

MYTHES ET HISTOIRES

Maurice Delcroix

Nous nous proposons d'opposer ici *Les Nouvelles orientales* et les trois grands récits historiques de la maturité, *Mémoires d'Hadrien*, *L'Œuvre au Noir* et *Un homme obscur*, dans la mesure où ces derniers réalimentent et personnalisent un processus de mythification avec lequel les premières, par leur structure d'ensemble, semblaient vouloir rompre. Nous tenterons du même coup de définir la signification idéologique de chacune de ces opérations, et son rapport avec l'image d'auteur qui s'en dégage.

Les Nouvelles orientales

Partons des *Nouvelles orientales*. Selon la Chronologie des *Œuvres romanesques*¹, elles "témoignent [...] du désir de montrer l'intime emmêlement du mythe et de la vie" (Chronologie XIX). Elles consomment en fait le procès du mythe. Avec "Kâli décapitée", première publiée en 1928, première dans l'édition originale du recueil en 1938, avec "Comment Wang-Fô fut sauvé", première dans le recueil à partir de l'édition de 1963, la genèse et la structure du corpus s'accordent à mettre le mythe au départ de l'écriture ou de la lecture. Mais récrire le mythe, ce peut être le détruire.

Les modifications de la sélection et de l'ordonnance des nouvelles en 1963 élaborent la structure de l'ensemble. Jalonné par de lointaines histoires qui plongent le lecteur dans l'Extrême-Orient d'un apologue taoïste ("Comment Wang-Fô fut sauvé"), d'un roman de Murasaki Shikibu ("Le dernier amour du prince Genghi") ou d'un mythe hindou (Kâli décapitée"), un itinéraire méditerranéen se

1 Bibliothèque de la Pléiade, 1982. Nos chiffres entre parenthèses (romains ou italiques) renverront aux pages de cette édition (impression de 1982) ou, pour les œuvres qui n'en font pas partie, aux pages de l'édition signalée en note.

met en place, constitué de deux nouvelles dalmates² qui "proviennent de ballades balkaniques du Moyen Age" ("Le sourire de Marko", "Le lait de la mort") et de trois nouvelles grecques qui "ont pour point de départ des faits divers ou des superstitions de la Grèce d'aujourd'hui" ("L'homme qui a aimé les Néréides", "Notre-Dame-des-Hirondelles", "La veuve Aphrodissia"). Dans le cas de "Notre-Dame-des-Hirondelles", la légende originelle se réduit à son titre: "nom charmant d'une petite chapelle dans la campagne attique" (Post-scriptum, 1215-1216). Dès ce moment, au mythe inaugural du vieux peintre chinois sauvé par son art répond, à l'autre bout du recueil, le déclin de l'artiste incapable de reproduire une nature morte ("La tristesse de Cornélius Berg"). En 1978, l'introduction en avant-dernière place de "La fin de Marko Kraliévitich", nouvelle monténégrine, amorce le retour du voyage — que Cornélius Berg achève en quelque sorte à Amsterdam — et accentue le contraste du début et de la fin du recueil: au sourire de Marko s'oppose sa déchéance, à sa mort glorieuse une mort indigne.

Les variations de l'itinéraire entraînent des variations de l'imaginaire emprunté et de la situation narrative représentée. Les histoires d'Extrême-Orient, qu'elles s'alimentent au mythe, comme celles de Wang-Fô ou de Kâli, ou se contentent, avec Genghi, du prestige d'un séducteur princier, sont racontées par un narrateur extradiégétique, qui adhère sans réserve à ce qu'il raconte. Les nouvelles dalmates et la première nouvelle grecque, dépendantes d'une situation initiale qui emprunte ses décors et ses personnages à des contextes de croisières touristiques ou de réception en pays étranger, introduisent un narrateur intradiégétique et dès lors des narrateurs diversement sceptiques, ce qui met en cause la véracité et la survivance de la légende. Mais le système ne se prolonge pas au-delà: "Notre-Dame-des-Hirondelles" ne se distingue pas à cet égard des récits d'Extrême-Orient. "La veuve Aphrodissia" ne comporte pas davantage de narrateur intradiégétique mais, issue d'un "fait-divers", elle ne frôle le mythe qu'*in extremis*, quand la sombre héroïne emporte dans l'abîme la tête de son amant et

2 Dalmates par la situation narrative, elles sont en fait l'une, monténégrine et l'autre, albanaise, ou serbes toutes les deux, par l'histoire racontée.

que le soleil couchant se prête à l'analogie avec cette boule sanglante. En quoi elle s'apparente à une autre tendance systématique des dernières nouvelles du recueil: même dans "Kâli décapitée", où le mythe abonde dès les premières lignes, la rencontre finale du sage réduit l'horizon mythique aux dimensions étroites d'une espérance d'anéantissement. Marko Kraliévitich ne réapparaît que pour rencontrer le petit vieillard de la mort et Cornélius Berg met finalement en cause un Dieu qui n'eût pas dû inventer les hommes. Le recueil s'ordonne dès lors, d'une part comme une confrontation de l'autorité des récits d'Extrême-Orient aux nouvelles plus problématiques de l'itinéraire méditerranéen, d'autre part selon une dégradation du héros où se lise le désenchantement du mythe, son accointance croissante avec la mort³.

Dans cette progression, la différence des nouvelles dalmates et des nouvelles grecques aurait pu être, pour les unes, dans l'importance de l'arrière-fond chrétien et médiéval, pour les autres, dans la présence des divinités secondaires de l'Olympe, nymphes et néréides, figurant dans la régression du mythe le sursis de la chair rayonnante, mais néanmoins maléfique, si "Notre-Dame-des-Hirondelles" ne réintroduisait, face à la séduction des nymphes, la sévérité du convertisseur chrétien et la bénignité de la Vierge. Et certes cette nouvelle partage avec "Kâli décapitée" le rôle de marquer, en opposition avec la chair, une recrudescence momentanée du sacré. Mais on notera précisément que sous les apparences de résoudre par l'arbitrage de la bonté la petite guerre de religion et d'extermination que le moine Thérapion mène contre ses divines ennemies, la métamorphose des nymphes en hirondelles apparaît comme une naturalisation du

3 A noter que "La fin de Marko Kraliévitich", comme les précédentes nouvelles serbes, se donne un narrateur intradiégétique, mais en quelque sorte dégradé lui aussi, par rapport aux précédents: à l'ingénieur français anonyme du "Sourire de Marko", à l'ingénieur Jules Boutrin (1158), français lui aussi (1166; comment ne pas être français avec un nom pareil) succède le valet Andrev, narrateur maladroit, dont la finesse d'artisan de son destinataire, le vieux Stevan, fait ressortir la maladresse. A ces éléments de l'évolution du recueil, il faudrait encore ajouter, pour les deux dernières nouvelles, la perte de quantité et de substance narrative, comme si le narrateur extradiégétique lui aussi s'épuisait.

mythe combattu, tandis que la mère de Dieu, en mettant pour cette fois au monde les oiseaux qu'elle couvrait de son manteau, argumente d'une théologie aussi apocryphe que ses actes. Plutôt que de tenter de réduire le caractère exceptionnel de "Notre-Dame-des-Hirondelles", seul cas ou une "fantaisie personnelle de l'auteur" (Post-scriptum, 1216) brode sur la seule matière d'une dénomination de lieu-dit, il faut reconnaître cette singularité comme une parenthèse douceuse dans une progression qui par ailleurs se veut fatale.

La finalité du recueil transparait dans sa substance comme dans son évolution. Le mythe comme la valeur héroïque n'y vont jamais sans ambiguïté. Chaque nouvelle de l'édition définitive recèle sa négativité, qui n'est pas négligeable. Wang-Fô, meurtrier par inconscience de la femme de Ling, s'il échappe à l'Empereur, se perd à jamais dans la toile qu'il vient d'achever. Dans les nouvelles dalmates, la brutalité épique ne va pas sans discrédit pour l'arrière-fond chrétien: Marko, crucifié à l'instigation de son ancienne maîtresse, la crucifie à son tour, inversant le signe sacré, concentrant sur la gorge, le front, les yeux de sa victime, par un surcroît de cruauté, les clous et les épines de la vengeance; même la touchante héroïne du "Lait de la mort", vouée à l'emmurement, propose comme victime substitutive "mille servantes" de son père (1163). La suite du recueil mortifie surtout l'amour. Genghi, séducteur vieillissant, de toutes ses femmes oublie la plus fidèle, la seule fidèle jusqu'à la mort. La chaude lumière de la chair, la blancheur des corps dans les premières nouvelles grecques, donnent la folie ou la mort; dans la dernière, Aphrodisia n'est plus que l'ensevelisseuse d'un corps mutilé. Kâli prostitue et souille le désir. A la fin du recueil, le temps de l'amour est passé: Marko est seul devant sa mort, Cornélius Berg devant sa toile vide⁴.

4 Pour un examen plus détaillé de la genèse et de la structure du recueil, voir notre "Les *Nouvelles orientales*: construction d'un recueil", dans Eléna Real (éd.), *Marguerite Yourcenar / Actes du colloque international Valencia (Espagne) 1984*, (Universitat de Valencia, 1986) 61-72. Voir aussi l'exposé de Béatrice Ness au deuxième colloque de Tours en novembre 1988 ("*Des Nouvelles orientales à Comme l'eau qui coule*: vision du court chez Marguerite Yourcenar"), à paraître dans les Actes.

Détail significatif, une seule nouvelle de l'édition originale n'a pas été conservée: il est vrai que les bogatirs des "Emmurés du Kremlin", outre qu'ils sortaient de l'itinéraire, n'avaient contre eux que de s'enivrer jusqu'au sommeil, laissant le royaume aux manœuvres des tzars pervers ; mais ils se réveillaient de millénaire en millénaire, pour défendre le pauvre; la suppression de ce texte en 1963 écarte ces héros sans reproche et trop prometteurs d'éternel retour.

Ces éléments de structuration se prêtent, en leur souplesse même, à une lecture idéologique et par certains traits psychocritique si l'on situe le recueil dans l'évolution de l'œuvre commençante. Par opposition aux premiers romans, de veine intimiste, marqués par la confiance homosexuelle douloureuse qu'on retrouve encore dans *Le coup de grâce* en 1939, les *Nouvelles orientales* s'apparentent à ces ensembles morcelés des années trente que sont *La Mort conduit l'attelage*, *Feux* et même *Denier du rêve* — dont les chapitres ne s'enchaînent que par le passage de main en main de la pièce de monnaie qui paie un peu de rêve. L'histoire et le mythe s'y partagent l'élargissement spatial ou temporel des perspectives. La thématization du voyage dans la situation narrative des nouvelles à narrateur intradiégétique et plus d'une fois dans la diégèse elle-même — qu'on pense à l'errance de Wang-Fô le long des routes du royaume de Han, aux traversées de Marko vivant ou mort, à l'exil et à la retraite de Genghi, aux égarements de Panégyotis, au chemin de croix de la veuve, à Kâli rôdant à travers les plaines de l'Inde, à l'instabilité de Cornélius Berg vieillissant comme aux voyages de sa jeunesse qu'il ne raconte jamais — offre la transposition littéraire d'une expérience que Marguerite Yourcenar multiplie à cette époque et qu'elle partagera désormais avec ses héros majeurs, non sans qu'une possible déceptivité de la chose ne trouve à s'avouer en 1939 par la bouche d'Eric Von Lhomond, le triste héros du *Coup de grâce*, disant, d'un temps qui l'avait éloigné de son ami de cœur: "j'avais vécu comme on voyage" (93). Quel que soit dans la suite de l'œuvre le crédit accordé au voyage, celui-ci, voisin de l'errance ou du divertissement, apparaît comme une fuite — ou, si l'on préfère, un dépassement — de l'inspiration intimiste et morbide.

En tout cas, l'épreuve homosexuelle disparaît des nouvelles, sauf, très épisodiquement, à la cour du prince Genghi (1176), où elle se trouve naturalisée, comme elle le sera dans les *Mémoires d'Hadrien*, et dédramatisée par la différence des mœurs⁵.

Par ailleurs, les distorsions de l'itinéraire entre la Dalmatie et la Grèce d'une part, l'Extrême-Orient de l'autre, qui accentuent la dispersion de la matière, correspondent à une dissociation entre le voyage "réel" — c'est-à-dire présenté comme tel — et ce que nous appellerons le voyage livresque⁶. Cette dissociation apparaît comme déterminante pour le degré de crédibilité accordé à la chose racontée: par opposition à l'emprise de l'extrême lointain, l'itinéraire méditerranéen met en cause la vérité de la légende et la conduit au fait divers. Sur cette voie, l'évolution du recueil implique que la tension interne de l'inspiration entre, d'une part, les modes de croyances ou les valeurs présentés, dont s'exprime à l'occasion le regret, et, d'autre part, ce qui est présenté comme la réalité de la vie, ne se maintient pas jusqu'au bout: l'emprise du sordide s'étend, avec "Kâli décapitée", à la dernière manifestation du mythe, compromettant ainsi, parmi les sources d'inspiration du recueil, l'apport extrême-oriental.

La coïncidence relative du voyage réel et de l'exploration culturelle, à ceci près qu'elle éclaire tant soit peu la relation du texte et de l'écrivain, importe moins en regard de la part faite, dans la matière traitée, à l'Autre et à l'imaginaire. L'expérience narrative, quand elle ne relève pas du bain de foule en se mettant à l'écoute des croyances populaires, s'interroge sur des personnages inséparables de leur décor exotique ou historique. Mais elle ne les saisit que dans leur passé révolu, leurs valeurs désuètes, leur naïveté. Si elle affecte à plus d'une reprise de

5 Libre aux soupçonneux de la subodorer dans la relation de Ling avec son maître. Le texte, lui, se tait.

6 Entendons-nous bien: le voyage réel n'exclut pas son correspondant livresque ou plastique, ni d'ailleurs qu'il en ait été précédé. Dans *Quoi? l'Eternité*, Marguerite Yourcenar place à Londres et au début de la première guerre mondiale sa première rencontre avec Marko Kraliétich: "une exposition Mestrovic fit naître en moi la passion des ballades slaves et m'inspira des décennies plus tard deux des *Nouvelles orientales*." ((Paris: Gallimard, 1988) 272). Mais la différence tient à la réactualisation de l'initiation livresque par le voyage réel.

céder la parole à un narrateur de substitution, c'est pour lui prêter, à l'égard de la chose racontée, une complaisance qui n'est que la forme nostalgique du scepticisme. On notera à ce propos qu'un moi susceptible de se confondre fictionnellement avec l'écrivain n'y intervient qu'à titre de narrataire tout au plus coopératif, à la fin de "L'homme qui a aimé les Néréides", et pour cette fonction dérisoire qui consiste à désigner comme "preuve impondérable" (1184) — entendez: sans poids aucun — le cheveu blond détecté sur la vareuse du mendiant: d'autant plus dérisoire en effet que rien n'indique s'il prouve l'existence surhumaine des déesses ou au contraire leur très terrestre humanité.

Au total, la composition des *Nouvelles orientales* semble bien relever d'une évasion culturelle, marquée par l'oisiveté et la dispersion du tourisme, sur des voies qui sont pour une part celle de la culture reçue, plus critique qu'aventureuse quand elle interroge les légendes d'un Moyen Age balkanique et chrétien, ou, pour dire le mirage de la chair, le patrimoine de la mythologie antique, davantage réceptive lorsqu'elle emprunte à un Extrême-Orient exclusivement livresque. Dans cette perspective, la scission des domaines culturels chrétien, antique ou extrême-oriental, où le biographe peut reconnaître trois maîtres lieux de la culture yourcenarienne, atteste une dispersion sans confrontation véritable des cultures convoquées. Deux particularités significatives à cet égard: "Notre-Dame-des-Hirondelles" ne combine le monde chrétien et les divinisations mythologiques de la chair qu'à la faveur d'un apocryphe édulcorant ; "Kâli décapitée", première dans la genèse, mais différée dans le recueil définitif, atteste qu'une part de l'évolution représentée et notamment sa morbidité a pu être consommée dès le départ dans l'imaginaire de l'écrivain, pour finalement s'inscrire dans le renoncement progressif aux valorisations du mythe, tel qu'il lui a plu de l'inscrire dans l'organisation *a posteriori* qu'elle a donnée à son recueil. Car il faut y insister, au terme de cet examen: Marguerite Yourcenar a combiné, pour produire le résultat définitif que nous lisons dans l'édition de la Pléiade, des impulsions probablement inconscientes de son écriture et la conscience relative

qu'elle en a prise par la suite et notamment au moment des recompositions ou réorganisations successives du recueil.

Les récits historiques

Par rapport aux *Nouvelles orientales*, les grandes fictions narratives de la maturité, *Mémoires d'Hadrien*, *L'Œuvre au Noir*, *Un homme obscur*, se caractérisent entre autres par la substitution de l'histoire au mythe comme horizon de référence. Déjà attestée au temps de *Remous*, présente à l'arrière-plan d'*Alexis*, confirmée parmi les recueils des années trente par *La Mort conduit l'attelage*, l'exploration historique se limitait à l'Italie fasciste dans *Denier du rêve*, à la Courlande d'après la révolution russe dans *Le coup de grâce*⁷. Elle s'étend maintenant vers le passé, au monde romain des premiers siècles, au monde occidental des XVIe et XVIIe siècles, avec des incursions en Orient et, pour Nathanaël, en Jamaïque et en Amérique du Nord, mais en privilégiant dans les derniers récits un retour dans les provinces des Pays-Bas, pays natal de l'écrivain, — l'Extrême-Orient restant hors portée.

Le mythe n'est pas absent pour autant, mais sa fonction est d'abord tributaire de l'époque représentée et en cela facteur d'historicité. Hadrien, pour exprimer son sens du sacré, utilise et tente d'élargir l'horizon mythologique de ses contemporains. Zénon soupèse les héritages religieux et culturels de son temps et s'interroge sur les prolongements visionnaires de l'alchimie. Certes, le recul dans le passé n'exclut pas l'anticipation à peu de frais prophétique, ni la résonance contemporaine: Hadrien imagine, parmi les formes futures de l'esclavage, "qu'on réussisse à transformer les hommes en machines stupides et satisfaites", ou "qu'on développe chez eux un goût du travail" forcené (375)⁸. Zénon blâmant Prométhée

7 On sait, depuis *Quoi? L'Éternité*, pour quelles raisons *Alexis* et *Le coup de grâce* s'égarèrent dans les pays baltes, patrie d'Egon. Ce fut sans doute aussi le cas pour "Les Emmurés du Kremlin".

8 L'idée n'est pas neuve pour Yourcenar: voir déjà l'essai publié en 1932 sous le titre "Le changeur d'or", où elle écrit: "cette religion du travail ramène peu à peu les sociétés modernes à l'approbation du travail forcé, et [...] les tyrannies nouvelles, collectivistes ou corporatives, en arrivent lentement à rétablir l'esclavage", *Europe*, 116 (15 août 1932) 576. Elle y reviendra encore dans *Propos et Confidences* recueillis par Jean Faucher pour Radio Canada (seconde émission). Signe pour le moins de continuité dans les idées. Précisons par ailleurs, à propos d'Hadrien, que sa force de prévision est le plus facile des moyens utilisés pour accroître son

"d'avoir donné le feu aux mortels" (817) ou imaginant qu'un Phaéton particulièrement maladroit puisse un jour "faire flamber la terre" (655) fait vibrer en nous une des angoisses majeures de notre temps. Mais plus généralement, c'est la permanence de certains caractères de l'humain qui est visée, la précision de l'historicité fonctionnant à cet égard comme le décor passager d'une humanité éternelle. Si l'évêque du Christ vient à remplacer à Rome le Grand Pontife, "il différera de nous moins qu'on ne pourrait le croire", affirme Hadrien (514). Pour Zénon, la race humaine est "ce qu'elle restera sans doute jusqu'à la fin des siècles" (816) Interviewée par Patrick de Rosbo, Marguerite Yourcenar renchérit: "l'homme moderne est bien moins différent qu'il ne le croit [...] même de l'homme de l'âge de la pierre. Nos besoins et nos instincts sont les mêmes"⁹. Même lorsqu'elle défend l'histoire pour le relativisme que sa variété entraîne, c'est "quoique les sentiments humains, les émotions humaines soient toujours à peu près les mêmes" (*ibid.* 44). Les leçons de l'espace rejoignent à cet égard celles du temps: qu'importent les différences de climat, comparées au fait que "l'homme a partout deux pieds et deux mains, un membre viril, un ventre, une bouche et deux yeux"

prestige de politique supérieur: voir par exemple ses considérations sur "un état centré sur l'Occident" (393), dépassement du *mare nostrum*. Mais Yourcenar veille à ne pas forcer les choses: prévoir les invasions barbares (81-82), qui n'en sont pas à leur premier essai, était peut-être à la portée de l'élite; prévoir l'encombrement des voitures (120) et de la bureaucratie (136) peut sans doute avoir son interprétation historique, mais n'en relève pas moins du clin d'oeil au lecteur. Voir encore, dans les "Carnets de notes" (529-530) comment elle se justifie d'avoir prêté à l'empereur du II^e siècle "des vues sur l'avenir" et une "clairvoyance" vérifiées depuis. Dans son interview de Bruges en 1971 (inédit), elle déclare, à propos des vues de l'empereur sur l'esclavage: "c'est une anticipation".

9 Patrick de Rosbo, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, (Paris: Mercure de France, 1972). Nous y renverrons désormais par la mention *Rosbo*.

(643)? "Qu'importe la variété des costumes, s'ils recouvrent la même chair? A force de contempler la vie, on s'aperçoit qu'elle est éternelle"¹⁰.

De la nouvelle au roman, l'élargissement du genre s'accompagne par ailleurs d'un développement du propos biographique, qu'il prenne ou non l'apparence de l'autobiographie, comme ç'avait déjà été le cas pour *Alexis*, comme ce l'est à nouveau pour Hadrien. Le personnage est saisi dans la totalité successive ou synthétisante de son existence¹¹, ce qui n'exclut pas les lacunes ni les différences de rythme, comme l'accélération du récit pour l'enfance, ou son ralentissement aux approches de la mort. On n'a pas manqué d'observer que, sans répondre exactement au même type, les héros des trois œuvres en cause sont profondément apparentés et que leur différence peut se lire comme une évolution¹². Hadrien, Zénon, Nathanaël sont tous trois présentés comme des êtres de lucidité et de progressive sagesse, ils ont en commun l'expérience ou le goût du voyage, l'instabilité de fonction ou d'état, qui contribuent à la prolifération autour d'eux et, pour Zénon, en son absence, de la diversité humaine. De l'empereur au médecin philosophe, au correcteur d'imprimerie qui finit domestique, le pouvoir et l'efficacité vont décroissant, et croissant la part du hasard dans un monde plus hostile et plus indifférent; mais la bienveillance — sans aveuglement — envers l'espèce, qu'elle soit ou non le fruit de la maturité, se maintient sous différentes formes, liée chez l'un à la responsabilité impériale, chez l'autre à l'art de guérir ou de prévoir les dangers, naturelle chez Nathanaël, progressivement étendue aux

10 A nouveau l'idée n'est pas neuve: notre dernière citation est tirée de la Préface de *La Mort conduit l'attelage* (Paris: Bernard Grasset, 1934) 10.

11 On trouve une curieuse manifestation de cette propension dans l'état civil des personnages fourni à la fin de *Rendre à César* en 1958. C'est "comme indûment", explique Marguerite Yourcenar à Patrick de Rosbo, que l'on enferme un personnage "dans une tranche de temps [...] sauf lorsqu'il s'agit d'une sorte de roman-biographie où nous le suivons du berceau à la tombe" (*op. cit.* 23).

12 Voir, par exemple, Benedetta Papàsogli, "Viaggio verso l'interno: la ricerca del centro", et Serge Meitinger, "Le voyage intérieur: Hadrien, Zénon, Nathanaël", dans Carminella Biondi et Corrado Rosso, *Voyage et connaissance dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar* (Pise: Libreria Goliarda, 1988) respectivement 179-193 et 155-167. Benedetta Papàsogli y commente notamment le motif de l'île, que nous aborderons plus loin.

animaux. Un trait non négligeable pour le narratologue: l'importance que conserve le personnage principal dans la détermination du point de vue, soit qu'il prenne en charge la narration elle-même, dans le cas d'Hadrien, soit que le mode de narration de *L'Œuvre au Noir* et surtout d'*Un homme obscur*¹³ s'attache longuement à relayer la pensée de Zénon ou de Nathanaël.

Proposons à nouveau une lecture idéologique et tant soit peu psychocritique de ces données — et de quelques autres qui viendront à leur heure. Sans tomber dans la simplification grossière — énergiquement combattue par Marguerite Yourcenar — qui assimilerait l'auteur à ses personnages, posons que l'appareillage de ceux-ci est suffisamment marqué pour manifester la persistance d'un projet — plutôt que d'une projection — où l'écrivain vit et assouvit par procuration et dans l'imaginaire, mais avec le support de l'histoire, un désir de sagesse et de lucidité. Combiné à la pratique systématique de l'errance et de la prospection dans l'inconnu, le minutieux recours à l'historicité passée, tout propre qu'il est d'une part à étayer un effort de réalisme dans l'usage de l'imagination et d'autre part à relativiser nos habitudes idéologiques¹⁴, n'en semble pas moins commandé par la recherche du Même à travers la différence et par la certitude, à coup sûr idéologique, que l'homme change moins qu'il ne demeure. "Nous sommes tous pareils et nous allons vers les mêmes fins", déclare encore Marguerite Yourcenar à Matthieu Galey¹⁵. La remarque vaut, non seulement pour la fresque humaine évoquée en sa variété, mais aussi pour le personnage qui s'en distingue. Il est curieux, et significatif de contradiction interne, que Marguerite Yourcenar ait placé en exergue de "La vie errante" — la première partie de *L'Œuvre au Noir* — un extrait de l'*Oratio de hominis dignitate*, où le Créateur déclare précisément à l'homme lui avoir donné la liberté de définir sa propre nature et d'achever sa

13 Genette dirait: extradiégétique en focalisation zéro. Marguerite Yourcenar dit: "narration en apparence impersonnelle" (*Rosbo* 28).

14 Voir à ce propos *Rosbo* 43-44.

15 Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*. (Paris: Le Centurion, 1980) 21. Nous y renverrons désormais par la mention *Galey*.

propre forme. Car la quête de soi et la spirale de la connaissance ne modifient pas la profonde appartenance à l'espèce. En fait, en dépit du paradoxe qui donne à l'*homo yourcenarianus*, pour autant qu'il soit de premier plan, une constante attention à l'ignoré, son humanité continue de s'alimenter à la culture classique. L'élargissement du domaine historique et géographique ne doit pas faire illusion: Hadrien peut éprouver jusque dans la mort le tenace désir de franchir les yeux ouverts les limites interdites, ce n'en sont pas moins Athènes et Rome qui revivent principalement avec lui. Zénon, explorateur de l'abîme et des leçons de Darazi, est plus encore l'héritier de l'humanisme en péril. Nathanaël lui-même s'enfuit au Nouveau Monde, mais, "quelque peu instruit" (950), entendez de Virgile, Pétrone et *tutti quanti*, il revient s'enfermer dans une imprimerie où défilent les César et les Tite-Live, et Monsieur Van Herzog l'introduit dans son cabinet et parmi ses savants invités avant de l'envoyer chez Belmonte. Marguerite Yourcenar fait à son propos des déclarations qui pourraient passer pour des aveux: "La principale difficulté [...] était de montrer un individu à peu près inculte [...]. Je n'ignore pas que j'ai triché en donnant à Nathanël sa mince culture reçue d'un magister de village [...]: ces quelques bribes de latin, de géographie et d'histoire ancienne lui servent *comme malgré lui* de bouée dans le monde de flux et de reflux qui est le sien" (Postface, 1037; nous soulignons).

Il est une autre tension, à l'œuvre dans l'œuvre, qui nous paraît indispensable à une interprétation globale des récits de la maturité. L'usage que fait Marguerite Yourcenar de la narration traditionnelle et de l'autobiographie fictive, même si elle n'est pas la seule, par exemple avec Robert Graves et son *I, Claudius*, à procéder ainsi, et même s'il lui arriva, dans *Feux* ou *Denier du rêve*, de ne pas s'y plier totalement, la distingue d'une tendance marquante de la littérature de notre siècle à se problématiser elle-même¹⁶.

16 Il ne s'agit pas seulement du Nouveau Roman (voir *Rosbo* 27-29), ni de ces avant-gardes d'aujourd'hui qui seront "l'arrière-garde de demain" (*Galey* 255); par exemple, on pourrait convoquer ici Thomas Mann, auquel Marguerite Yourcenar a pourtant consacré un essai.

Parallèlement, l'affermissement progressif de la personne en chacun de ses personnages majeurs, particulièrement dans leur façon de mourir à leur ressemblance, va à l'encontre des figurations contemporaines de l'inconsistance du moi. L'écart est d'autant plus sensible que les œuvres qui nous occupent thématisent abondamment ces deux aspects de notre modernité, et que Marguerite Yourcenar elle-même manifeste à l'occasion dans le même sens: "Ce moi incertain et flottant, cette entité dont j'ai contesté moi-même l'existence, et que je ne sens vraiment délimitée que par les quelques ouvrages qu'il m'est arrivé d'écrire, le voici", proclame-t-elle en pleine Académie¹⁷. Pour ses personnages, la fragilité du moi n'apparaît pas seulement dans la perspective finale de leur fréquente réflexion sur la mort: elle s'impose avec une force particulière dans l'épreuve affective de la mort de l'aimé, mais aussi dans le simple exercice solitaire de la pensée ou de la vie. Dès sa programmation, l'autobiographie d'Hadrien bute sur le caractère informe de sa vie (304), l'insuffisance de sa définition par les actes (305); "des personnages divers régnaient en moi tour à tour", déclare-t-il sous le titre approprié de "*Varius multiplex multiformis*". "*Unus ego et multi in me*", se répète Zénon (699); la "vie immobile" est pour lui l'expérience de l'abîme (653 sq). Nathanaël s'interroge au terme de sa vie: "qui était cette personne qu'il désignait comme étant soi-même"? S'il ébauche une réponse, c'est celle de la plasticité humaine (993-994). Parallèlement, la littérature, voire les livres et d'ailleurs le Livre, ont de moins en moins bonne presse dans ces livres pétris de culture. Grand lecteur (453), grand acheteur de livres (462), fondateur de bibliothèques, pour qui tout "legs de culture" est un "fideicommis à l'égard du genre humain"(453), poète lui-même, Hadrien reste sévère: "Je m'accommoderais fort mal d'un monde sans livres, mais la réalité n'est pas là, parce qu'elle n'y tient pas tout entière" (303). Le Zénon du "Grand Chemin" est déjà "las du foin des

17 *Discours de réception à l'Académie française* (Paris: Gallimard, 1981) 10. Yvan Leclerc, qui cite le début de ce passage, écrit à son propos: la suspicion de Yourcenar à l'égard du moi "renvoie à une conception moderne du sujet en crise, clivé, pluralisé, décentré, dépossédé de lui-même" ("Comment parler de soi?", *Il Confronto letterario* (Université de Pavie), supplément au n° 5 (1986) 83).

livres" (563), si même il s'emploie à y ajouter. Nathanaël dans la solitude de l'île brûle le seul livre dont il dispose: la Bible; "Lire des livres, comme lamper de l'eau-de-vie, eût été une manière de s'étourdir pour ne pas être là" (993). Pour sa part, la romancière jette au fossé les vers d'amour d'Henri-Maximilien (664), au canal le dernier manuscrit de Belmonte (973), au feu les livres de Zénon (669), marquant ainsi les aléas de la survie par le livre. Même l'optimisme d'Hadrien à cet égard est pour le moins mitigé: "Nos livres ne périront pas tous" (328).

Le paradoxe se résout — en un autre paradoxe — si l'on pose en hypothèse, quitte à la remettre en cause à propos de Nathanaël, que le personnage comme l'écrivain s'inscrivent dans ce que nous appellerons faute de mieux un projet de maîtrise, dont l'accomplissement dans l'œuvre s'accommode, à la manière d'un sacrifice religieux, de l'expérience de l'échec. Ce projet se manifeste pour l'écrivain non seulement par la fréquence caractéristique de la réécriture, ou l'autonomie de la création par rapport au succès — dix-sept ans entre les *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au Noir* — , mais aussi par ces préfaces, post-scriptum, notes et carnets qui apparaissent si souvent comme des moyens de contrôler les hasards de la réception, voire les libertés de la critique¹⁸. Pour le personnage, du moins pour Hadrien et Zénon, la conquête du pouvoir ou de la connaissance entraîne d'abord l'exaltation du moi — Hadrien: "je commençai à me sentir dieu" (399), Zénon: "Loué sois-je!" (653) — que l'épreuve ou l'échec inclinent peu à peu à une sagesse qui culmine dans l'acceptation de la mort. Hadrien règne, il s'emploie à pacifier, à organiser l'empire; mais la mort d'Antinoüs, la guerre juive, la maladie assombrissent la suite de ses jours; pour l'empereur mourant, "tout reste à faire" (505). Au moment du départ, l'ambition de "l'aventurier du savoir" est sans limite:

18 Écoutons les reproches de Marguerite Yourcenar à nos aveuglements: "Il y a peu de gens qui s'en soient aperçu" (Galey 87), "personne ne s'est aperçu" (*ibidem* 200, n. 1), "personne, ou presque personne, n'a bien senti jusqu'ici" (*ibidem* 43). Voir aussi Rosbo 54, n. 1, et l'exposé de Colette Gaudin au 1er colloque de Tours, en mai 1985 ("Préfaces: naissance d'une fiction ou effacement du moi"), à paraître dans les Actes.

"Il s'agit pour moi d'être plus qu'un homme"¹⁹; mais par la suite, les embûches de l'expérience relativisent cette assurance de révolté: la mort d'Aleï détourne un temps Zénon de la médecine et, dans le monde qui se resserre autour de lui, l'ultime maîtrise se réduit à choisir le moment et le mode de la mort. Seul Nathanaël est sans projet, dans une courte vie qui pourrait apparaître comme une suite d'échecs; mais quand la maîtrise se préfère l'effacement, sa qualité n'en est que plus intérieure.

Car la maîtrise majeure est morale, chez ces êtres qui se refusent le plus souvent à moraliser; et lorsque la bienveillance pour l'espèce n'a plus l'occasion de se manifester, la capacité morale reste à l'œuvre dans l'expérience dernière et l'effort de lucidité qui l'accompagne. On comprend mieux, dans cette perspective, l'emprise de la mort sur la matière de ces livres, si forte qu'elle se trouve chaque fois programmée à leur ouverture: Hadrien s'y prépare dès son premier chapitre; dans *L'Œuvre au Noir*, un Zénon de vingt ans prend son départ pour ne pas mourir "avant d'avoir fait le tour de sa prison" (564); dans *Un homme obscur*, le décès de Nathanaël est la première information fournie. A l'autre bout, faut-il le redire, Hadrien tente d'entrer dans la mort les yeux ouverts; Zénon, relayé par le narrateur, suit aussi loin qu'il est possible le processus de sa propre fin; la solitude de Nathanaël et le lent progrès de son mal distendent en lui la conscience de l'agonie. Risquons l'interprétation: en dépit du progressif abaissement social du héros, ou grâce à lui, et plus encore à son impuissance à changer les choses,

19 564. Certes, c'est la jeunesse qui parle, chez ce clerc de vingt ans. Mais à soixante-dix-huit ans, Marguerite Yourcenar évoque ainsi Roger Caillois, dans son discours de réception à l'Académie: "regardons un grand esprit se former, [...] devenir soi, et finalement *plus que soi*" (*op. cit.* 15; nous soulignons). Fût-ce par procuration, quelque chose demeure du grand désir attesté, pour notre indiscretion, par *Le jardin des chimères* et *Les Dieux ne sont pas morts*, les premiers recueils de vers.

20 Voir par exemple *Galey* 19-20: "le sentiment de classe n'existe pas du tout pour moi [...]. Non, le sentiment de classe ne m'habite pas le moins du monde". Ou 245: "La classe (mot détestable, que je voudrais voir supprimer comme le mot caste) ne compte pas [...]. Je ne nie pas [...] le phénomène qu'on appelle 'la classe', mais les êtres sans cesse le transcendent." (déjà cité, en partie, par Luc Resson p. 39).

cette acuité persistante du regard devant l'abîme, pour qui songe aux origines sociales de l'écrivain et à son refus souvent exprimé d'y attacher une importance quelconque²⁰, c'est bien une *aristocratie morale*, avec tout ce que le mot peut impliquer de contrainte historique au renoncement, qui trouve ici sa sérénité. D'autant que pour l'ultime voyage, l'exceptionnelle précision de l'historicité qui fondait à plus d'un titre ces personnages fait place à une progressive solitude, traversée certes par les souvenirs de l'amour et de l'amitié, mais à laquelle s'associe significativement une image de l'infini marin dépouillée jusqu'à l'intemporalité. Toute l'influence de la sagesse extrême-orientale, revendiquée par l'écrivain vieillissant comme enracinée dans les curiosités de sa jeunesse, semble bien s'être concentrée dans l'œuvre romanesque sur ce seul objectif — fût-il double — l'effacement du moi devant la nature sacrée. A cet égard, les variations de nos trois récits rendent leur parenté d'autant plus insidieuse. Hadrien, qui meurt pourtant très entouré et "jusqu'au bout [...] humainement aimé" (515) ne s'adresse en fin de compte — en fin de lettre — qu'à lui-même, à la faveur d'un dernier document authentique — "*Animula* "... — transformé et prolongé pour la circonstance en dernier souffle. L'empereur a été emmené à Baïes, devant la mer, mais sa retraite de prédilection, le lieu de la *patientia*, a d'abord été le petit îlot symbolique de la villa Adriana, dans la partie du parc qui porte le nom de Styx, et c'est dans l'île d'Achille qu'il a rêvé d'achever sa vie (501)²¹. Zénon meurt dans le plus clos des lieux — la prison —, mais visité, à la faveur de l'hallucination, par ces images solaires et marines que la critique et l'écrivain elle-même assimilent un peu superficiellement aux dernières phases de la transmutation alchimique — alors qu'elles n'en sont que le rêve —; visité encore, au moment où le géôlier alerté par la coulée de sang se hâte d'ouvrir la porte, par l'illusion bienheureuse que les pas

21 En quoi l'île qui fut le berceau d'Achille prend fonction de tombeau, par un raccourci qui escamote comme négligeable la vie héroïque elle-même. Voir à ce propos notre "Autobiographie et mythe dans les *Mémoires d'Hadrien*", *Revue de l'Université de Bruxelles* (1988/3-4): 33-43.

résonnent "comme naguère à Saint-Cosme" et que "l'homme qui venait à lui ne pouvait être qu'un ami" (833)²². Curieusement, un passage de *Souvenirs pieux*, correspondant au moment du chapitre "La promenade sur la dune" où Zénon solitaire s'aventure dans les flots et hésite à risquer ce pas de plus qui lui ferait perdre pied (767), oppose, comme pour Hadrien, le lieu de la mort effective à celui de la mort rêvée: "cette dune et cet ourlet de vagues sont le lieu *abstrait* de sa mort véritable, l'endroit d'où il a éliminé de sa pensée la fuite et le compromis" ²³. Mais c'est dans l'histoire de Nathanaël, dernière version, que le motif de l'île et de la mer trouve sa plus grande expansion. L'île a d'abord été celle des Monts-Déserts, où la destinée du personnage croise implicitement celle de l'écrivain, comme celle de Zénon, toute temporalité abolie, croise celle d'Octave Pirmez, dans le passage de *Souvenirs pieux* cité plus haut, sur la plage de Heyst. Elle est ensuite la terre où, naufragé, il vit deux ans aux côtés de la jeune Foy, et qui revient dans son souvenir sous le nom de l'Île Perdue (968); à laquelle il songe avec un tremblement de désir, en dépit de l'existence de Madeleine d'Ailly à Amsterdam, lorsque Monsieur Van Herzog lui propose un poste de gardien dans l'île frisonne (979) où il mourra dans une totale solitude²⁴. Dans chacune de ces îles, en effet,

22 L'épisode des "pas précipités" renvoie bien entendu à cette nuit du couvent des cordeliers où Zénon, alerté par d'imaginaires "pas rapides" dans le couloir, court chez le prieur mourant et s'entend appeler par lui, pour la première fois, par son nom — signe d'une amitié à la fois capable de percevoir une identité et de la taire, même pour l'intéressé qui désire demeurer caché, mais aussi d'une sorte de télépathie entre les deux hommes. Voir ce qu'en dit Marguerite Yourcenar dans *Rosbo* 131 et aussi dans son interview de Bruges (inédit).

23 (Paris: Gallimard, 1974) 216-217 (nous soulignons, pour marquer qu'en échappant au concret, ce lieu échappe du même coup à l'histoire). Écrit entre 1969 et 1974, d'après les indications générales de la Chronologie, et vraisemblablement plus près de la seconde date que de la première, ce commentaire est plus apparenté à l'histoire de Nathanaël qu'à celle de Zénon ou, mieux encore, il relève à propos de celle-ci sa correspondance avec celle-là.

24 Une part de ce raisonnement et des mots pour le dire a déjà été employée dans notre "Parcours d'une œuvre: Marguerite Yourcenar et l'histoire de Nathanaël", *Il confronto letterario*, (1986) 31-45. Mais il ne fait pas l'inventaire de toutes les îles de la mort chez l'auteur, à commencer par *L'Île des Morts* de Boecklin — voir *La Revue mondiale* (15 avril 1928).

un être meurt: aux Monts-Déserts, un jeune jésuite, dans l'Île Perdue, Foy, que Nathanaël aide l'un et l'autre à mourir, avant d'y passer lui-même, mais seul, dans l'île frisonne. L'association du motif de l'île à celui de la mort, leur combinaison au jeu contrastif de l'isolement et de la compassion apparaissent par leur récurrence comme un lieu de signifiante. Mais laquelle?

Pour être un peu moins incomplet, l'examen de l'analogie des trois personnages exigeait au moins un rapide regard sur le traitement des thèmes de l'amour et de l'amitié. Entre Hadrien et Antinoüs, Zénon et Aleï, l'amour lie l'aîné et le plus jeune, le maître et le sujet; c'est le premier qui survit. Dans la relation d'amitié entre Hadrien et Plotine, Zénon et Henri-Maximilien ou le Prieur, l'ami disparaît en cours de route. Le schéma se perd avec Nathanaël: la différence d'âge disparaît, tout comme l'homosexualité; Janet survit et Foy meurt; Saraï meurt, Madeleine d'Ailly vit et donne le désir de vivre. Pour chacun de nos héros, que reste-t-il de l'ami, de l'aimée ou de l'aimé dans la perspective de la mort prochaine? La pensée d'Henri-Maximilien — "*in summa tranquillitate*" (657) — visite Zénon pendant sa conversation avec le chanoine pour lui dire comment mourir — "*in summa serenitate*" (821); le prieur, nous l'avons vu, est d'une certaine manière présent auprès de Zénon exsangue²⁵. Diotime, Céler assistent Hadrien mourant; l'ombre de Patrocle rejoint celle d'Achille dans l'île bienheureuse où s'effacent aussi la différence d'âge et le rapport de maîtrise. Tout cela bien considéré, dira-t-on que pour Nathanaël le jésuite moribond qui demande à boire — "*Satis, amice*" — figure l'ami réduit à sa mort²⁶? La perturbation introduite par Nathanaël dans les schémas répétitifs de l'amour et de l'amitié révèle chez Marguerite Yourcenar une volonté d'échapper à divers systématismes de son invention: l'hétérosexualité y domine, en dépit de cette volonté de témoignage homosexuel qui n'a jamais quitté complètement la romancière au long de son œuvre; le pur amour y voisine la

25 A confronter à cette affirmation de Marguerite Yourcenar: "Quoi qu'il arrive, je suis sûre à ma mort d'avoir un médecin et un prêtre, Zénon et le Prieur des Cordeliers" (*Galey* 241).

26 Voir à ce propos notre "Parcours d'une œuvre [...]", *op. cit.* 39-41.

régression de l'amitié. Par delà l'effort de diversification, seule la solitude étend son emprise, liée à l'effacement du moi.

Si le parcours est progressif, d'un personnage à l'autre, c'est dans la mesure où l'humilité et la simplicité du dernier en scène effacent les contraintes antérieures de l'écriture et la hiérarchie dramatique dans l'ordre des amours, mais en renforçant cette solitude dans le cours de l'existence comme à sa fin. Ni l'ami au visage changeant qu'on secourut, ni le visage idéal du pur amour — mais quel est donc le visage de Madeleine d'Ailly²⁷? — ne seront présents à la minute ultime. A cet égard, une des pensées les plus secrètes de Nathanaël, au point qu'il est aisé de la mal comprendre, de la prendre pour la naïve résurgence de l'égoïsme sous le geste de charité, trouve sa valeur véritable précisément quand l'"incident" du jeune Jésuite lui revient en rêve, à plusieurs reprises: il lui arrive en effet de croire "que celui qu'il essayait de secourir ainsi n'était autre que soi-même" (911-912). L'Autre est ici le Même. A un niveau paradoxal d'abstraction de la vision égocentrique, il importe peu qu'on soit le donateur ou le bénéficiaire du geste secourable — ou les deux —, pourvu que le geste soit posé. Aussi bien la même inversion tendait déjà à s'opérer dans la relation de Zénon avec le prieur: celui qui avait porté secours finissait par croire en bénéficier à son tour au moment de la mort²⁸. La différence, avec Nathanaël, c'est que le mourant cesse de rêver à l'Autre. Pour le plus humble, il faut, il suffit que la mort se sache totalement solitaire, et seulement présente la nature où l'on s'enfouit.

Car le mythe pourtant récusé n'a pas cessé de travailler cette matière à travers laquelle nous avons été conduit. Aussi bien sommes-nous en littérature. Ce motif de l'île où nous aboutissions, cette concurrence de l'amitié et de l'amour qui s'achevait en solitude, c'était bien le dernier apport de la fonction fabulatrice, sous une forme que nous serions tenté d'appeler, à la manière de Charles Mauron,

27 Voir à ce propos notre "D'une rhétorique de la discrétion: le personnage de Madeleine d'Ailly", à paraître dans les Actes du second colloque de Tours (novembre 1988).

28 Voir *Rosbo* 131: pour Marguerite Yourcenar, l'opposition entre secourir et être secouru disparaît parce que la personnalité même a disparu. Voir aussi *Galey* 43.

sinon en toute fidélité à son esprit, un *mythe personnel*, inscrit pour l'écrivain dans la variation de ses personnages: un "moi incertain et flottant". Une fois certain de sa mort, seule certitude, loin de se définir par quelque retour sur ses ascendants de chair — ce sera le rôle, ultérieur, du *Labyrinthe du monde* — ou sur le paradigme freudien des déterminations originelles, le personnage s'abîme dans l'infini du soleil et de la mer²⁹.

D'Hadrien, de Zénon à Nathanaël, le fondement du mythe a changé: essentiellement culturel pour le premier, il permet au personnage de se couler dans le modèle héroïque; hallucination pour le second, il bouscule symboliquement la nature, lisible dès lors en transfiguration cosmique de la transmutation alchimique; pour le troisième, il perd l'apparence du mythe pour se confondre avec la nature sacrée, retournant par là à l'origine naturelle dont le mythe est né. La fusion du mourant avec la force naturelle est dès lors l'ultime consécration concrète de l'humilité.

Le mythe n'est jamais tant expression de l'homme que lorsqu'il se fait expression du monde: il retrouve en cela son ampleur première. Dans le cas présent, il correspond à la mort d'un homme, dans une œuvre inquiète de la mort de l'Homme. Il tend néanmoins à donner force originelle à l'effacement — on dirait tout aussi bien: densité étymologique à l'humilité. C'est peut-être la valeur, dans l'ultime vision solaire et marine, du passage du couchant (*L'Œuvre au Noir*) à l'aube (*Un homme obscur*) et, dans l'enchaînement des textes, de la présence discrète d'*Une belle matinée* à la suite de l'histoire de Nathanaël: le mourant lui-même s'efface devant une vie à son aurore. Dans cette perspective, les trois volumes du *Labyrinthe du monde*, en inversant l'opération et en ressuscitant patiemment la médiocre généalogie du dernier représentant de la lignée,

29 De là, aussi, l'importance de la bête, et de l'innocence de la bête, dans cette œuvre qui fait ce qu'elle peut pour ne pas mépriser l'homme. Nathanaël, lorsqu'il se prépare à mourir, "savait, mais sans se sentir obligé de se le dire, qu'il faisait en ce moment ce que font les animaux malades ou blessés; il cherchait un asile pour finir seul, comme si la maisonnette de Monsieur Van Herzog n'était pas tout à fait la solitude" (999). Cf déjà 992: "Son bon sens lui disait qu'on meurt toujours seul. Et il n'ignorait pas que les bêtes s'enfoncent dans la solitude pour mourir."

poursuivent sous une autre forme l'humiliation infinie. Ce serait toutefois faire tort à la sociologie textuelle d'aujourd'hui que lui attribuer une conclusion qui passe trop librement de l'œuvre à l'écrivain, a fortiori de l'écrivain à ce groupe abstrait à force de se vouloir éternel, qui manifeste en fait une volonté de sortir de tout groupe sinon de l'humanité et que nous appellons tantôt aristocratie morale et tantôt, paradoxalement, solitude. L'aristocratie historique fut parfois morale, mais l'aristocratie morale n'a jamais été l'apanage spécifique d'un groupe, si même elle en a marqué plus d'un. En revanche elle s'est souvent engagée dans la quête du divin, de la supériorité sacrée, seule capable de lui rendre une humilité. Trop en dissidence avec son milieu pour s'associer véritablement à celui-ci, trop solitairement glorifiée par son œuvre, Marguerite Yourcenar, implacablement, vit dans cette œuvre la solitude de la mort, mais aussi la fusion avec ce qui n'est pas l'homme et néanmoins divin. Dans son œuvre, insistons-y. Mais, s'il est permis de terminer sur une question qui échappe à la littérature, qu'en fut-il dans sa vie, aujourd'hui révolue? Qui dira où se situe, dans l'évolution des personnages, la seule femme qui véritablement vécut — l'écrivain? Tout au plus retiendra-t-on le paradigme où elle s'est inscrite comme l'indice d'un projet *polarisé*, orienté vers le second de ses pôles: *superbia*, *humilitas*.