnerien, était effectué « pour obtenir que ce sens ne fuse pas, ne s'intériorise pas, ne s'implicite pas »¹¹, une façon d'*arrêter le langage*, comme dans le Zen, de « casser cette sorte de radiophonie intérieure qui émet continûment en nous »¹². En effet, si nous nous référons au bref poème *Vieille estacade* de Flexner par exemple, (*Old Pier*), même si sa forme ne reproduit pas les codes du haïku, nous observons, selon l'expression barthésienne, une « cassure de cette récitation intérieure qui constitue notre personne »¹³. Les mots rendent compte dans ce poème du réel (même hyperréaliste) des « poteaux verts » sous le quai dans l'eau noire, une vision des taudis de la mer « slums of the sea », « sordide faubourg de la mer » (PCF, p. 106-107) dans la traduction de Yourcenar, des morceaux énumérés tels « une tête de poisson, un bout de cordage, une algue gluante » (PCF, p. 107). Dans *L'Empire des signes*, Barthes cernait un espace de purs fragments dans le haïku, de traits discontinus,

¹¹ Roland BARTHES, *L'Empire des signes*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1970, p. 98.

¹² *Ibid.*, p. 97.

¹³ *Ibid.*, p. 97.

c'est tel, c'est ça, le Ah ! des choses comme disait Yourcenar, saisi en quelques mots, soit une immédiate apparition : « Vous avez le droit, dit le haïku, d'être futile, court, ordinaire ; enfermez ce que vous voyez dans un mince horizon de mots, et vous intéresserez », écrivait R. Barthes¹⁴.

Il y a chez Flexner un travail textuel en relation étroite avec l'espace et le temps (sensibilité vérifiable aussi concrètement dans deux autres poèmes du recueil *Selected Poems* de 1963, intitulés *The Clock* et *French Clock*, que Yourcenar a choisi de ne pas traduire), et nous retrouvons des références constantes à la saison, comme dans le haïku. Par exemple, le poème *Sapin (Balsam Fir)* condense deux saisons, superposées ainsi dans les deux derniers vers : l'été avec « On the sunniest day of summer » dans l'avant-dernier vers, de même que l'hiver « Forms angles of snow crystals » dans le vers ultime, grâce au minimalisme, par synecdoque, de l'image ténue des « aiguilles hérissées » de cet arbre, voir la traduction de Yourcenar : « Par le plus ensoleillé des étés / Sont aiguës comme les cristallisations du gel » (*PCF*, p. 89)¹⁵. Mais précisons que bien avant sa poésie pour l'île de Sutton, Flexner avait publié à New York le poème *This Stubborn Root* en 1930 (recopié à la main par Grace Frick à la page 40 dans l'édition des *Selected Poems* de 1963 que Yourcenar conservait à Petite Plaisance), poème important, *Racine obstinée* (*PCF*, p. 59), que Yourcenar a choisi d'insérer avec les autres poèmes qu'elle a traduits, tel qu'elle l'indique dans sa postface (*PCF*, p. 59). Pour nous, cette « racine » de Flexner, cet éclat de réel fait écho, dans l'intertexte yourcenarien, à plusieurs fragments axés sur l'arbre de *Écrit dans un jardin* : « Les racines enfoncées dans le sol, les branches protectrices des jeux de l'écureuil, du nid et des ramages des oiseaux [...]. Connais-tu une plus sage et plus bienfaitrice méthode d'exister ? » (*TGS, EM*, p. 405), ainsi qu'à d'autres *Méditations dans un jardin* où « l'arbre gonflé de sève aquatique monte néanmoins au ciel comme une flamme » (« Méditations dans un jardin », *S II*, p. 229).

¹⁴ *Ibid.*, p. 90.

¹⁵ Dans le dernier chapitre de son ouvrage, A.-Y. Julien consigne l'envoûtement de Yourcenar pour ce qu'elle appelle un « hymne à l'essence végétale » dans les pièces *Pour Sutton* de Flexner, constatant que l'œuvre yourcenarienne a « fait sienne la polyvalence et l'universalité du symbolisme de l'arbre », y compris les bambous ou les pins découpés par la lune dans le haïku. Cf. Anne-Yvonne JULIEN, *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 2002, p. 276-277.

Dans l'œuvre d'Hortense Flexner, tel que nous l'avons observé précédemment, le végétal côtoie le minéral avec les signifiants « **rocks and roots** », juxtaposés par exemple dans *Woods after rain* (PCF, p. 82), qui exalte l'assomption d'un moment du *Sous-bois après la pluie*, où le je solitaire s'engage « sur une route enchantée / Le long du sentier transformé en ruisseau pierreux », « pebbled stream » (PCF, p. 82-83), ici l'eau, le minéral et le végétal, « à travers les bois », s'enchâssent. Le mot racine « root », fortement investi dans la poésie flexnerienne, fait retour dans la dernière strophe où la terre insulaire, associée au « rude amour maternel » est « nourrie de peu, comme une racine » (PCF, p. 85). Cependant, le poème s'achève sur « le bruit de mes pas », « my own foot-fall », cette perception auditive immédiate, suivie de la marque d'un sentiment d'appartenance ici-maintenant, soit le dernier vers « Now native here » (PCF, p. 84), marquant un déclic soudain (comme dans le haïku, même si ce poème de Flexner n'est pas une forme brève) qui dit bien en définitive *ce qui arrive en tel lieu et à tel moment*, avec le je de l'énonciation. Yourcenar rappelait que dans le haïku japonais, « tout l'univers tient dans une feuille qui tremble ou une grenouille qui plonge dans l'eau » (TP, p. 139), elle admirait le poète Bashô d'être « si à l'aise dans l'instantané » (TP, p. 14). Roland Barthes, qui admirait aussi Bashô, supposait que celui-ci découvrait dans ce bruit de la grenouille « un moment où le langage cesse », coupure qui « institue à la fois la vérité du Zen » et la forme du haïku¹⁶. Chez Flexner, tel que dans *Sous-bois après la pluie*, il y a une **connivence** (chez Yourcenar également) avec les éléments de la nature, une parenté (« close kinship », PCF, p. 84), mais aussi une inquiétante étrangeté (« strange adoption », PCF, p. 84) associée à l'émergence de l'image des arbres dans la nuit, symbole féminin du « tunnel pour fantôme », (« A tunnel for a ghost », PCF, p. 84-85). Dans ce poème, l'effet de réel est produit avec la mise en relief de l'objet : par exemple les chaussures « trempées par l'égouttement des ramilles et des baies, par le suintement des rochers, par un peu d'écume de mer » (« some touch of sea », PCF, p. 83-84), ce qui permet de communiquer par conséquent la sensualité du toucher de la mer. Nous pouvons également observer que dans le poème *Mystery, Crime mystérieux*, que Yourcenar considère comme un « croquis hogarthien »

¹⁶ Roland, BARTHES, *op. cit.*, p. 96.

(PCF, p. 14), la poétesse Flexner oriente aussi le regard vers les souliers, « The snow that the shoes bring in », en une vision fugace de « la neige apportée par les semelles / Mouille le tapis d'une flaque brune » (PCF, p. 52-53). À partir de ce détail visuel futile, se marque la contingence de l'événement, « cette ténébreuse affaire » le tel de la chose, et la chute du poème exhibe la morte, sans dramatisation : « a girl with a fair young head », ainsi dans ce dernier vers traduit par Yourcenar, elle « Dort d'un très vieux sommeil » (PCF, p. 55), elle est là, gisant tout simplement, sans comment, ni pourquoi. Évidemment dans *Mystery*, le cadavre de cette femme, représenté en l'occurrence dans un espace urbain qui « met la ville en émoi » (PCF, p. 53), peut sembler hétérogène au milieu de ce recueil de *Choix de Poèmes* effectué par Yourcenar, par rapport au groupe suivant des treize *Poèmes écrits pour Sutton*. Soulignons toutefois que dans le poème qui initie cet ensemble, les derniers vers de *Happy country, L'île heureuse*, font surgir aussi une image mortifère, car c'est aussi l'île où l'on est enseveli : « Et enfin, / Au plus secret de l'île, / Ils donnèrent leurs os », « They gave their bones » (PCF, p. 81), énoncé prémonitoire de ce qui adviendra dans le cimetière de Sutton Island, Maine, où Hortense Flexner et son mari Wyncie King sont enterrés¹⁷.

Le cycle de l'eau (souvent présent aussi dans le haïku) s'inscrit dans l'œuvre de Flexner, tel que dans les poèmes *High tide, Mer démontée*, où l'océan n'est pas décrit sous le signe de la « fureur », celle-ci est déniée et remplacée par « Le signe / D'un amour effréné » (PCF, p. 115). Dans une autre perspective à l'intérieur d'un autre poème qui lui fait écho, *Low tide, Marée basse*, nous percevons une force cosmique grâce à l'image des « mains pesantes » de la mer (« The sea with heavy hand », PCF, p. 98) qui a disposé son étal d'objets marins (« a tray », PCF, p. 98). Pour nous, ce poème ressemble à une peinture, une nature morte illustrant une

¹⁷ Sur l'île voisine de Sutton, Mount Desert Island, à Brookside Cemetery sont aussi enterrées M. Yourcenar et Grace Frick. Nous pouvons ainsi reprendre l'expression de Flexner « They gave their bones » (PCF, p. 80) en l'appliquant à ces deux femmes. Sur *L'Île heureuse* de Sutton, sorte de lieu mythique en vertu de la magie de la poésie, Jerry Wilson tournera un documentaire en 1984. Dans ce long poème *Happy country*, de la vie et de sa fin, qui pulse au rythme de l'univers, des mouettes, « pas d'autres rois que les arbres », « no royalty but trees » (PCF, p. 76-77), des hommes et de leurs maisons, le lieu contient aussi son ambiguïté : « Sa beauté lumineuse bien à elle ou sa sifflante rage » (PCF, p. 81).

série d'objets, construit dans une mise à plat du langage, « parmi les rocs mouillés, bossus et sauvages » tel que l'indique le premier vers (*PCF*, p. 99). Ce poème, *Marée basse*, est écrit dans une langue serrée, avec une simplification syntaxique, langue qui se pose et dispose surtout (comme sur un plateau, « tray », précisément) la vision compacte, entre autres « d'un oursin mort », de « deux crabes minuscules », poème qui expose enfin cet objet dans les deux derniers vers « Et l'épine dorsale pétrifiée / D'un très petit poisson » (*PCF*, p. 99). Le travail rhétorique minutieux chez Flexner de l'hypotypose nous fait *voir* les objets. Le référent est dans l'absolue immédiateté, cadré comme une photographie, lien établi par Yourcenar elle-même dans sa *Présentation critique* avec « quelques photographes de génie » (*PCF*, p. 18) en rapport avec cette netteté du réel, donnant l'exemple des traces d'un oiseau sur la neige¹⁸. Cette épine dorsale du poisson, « And the petrified spine / Of a very small fish » (*PCF*, p. 98) est le signe d'un rapport au monde, un travail de mise à nu, en l'occurrence la mort du poisson éminemment visible dans sa littéralité de squelette, sans surplus descriptif, comme un instant immobilisé, le dé clic d'une photographie¹⁹.

Les fleurs, ces *Pipes Indiennes* que nous retrouvons dans les *Poèmes écrits pour Sutton* appartiennent aussi à la terre insulaire et la poésie a la mémoire du lieu chez Flexner. Tel que le mentionnait Philippe Lacoue-Labarthe dans *La poésie comme expérience*, le poème commémore l'événement singulier²⁰, ce dont « jaillit » le poème, la mémoire d'un

¹⁸ Comme Yourcenar, Barthes faisait également un lien entre la photographie et le mouvement immédiat du haïku, la capture sur le vif, le « C'est cela, c'est ainsi », « c'est tel ». « Le sens n'y est qu'un flash, une griffure de lumière », Roland, BARTHES, *op. cit.*, p. 111.

¹⁹ Sur le rapport entre la photographie et les textes de Flexner, mentionnons l'existence d'une magnifique édition bilingue de 50 exemplaires, faite à Seal Harbor, Maine, At High Loft, 1983, des *Poems for Sutton Island*, de Hortense Flexner, translated into French by Marguerite Yourcenar, Illustrated with photographic prints by Claude Huston. C'est un coffret incluant par exemple des photos de sapins (*Balsam Fir*) dans la brume ou la photographie des fleurs *Pipes indiennes*, *Indian Pipes*, qui ont donné leur nom à un poème. Ces fleurs sont métaphorisées par la poétesse « dans leurs robes blanches et diaphanes » qui les transforme dans son langage en fantômes timides « ghosts, timid » « Par delà la mort » (*PCF*, p. 86-87). Cette édition des poèmes accompagnés de photographies a été consultée à Petite Plaisance, Northeast Harbor, Maine.

²⁰ Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *La poésie comme expérience*, Paris, Éd. Christian Bourgois, 1986, 1997, p. 35.

éblouissement, par exemple l'île de Sutton chez Flexner : « Son dur visage tourné vers le nord, ruisselant de brumes pluvieuses » (*L'Île heureuse*, PCF, p. 77). Ces éléments qu'elle nomme « fog-dripping », ces gouttes de brumes, elle les consigne aussi dans un autre poème *Brouillard marin*, *Sea-fog* : « les rochers ruisselants, ont perdu leurs formes » (PCF, p. 113) ²¹. Chez Flexner, la goutte de brume circule aussi dans le langage avec d'autres poèmes, métamorphosant l'élément minimal en grain mortel, *Mortal Grain*, traduit par Yourcenar *Coque mortelle*, commémorant la douleur, « remembering pain », d'un corps prison, l'âpre corps (« harsh flesh », PCF, p. 64-65). Dans son très court poème de 1963, *Intimation*, Yourcenar se faisait aussi elle-même la porte-parole d'un monde évanescent : « La mort est notre seule porte / Pour sortir d'un monde où tout meurt » (CA, p. 79). Chez Flexner, le grain est mortel, même si le poème *Plan divin* met d'emblée en valeur « le grain de vie, cet infime animal fait de rosée » dès le premier vers, « This grain of life » (PCF, p. 34-35) où le je de l'énonciation « le proclame mon frère » (PCF, p. 35). Nous pourrions dire que la poésie de Flexner se constitue comme une suite de grains d'énergie verbale, faisant élan vers l'objet, désirant fusionner avec lui, mais cependant le grain « escaladant un brin d'herbe » se résorbe en définitive dans l'angoisse et la douleur (« agony », « pain ») qui le « remplira tout entier comme une coupe » (PCF, p. 35).

Car l'expérience poétique est aussi la « traversée d'un danger » ²². La poésie de Flexner exprime le leurre, le faux espoir vital : celui de l'abeille qui est toujours « avide encore d'autres roses » dans le poème *Foi* (*Belief*), mais inexorablement il « meurt » (PCF, p. 49). Également dans *La mort d'un oiseau de mer*, alors que celui-ci a toujours l'espérance d'un nid nouveau, le lecteur sait qu'il va mourir car le poème le suggère subtilement. C'est une « leçon », de vie si nous l'interprétons ainsi, (« his teaching », PCF, p. 110-111) coordonnée paradoxalement avec la mort dans la dernière strophe : « Et je l'ai enseveli en mer » (PCF, p. 111), résonance d'un émoi pathétique auquel Yourcenar ne pouvait qu'être

²¹ Ce paysage de brume nous rappelle que Bashô, la seule fois qu'il a évoqué le Mont Fuji dans un haïku, c'est par un jour de brouillard : « Brume et pluie / Fuji caché. Mais cependant je vais / Content », cf. Maurice COYAUD, *Fourmis sans ombre*, Le livre du haïku, Paris, Éd. Phébus, 1978, p. 12.

²² Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *op. cit.*, p. 30.

sensible par empathie. L'avidité de l'abeille ou du « sea-bird » renvoie dans la chaîne signifiante à la « soif dévorante » de la **racine** évoquée plus haut (*This stubborn root*, trad. *Racine obstinée*), étroitement associée au sel et au soleil dans ce vers intense : (« Salt sun, the thirsty greed », *PCF*, p. 58).

La poésie de Flexner, aimée et soutenue avec conviction par Yourcenar, est l'enjeu d'un ressourcement par la magie de l'écriture, où la sensation est coordonnée au rythme des saisons comme nous l'avons signalé précédemment, en analogie avec le haïku. Un sentir-être à l'image du poème *Ce qui sied à la Nuit*, *For the Night to Wear* qui débute avec « La neige humide, / Entassée sur la branche » (*PCF*, p. 61) et grâce à la finesse d'une synesthésie, nous voyons le vent polaire tout aussi bien que nous l'entendons dans les derniers vers : « To make visible / the polar wind » (*PCF*, p. 62). Le cycle des saisons apparaît de manière explicite dans ce poème singulier, *En fermant la maison de campagne*, avec ce vers énigmatique que nous pourrions isoler comme dans un haïku : « À quoi bon maintenant déranger l'araignée ? » (*PCF*, p. 101), tout en spéculant sur l'état des choses laissées à elles-mêmes durant notre absence. Dans le poème suivant qui amène une nouvelle saison, *En rouvrant la maison de campagne au printemps*, ce vers insolite formule une hypothèse : « Un fragment de clair de lune gelé / S'est-il pris dans la porte ? ». Mais la présence du je s'affirme ensuite immédiatement dans le geste banal d'ouvrir les fenêtres pour chasser cet élément étrange, « L'intrus mystérieux » (*PCF*, p. 105). Position concrète du corps qui est je dans le quotidien « I open the windows » (*PCF*, p. 104), le dénommé est le seul objet de pensée dans cette poétique de la notation reliée à la saison.

Mais la poésie de Flexner, malgré cet ancrage dans le présent actualisé, envisage aussi le futur et condense plusieurs temporalités, comme dans le poème *In this way going*, traduit par Yourcenar *Ce sera ainsi*, où le **passé**, la mémoire (« Something remembered, loved », *PCF*, p. 68) a un lien vivant avec la « Présence authentique d'une île » (*PCF*, p. 69) ici-**maintenant**, (« Now near./ In this hour », *PCF*, p. 68) et le **futur** envisagé dans l'énonciation du premier vers (« Je sais que ce sera ainsi » « I know how it will be », *PCF*, p. 68-69). Cette superposition temporelle propulse la lecture dans l'onirisme, car l'île est revisitée en rêve, fantasmée comme le sein maternel et un lieu de béatitude, de

nirvana, d'immortalité peut-être, lieu d'éternité mystique, où le je très affirmatif (« And I shall go surely » *PCF*, p. 68) s'avance dans la lumière et les « Cercles sans cesse élargis de l'espace » (*PCF*, p. 69). Lieu de convergence et de connivence où notre propre lecture rencontre l'écriture-lecture intersubjective de ces deux femmes Yourcenar-Flexner. Dès lors qu'il n'y a plus de limites à la poéticité dans *In this Way going* qui nous entraîne en définitive « Vers la froide pureté de la lumière » (*PCF*, p. 69), cette « Vaste translucence » cosmique (« A vast translucence », *PCF* 68-69) décrite avec une puissance vampirique, car cette « translucence » est « Assoiffée comme le désert, Qui boira la goutte minuscule / Qu'est mon âme » (*PCF*, p. 69). Cette brillance absorbe l'élément minimaliste, comme la goutte de rosée ou le grain mortel que nous avons cernés précédemment dans la poésie de Flexner. Avec ces vers ultimes, « To drink the tiny beam / Of my soul » (*PCF*, p. 68), l'âme, ce fragment minuscule ne peut que se dissoudre et se perdre dans l'espace infini. C'est ainsi que le poème va dire le tout et le rien.