

## À LA RECHERCHE DE L'ÉDEN PERDU

par Loredana PRIMOZICH (Vérone)

Joueur, amateur de femmes, soumis aux lois inconstantes et fragiles du Hasard ou de la "Chance", comme le précise Marguerite Yourcenar dans *Archives du Nord*<sup>[1]</sup>: tel était le véritable visage de Michel de Crayencour<sup>[2]</sup>. Cependant ce personnage aux aventures romanesques se transforme progressivement en une sorte de figure mythique dans la trilogie (auto)biographique yourcenarienne. Modification littéraire d'un père en "Père", symbole laïc qui pourrait éveiller l'intérêt des psychanalystes. Si, comme le suggère Maurice Delcroix, Marguerite Yourcenar est de fait une enfant qui a tué sa mère, elle a fait mieux en sanctifiant son père. Dans *Le Labyrinthe du monde*, en effet, les traits négatifs de Michel acquièrent des nuances de plus en plus positives. Ce point de vue est aussi confirmé dans les entretiens, où l'écrivain considère son père comme celui qui a forgé son existence et qui a dirigé, peut-être inconsciemment, la trajectoire de son œuvre. Son souvenir, perdu dans les brumes de son époque, est enfin récupéré grâce à la quête labyrinthique d'un univers incontaminé, Éden ou jardin de délices tout yourcenarien.

Quoi qu'il en soit, ce dernier représentant d'une Belle Époque qui touche à sa fin pique notre attention par son aspect mi-réel mi-fictif qui est décrit dans la trilogie yourcenarienne. D'autant plus

---

[1] Marguerite Yourcenar, *Archives du Nord*, Paris, Gallimard, Folio, 1977. Les citations au texte seront accompagnées de l'abréviation *AN* suivie de l'indication des pages.

[2] Sur le personnage de Michel, cf. la brillante analyse d'A. Maindrone, "Michel, ou le père de Marguerite Yourcenar, d'après *Le Labyrinthe du monde*", *La Licorne*, Poitiers, V, 1981, p. 229-234.

que dans *Archives du Nord* l'écrivain désigne son père comme un "jeune Hamlet" (AN 239). Jugement étonnant et qui nous pousse à nous interroger sur le sens de ce renvoi au prince danois et à sa sombre tragédie du doute.

Hamlet, donc Shakespeare. C'est en effet par l'intermédiaire de Michel, lui aussi amateur du dramaturge anglais<sup>[3]</sup>, que M. Yourcenar a appris le rythme profond de ses tragédies et le goût léger de ses comédies<sup>[4]</sup>. Comme il arrive souvent chez elle, les personnages shakespeariens font ensuite partie intégrante de son œuvre. Nourrissant sa création littéraire en tant que points solides à sa construction<sup>[5]</sup>, ces exemples dramatiques jouent un rôle prépondérant dans l'univers yourcenarien.

De ces figures que la littérature occidentale tend de plus en plus à considérer comme des mythes modernes, le personnage d'Hamlet semble occuper chez M. Yourcenar une place à mon avis privilégiée et significative à plus d'un titre. Quoiqu'elle se déguise sous le masque ancien du drame euripidien, la tragédie d'Elseneur est en effet une des sources d'inspiration d'*Électre ou la Chute des masques*. Sitôt trouvé, le projet de faire composer un journal des événements par un acteur ambulancier à la cour d'Elseneur, souvenir

[3] Cf. les "Notes sur Michel", dont une partie a été publiée dans J. Savigneau, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, Paris, Gallimard 1990, "Annexe III – Ce qui ouvre un instant certaines échappées", p. 502: "personne n'admirait plus Shakespeare ou Racine, et n'était plus sensible à leurs défauts à tous deux". Ces notes, comme explique J. Savigneau, sont extraites d'un carnet manuscrit, conservé dans les archives Gallimard, servant à la rédaction de *Quoi? L'Éternité* (Paris, Gallimard, 1988; désormais abrégé par *QE*) et en partie utilisées pour *Archives du Nord*.

[4] Le nom de Shakespeare revient plusieurs fois dans les lectures de la jeune Marguerite. Cf. *QE* 69-79, 226, 233, 273; et Matthieu Galey, *Les Yeux ouverts*, Paris, Le Centurion coll. "Livre de Poche", 1981, p. 41 (abrégé par *YO*).

[5] Entre citations directes et indirectes, le dramaturge anglais figure 110 fois. Pour une liste complète, voir ma thèse de doctorat, *L'empire de l'esprit. Étude sur les sources et les variantes dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar* (sous la dir. de Carminella Biondi), Univ. de Turin, 1990/91, 2 tomes – appendice bibliographique, 714 p.

de l'épisode du Player d'*Hamlet*<sup>[6]</sup>, sera vite abandonné car "l'aventure d'Hamlet, nous dit M. Yourcenar, n'appartient plus qu'à Shakespeare" et que cette transformation textuelle eût abouti "au pastiche ou au paradoxe"<sup>[7]</sup>. Cela n'empêche pas qu'*Électre ou la Chute des masques* propose une vision originale non seulement par rapport à la tragédie grecque et plus spécialement à Euripide, mais aussi à Shakespeare.

Que signifie donc Hamlet pour M. Yourcenar? Quelle valeur pouvons-nous donner à cette relation artistique? Pourquoi surtout ce curieux rapprochement entre Michel de Crayencour et Hamlet, aux traits en apparence si différents, voire discordants? On essaiera d'abord de tracer les points principaux du rapport Hamlet-Yourcenar, *via* Michel surtout, en mettant en évidence ce qui passe de la tragédie d'Elseneur à l'œuvre yourcenarienne, ou pour mieux dire, du monde déjà sombre de cette fin de la Renaissance au monde peut-être plus sombre et étouffant du *Labyrinthe du monde*. On abordera ensuite le parallèle entre ce prince douteur et vengeur et ce père aventurier mais rendu immortel par sa fille, pour esquisser finalement le rôle joué par Hamlet chez M. Yourcenar tout en essayant de voir si le parcours intérieur de ce personnage partagé entre ses réponses et ses non-réponses sert à l'écrivain en vue d'accéder à cet Éden de l'esprit.

### Hamlet et la critique shakespearienne

Créée à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>[8]</sup>, *Hamlet* est l'une des pièces shakespeariennes les plus jouées. Au fil des siècles et des mises en scène, dont la plus célèbre au XX<sup>e</sup> siècle reste sans doute celle où

[6] William Shakespeare, *Hamlet*, in "The Arden Shakespeare Collection", London/New York, Methuen, 1982, acte II, scène II (abrégé par H).

[7] Marguerite Yourcenar, *Électre ou la Chute des masques*, in *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1971, p. 19 (abrégé par TH. II-É).

[8] Les critiques débattent encore de la date de sa composition. Publié pour la première fois en 1602, le texte remonterait à 1601 ou même à 1599. Pour une approche du problème, voir l'introduction de H. Jenkins à l'édition critique d'*Hamlet* citée plus haut.

Laurence Olivier jouait le rôle protagoniste<sup>[9]</sup>, l'intérêt du public n'a pas cessé de grandir. Aucun personnage de théâtre n'a d'ailleurs reçu plus d'attention de la part des critiques: selon André Green, Hamlet serait en effet le personnage, historique ou imaginaire, le plus étudié après Jésus-Christ, Napoléon et S. Freud<sup>[10]</sup>. *Hamlet* apparaît donc comme un réservoir infini, capable de fournir de nouvelles perspectives. Si l'on débat de l'immortel délai d'Hamlet et que, dans les études plus récentes, on essaie de cerner le rôle d'Ophélie, pour tous les critiques ses soliloques portent en germe des thèmes valables à n'importe quelle époque. Coleridge, Schlegel, Hugo<sup>[11]</sup>, et encore Nietzsche<sup>[12]</sup>, Goethe<sup>[13]</sup>, ou T. S. Eliot<sup>[14]</sup>: même les écrivains modernes semblent mieux préciser le conflit humain d'Hamlet qui met en œuvre sa propre tragédie d'homme trahi par sa dichotomie tout intérieure entre pensée et action. Partagé entre décision et doute, il incarne la projection mentale de chaque homme, il devient donc le symbole du monde moderne pris dans son aliénation vertigineuse. Et à partir de S. Freud<sup>[15]</sup> où son con-

[9] Marguerite Yourcenar a d'ailleurs assisté à cette mise en scène le 21 janvier 1948. Cf. J. Savigneau, *op. cit.* p. 187.

[10] A. Green, *Hamlet et "Hamlet". Une interprétation psychanalytique de la représentation*, Paris, Balland, 1982. J'ai consulté l'édition italienne, *Amleto e "Amleto"*, Roma, Borla, 1991, p. 2.

[11] Cf. S. Coleridge, *Coleridge's Shakespeare Criticism: Notes on the Tragedies, Hamlet*, ed. by T. M. Raysor, Everyman's Library Ed., 1960; F. Schlegel, *Lectures on Dramatic Art and Literature*, 1815; V. Hugo, *Post-scriptum de ma vie. William Shakespeare*, Paris, A. Michel, 1937.

[12] F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*, in *Werke*. Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. von G. Colli und M. Montinari, Berlin/New York, 1967, Bd. III 1.

[13] W. Goethe, *Wilhelm Meister Lehrjahre*, chap. 13.

[14] T. S. Eliot, *Selected Essays: The Sacred Wood - "Hamlet"*, London, Faber & Faber Ltd., 1951, p. 141-146. Pour cet écrivain, *Hamlet* est une tragédie bien structurée où l'on trouve pourtant des scènes totalement "failed". C'est la "Mona Lisa of literature", œuvre d'art dramatique non exceptionnelle en soi mais que les critiques jugent superbe.

[15] S. Freud, *Die Traumdeutung* (1899). J'ai utilisé l'édition italienne, *L'interpretazione dei sogni*, Torino, Bollati Boringhieri, 1973, p. 250-252, 405-407.

flit se rapproche du complexe d'Œdipe, la crise d'identité du personnage a donné matière à stimuler les études psychanalytiques.

### Hamlet et M. Yourcenar – L'étape d'"Électre"

Si nous avons voulu reprendre en gros la vaste et complexe critique d'*Hamlet* en soulignant quelques problèmes nés autour de cette tragédie, c'est que M. Yourcenar semble suffisamment connaître ces débats et ces hypothèses qui lui servent afin de proposer à son tour sa vision de ce personnage. Aussi l'écho nietzschéen de la comparaison entre l'homme dionysiaque et Hamlet se retrouve-t-il chez M. Yourcenar lorsqu'elle nous montre "l'affreuse ou sublime persistance des êtres à demeurer eux-mêmes quoi qu'on fasse" (*TH. II – E 20*) car "leur acte ne peut guère changer l'éternelle nature des choses"<sup>[16]</sup>. Sans doute aussi le rapprochement hugolien d'Oreste et d'Hamlet<sup>[17]</sup> lui sert-il comme référent dans sa création du lien filial entre Claudius et Hamlet, ce qui n'était que suggéré dans le texte shakespearien et qui perce sous les masques anciens d'Égisthe et d'Oreste dans l'*Électre* yourcenarienne.

D'ailleurs, si les critiques reconnaissent moins dans le cycle grec d'Oreste que dans l'*Agamemnon* de Sénèque une des sources d'*Hamlet* et que cette dérivation est souvent nuancée, M. Yourcenar se range parmi ceux qui soulignent le possible rapport Oreste-Hamlet<sup>[18]</sup>. Fondée sur des allusions du texte – le conflit violent qui

[16] Voir note 11. C'est nous qui traduisons.

[17] Cf. l'expression de V. Hugo, *op. cit.*, p. 128: "Au lieu de ce nord qu'il [Hamlet] a dans la tête, mettez-lui, comme à Oreste, du midi dans les veines, il tuera sa mère". M. Yourcenar se souvient de ce jugement, mais elle le modifie quelque peu, dans *La Couronne et la Lyre* (Paris, Gallimard, 1979, p. 190): "Hamlet, que Victor Hugo appelle un «Oreste polaire»".

[18] Pour les sources d'*Hamlet*, voir *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, ed. by G. Bullough, London/New York, Columbia Univ. Press, 1978; et aussi l'analyse de H. Jenkins citée à la note 6. Pour le rapport Oreste-Hamlet, seules deux études sont antérieures à l'*Électre* yourcenarienne: celle d'Ernest Dugit, "Oreste et Hamlet", *Annales de l'enseignement supérieur de Grenoble* (1889); et "Hamlet and Orestes" de G. Murray publié dans *The*

oppose Hamlet à sa mère Gertrude, référence détournée du conflit œdipien, ou bien l'emploi ambigu des mots "son" (fils) et "father" (père)<sup>[19]</sup> – chez M. Yourcenar la paternité supposée de Claudius-Égisthe provoque alors un total renversement des données transmises par la tradition, conférant des traits encore plus tragiques à l'histoire d'Hamlet.

### Hamlet, double de Michel?

Penchons-nous maintenant sur ce Michel de Crayencour que M. Yourcenar nous présente comme un avatar du prince danois. Si l'expression "jeune Hamlet" (AN 239), qui le définit de façon indiscutable, est, sauf erreur, la première et unique occasion directe où l'écrivain relie ces deux personnages l'un à l'autre, il est aussi vrai que le Michel du *Labyrinthe du monde* est le résultat d'un savant mélange où l'homme réel coexiste avec quelques modèles littéraires. C'est pourquoi, cette relation suggérée à plusieurs reprises dans la trilogie yourcenarienne nous semble quelque peu factice. Nous

---

*British Academy* en 1914 (révisé dans *Classical Tradition in Poetry*, London, 1930). Tout récemment, même si c'est avec beaucoup de circonspection, quelques critiques shakespeariens commencent à mettre l'accent sur une possible paternité de Claudius. Voir à ce propos, A. Green, *op. cit.*, p. 126; et H. Fish, *Hamlet and the Word*. New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1971, p. 80–85. Une approche centrée sur les "Oresties" modernes est l'intéressante étude de L. H. Rubinstein, "Les Oresties dans la littérature moderne avant et après Freud", *Entretiens sur l'art et la psychanalyse*, A. Bergé ed., The Hague, Mouton, 1968, p. 224–238.

[19] La violence d'Hamlet envers Gertrude éclate dans la scène qui se passe dans la chambre de la reine (acte III, scène IV) et dans le renvoi au matricide de Néron, à la scène II du même acte. Pour ce qui concerne l'ambiguïté des termes "son" et "father", le texte de Shakespeare présente deux passages intéressants: "for let the world take note / You are the most immediate to our throne, / And with no less nobility of love / Than that which dearest father bears his son" (*H. I*, ii, 108–111); et plus haut: "But now, my cousin Hamlet, and my son" (*H. I*, ii, 64–65). Ces expressions de Claudius provoquent le violent refus d'Hamlet qui rétorque: "A little more than kin, and less than kind", tandis que Gertrude élimine toute différence entre Claudius et son premier mari considérant ces deux hommes comme les pères d'Hamlet (cf. acte III, scène IV).

croyons au contraire qu'il serait plus correct d'envisager un lien caché entre l'écrivain lui-même et Hamlet.

Ainsi que les autres silhouettes dessinées dans son autobiographie "impersonnelle", le visage de Michel est en effet récupéré grâce à cette magie, à cette sorte de "sympathie" magnétique<sup>[20]</sup> qui permet leur transformation en personnages imaginaires. Il fait donc partie de cette foule, fictive ou réelle, que M. Yourcenar "alimente de [sa] substance pour tenter de les faire vivre ou revivre" (SP 67). Visage romanesque, donc, quoique la romancière refuse d'appliquer au *Labyrinthe du monde* l'étiquette de roman. Elle, qui a bien appris la leçon de Diderot exposée plus spécialement dans *Jacques le Fataliste*, ne peut que nier l'aspect romanesque dans sa reconstruction des souvenirs de sa famille. "Si ce que j'écris ici était un roman" (AN 336), affirme-t-elle, et quelque dix pages plus tard précise davantage: "Mais je n'écris pas un roman" (AN 345). À y regarder de près, pourtant, cette vaste fresque familiale est un véritable roman où les personnages empruntent beaucoup aux figures rendues immortelles par d'autres écrivains. C'est pourquoi tout un univers littéraire et métatextuel se déploie sous nos yeux. Fernande, par exemple, se présente sous l'aspect d'une Hedda Gabler "crispée et blessée" (SP 358), ou elle "fait songer à la Nora d'Ibsen s'appêtant à danser la tarentelle dans un salon de Christiania" (SP 313)<sup>[21]</sup>. L'image de Nora revient aussi dans la description de Jeanne de Reval qui "songe" à la rébellion de cette héroïne suédoise (QE 87). Le même procédé est employé pour Michel-Charles, grand-père paternel de la romancière. Il est tour à tour Solness, Rosmer d'Ibsen "à la veille d'une crise" ou "Ivan Ilitch" de Tolstoï "déjà rongé par la maladie, et luttant contre elle" (AN 199).

Michel de Crayencour, lui aussi, est le produit d'une superposition de plusieurs visages, d'autant que l'influence de la *Recherche*

[20] Marguerite Yourcenar, *Souvenirs pieux*, Paris, Gallimard, Folio, 1974, p. 66 (abrégé par SP).

[21] Pour cet aspect, je renvoie à mon étude, "Quelques aspects des voyages de Fernande dans *Souvenirs pieux*", dans *Marguerite Yourcenar. Storia, Viaggio, Scrittura* (Actes du Colloque de Catane sur M. Yourcenar), Catane, C.U.E.C.M., 1992, p. 251-258.

proustienne devient de plus en plus nette. Il y a en lui, en effet, le portrait de Saint-Loup (AN 342) quitte à ressembler plus tard à Proust lui-même (QE 30)<sup>[22]</sup>. Les traits extérieurs du personnage se réfèrent donc à des modèles fictifs mélangés au véritable visage de Michel. Aussi son caractère doit-il quelque chose aux exemples littéraires nourrissant l'univers yourcenarien. Son goût extrême pour le risque qui le fait engager dans toute aventure révèle chez lui une nature presque rabelaisienne. Cet aspect nous fait songer à l'autre personnage rabelaisien de M. Yourcenar, Henri-Maximilien de *L'Œuvre au Noir*. En effet, la relation entre ces deux figures est mise en évidence par l'écrivain lui-même qui dit avoir "prêté à Henri-Maximilien quelque chose" de la "désinvolture et de l'insouciance de l'avenir" (YO 212), qui est une caractéristique de son père.

Quant au rapport Hamlet-Michel, il ne ressort que par la description des photos de Michel ou encore du milieu étouffant situé rue Marais. Ses portraits ont surtout la capacité de nous révéler le "négatif", l'image de lui-même que Michel cache soigneusement à tous et que sa fille veut souligner dans sa trilogie. Il a les "yeux troublés et comme assombris" (AN 267), ou même "rêveurs" (AN 342). Nouvel Hamlet, il déteste, tout comme son modèle, sa famille qui semble en quelque sorte assimilée à la cour du Danemark. Le refus de son milieu se manifeste soit par le silence, sorte d'imaginaire vêtement noir de deuil<sup>[23]</sup>, soit par l'ironie et les éclats de colère. Car, chez lui, "la colère, nous explique M. Yourcenar, [est] une forme de l'angoisse" (AN 265). Ce qui ressort de cette description est un "profond dégoût" (AN 239) de Michel pour tout ce qui l'entoure. Famille, armée, aventures amoureuses: ce qu'il touche de près ou ce qu'il entreprend est vite abandonné comme s'il était dévoré par une soif cachée d'absolu. Faisant sienne la rengaine tirée de Grétry, ce "Où peut-on être mieux qu'au sein de sa

[22] Le renvoi à Saint-Loup s'applique aussi à un camarade d'armée de Michel (AN 255). Pour les rapports Proust-Yourcenar, je renvoie à l'intéressante analyse de P. Oppici, "M. Yourcenar, lectrice de Proust", *Bulletin de la SIEY*, n° 11, fév. 1993, p. 75-86.

[23] Cette image est empruntée au texte shakespearien (*H, I, ii*, 66-86).

famille?" à la mode en cette fin de siècle, il répond "n'importe où" (AN 340). Écarté, volontairement "absent" (AN 267) de son milieu, il semble donc s'ouvrir aux vastes immensités du globe.

Sa famille, par contre, est renfermée sur elle-même. C'est un univers clos, "imperméable au malheur" (AN 283). C'est surtout un monde qui semble à Michel "voué à la discorde et aux haines familiales" (AN 313). Derrière ces jugements, on reconnaît en filigrane le drame d'Oreste et la tragédie d'Hamlet. Le Mont-Noir, ou la grande maison rue Marais, acquièrent par là un sens double: s'ils signifient "beauté, ordre, calme" (AN 117)<sup>[24]</sup> pour la plupart des gens, pour Michel ils deviennent presque une prison où règne Noémi sur qui se pose le regard hostile de la romancière. "Abîme mesquin" (AN 180), voire "l'épaisse incarnation de la Mort, ou, pis encore, du Mal" (AN 181): ces jugements qui la définissent, témoignent non seulement de la profonde rancune de M. Yourcenar envers sa grand-mère, mais ils renvoient de nouveau à Hamlet et à son conflit avec sa mère Gertrude.

Violent misogyne, le prince danois considère en effet la femme, les femmes (Gertrude et Ophélie), comme un réceptacle de vices. Il en souligne les promesses vaines – le prompt nouveau mariage de sa mère dans le monologue du premier acte, ou l'apparent refus d'Ophélie à ses vœux d'amour dans la "Nunnery scene" –; la disposition naturelle à l'hypocrisie et au mensonge qui lui révèlent la marque du mal (*H, I, ii, 129–159* et *III, iv*). Actrice, ou pis encore prostituée, la femme devient l'incarnation du diable, même si elle se réhabilite en quelque manière dans la mort. Par contre, Noémi ne partage guère ce destin de quasi-rédemption que Shakespeare prête à ses héroïnes. Sa mort par un arrêt du cœur est presque l'apothéose ironique de celle qui n'en avait pas (AN 181).

Il est donc évident que M. Yourcenar cherche à souligner les points en commun entre Michel et son modèle dramatique. Toutefois, ces deux amateurs du spectacle du monde, esprits

[24] On reconnaît ici le refrain baudelairien, "Là, tout n'est qu'ordre et beauté / Luxe, calme et volupté" de l'"Invitation au voyage" (Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Flammarion, 1964).

jumeaux par leur fond de mélancolie, différent sur leur façon d'affronter l'existence. Michel, tout imbu de gaieté et de plaisir, semble pirouetter à travers l'Europe à cheval entre le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècles, oubliant par là ses inquiétudes; tandis qu'Hamlet, pris dans une chute vertigineuse, se tourne vers la dissimulation. Il s'adonne au théâtre (la "Mouse-trap") et à l'escrime (le duel final avec Laërtes), simulacres de la vie et de la guerre. Car, pour cet enfant d'un père assassiné et d'une mère adultère, tout n'est plus que simulacre et il est incapable d'affronter la réalité. Sa folie et son désir de vengeance cachent finalement son besoin extrême d'échapper à son destin de sang et de meurtres. Libre, il se donnerait la mort, peut-être pour découvrir que la vie commence par un rêve<sup>[25]</sup>.

Anankè: ce mot grec que Michel s'était fait tatouer sur le bras gauche, dont les caractères "ressemblent au numéro d'ordre d'un forçat" (AN 343-345), paraît donner le chiffre caché. Non seulement il donne une réponse aux questions que M. Yourcenar se pose à l'égard de son père; il justifie davantage la distance qui sépare Hamlet de Michel. Refusant le *fatum* d'origine stoïcienne, le premier essaie de se soustraire à la vengeance par son délai; homme à l'apparence insouciant et légère, le deuxième se plie sous le poids de sa vie. S'il considère le monde comme une prison (AN 243), au contraire de son modèle, il accepte d'y vivre passionnément. Le monde, en fait, peut être aussi un jeu de l'homme avec soi-même: "On retombe, réfléchit Michel dans *Quoi? L'Éternité*, dans la même case du Jeu de l'Oie qui s'appelle Prison" (QE 26). Et l'emploi des mots majuscules renforce le symbolisme inné de cette expression.

### Hamlet, source de M. Yourcenar

*Hamlet*, c'est évident, est une source féconde et profonde chez M. Yourcenar. Non seulement la tragédie d'Elseigneur produit le désir de composer un nouveau drame où la vengeance céderait la place au dépouillement définitif des personnages, mais le personnage

[25] Cf. le célèbre "To die, to sleep; To sleep, perchance to dream" (*H*, III, i, 64-65).

d'Hamlet se déguise encore sous les traits plus modernes de Michel de Crayencour. Cependant, les emprunts textuels que l'écrivain éparpille dans son œuvre, plus spécialement dans ses essais et dans ses préfaces aux pièces, modifient sensiblement notre première hypothèse, soit la relation Hamlet-Michel.

On peut d'abord remarquer que ces emprunts textuels à *Hamlet* sont précoces, car les premières citations remontent aux années trente dans les versions primitives des essais sur Oscar Wilde et sur Böcklin<sup>[26]</sup>. Ce sont des jugements sur le drame ou des réflexions sur Hamlet et ses soliloques<sup>[27]</sup>. Il est toutefois digne de noter que la plupart de ces citations sont prises dans les actes II et III<sup>[28]</sup>, où Shakespeare place les deux monologues principaux du drame. D'autant plus que les thèmes abordés – la vanité des échanges verbaux, le premier, et l'exhortation à la patience, le deuxième – semblent trouver un écho chez M. Yourcenar aussi. Le problème du langage, par exemple, a été en effet traité plusieurs fois dans son œuvre. La conviction d'Hamlet que les mots humains ainsi que les mœurs n'ont plus de valeur à la cour du Danemark rappelle ce que M. Yourcenar dit à propos des prohibitions sociales et du langage dans la préface d'*Alexis ou le Traité du vain combat*<sup>[29]</sup>. Fondée sur des conventions sociales dépourvues de sens et sur un usage faux et

[26] Ces deux essais, repris ensuite dans *En pèlerin et en étranger* (Paris, Gallimard, 1989), furent publiés dans la *Revue Mondiale*, 15 avril 1928, p.394-399 ("L'Île des morts: Böcklin") et dans la *Revue Bleue*, 19 octobre 1929, p.621-627 ("Abraham Fraunce, traducteur de Virgile: Oscar Wilde").

[27] Cf. *Mishima ou la Vision du vide*, Paris, Gallimard, 1981, p. 12; *La Couronne...*, *op. cit.*, p. 423; *Sous bénéfice d'inventaire*, Paris, Gallimard, 1978, p. 95 et *Le Temps, ce grand sculpteur*, Paris, Gallimard, 1983, p. 43 (abrégés par SBI et TGS).

[28] La scène II, acte II est citée deux fois: les vers 303-308 dans SBI, 310 et les vers 593 sq. dans les "Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien*", Paris, Gallimard, Folio, 1977, p. 333. Pour l'acte III, deux citations (PE, 176-177 et 254-255) sont tirées de la scène I, 64-65; une troisième (TGS, 80, 81) reprend le vers 121 de la même scène.

[29] M. Yourcenar, *Alexis ou le Traité du vain combat*, suivi de: *Le Coup de grâce*, Paris, Gallimard, Folio, 1978, p. 12

déviant des mots, chez Hamlet et M. Yourcenar, la vie humaine perd progressivement sa valeur intrinsèque.

Ce qui est toutefois constant dans l'œuvre yourcenarienne, c'est la reprise de la comparaison monde-prison<sup>[30]</sup>, que nous avons déjà trouvée en analysant le rapport Hamlet-Michel. Cela semble être le point focal de la relation artistique que l'écrivain entretient avec sa source littéraire. Pourquoi M. Yourcenar attache-t-elle tant d'importance à cette comparaison?

Indice de la mélancolie d'Hamlet, elle est le symptôme évident de son dégoût et de sa conscience d'être le pantin d'un destin qu'il voudrait refuser. C'est "le sentiment d'être enfermé dans une prison" qui découvre chez lui son état pathologique, son pessimisme généralisé. En 1586, Timothy Bright écrivait dans son *Traité de la Mélancolie*: "La maison, lorsqu'elle n'est pas chaleureuse et lumineuse, ornée et propre, apparaît au mélancolique sous l'aspect d'une prison ou d'une geôle"<sup>[31]</sup>. Michel aussi héberge en lui un caractère mélancolique, mis en évidence par son refus du milieu familial et son ennui sarcastique vis-à-vis des conventions sociales. Mais cet aspect particulier se nuance progressivement chez lui, il perd sa valeur foncière. Michel oppose à sa mélancolie son désir passionné de goûter tous les fruits de la vie.

Quant à M. Yourcenar, elle absorbe la tentation de la fuite d'Hamlet à travers son père sans pourtant limiter la prison aux murs assez étroits de sa maison. Habitée dès l'enfance à quitter l'une

[30] On retrouve ce parallèle dans la première version de l'essai sur Wilde (*loc. cit.*, p. 624) et dans sa version définitive. Cf. aussi l'expression de Phèdre dans *Qui n'a pas son Minotaure?* (*TH II* 219) et celle de M. Yourcenar dans *Radioscopie* de Jacques Chancel (émission radiophonique du 11 au 15 juin 1979; II<sup>e</sup> heure, texte établi par le Centre International de Documentation M. Yourcenar, p. 27).

[31] T. Bright, *A Treatise of Melancholy*, London, Vantrottier, 1586 (reprinted Facsimile Text Society, 1940, p. 263): "The feeling of being in prison was a recognized symptom of melancholy [...] The house, except it be cheerful and lightsome, trim and neat, seemeth unto the melancholic a prison or a dungeon". C'est nous qui traduisons.

après l'autre ses résidences, elle élargit la prison au monde entier. C'est un monde borné, limité, rempli d'une foule immense de prisonniers. Sa réponse à Hamlet et à cet univers sombre semble toutefois dépasser les confins de cette prison. En effet, si elle a "la vision distincte d'un univers de prisonniers" (SBI 164), cette image lui ouvre des perspectives différentes. "Pour nous, écrit-elle dans son essai sur Piranèse, assombris par deux siècles de plus d'aventure humaine, nous ne reconnaissons que trop ce monde borné et cependant infini où grouillent de minuscules et obsédants fantômes: nous reconnaissons le cerveau de l'homme" (SBI 163). Là paraît résider la solution yourcenarienne à la tragédie du doute qu'elle hérite de Shakespeare: c'est en effet l'homme qui peut transformer le sentiment d'oppression envahissant la réalité des choses. "Les facultés infinies de ce chef-d'œuvre qu'est l'homme"<sup>[32]</sup> qu'Hamlet semblait perdre en faveur de la quintessence de souillure qui l'entoure se réactivent finalement dans son oblation finale dans le cinquième acte shakespearien; chez M. Yourcenar, au contraire, elles se réaffirment dans son idée de la dignité humaine. Et tout comme Zénon, enfermé malgré lui dans sa cellule humaine, M. Yourcenar soutient qu'il serait "assez insensé de mourir sans avoir fait au moins le tour de sa prison"<sup>[33]</sup>.

Cette solution pourtant ne nous semble pas totalement correcte parce qu'on retrouve un fond de pessimisme chez l'écrivain caché par cette assurance et cette foi dans l'homme. Cette confiance ne peut se passer pour lui de la prise de conscience que l'homme est presque toujours rongé par les mêmes vices intérieurs. C'est alors ce sentiment qui rapproche M. Yourcenar d'Hamlet et qui donne le point final du parcours yourcenarien. "Something is rotten in the state of man"<sup>[34]</sup>, le royaume de l'homme est pourri, pourrait-elle affirmer en paraphrasant Shakespeare. Car sa quête labyrinthique au plus profond de l'âme et dans les espaces lointains du temps

[32] Cf. *H*, II, ii, 303–308.

[33] Cette formule célèbre est aussi le titre du dernier ouvrage yourcenarien, *Le Tour de la prison*, Paris, Gallimard, 1991.

[34] Cf. *H*, I, v, 90: "Something is rotten in the state of Denmark".

l'amène à comprendre que peu de choses ont changé et que l'avenir sera peut-être plus sombre. Son regard lucide ainsi que mélancolique se penche non sur son père, à qui elle avait tenté de prêter le visage d'Hamlet, mais sur cet enfant de six semaines à peine, qui est elle-même. Dans cette image qui clôt *Archives du Nord*, elle lui prédit une existence douloureuse et entourée de guerres, un chemin péniblement frayé parmi la sottise, la violence et l'avidité de l'homme (AN 367), visage moderne de l'atmosphère lourde de meurtres et de péchés de la cour d'Elseneur. C'est pourquoi dans cette recherche de l'Éden perdu par l'homme, M. Yourcenar et Hamlet semblent marcher l'un à côté de l'autre.