

***JE NE ME TROUVE PLUS QU'EN  
ME CHERCHANT AILLEURS.***

**Identité et altérité dans l'œuvre  
de Marguerite Yourcenar**

par Bérengère DEPREZ  
(Université catholique de Louvain)

La question de l'identité, du moi, de l'ego s'est imposée pour la première fois aux critiques de Marguerite Yourcenar lors de la sortie de *Mémoires d'Hadrien*, lorsqu'ils ont constaté qu'une femme de leur temps avait pu assumer la personnalité d'un empereur romain du deuxième siècle au point de se glisser sans malaise apparent, et avec le résultat littéraire que l'on sait, dans le vêtement en apparence très ajusté du fameux premier pronom personnel. Elle en était pourtant à son quatrième essai, ayant écrit jusque-là trois autres romans à la première personne du masculin : *Alexis*, *La Nouvelle Eurydice* et *Le Coup de grâce*. Elle avait pourtant déjà fréquenté d'autres temps que le sien, écrivant par exemple une histoire d'inceste entre deux jeunes nobles espagnols à la charnière des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. C'était, il est vrai, la première fois que le monde éditorial parisien s'empoignait pour publier un de ses romans, et une certaine médiatisation s'ensuivit, qui orienta tout de suite l'image de l'écrivaine, pas tout à fait à son corps défendant, vers la statue de marbre d'une érudite glacée et d'une vestale de la culture française volontairement recluse aux États-Unis dans la tour d'ivoire d'une île inaccessible et battue par les flots. La découverte par le public du fameux « carnet de notes », qui donnait pourtant en toutes lettres quelques-unes des recettes yourcenariennes, notamment à l'égard de l'identité et de l'altérité, n'infléchit pas le jugement général du public. On allait préférer dire qu'elle écrivait comme un homme. Après tout, elle s'intitula elle-

même toujours « romancier » et non pas « romancière », « traducteur » et non « traductrice », et même « historien-poète ».

Marguerite Yourcenar allait à nouveau soulever l'intérêt sur le thème de l'identité et de l'altérité en inaugurant ses mémoires familiaux, attendus avec curiosité par le public comme une autobiographie, par une expression qui résumait assez bien sa volonté d'ambiguïté, et pas forcément de modestie, au seuil même de l'entreprise de la description des origines : « l'être que j'appelle moi » fit et fera encore couler pas mal d'encre, accentuant le portrait marmoréen d'un auteur et d'un narrateur capables non seulement de parler d'un autre à la première personne, de parler de soi à la troisième personne mais encore de ne se retirer officiellement du projet autobiographique que pour revenir le hanter en y jouant les démiurges omniprésents. Laissant là ces Charybde et Scylla de la critique, je choisis de retourner aux débuts mêmes de l'écriture de Yourcenar, en y courant la chance, au sens yourcenarien du terme, de découvrir d'autres clés.

La poésie de Marguerite Yourcenar, c'est le moins qu'on puisse dire, n'a pas été retenue au rang des meilleures productions de l'écrivaine. Malgré d'intéressantes analyses, au premier rang desquelles la thèse récente, passionnante et très documentée d'Achmy Halley<sup>1</sup>, elle a été purement et simplement mise au rencart avec une bonne partie de son théâtre, et lorsqu'on l'a évoquée, on lui a tout au plus consenti du bout des lèvres la caractérisation quelque peu dédaigneuse de *juvenilia*. Or, s'il est en effet permis de mettre en cause leur intérêt strictement littéraire – leur auteure les appelait elle-même du « démarquage d'écolier » (YO, p. 53) –, les poèmes de Yourcenar recèlent de véritables trésors pour l'analyste, particulièrement pour celle ou celui qui s'intéresse à la formation de son identité ou de sa pensée ; ils sont en effet riches en images fondatrices et révélateurs de sa palette sémantique et thématique ultérieure. Je veux partir ici du *Jardin des Chimères* et des *Dieux ne sont pas morts*, ainsi que des pièces précoces des *Charités d'Alcippe*, pour examiner ensuite de quelle façon ses personnages les plus aboutis se poseront par rapport à la problématique de l'identité et de l'altérité,

---

<sup>1</sup> Achmy HALLEY, *Marguerite Yourcenar en poésie : archéologie d'un silence*, Amsterdam, Rodopi, 2005, coll. « Faux titre », 604 p.

révélaient une veine jamais tarie dans l'œuvre entière de l'académicienne<sup>2</sup>. Je m'intéresserai tout autant aux rapports de l'auteure avec ses personnages qu'à la dimension de genre présente dans son œuvre et dans sa démarche, et qui, bien entendu, vient à l'esprit dès qu'il est question d'identité et d'altérité.

Si l'on en croit Marguerite Yourcenar elle-même, c'est à l'âge de seize ans qu'elle écrit *Le Jardin des Chimères* (YO, p. 53). Ses premiers textes publiés sont des poèmes réguliers, et s'ils sont écrits vers 1919, ils sont datés de 1922, année où paraît chez Perrin un mince volume publié par son père à compte d'auteur. Mais, toujours d'après la romancière, les poèmes épars qui forment le deuxième recueil, plus volumineux, paru cette fois chez Sansot en 1924 sous le titre *Les Dieux ne sont pas morts* sont, eux, encore « plus anciens » (YO, p. 53). Je traiterai donc d'abord de ces derniers, réputés écrits avant la seizième année.

Dans *Les Dieux ne sont pas morts*, la première chose qui peut frapper du point de vue de l'identité et de l'altérité, c'est l'existence de pièces ambitieuses, écrites ou non à la première personne, et célébrant une femme toute-puissante. C'est le cas d'« Astarté Syrica » (DPM, p. 51 sq.), de « Théodora » (DPM, p. 109) et d'« Aphrodite Ourania » (DPM, p. 179 sq.). Plus curieux encore, « Aujourd'hui » (DPM, p. 89 sq.), un poème de quarante-deux vers groupés en sept sizains, est écrit à la deuxième personne du singulier mais constitue clairement pour Marguerite une exhortation à soi-même. Et, partout où le masculin pouvait suffire au respect de la métrique, la jeune poète a maintenu le féminin : « indifférente » (DPM, p. 89), « résignée » (DPM, p. 90), « heureuse » (DPM, p. 90), « pareille » (DPM, p. 91) – même si, à voix haute, l'élosion du *e* muet peut masquer ce féminin « graphique », il n'en est pas moins, c'est le cas de le dire, manifesté en toutes lettres. Ce poème d'ambition – d'ambition poétique, il faut le souligner<sup>3</sup> – est donc marqué du point de vue du genre, une particularité à laquelle Marguerite

---

<sup>2</sup> J'ai déjà consacré à la question de l'identité et de l'altérité chez Marguerite Yourcenar un chapitre intitulé « Pour centre à l'Univers. Flux et le reflux de moi dans l'œuvre » de mon livre *Marguerite Yourcenar. Écriture, maternité, démiurgie*, Bruxelles, PIE/Peter Lang, 2003. Certaines idées en sont reprises ici.

<sup>3</sup> Tout comme « Prière » (DPM, p. 199) et « Ode à la gloire » (DPM, p. 211). Sur la vocation poétique précoce de Marguerite Yourcenar, voir Achmy HALLEY, *Marguerite Yourcenar en poésie : archéologie d'un silence*, op. cit., p. 21 sq.

Yourcenar renoncera vite pour en venir à préférer une voix neutre ou universelle, c'est-à-dire grammaticalement masculine.

Déjà, la jeune fille dont on vient de mesurer l'ambition littéraire et les rêves de gloire dans les textes antérieurs s'identifie quelque peu à l'Icare du *Jardin des Chimères*. Cette identification, suggérée par l'écho de sa relation avec son père (« Je suis déjà très vieux et tu n'es qu'un enfant./ Mais tout ressemble à tout. Nos âges sont semblables », *JC*, p. 40)<sup>4</sup>, pointe dans plusieurs passages du poème et particulièrement dans sa conclusion où, par la bouche même d'Hélios qui vient pourtant de détruire Icare, la gloire – une fois encore – est promise à l'« effort humain », à la foi et à l'ambition (*JC*, p. 117). Les didascalies indiquent cette fois que « le visage de l'éphèbe et celui du dieu semblent tout à coup étrangement pareils » (*JC*, p. 117). L'amour mystique et autodestructeur de l'humain pour le dieu, ce sacrifice amoureux accompli par Icare ne sont pas sans évoquer le désir de dépassement d'une adolescente, quelque peu échauffée, qui plus est, par ses lectures classiques. Mais nous sommes bien passés au masculin. Il faudra attendre *Les Songes et les sorts* (1938) et plus particulièrement le rêve intitulé « Les cierges dans la cathédrale » pour retrouver, à la première personne du féminin, une vision puissamment poétique et indubitablement précoce, voire liée à l'enfance, impliquant d'une part la rêveuse, c'est-à-dire la poète et la narratrice, et d'autre part une femme toute-puissante, tout ensemble madone chrétienne et déesse grecque, vierge et mère à la fois, en un rêve d'ambition et d'identification profondes. Ce contrepoint presque parfait au rêve d'Icare adorateur d'un Hélios qui lui ressemble, et dont le syncrétisme chrétien et païen répond à la déesse-mère du rêve, pourrait faire conjecturer une parenté de conception entre les deux textes, ou du moins une similitude quasi ontologique entre leurs sources d'images, dont l'impression demeure si forte. La question demeure ouverte de la prise de conscience qui est à l'origine de ce « changement de genre » littéraire, et dont la biographie ne semble pas avoir gardé de

---

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar allait revenir à plusieurs reprises sur la question de la différence ou plutôt de l'indifférence d'âge entre elle-même et son père, notamment lorsqu'elle déclare à Matthieu Galey que Michel était « un monsieur plus âgé que moi – je ne dirai pas un vieux monsieur, je n'ai jamais eu le sentiment de la différence d'âge, je ne l'ai toujours pas » (*YO*, p. 23).

trace bien délimitée. Sans doute est-elle liée à la question de l'autorité. Selon Francesca Counihan, la distinction de sexe est « d'une grande importance pour l'étude de l'autorité dans tous les sens du terme et notamment dans le sens de "fait d'être auteur". [...] Cet aspect de l'autorité est problématique pour beaucoup d'auteurs femmes; le fait qu'elles veuillent l'assumer en leur propre nom est ressenti comme un acte d'usurpation, l'autorité étant considérée comme *a priori* masculine »<sup>5</sup>. À Marguerite Yourcenar, l'adoption d'une voix masculine n'ouvrirait pas seulement l'universalité de l'espèce mais encore – si l'on ose ce quasi-pléonasme – l'autorité du discours auctorial : les « normes reçues en ce qui concerne l'autorité masculine et féminine [...] ont contribué à influencer le choix fait par Yourcenar d'employer des voix et des points de vue narratifs presque exclusivement masculins »<sup>6</sup>.

Le poème « Les Charités d'Alcippe » donne son nom au recueil publié en 1956 à Liège aux Éditions La Flûte enchantée par l'écrivain Alexis Curvers, et qui fut l'occasion d'une brouille irrémédiable entre les deux amis. Je fais référence ici à l'édition de 1984, chez Gallimard, qui contient trente et un textes nouveaux par rapport à cette première édition. La plupart des textes des *Charités d'Alcippe* datent des années 1919 à 1935 ; le poème qui porte ce titre, daté de 1928, a pour personnage-récitant Alcippe, nom donné dans la mythologie grecque à six personnages féminins dont aucun ne paraît correspondre à l'Alcippe du poème de Yourcenar, d'autant plus qu'il s'agit ici d'un personnage masculin<sup>7</sup>. Quoi qu'il en soit, Alcippe se voit, comme Orphée et comme Osiris, morcelé et dispersé : les Sirènes lui demandent son cœur, les dieux lui demandent son âme et les morts lui demandent son corps. L'identité du héros paraît donc aussi hésitante que son omniprésence paraît certaine. Cette ambivalence est à mon sens magnifiquement – cette fois également sur le plan littéraire ou poétique – rendue au moyen de deux alexandrins

---

<sup>5</sup> Francesca COUNIHAN, *L'autorité dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2001, coll. « Thèses à la carte », 630 p., p. 98.

<sup>6</sup> Francesca COUNIHAN, *ibid.*, p. 288.

<sup>7</sup> Le français pour le nom féminin grec *Alkippè* serait plutôt Alcippé ; pour le masculin *Alkippos*, Alcippe (qui signifie « cheval puissant »). Quoi qu'il en soit, il n'existe pas de personnage mythologique de ce nom au masculin. Le nom est attesté par le dictionnaire Bailly avec une référence à Plutarque. Une investigation plus poussée pour retrouver le passage en question expliquerait peut-être le choix de ce nom par la jeune Marguerite.

presque contradictoires, « Je ne me trouve plus qu'en me cherchant ailleurs » et – c'est la conclusion, péremptoire, du poème – « J'existe à tout jamais dans ce que j'ai donné » (CA, p. 12). Il semble permis de voir dans ces deux vers si denses une préfiguration de la création, précisément ce balancement, typiquement yourcenarien, entre d'une part l'affirmation d'un moi autoritaire et tout-puissant à l'origine et au centre de son œuvre et d'autre part la nécessité de se dissoudre dans les lieux, les époques, les modalités de l'être, les personnages, etc., pour être en tous points de son œuvre, ce qui confère à l'écrivain une autre puissance, non moins intéressante. Tel est bien le propos d'un autre poème, « L'homme épars », daté de 1930, sonnet dans lequel le récitant est littéralement partout : « dans l'arbre », « avec les plantes », « avec l'eau », etc., culminant dans un jeu dialectique presque jubilatoire : « Mes terreurs de ramiers font mes plaisirs d'autours », sans oublier l'expression d'une compassion sans illusion sur son objet véritable : « Je me prends en pitié dans les pauvres qui pleurent » (CA, p. 21).

Il est temps de quitter la poésie de Marguerite Yourcenar pour envisager dans la suite de son œuvre les prolongements de ce questionnement si précoce quant à l'identité et à l'altérité. Si la personnalité d'Hadrien est non seulement historique mais encore parfaitement cernée dans le roman qui s'en inspire, la fluidité du pronom correspondant à la première personne du singulier permet en somme à n'importe qui de s'y glisser plus aisément que dans une troisième personne bien déterminée. On pourrait y ajouter que dans les langues européennes la troisième personne suppose en soi un genre masculin ou féminin – « il » ou « elle » – tandis que « je » est asexué, agénérique. Est-ce une raison supplémentaire pour Yourcenar de provoquer l'identification du lecteur après avoir quelque peu elle-même éprouvé pareil vertige, la « magie sympathique » aidant, au moment de la création ? Je rappelle qu'elle a écrit pas moins de quatre romans altergénériques<sup>8</sup> : non seulement en endossant le « je » mais encore en

---

<sup>8</sup> Dans l'ordre *Alexis* (1929), *La Nouvelle Eurydice* (1931), *Le Coup de grâce* (1939) et bien sûr *Mémoires d'Hadrien* (1951). On peut y ajouter « Sixtine », le monologue de Michel-Ange. Le concept de récit altergénérique – récit écrit à la première personne de l'autre sexe – doit encore être fondé en théorie. Il est actuellement au cœur d'une recherche de trois ans que je viens d'entamer à l'Université catholique de Louvain, en articulation avec un séminaire de troisième bac sur le sujet.

changeant de sexe, ou plutôt, comme on dit outre-Atlantique, de « genre ». Ce travestissement littéraire pose quelques questions, puisqu'elle n'a par ailleurs jamais écrit de roman à la première personne du féminin, et n'a écrit sous ce régime que deux récits (« Clytemnestre ou le crime » et « Marie-Madeleine ou le salut ») et quelques paragraphes de *Feux*. Cela veut-il dire, comme l'ont sous-entendu certains, biographes ou analystes<sup>9</sup>, qu'elle se sentait plus à l'aise ou plus en sécurité derrière une identité masculine ? Ou, au contraire, qu'elle avait le goût du risque en osant assumer pareil déguisement ? Et si, troisième hypothèse, cela lui était, au fond, plutôt égal ? Dans la postface d'*Anna, soror...*, Marguerite Yourcenar qualifie de « suprême privilège du romancier » cette divine « indifférence au sexe » qui lui permet de se « glisser » d'Anna en Miguel et de Miguel en Anna. Un privilège divin, en tout cas démiurgique, éprouvé dès 1925, alors qu'elle rédige l'histoire à Naples, âgée de vingt-deux ans.

Quant à ses déclarations hostiles à propos de l'égotisme de certains écrivains, on pourrait lui rétorquer qu'en assumant le « je » d'un empereur romain, ou en prétendant le faire, elle faisait montre d'un orgueil plus grand encore, voire de mégalomanie. Mais le « moi incertain et flottant » de l'écrivain (*DAF*, p. 10), tel « le sorcier qui se taillade le pouce au moment d'évoquer les ombres » (*OR*, p. 536), abrite dès lors non pas *un* autre, mais d'autres moi. On a beaucoup disserté sur le « je est un autre » de Rimbaud, et Suzanne Bernard, dans son édition intégrale de ce poète, indique en note qu'il s'agit pour l'artiste non pas de prétendre assumer d'autres identités, mais de se découvrir différent des autres<sup>10</sup>. On pourrait ajouter : et impuissant ou étranger par rapport à cet état de fait, même s'il se donne ensuite une mission qui est la conséquence de sa découverte. Le moi du poète abriterait ainsi un autre, « moi, cet étranger », pour le dire comme Yourcenar (*CA*, p. 40), c'est-à-dire qu'il s'agirait ici plutôt de schizophrénie que d'interchangeabilité du moi, et d'un *unus ego et multi in me* étrange et même inquiétant à la manière d'un Horla maupassantien. Ce qui frappe et effraie Rimbaud est, autre

---

<sup>9</sup> C'est encore Matthieu Galey qui constate : « Dans vos livres, vous vous êtes pourtant toujours cachée derrière des hommes pour donner votre vision sur le monde », suscitant comme souvent une dénégation de la part de Yourcenar, ici particulièrement véhémence : « Cachée ? Le mot me scandalise » (*YO*, p. 289).

<sup>10</sup> Suzanne BERNARD, *Rimbaud, Œuvres*, Paris, Garnier, 1960, note 7, p. 546-547.

résonance yourcenarienne, qu'« il s'[est] vu voyant » comme le fera Zénon dans *L'Œuvre au Noir* (OR, p. 705). Dans la première lettre dite « du Voyant », une passivité certaine pointe sous le constat : « Ce n'est pas du tout ma faute. C'est faux de dire : Je pense : On devrait dire : On me pense »<sup>11</sup>. L'action dans ce cas est surtout contemplation, imprégnation, « long, immense et déraisonné dérèglement de tous les sens »<sup>12</sup> : en somme, une approche spirituelle et quasi mystique de la connaissance, jusqu'au paradoxe du « suprême Savant » qui « arrive à l'inconnu »<sup>13</sup>, une démarche qui n'est pas sans évoquer celle de Nathanaël, la puissance créatrice en moins, et la différence est bien entendu de taille... Tel n'est certes pas le cas de Marguerite Yourcenar<sup>14</sup> qui non seulement emploie des expressions actives, voire intrusives comme « se glisser en » ou « se transporter en pensée à l'intérieur de » mais, dès 1928, ose affirmer par la voix d'Endymion :

Je ne distingue plus, dans l'ombre qui m'attire,  
Autrui, cet ennemi, de Moi, cet étranger. (CA, p. 40)

Bien plus que d'un sentiment d'étrangeté, il s'agirait plutôt d'un projet conscient, arrêté très tôt, d'aller à la découverte de l'altérité sous ses formes humaine, animale, végétale, minérale, divine. Un programme que Marguerite Yourcenar exécutera par le biais de ses personnages, leur prêtant ses explorations intellectuelles et spirituelles. Ainsi, Hadrien, qui indique au début de sa longue lettre combien il se sent parfois étranger à lui-même en vertu d'un « hiatus indéfinissable » entre lui-même et « les actes dont [il est] fait » (OR, p. 305), met fin à une guerre meurtrière en appliquant le même principe que sa génitrice, s'introduisant dans la pensée d'« autrui, cet ennemi » dont il obtiendra un durable traité de paix : « je m'imaginai devenu Osroès marchandant avec Hadrien » (OR,

---

<sup>11</sup> Suzanne BERNARD, *ibid.*, p. 344.

<sup>12</sup> Suzanne BERNARD, *ibid.*, p. 346.

<sup>13</sup> Suzanne BERNARD, *ibid.*, p. 346.

<sup>14</sup> Cela étant, Rimbaud et Yourcenar s'accordent pour penser qu'on a jusqu'ici donné au Moi « une signification fautive » : « tant d'égoïstes se proclament auteurs », écrit Rimbaud à Paul Demeny, tandis que de son côté Yourcenar décline à Matthieu Galey : « Cette obsession française du "culte de la personnalité" (la sienne) chez la personne qui écrit ou qui parle me stupéfie toujours. Oserais-je dire que je la trouve affreusement petite-bourgeoise ? Je, moi, me, mon, ma, mes... » (YO, p. 218).

## Je ne me trouve plus qu'en me cherchant ailleurs

p. 396). Ainsi Zénon sur la plage de Heyst, tel un anti-Adam, *dé*-nomme les espèces :

Nu et seul, les circonstances tombaient de lui comme l'avaient fait ses vêtements. Il redevenait cet Adam Cadmon des philosophes hermétiques, placé au cœur des choses, en qui s'éclaire et se profère ce qui partout ailleurs est infus et imprononcé. Rien dans cette immensité n'avait de nom : il se retint de penser que l'oiseau qui pêchait, balancé sur une crête, était une mouette, et l'étrange animal qui bougeait dans une mare ses membres si différents de ceux de l'homme une étoile de mer. (OR, p. 766)

Il faut remarquer au passage que l'Adam Cadmon est emprunté par les hermétistes à la Kabbale – au *Sepher Yetsirah* ou, plus vraisemblablement dans le cas de Zénon qui évoque ce livre à propos de son premier maître marrane quelque peu alchimiste, au *Sepher Ha Zohar* (OR, p. 643) – et qu'il s'agit non pas de l'Adam de la Genèse qui nomme les espèces mais de l'Adam « prototype », issu d'une tradition antérieure à la rédaction de la Genèse, et qui est *mâle et femelle*. Ce n'est donc, comme toujours, pas par hasard que cette référence apparaît : c'est pour Marguerite Yourcenar une façon de plus, discrète mais très significative, de communier avec le frère-fils qu'est pour elle Zénon.

Nathanaël partage avec Zénon bien des caractéristiques, sur un registre, il est vrai, tout ensemble moins intellectuel et plus spirituel ; parce que son humanité se pense en lui plutôt qu'il ne la pense, il évoque peut-être plus encore Adam Cadmon que Zénon. C'est bien à lui qu'il fait penser, « placé tout au centre » dans une espèce de nuit matricielle (OR, p. 934), sur le bateau qui l'emmène en Amérique, puis poursuivant la régression vers le prototype et même vers l'incrété, sur l'île frisonne, allant jusqu'à crier son nom pour se souvenir qu'il en a un, puis à oublier même le langage (OR, p. 1005), ce verbe par la grâce duquel le personnage se fait chair.

En conclusion, dans le projet de l'œuvre de plus en plus affirmé, la question de l'identité et de l'altérité, ou ce que j'ai appelé « le flux et le reflux du moi » pourra prendre essentiellement trois formes. Premièrement, une sorte de passage de témoin du moi entre les êtres qui concerne directement les personnages les plus chers de l'auteure. Ainsi

Fernande, Octave et Zénon qui s'entrecroisent sur la plage de Heyst – et cette fois deux femmes, mère et fille, participent de l'Adam Cadmon :

Le seul lien entre ces deux hommes, l'invisible, qui n'est pas encore, mais traîne avec lui ses vêtements et ses accessoires du XVI<sup>e</sup> siècle, et le dandy de 1880, qui dans trois ans sera fantôme, est le fait qu'une petite fille à laquelle Octave aime à raconter des histoires porte suspendue en soi, infiniment virtuelle, une partie de ce que je serai un jour. (*EM*, p. 880)

Ainsi la même scène des amants derrière la porte : Éric et Sophie dans *Le Coup de grâce*, Miguel et Anna dans *Anna, soror...*, ou celle d'une femme sortant nue sur le balcon dans la nuit et le vent et qui est soit Sophie dans *Le Coup de grâce* – encore – soit Jeanne à Texel ou Marguerite elle-même à Ostende dans *Quoi ? L'Éternité* – soit encore le Nathanaël Adam Cadmon dont je parlais tout à l'heure, dans la même île frissonne que Jeanne, et que Marguerite visite longuement pour y chercher, dans son propre imaginaire, le lit de sable et de vent où elle le couchera pour l'y laisser mourir. On retrouve derrière ces personnages, quoi qu'il en soit et quels qu'ils soient, une même source qui les « alimente de [s]a substance » (*EM*, p. 745), notamment par des projections ou par un vécu identique.

La deuxième forme essentielle de l'identité/altérité chez Marguerite Yourcenar est une métaphore de l'écrivain. Hadrien – Yourcenar ? – semble exulter en se remémorant ses débuts de rhéteur :

Quant aux exercices de rhétorique où nous étions successivement Xerxès et Thémistocle, Octave et Marc-Antoine, ils m'enivrèrent ; je me sentis Protée. Ils m'apprirent à entrer tour à tour dans la pensée de chaque homme, à comprendre que chacun se décide, vit et meurt selon ses propres lois. (*OR*, p. 311)

Zénon, de son côté, cumule ces personnes ou ces personnages qu'il fut sous la formule *Unus ego et multi in me*, tandis que Lazare – Yourcenar ? – sourit aux « mille formes » que prendra son corps d'acteur (d'écrivain ?) :

Sa voix serait comme qui dirait dans toutes les voix. Une fièvre de joie s'emparait de lui au sentiment d'être à la fois tant de personnes vivant

Je ne me trouve plus qu'en me cherchant ailleurs

tant d'aventures. Le petit Lazare était sans limites, et il avait beau sourire amicalement au reflet de lui-même que lui renvoyait un bout de miroir fiché entre deux poutres, il était sans forme : il avait mille formes. (*OR*, p. 1031)

Enfin, la troisième forme d'identité/altérité remarquable dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar est une image et même une projection spéculaire qui fait dialoguer Icare/Yourcenar avec Hélios dans *Le Jardin des Chimères* ou la rêveuse-poète-narratrice des *Songes et les Sorts* avec la déesse-mère qui est sa jumelle. Mais aussi, dans *Qui n'a pas son Minotaure ?*, Ariane/Yourcenar avec Bacchus/Dieu... des images jumelles dont la démiurgie n'est jamais absente.

L'étude de ces modalités pourrait nous entraîner bien plus loin encore. Quoi qu'il en soit, Marguerite Yourcenar « existe à tout jamais dans ce qu[']elle a] donné ».



