

« NOUS AUTRES, CIVILISATIONS » : LE DÉCLIN EN HÉRITAGE

par Julie HÉBERT (Université de Paris III)

I- Des essais-« diagnostics » d'inspiration valéryenne

La première période dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar essayiste, qui court de l'entrée en écriture à la guerre de 1939-1945 et au départ pour New York, est sous-tendue par une vision dramatisée du temps, ou, plus précisément, par le sentiment tragique de l'écoulement vertigineux du temps humain vers la mort, par l'angoisse alors indépassable de la fugacité du temps imparti à l'individu, et de la certitude de l'agonie. Cette déploration est certes un *topos* de toujours, fustigé déjà par Sénèque dans le *De Brevitate vitae*, qui appelle à vivre chaque instant et en acquérir toujours plus de sagesse, au lieu de se laisser dépouiller, par de futiles occupations, du laps de temps toujours incertain dévolu à chacun. Chez la jeune Marg Yourcenar, le désarroi profond, hérité de la Première Guerre mondiale puis de la récession d'après 1929, permet aux essais de dépasser le sérieux scolaire de l'exercice d'imitation, marqués d'emblée d'une empreinte personnelle, d'obsessions individuelles qui ébauchent les contours de l'univers de l'auteur naissant. S'ils sont écrits dans le sillage de Valéry, s'ils reprennent les analyses de Spengler sur la décadence de l'Occident, les essais de cette époque puisent avant tout au fonds d'angoisse et de curiosité mêlées ressenties lors du sauve-qui-peut d'août 1914, et sont la chambre d'écho où résonnent les tocsins d'alors, scandant de part et d'autre de la frontière franco-belge l'affolement

généralisé, « comme une sorte d'épidémie sonore¹ ». Le son oppressant, fascinant, des tocsins résonne pour l'individu, à qui sont sans cesse rappelées non seulement l'existence d'un terme, mais surtout sa terrible proximité, et s'amplifie à la mesure de toute une civilisation, projection hypertrophiée du microcosme humain, pour laquelle les limites ne sont que repoussées un peu plus loin, mais jamais abolies. Les essais de cette époque pourraient porter en épigraphe l'extrait du sermon du poète et prédicateur John Donne, choisi par Hemingway pour son roman *Pour qui sonne le glas* :

Nul homme n'est une *Isle* complète en soy-mesme ; tout Homme est un morceau de *Continent*, une part du tout ; [...] la *mort* de tout homme me diminue, parce que je suis solidaire du *Genre Humain*. Ainsi donc, n'envoie jamais demander : pour qui sonne le *glas* ; il sonne pour *toi*².

Scandé par les sourds avertissements du tocsin, le double discours du médecin et du moraliste tenu par l'essayiste vise déjà à dessiller les yeux de ses contemporains, aveuglés par l'illusion de la stabilité et le mirage de la pérennité, pour leur faire constater, « les yeux ouverts », l'étendue de l'irréversible catastrophe.

Dans la décennie menant à la Deuxième Guerre mondiale, Marguerite Yourcenar compose, d'essai en essai, une série de

¹ *Quoi ? L'Éternité*, EM, p. 1372. Le thème sonore du tocsin signale la rupture avec la stabilité des jours, l'intrusion du désordre, préfigurant le chaos final. Dans un des récits de *Les Songes et les Sorts*, le tocsin provoque l'effondrement concret d'une église gigantesque, venant rompre le pesant silence annonciateur de catastrophes : « Soudain, l'ouragan d'un tocsin retentit derrière nous, et nous nous retournons à temps pour voir vaciller les flancs de la gigantesque coupole [...], comme si la vibration des cloches [...] avait suffi pour ébranler cette énorme sphère blanche ». S'ensuit un exode désordonné, et le ravage d'un jardin à la française par une foule affolée qui rappelle à la rêveuse « la population des grandes journées historiques de la Révolution » (*Les Songes et les Sorts*, EM, p. 1587). L'impression ressentie en rêve rejoint celle de 1914, cet effroi dégoûté devant « l'immense magma de peur et de veulerie des veilles de catastrophes » (*Quoi ? L'Éternité*, EM, p. 1372) et l'incertitude anxieuse des moments-seuils.

² Ernest HEMINGWAY, *Pour qui sonne le glas*, Paris, Gallimard, « Folio », 1997, trad. Denise Van MOPPÈS, épigraphe, p. 13.

variations sur le thème du *memento mori*, où elle dresse le bilan de deux millénaires de civilisation judéo-chrétienne, avec le regard affligé et inquiet de l'humaniste déçue, et le ton clinique du médecin protégé par la distance. L'essayiste de vingt-cinq ans marche dans les pas de Paul Valéry, le seul essayiste contemporain dont elle se réclame, et qu'elle consent à reconnaître comme un maître. Évoquant cette dette – démarche rare chez elle – Marguerite Yourcenar explique qu'elle a lu Valéry à vingt ans, et que cette lecture a laissé sur ses propres écrits une empreinte durable, aussi bien en poésie, avec un goût partagé pour la rigueur formelle, que dans l'écriture de l'essai, où elle se dit guidée par une méthode héritée de « l'admirable Paul³ ». Pourtant, lorsqu'elle écrit une « biographie romancée » de Pindare, en 1932, elle est bien loin de la mise en garde du Valéry de l'« Introduction à la méthode de Léonard de Vinci », qui, en 1894, dénonçait le risque d'appropriation par l'essayiste de son objet d'étude, et l'indispensable fidélité à la devise même de Léonard, l'obstinée rigueur⁴ – danger que Marguerite Yourcenar désignera plus tard par le risque de « tirer à soi » les auteurs étudiés, mais dont elle n'est pas encore tout à fait consciente à l'époque, ou plutôt auquel elle se résigne alors sans peine, toute à sa fervente empathie avec son sujet. Plus qu'une méthode, c'est un thème que la jeune essayiste emprunte ici au maître, en même temps qu'un angle d'approche et un ton, celui de l'observateur alarmé. De cette source valéryenne, on trouve deux résurgences principales dans les essais de la jeune Marg Yourcenar, « Diagnostic de l'Europe » et « Improvisation sur Innsbruck », tous deux datés de 1929, et

³ Une des premières pensées de *Feux* évoque ainsi Valéry et son « voluptueux humanisme », mais pour mieux contredire ensuite une formule extraite de *Choses tues* (1930 : Marguerite Yourcenar indique par erreur « 1932 » dans une note ajoutée à la préface de *Feux*, OR, p. 1077), en affirmant le rôle indispensable de « tout le reste du monde » (OR, p. 1083) pour revivifier, par contraste, un amour ou une pensée.

⁴ Paul VALÉRY, « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci », *Variété, Œuvres I*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 1155 : une note marginale de Valéry précise qu'« un auteur qui *compose* une biographie – peut essayer de *vivre* son personnage, ou bien, de le *construire* » (p. 1156).

publiés, l'un dans la *Bibliothèque universelle et Revue de Genève*⁵, l'autre dans *La Revue européenne*⁶. Dans les deux cas, une jeune

⁵ *La Revue de Genève*, fondée en juillet 1920, dans la foulée enthousiaste de la S.D.N., parut jusqu'en décembre 1930. « Notre travail poursuit sur le plan intellectuel un but analogue [à celui de la S.D.N.] : grouper des hommes différents afin qu'ils s'expliquent », annonçait l'éditorial du premier fascicule de la *Revue de Genève*, signé par Robert de Traz, Genevois nationaliste et converti au cosmopolitisme. Le projet date de janvier 1918, inspiré des quatorze points de Wilson, et confirmé en 1919, quand les signataires du Traité de Versailles choisissent la capitale helvétique pour siège de la future Société des nations. Parmi les collaborateurs, outre l'omniprésent Robert de Traz, plusieurs tendances tiennent le haut du pavé : d'abord, la tradition barrésienne, avec des contributions de Maurice Barrès lui-même, de François Mauriac et d'Henry de Montherlant, et les « Nouveaux Romantiques », parmi lesquels Edmond Jaloux, qui a sûrement introduit Marguerite Yourcenar auprès de la direction de la revue. Proust, Gide, Giraudoux et Valéry Larbaud mêlent aussi régulièrement leur plume à ce concert européen. S'inspirant du modèle helvétique, la solution prônée par la revue est un fédéralisme respectueux des identités nationales, à vocation « internationale sans être internationaliste ». Se montrant en cela fidèle à l'esprit de Barrès, par opposition à l'internationalisme de gauche, l'esprit de la revue rejette l'idée d'une autorité supranationale indépendante des gouvernements des pays membres. Les nations sont et doivent rester les bases des relations européennes. Ce principe empêche la revue de sombrer dans un angélisme pacifiste et euphorique, de prêcher dans le désert les mérites de « l'embrassade générale ». L'enthousiasme des débuts cède du terrain dès 1924 face à l'affaiblissement constaté de la S.D.N., jamais dotée des pouvoirs nécessaires à son rôle d'arbitre *super partes*. Après la fusion avec la *Bibliothèque universelle*, le rayonnement de la revue diminue, et lorsque Marguerite Yourcenar apparaît dans ses colonnes, il n'est pas surprenant que son article dénonce la défaite d'une Europe rongée d'angoisse, son enkystement dans l'individualisme et le renoncement à la raison, dans « une paix qui n'est qu'une guerre non finie » et ne fait que prolonger cette « étonnante agonie ». Voir Jean-Pierre MEYLAN, *La Revue de Genève, miroir des lettres européennes, 1920-1930*, Genève, Droz, 1969, 524 p.

⁶ *La Revue européenne* accepte en décembre 1930 l'essai de Marg Yourcenar « L'Improvisation sur Innsbruck », dans sa première rubrique, celle des grands textes. Il s'agit cette fois d'une revue strictement littéraire, et ouverte aux jeunes auteurs. Elle émane de la volonté de l'éditeur Lucien Kra et d'André Germain de concurrencer la *N.R.F.*, grâce à un binôme similaire, unissant une revue et une collection, la « collection européenne » des éditions Kra. La revue sert de passerelle entre deux générations : celle des Gide, Valéry et Proust, et celle des jeunes que sont Drieu La Rochelle, Jouhandeau, Radiguet, ainsi que Desnos, Breton, Aragon. Marguerite Yourcenar y a déjà publié « Kâli décapitée » en avril

conscience européenne s'émeut de la crise, voire du déclin d'une civilisation deux fois millénaire, ébranlée jusque dans ses fondations par le séisme de la Grande Guerre.

La *Hofkirche* d'Innsbruck inspire à Marguerite Yourcenar une méditation sur l'éphémère de toute construction humaine, méditation plus philosophique, détachée de l'actualité, et qui suit, par association d'idées, le cheminement plus libre et apparemment spontané d'une « improvisation » rêveuse et mélancolique. La description de la cathédrale, dont les fragments ponctuent le texte comme dans une sonate un thème musical revenant périodiquement, est la matrice d'une série de réflexions sur la vanité de toute vie humaine, sur la victoire de l'oubli sur l'effort humain de remémoration, de l'histoire collective comme de la vie d'un mort aimé, et l'inextricable mélange de grandeur et d'insignifiance de l'homme. Le fil est parfois bien ténu, qui relie cette danse macabre de pierre aux aperçus panoramiques d'une jeune essayiste sur la condition humaine ; elle-même s'en aperçoit, et s'oblige régulièrement à revenir à son sujet : « Nous voici bien loin de cette mosaïque d'hommes, le Saint-Empire du Moyen Âge ». Au-delà de la cohérence thématique, qui fond les différents passages en une commune déploration de la brièveté navrante de la vie des hommes et des empires, l'impression de relatif décousu vient de ce mouvement de va-et-vient entre un thème principal et des variations plus ou moins libres autour de ce thème. Littéralement, l'essayiste débutante fait ici ses gammes, s'autorisant seulement la liberté d'une « improvisation » sur un thème de Valéry, dans un exercice d'imitation où s'entend déjà, entre les reprises fidèles, un son et un toucher personnels, annonçant les grands airs de l'œuvre à venir. Ainsi, l'*incipit* de la première lettre de « La Crise de l'esprit », ce coup de cymbale tonitruant qui exhorte à la lucidité une Europe soucieuse d'oublier la guerre et de s'aveugler sur son avenir, résonne très distinctement

1928, dans un numéro d' « hommage à Gorki », où voisinent Thomas Mann et Jean Guéhenno, Edmond Jaloux figurant aussi au comité de direction.

dans « L'Improvisation sur Innsbruck ». Écoutons le thème original tel que peut l'entendre en 1919 Marguerite Yourcenar :

Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles.

Nous avons entendu parler de mondes disparus tout entiers, d'empires coulés à pic avec tous leurs hommes et tous leurs engins. [...] Nous apercevions à travers l'épaisseur de l'histoire, les fantômes d'immenses navires qui furent chargés de richesse et d'esprit. Nous ne pouvions pas les compter. Mais ces naufrages, après tout, n'étaient pas notre affaire.

Élam, Ninive, Babylone étaient de beaux noms vagues, et la ruine totale de ces mondes avait aussi peu de signification pour nous que leur existence même. Mais *France, Angleterre, Russie...* ce seraient aussi de beaux noms. [...] Et nous voyons maintenant que l'abîme de l'histoire est assez grand pour tout le monde. Nous sentons qu'une civilisation a la même fragilité qu'une vie.⁷

Reprenant le thème principal, la jeune essayiste ne fait qu'improviser en écho sur ce morceau de bravoure déjà célèbre⁸, avec une tonalité légèrement plus cynique, où s'exprime pourtant à dix ans d'intervalle un désarroi commun :

[...] que les empereurs soient mortels, nous le savions, puisqu'enfin on ne peut nous cacher qu'ils sont hommes, mais les empires succombent comme eux, et les patries pourrissent comme si elles avaient un corps. Bavière, Syrie, Carinthie, Bourgogne, et la maison d'Espagne, et le duché de Milan, et le comté de Tyrol, que de spectres de suzerainetés, autour de ce fondateur de la maison d'Autriche qui n'est plus qu'un spectre d'empire ! L'histoire d'Europe est faite de ces effondrements et de ces reconstructions successives : ces noms de provinces, de

⁷ Paul VALÉRY, « La Crise de l'esprit », *Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 988.

⁸ L'essai de Valéry a d'abord paru en anglais dans une revue londonienne en 1919, puis la même année dans la *NRF* (n° 71, 1^{er} août 1919, p. 321-337), pour être repris dès 1924 dans *Variété*. En 1934, le fameux *incipit* donne le sujet d'une des décades de Pontigny : « Est-il véritable que nos Civilisations sont mortelles ? ».

« *Nous autres, civilisations* » : le déclin en héritage

souverainetés, de royaumes, qui ne sont plus aujourd'hui, ou n'étaient plus hier qu'une expression surannée, furent jadis un étendard, le redeviennent, ou peuvent le redevenir. Les hommes détruisent leurs édifices pour le plaisir de les refaire : il leur faut bien occuper la vie.⁹

Là où Valéry décrit, réveille, alerte – et ce sera encore plus vrai dans la deuxième lettre, et dans la note qui la suit, « L'Européen » – Marguerite Yourcenar, médite, extrapole, effleure l'actualité de l'immédiat après-guerre pour se hisser jusqu'à la condition humaine éternelle, et induire de l'exemple individuel du tombeau de Maximilien I^{er} l'effroyable insignifiance de l'individu, englouti, qu'il soit anonyme ou empereur, dans les siècles d'oubli, rattrapé par le néant dont il avait été brièvement arraché. S'inspirant du thème « quasi politique¹⁰ » trouvé chez Valéry, Marguerite Yourcenar improvise à partir de la situation de l'Allemagne contemporaine, et de celle de l'Italie gagnée par le « cancer » fasciste, pour dépasser au plus vite ces aléas de l'histoire au profit d'une méditation plus générale, sur le crépuscule de la civilisation occidentale, et les résurrections possibles, plus effrayantes encore que les engloutissements. L'essayiste inscrit ses premières variations dans la lignée philosophique de Spengler, héraut de la pensée du déclin.

II- De l'individu à la civilisation, déclin de l'Occident

À la suite de « l'admirable Paul », Marguerite Yourcenar reprend et amplifie son constat sur la « crise de l'esprit », insistant sur l'analogie entre individu et civilisation, qui n'est plus seulement une métaphore commode, mais devient un véritable parallèle conceptuel pour rendre intelligible la notion de déclin, appliquée à la civilisation européenne. Les constats désabusés, le dépit sans illusions et noyé d'amertume, émanent, pour le lecteur de *La Revue européenne* de 1930 d'un énigmatique « Marg

⁹ Marguerite YOURCENAR, « L'Improvisation sur Innsbruck », *En pèlerin et en étranger*, EM, p. 451.

¹⁰ Ainsi est intitulé par l'éditeur le groupe d'essais auquel appartient *Variété*.

Yourcenar », à l'origine géographique mystérieuse, et qui écrit au masculin. Par ce travestissement énonciatif, peut-être dicté par des contraintes éditoriales, l'essai se trouble d'un soupçon de fiction, abandonnant la transparence de la première personne, qui fonde d'habitude le pacte implicitement passé avec le lecteur d'essais. En 1929, avec *Alexis*, Marg Yourcenar choisit pour son premier roman de faire entendre, à la première personne également, la voix d'un jeune homme : la similitude du dispositif énonciatif, l'écho reliant ces deux *je* fictifs, pour qui lirait simultanément l'essai et la lettre fictive, contribuent à fictionaliser l'essai. Le référent du *je* est décidément incertain. Le lecteur de la revue est ainsi en droit de se demander s'il a sous les yeux une réflexion au premier degré, à mettre au compte d'un essayiste, certes au nom étrange, ou une méditation prêtée à un personnage de fiction dans la continuité de la lettre du jeune musicien. L'« improvisation » deviendrait alors exercice de style, effort pour faire parler une voix autre, en empruntant, avec le plus de vraisemblance tonale, les accents, la tessiture d'autrui – premières tentatives de « magie sympathique »... Cet emprunt est-il destiné à ancrer plus profondément encore l'essai dans le sillage du Valéry de la « Crise de l'esprit », la parenté devenant plus sensible encore avec l'identité du genre ? C'est aussi le moyen de s'inscrire dans une lignée philosophique – c'est-à-dire forcément dans un concert de voix masculines – qui, avec Spengler, prend pour objet d'étude la civilisation occidentale contemporaine. *Le Déclin de l'Occident* paraît en traduction française chez Gallimard en 1931 : Marguerite Yourcenar lisant un peu l'allemand, on peut aussi imaginer qu'elle l'ait lu dès sa parution en langue originale, en 1923. Il ne reste pas trace de cette éventuelle lecture : l'ouvrage ne figure pas dans la bibliothèque de Petite Plaisance, mais cela n'interdit pas de supposer qu'il ait été lu avant-guerre puis égaré avec beaucoup d'autres avant la traversée de l'Atlantique, emprunté à un ami, ou à une quelconque bibliothèque. Quoi qu'il en soit, l'influence de Spengler est assez largement répandue au tournant des années 1930, imprégnant de façon diffuse littérature et philosophie, pour que l'on puisse supposer que Marguerite Yourcenar l'a lu, ou au moins en a abondamment entendu parler. Une partie du milieu

littéraire parisien, acquise aux thèses déclinistes, allait voir dans les fascismes naissants la promesse d'un nouvel Âge d'or de la civilisation occidentale. Même si la tentation réactionnaire n'est pas littéralement présente chez Spengler, son œuvre constitue un fonds d'images et d'analogies où puiser, en trahissant sa pensée, les éléments d'une déploration de la décadence contemporaine, et d'une célébration nostalgique d'un passé glorieux. L'Europe intellectuelle, horrifiée par le vaste suicide de la Grande Guerre, offre une chambre d'écho propice aux analyses de Spengler, où l'époque trouve la concrétisation théorique de son sentiment panique de décadence inéluctable. Que Marguerite Yourcenar ait lu Spengler, ou qu'elle ait eu connaissance de ses travaux par le truchement de textes comme celui de Valéry, on trouve dans ses essais de jeunesse d'indéniables échos du *Déclin de l'Occident*, qui, signes d'une influence ou simples points de rencontre, témoignent au moins de la large diffusion de cette pensée de la décadence.

Le fondement de la philosophie de l'histoire selon Spengler, est l'intuition de l'analogie entre individus et civilisations, voués tous deux à subir un destin immuable –naissance, développement, apogée, vieillissement et mort –, l'histoire ne pouvant donc être qu'une histoire de la décadence. Toute culture a alors vocation à se réaliser nécessairement en civilisation, stade ultime de son développement, achèvement au double sens du terme, et l'histoire n'est que la succession de ces destins successifs, à la manière des cycles de saisons formant les années. La culture occidentale constitue pour Spengler un objet d'étude idéal, étant « la seule qui soit en train de s'accomplir de nos jours sur cette planète¹¹ ». Procédant par analogies, il déduit de l'étude des civilisations passées le devenir nécessaire de la culture euro-américaine, et se propose, au nom du caractère nécessaire, inévitable, de ce déroulement historique vers le figement et la mort, d'exhorter ses contemporains à accepter ce destin et à en accomplir toutes les

¹¹ Oswald SPENGLER, *Le Déclin de l'Occident*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1931, p. 19.

virtualités :

Nous ne pouvons pas changer notre date de naissance, au seuil de l'hiver, en pleine civilisation, et la transférer sous le soleil d'été, dans la maturité d'une culture, au temps de Phidias ou de Mozart. [...] Celui qui ne se fait pas à lui-même cet aveu n'est pas digne de figurer parmi les hommes de sa génération. Il reste un fou, un charlatan, ou un pédant.¹²

Cet appel à la lucidité, ruinant les illusions des téléologies héritées des Lumières, ce pessimisme tourné néanmoins vers l'avenir et incitant à l'action, se retrouvent chez la jeune essayiste exploitant ses humanités d'autodidacte pour étudier l'Europe de son temps à la lumière de la Rome du Bas-Empire. Loin des périodes de maturité, de pleine expansion que furent la Grèce classique et le Siècle des Lumières européen, l'Europe contemporaine doit se résigner à son crépuscule, y adhérer comme à la seule virtualité vouée à advenir. Le recours à l'analogie selon Spengler doit être dicté par une exigence de lucidité, et non par la quête d'un refuge idéal face aux imperfections du temps présent ; l'Antiquité où chercher matière à comparaison ne doit pas être une Grèce classique tout idéologique, « un fantôme, une idole », telle qu'a choisi de la voir le Siècle des Lumières, mais la Rome finissante, le règne du *panem et circenses* généralisé et de la dilapidation effrénée :

Nous avons à compter avec les faits durs et sévères d'une vie *tardive*, qui n'a pas son pendant dans l'Athènes de Périclès, mais dans la Rome des Césars. Pour l'Européen occidental, il ne sera plus question d'une grande peinture ou d'une grande musique. Ses possibilités architectoniques sont épuisées depuis cent ans. Il ne lui reste plus que des possibilités extensives.¹³

L'intuition d'une parenté morphologique reliant les civilisations moribondes et permettant de voir plus clair dans son présent par

¹² *Ibid.*, Introduction, p. 87.

¹³ *Ibid.*, p. 79.

« *Nous autres, civilisations* » : le déclin en héritage

rapprochement comparatif avec de précédents crépuscules, flatte chez Marguerite Yourcenar un penchant déjà prononcé pour l'analogie, qui donne accès à l'inconnu par le biais du connu :

Voilà ce qu'il faut *voir*, [...] d'une hauteur atemporelle, l'œil fixé sur l'univers formel historique de milliers d'années, si l'on veut réellement comprendre la grande crise du présent.¹⁴

« Prenons du champ », ne cessera de répéter à son tour l'essayiste : tout ce qui nous étonne, nous désarçonne dans la « crise de l'esprit » actuelle a déjà eu lieu, sous une forme différente mais similaire dans sa nature, et connaître ces effondrements précédents doit nous aider à identifier et accepter celui qui nous affecte inéluctablement.

L'Occident, arrivé au terme de sa vie, a cessé d'être cette culture en croissance, dynamique, fertile, pour se scléroser en une civilisation bientôt épuisée, stérile, pour laquelle l'heure n'est plus à l'édification, métaphysique ou artistique, mais à l'utilisation la plus adéquate, pragmatique, de l'énergie restant à disposition. L'Europe, après avoir connu une splendeur triomphante comparable à celle de l'Athènes de Périclès, en est au stade de l'Antiquité tardive, au moment romain de son développement : monde de villes hypertrophiées, de dépense excessive, de dispersion vertigineuse. L'image de la ville mondiale, monstrueuse, aspirant et gaspillant les forces de paysages épuisés, concentrant les névroses d'un univers déséquilibré, symbolise pour Spengler la maladie propre à ce dernier stade, marqué par la démesure frénétique. Le thème de l'accroissement excessif et désordonné, symbolisé par l'image de l'excroissance urbaine dévoratrice, se retrouve chez Valéry comme chez Marguerite Yourcenar, avec la métaphore commune du carrefour embouteillé, où coexistent pensées et influences les plus diverses, en un cosmopolitisme intellectuel d'où naissent confusion fébrile et aboulie panique :

¹⁴ *Ibid.*, p. 69.

Chaque cerveau d'un certain rang était un carrefour pour toutes les races de l'opinion ; tout penseur, une exposition universelle de pensées. Il y avait des œuvres de l'esprit dont la richesse en contrastes et en impulsions contradictoires faisait penser aux effets d'éclairage insensé des capitales de ce temps-là : les yeux brûlent et s'ennuient ...¹⁵

Les cerveaux mal préparés ploient sous la diversité des connaissances ; les cadres de la culture, à force de s'élargir, se sont brisés. [...] Finances, politique, histoire, littérature de tous les temps, de toutes les races : le cerveau européen, au XX^e siècle, s'embouteille comme les carrefours.¹⁶

Le *topos* de la ville inhumaine, organique et monstrueuse, hérité de la Révolution industrielle, sert ici de réservoir à métaphores, laissant apercevoir, en filigrane, les paysages de l'Occident décadent, et consolidant l'analogie entre individu et civilisation :

Ce n'est pas à la Grèce, c'est au Mexique que fait songer notre monde encombré de gratte-ciels, de voix qui gémissent, rient, ou maudissent dans l'espace, d'adorateurs de l'or, de statues empanachées qui dansent et de millions d'hommes massacrés.¹⁷

Le Mexique du temps des *conquistadores* et de l'écrasement de l'Empire aztèque, ou le Mexique moderne, industriel et urbain, coupé de ses racines indiennes, symbolisent l'expansion outrancière, l'impérialisme intempérant, le gaspillage effréné des dernières forces. Par contraste avec l'image stéréotypée de l'Athènes de Périclès, règne de la mesure et de la maîtrise, ce pays au modernisme exubérant apparaît comme l'équivalent, à l'échelle d'une civilisation prête à s'éteindre, du sursaut d'énergie qui précède la mort, du gaspillage morbide associé au Bas-Empire romain. Nouvelle « Nef des fous » voguant dans la tempête apocalyptique, le Mexique, cette incarnation moderne de l'*hybris*

¹⁵ Paul VALÉRY, « La Crise de l'esprit », *op. cit.*, p. 992.

¹⁶ Marguerite YOURCENAR, « Diagnostic de l'Europe », *EM*, p. 1651.

¹⁷ *Le Voyage en Grèce*, été 1936, p. 20, réponse de Marguerite Yourcenar sur l'éventuel retour de l'influence grecque sur la civilisation occidentale contemporaine.

« *Nous autres, civilisations* » : le déclin en héritage

décadente, évoque un amalgame monstrueux entre l'Enfer de Jérôme Bosch et une réplique moderne de la Tour de Babel de Bruegel, le tout sous les lumières crues des réverbères...

En art, l'abandon des contraintes des époques précédentes – deux classicismes, dont le second se donne explicitement comme l'héritier du premier – suscite l'émergence d'une modernité avide de formes brutes, épurées, d'un « art abdiquant¹⁸ » dont la simplicité apparente n'est en fait qu'un paroxysme de conventions et d'artifices : la mode des années 1920 rejoint dans ses formes abruptes les roideurs hiératiques des mosaïques de Ravenne :

Les esthétiques modernes de la pensée, comme celles des arts linéaires, par dédain de la virtuosité ou par fatigue peut-être, retombent, de libération en libération, aux conventions inquiétantes des civilisations qui cessent : couleurs tranchées, dessin gauche, formes sommaires.

Spengler déjà avertissait ses contemporains qu'il était vain d'espérer un nouveau Phidias ou un deuxième Mozart, génies propres à l'état de culture, aux ères de maturité, et les exhortait à accepter la stérilité artistique de leur civilisation. Chez la jeune essayiste de 1929, les avant-gardes représentent, non une expérimentation féconde, mais un affaiblissement de la production artistique européenne, le signe indubitable d'un déclin, où le renoncement progressif aux contraintes formelles fait « retomber » l'artiste aux bégaiements informes de l'enfant ou aux onomatopées inintelligibles du barbare. « L'art naît de lutte, vit de contrainte, meurt de liberté¹⁹ » : si elle n'avait pas craint de confirmer ainsi la filiation que les critiques avaient décelée dans son *Alexis ou le Traité du vain combat*, Marg Yourcenar n'aurait sans doute pas démenti ce mot fameux de Gide. L'art reste pourtant une des seules consolations face à la certitude d'un monde voué à finir, lui qui

¹⁸ « Diagnostic de l'Europe », *EM*, p. 1654.

¹⁹ André GIDE, « L'Évolution du théâtre », conférence donnée à Bruxelles en mars 1904, reprise dans *Nouveaux Prétextes. Réflexions sur quelques points de littérature et de morale*, Paris, Le Mercure de France, 1911, p. 14-17.

offre, du moins dans sa forme la plus humble, quelques signes de permanence. Aux éphémères expérimentations des avant-gardes, aux écroulements fracassants des civilisations successives, répond la permanence des traces laissées par les artistes, et surtout, ainsi que l'analyse « L'Improvisation sur Innsbruck », par l'« art anonyme, au ras du sol, [qui] nous ramène à la modestie des origines²⁰ », au-delà des « cri[s] d'orgueil » individuels et passagers que sont les chefs-d'œuvre :

L'art de la tribu, de la steppe, du village, retarde de trente siècles sur l'individualisme humain.

Pour Spengler déjà, l'époque devait renoncer à l'espoir d'engendrer une génération d'artistes géniaux, bouleversant les conceptions esthétiques jusque-là acceptées comme indépassables, et renouvelant la vision de l'homme par lui-même. Reste l'espoir, pour Marguerite Yourcenar, d'un art immuable, impersonnel, délivré de toute prétention à l'innovation, opposant aux déclins vertigineux la stabilité d'un retour permanent aux origines, « à quelques formes, les plus modestes, du désir de beauté²¹ », émergeant aux confins de l'éternité immobile : négation de l'évolution, qui réduit à néant trois mille ans d'histoire. Plus tard, on l'a vu, l'essayiste du « Temps, ce grand sculpteur » trouvera le même réconfort intellectuel dans la parenté formelle découverte entre fragments de statues antiques et sculpture contemporaine, les deux ères artistiques se rejoignant par-delà les chefs-d'œuvre raffinés des renaissances successives : négation de l'individu, au profit de l'identité collective. Dans la perspective de l'anéantissement culturel, qu'annoncent la prédominance de l'individu sur le groupe, et la mise en exergue du *je*, Marg Yourcenar trouve rassurant d'opposer le signe indubitable d'une permanence. Non seulement cet art originel, au plus proche des racines de l'homme, fut de toutes les ères historiques, mais il est aussi de toutes les aires géographiques : l'identité à la fois verticale

²⁰ « L'Improvisation sur Innsbruck », *En pèlerin et en étranger*, EM, p. 458.

²¹ *Ibid.*, p. 457.

« *Nous autres, civilisations* » : le déclin en héritage

et horizontale, chronologique et spatiale, entre créateurs anonymes d'époques et de lieux divers offre un garde-fou contre le vertige de l'effondrement, contre l'angoisse du gouffre.

La civilisation occidentale, littéralement épuisée, arrivée au bout de ses forces, figée dans la déroute du grand âge, est guettée par la paralysie et l'aphasie :

[...] La seule maladie dont une civilisation finisse par mourir, c'est sa durée. La nôtre est vieille.²²

L'essayiste, avec ce « diagnostic » au lyrisme sombre, trouve dans la « mort de Rome » un miroir fascinant où se mirent, amplifiées, les flamboyances tragiques du présent. Les parallèles sont explicites, voire martelés, dans le « Diagnostic de l'Europe », entre la Rome décadente et l'Europe des années dites « folles », et qui, dans ce « diagnostic », n'auront jamais si bien mérité leur qualificatif clinique. Les deux époques résonnent également des voix des « sophistes et des prophètes²³ », se distinguant de l'actuel « effrayant brouhaha des villes », comme autrefois de ce fond sonore encore ignoré, « le lent remuement des hordes » : les littératures les plus raffinées coexistent avec les pensées appelant au dépouillement et à l'ascèse. Passant de la vanité des tentatives artistiques d'une civilisation donnée à une époque donnée, à celle de tout effort de l'homme pour transcender sa finitude essentielle, l'essayiste prend toujours plus de distance, posant sur les gesticulations humaines le regard du médecin établissant l'inventaire exhaustif et fasciné des étapes de la déchéance, mais aussi celui, lucide et parfois compatissant, du moraliste. Mais le tableau sombre de cette moderne danse macabre ne doit pas faire oublier que la première époque de l'essai yourcenarien est aussi celle d'une euphorie stylistique qui épouse voluptueusement les préciosités des ères de décadence ainsi mises en parallèle : le moraliste, chez Marguerite Yourcenar, n'a pas dompté la ferveur du styliste, et prolonge à plaisir les échos d'une sensibilité « fin de

²² « Diagnostic de l'Europe », *EM*, p. 1654.

²³ *Ibid.*, p. 1652-1653.

Julie Hébert

siècle » dans ces essais fiévreux, où s'exaltent les beautés d'agonie d'un monde délirant.