

COMPTES RENDUS

Les Diagonales du temps. Marguerite Yourcenar à Cerisy, sous la direction de Bruno BLANCKEMAN, Presses universitaires de Rennes, 2007, 368 pages.

En prenant pour titre une théorie qui a fasciné Marguerite Yourcenar¹, cet ouvrage explore la posture paratopique de l'auteur, celle d'être à la fois contemporaine et distante de son temps, pour montrer la part de modernité dans son œuvre. Problématique déjà perceptible à travers le choix combien symbolique du lieu qui a abrité le colloque dont il constitue les actes, Cerisy-la-Salle, eu égard au rôle avant-gardiste qu'il a joué au XX^e siècle dans le renouvellement des Lettres et des idées. La préface de Bruno Blanckeman qui l'introduit, en même temps qu'elle trace cette ligne problématique, expose aussi l'articulation logique fondée sur deux axes majeurs qui vertèbrent les quatre parties du volume : l'intellectuelle face à son temps et l'écrivain face au temps (temps mythique, temps historique, temps diariste et temps généalogique). Ce qui lui confère, au-delà du travail de présentation, une fonction herméneutique qui en fait un véritable texte critique.

La première partie intitulée *Le temps d'un siècle : l'écrivain en situation* montre le dialogue de Marguerite Yourcenar avec son temps ; dialogue qui se donne à voir sous plusieurs modes : ambivalent (Colette Gaudin), explicitement critique (Laura Brignoli) ou manifestement poreux (Bérengère Deprez, Vicente Torres Marino, Agnès Fayet,

¹ La théorie des diagonales que Marguerite Yourcenar exprime dans son étude de l'œuvre de Roger Caillois lors de son discours de réception à l'Académie française se manifeste sous la forme de différentes correspondances entre l'humain et le minéral, le végétal, l'écologique et le cosmique.

Pierre-Louis Fort) où Yourcenar se montre réceptive à certaines idées de son temps. **Colette Gaudin**, après un survol historique à travers lequel elle présente la décadence comme *topos* chez beaucoup d'intellectuels des années 1920, révèle, dans son article (« Contre la décadence, le réenchantelement du monde »), la position de Marguerite Yourcenar sur la question. Position qui bascule du parti pris pessimiste spenglerien (« *Aujourd'hui la raison européenne est menacée de mort* » nous dit Yourcenar) à une attitude ambivalente en quête finalement d'un équilibre funambulesque qui reconsidère, dans un mouvement savamment dialectique, la décadence comme « *l'inéluctable de la condition humaine, impossible de sortir de la temporalité historique* ». Mais par son engagement, nous dit-elle, l'art yourcenarien transcende les « mauvais quarts d'heure de l'histoire » pour réenchantelement le passé par l'écriture. Si à travers cet invariant thématique qui a marqué son temps Marguerite Yourcenar laisse voir un flou artistique, il n'en demeure pas moins qu'elle est explicitement critique à l'endroit de certains systèmes de pensée et modes d'écriture dont l'engagement sartrien et « le réalisme lyrique ». C'est du moins la problématique que **Laura Brignoli** développe dans son article « Ce que peut l'écriture : M>Yourcenar face à son temps ». Elle y montre comment Yourcenar récuse la politique et donc le modèle de l'engagement sartrien auquel elle oppose « l'engagement spirituel » selon le mot de Laura Brignoli, s'éloigne de toutes les formes de littératures du moi et de tout individualisme qui expliquent sa négation de la paternité littéraire. Autant d'éléments qui peuvent induire à penser que Yourcenar s'identifie au postulat immanentiste du structuralisme de son époque, mais l'avertissement de Laura Brignoli sonne clairement à ce propos : « *La position de Marguerite Yourcenar [...] reste aussi très éloignée de ces prétentions structuralistes, surtout lorsqu'on examine les préfaces de ses livres et le dernier mot qu'elle a toujours prétendu avoir quant à l'interprétation de ses romans* ». (p. 44) L'écriture yourcenarienne se caractérise donc par « un élan vers la réalité » en dehors de tout système organisé ; ce qui contribue à creuser son insularité dans son époque qui s'éprend de plus en plus de l'individualisme. Sous un autre mode, **Béregère Deprez** (dans « Ce plaisir un peu plus secret qu'un autre ») et **Vicente Torres Mariño** (dans « De la difficulté d'être (homosexuel) ») situent Marguerite Yourcenar dans la continuité de

Gide et de Proust à partir du thème de l'homosexualité dans *Alexis ou le Traité du vain combat*. La première relit le texte à la lumière de l'homosexualité antique dont Yourcenar renverse le modèle (chez elle le jeune meurt plus tôt que l'homme mûr) et le second montre le processus de libération d'Alexis par la compréhension de son homosexualité qui passe par trois étapes (l'impossibilité du discours, l'affranchissement du joug religieux et le rôle thérapeutique de l'art). Chez l'une comme chez l'autre, l'analyse fait apparaître le voile de circonspection qui entoure l'évocation de ce sujet en raison, respectivement, d'une exigence morale de bienséance et d'une obéissance d'Alexis à la pastorale chrétienne. Les deux derniers articles de cette première partie ferment ce dialogue yourcenarien avec son temps sur le thème de la « non violence ». De quoi dire sur l'humanisme de Marguerite Yourcenar contemporaine, dans l'article d'**Agnès Fayet** (« M. Yourcenar et la non-violence : un combat littéraire d'avant-garde »), d'auteurs qui ont porté en eux l'idéal de la non-violence (Gandhi, Luther King et Lanza Del Vasto) et auxquels les personnages d'Hadrien, de Zénon et de Nathanaël s'identifient à bon droit. Mais là où Yourcenar se montre résolument avant-gardiste, nous dit Agnès Fayet, c'est d'avoir soulevé, avant que cela ne soit théorisé par Nicholas Georgescu-Roegen, la notion de bioéconomie (nécessité d'une décroissance économique associée à une décroissance démographique) comme seul gage de prévention des conflits et donc de la non-violence. Humanisme yourcenarien qui se complète, dans l'article de **Pierre-Louis Fort** (« Sans distinction d'espèce » : le temps des animaux), par un engagement sans faille en faveur de la cause animale. En somme, cette première partie, riche par l'éventail du temps qu'il explore (« Le temps d'un siècle »), permet de saisir la ou les positions de Marguerite Yourcenar dans l'effervescence intellectuelle de son époque. Autant dire qu'elle s'est formé le projet de révéler la modernité thématique d'un auteur qui n'est pas aussi éloignée des idées de son temps que le pensent ceux qui interprètent son insularité (avec son long séjour dans l'île des Monts-Déserts aux États-Unis) comme une marque de rupture. Ce serait, contre toute sa volonté, causer du malheur à son siècle car « qui n'a pas l'esprit de son siècle, son siècle a du malheur » nous dit Boileau.

La deuxième partie, *Le temps des arts : l'écriture et ses modèles*, déplace la perspective plus vers l'intérieur du texte pour voir, à travers les modèles artistiques d'inspiration de l'écriture yourcenarienne, un autre rapport de l'auteur au temps. Deux formes d'art, la peinture et la sculpture, permettent à **Philippe Berthier** dans son article « Regarder les images jusqu'à les faire bouger » de montrer comment l'écriture de Marguerite Yourcenar constitue un immense palimpseste (avec les tableaux de Breughel, Bosch, Michel-Ange, Rembrandt, etc. lisibles dans ses textes) qui participe d'une esthétique de la superposition et de la confusion. Si la peinture permet la cristallisation et la sédimentation des choses vues pour léguer une image à la postérité, la sculpture, elle, constitue pour Yourcenar un moyen d'assouvir son penchant naturel du poli et du lisse, nous dit Philippe Berthier. Un autre auteur, un autre type d'art. **André Maindron**, dans son article « Yourcenar, le temps d'un beau château », s'intéresse métonymiquement à l'architecture (le château de Chenonceaux) non pas au contenant en tant que tel mais à son contenu : les différentes châtelaines qui s'y sont succédé (Diane de Poitiers, Catherine de Médicis, Louise de Lorraine, Mme Dupin). C'est dire que ce qui le préoccupe, ce sont plutôt les raisons pour lesquelles Yourcenar a évoqué le temps de ce beau château. La plus importante sans doute est que ces maîtresses, toutes veuves, ont symbolisé ou l'une ou l'autre des deux bornes d'une société : l'apogée, le déclin. Avec les articles de **Françoise Bonali Fiquet** (« Du temps mythique au temps historique dans *Électre ou la Chute des masques* ») et de **Catherine Douzou** (« Les récits dans le théâtre de M. Yourcenar ») sur l'écriture théâtrale yourcenarienne, on s'aperçoit davantage de la modernité composite de l'auteur à travers, d'une part, le recours à la mythologie antique (Bonali Fiquet) pour désigner le temps historique de l'angoisse (passivité du gouvernement de Vichy pendant l'occupation allemande que Gide, Cocteau, Giraudoux, Sartre ont entre autres dénoncée), et d'autre part, l'hybridation du narratif et du dramatique qui dynamite la traditionnelle étanchéité générique entre *mimesis* et *diegesis* sans pour autant compromettre la conception dialogale du théâtre (Catherine Douzou). Cette dernière semble nous dire ici qu'il n'y a pas chez Marguerite Yourcenar cette répugnance genettienne de la narrativité du dramatique dont parle Annie Kuyumcuyan. Bien au contraire, la présence du récit dans le théâtre yourcenarien montre l'importance de

l'invisible que sont les événements, conclut t-elle. En tentant une sorte d'isomorphisme entre l'espace-temps réel et l'espace-temps fictif qui aboutit finalement à l'impossibilité d'une correspondance terme à terme complète, l'analyse de **Carminella Biondi** dans « Réalité et fiction spatio-temporelle dans *Le Coup de grâce* » nous montre comment l'imaginaire yourcenarien retravaille son modèle pour faire apparaître l'écriture comme « *ce compromis entre une liberté et un souvenir*² » selon le mot de Roland Barthes. Les modèles d'inspiration de la peinture, de la sculpture, de l'architecture, de l'Antiquité grecque et de son trésor mythologique, de la géographie réelle de la Courlande des années de lutte anti-bolchévique permettent donc, à cette seconde partie, de montrer le rapport de Yourcenar avec d'autres temps. De ce point de vue, elle s'insère harmonieusement dans la problématique globale du colloque.

C'est la troisième partie, *Le temps de soi : archives généalogiques et documents privés*, qui semble par son titre nous rapprocher du moi de Marguerite Yourcenar qui nous en éloigne le plus, car l'écriture autobiographique qu'elle explore repose fondamentalement sur le décentrement du moi et le déni de la subjectivité de l'auteur. En rapprochant Yourcenar du courant anti-subjectiviste d'inspiration nietzschéenne et de l'objectivité cartésienne dans « Le décentrement yourcenarien du moi : autobiographie, généalogie et philosophie », **May Chehab** montre la propension de son écriture à dénigrer la littérature du moi jugée illusoire, à concevoir l'intériorité sous une forme démultipliée (corps/âme, corps/esprit/âme) et à recourir à de nouveaux cadres (mathématique, généalogie, philologie, biologie et géologie) qui dynamitent le subjectivisme romantique. Même si le décentrement du sujet yourcenarien se prête aussi à la subjectivité en s'intériorisant, il n'en demeure pas moins que Yourcenar reste « anti-épiphanique », c'est-à-dire sans révélation de son moi. C'est la conclusion à laquelle aboutit aussi l'analyse de **Laurent Demanze** dans « M. Yourcenar : une géologie de soi » où il évoque le discours géologique de l'auteur qui tourne le dos à l'humain dans la recherche de l'originel. La raison de cette empathie yourcenarienne envers le non-

² *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p.16

humain procède, en terme heideggerien, de « l'oubli de l'être » dont parle Milan Kundera dans *L'art du roman* et que les Temps modernes ont consacré. Il y a donc un sentiment de déconstruction de l'histoire personnelle et généalogique qui laisse place à une conception transpersonnelle et transhistorique de l'écriture de soi qui s'apparente à la notion d'éternité dont **Anne-Yvonne Julien** cherche à voir les différentes significations qu'elle peut revêtir dans le dernier volume de la trilogie familiale, *Quoi ? L'Éternité*. En allant d'une conception de l'éternité comme temps extensif qui emprunte les images maritime et océane du temps illimité et comme temps intensif de valorisation de l'instant présent, à une conception de l'éternité à l'heure de Rimbaud dont l'aspiration alchimique suggère l'idée même d'éternité en passant par celle de l'allégorie du voyage et du pèlerinage, Anne-Yvonne Julien renforce la défiance de Yourcenar, dans ses Mémoires, à l'endroit de la littérature de l'effusion lyrique. Cette attitude face au « temps de soi » se donne à voir, dans l'article de **Sjef Houppermans**, « Le temps et ses intermittences chez Yourcenar », dans la dialectique de la lutte avec et contre le temps car, en même temps qu'elle cherche à conserver le temps passé, l'écriture des Mémoires lutte aussi contre le temps rongeur. Même dans les correspondances, lieu généralement reconnu de la sédimentation de l'intimité, Yourcenar se montre encore hostile à l'épanchement débordant de son moi. Les articles de **Jean-Pierre Castellani** (« Représentation et écriture de l'intime dans la correspondance de M. Yourcenar »), de **Rémy Poignault** (« L'antiquité dans la correspondance de M. Yourcenar (1951-1962) dans le sillage de *Mémoires d'Hadrien* ») et de **Bruno Blanckeman** (« M. Yourcenar boute-en-plume ? L'humour dans la correspondance ») en donnent cette même lecture sur des modes variables. Pour le premier, Yourcenar protège son intimité dans la continuité de son déni de l'autobiographie et ses lettres ne sont finalement que des journaux de bord et de création à part de rares cas d'épanchement. Constat que Rémy Poignault a très certainement fait au point qu'il s'est plutôt intéressé, dans son article, à voir comment « La note », « Les carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* », les « Poèmes grecs » et l'essai sur *L'Histoire Auguste* ont connu leur mise en forme et leur publication à travers la correspondance, c'est-à-dire comment les lettres constituaient le brouillon de ces textes. Même si pour Bruno Blanckeman analysant

l'ambiguïté de l'humour yourcenarien (entre dérision et polémique), ses différentes fonctions (communicative à des fins de modération et euphémistique pour ne pas froisser l'orgueil du destinataire) et ses modes d'expression stylistiques (la comparaison, le jeu des mots, etc.) il peut révéler obliquement certains traits de sa personnalité, il n'en demeure pas moins que la condamnation de toute littérature égotique reste une constante chez elle. Donc dans les Mémoires comme dans la correspondance, Yourcenar « s'insurge contre la primauté du moi » pour reprendre le mot de Bruno Blanckeman dans sa préface.

La quatrième et dernière partie, elle, *Le temps des lettres : positions, genèse, réception de l'œuvre*, se tourne vers la postérité pour voir la manière dont elle accueille l'œuvre de Yourcenar. Dans son étude « Marguerite et Raymond », **Pierre Bazantay** tente un rapprochement funambulesque entre Yourcenar et Raymond Roussel en raison d'une certaine mitoyenneté thématique qu'ils présentent : même fascination pour les noirs, pour Hugo, traitement du même motif de l'alchimie dans *L'Œuvre au Noir* et *Locus solus*. Mais nonobstant cet intertexte qui détermine un « interlecte » (orientation vers le lecteur), son analyse conclut à l'impossibilité d'un échange. Partie du *Labyrinthe du monde* de Yourcenar qui a opéré un renouvellement de l'écriture autobiographique par son esthétique du décentrement, **Aurélié Adler** montre dans « Devenir du modèle autobiographique yourcenarien » comment Pierre Michon dans *Vies minuscules* et Pierre Bergounioux dans *La Toussaint* ont d'abord perpétué puis reproblématisé le modèle yourcenarien en l'adaptant aux pratiques d'écriture contemporaines marquées par « l'ère du soupçon ». Mais le « paradoxe terminal » que relève Adler, pour parler comme Kundera, c'est que le décentrement du sujet yourcenarien ne récuse pas littéralement l'entreprise autobiographique mais l'autorise par le détour de l'autre (la famille, le milieu culturel et intellectuel). C'est ce qu'elle appelle « l'heuristique de soi sur l'axe vertical du temps des ascendants ». Sous forme de célébration de figures comme Descartes, Hegel par le narrateur de Bergounioux, elle se présente à l'envers, chez Michon, par la profanation de Rimbaud. Au plan énonciatif, si Yourcenar exerce une certaine autorité sur le lecteur, Bergounioux et Michon avancent par hypothèse et déduction qui produisent une narration striée. S'intéressant

au personnage de Zénon, **Stéphane Macé** tire, à défaut de notations descriptives explicites dans le texte, des traits de sa personnalité à partir d'éléments syntaxiques, stylistiques. Le titre de son article, « Les calculs de Zénon », révèle déjà un personnage enclin au monde de la raison (il calcule, pèse, mesure). Mais comme Yourcenar donne une épaisseur à son personnage, elle le dote aussi, affirme-t-elle, d'une sensation corporelle pour mieux interpréter le monde ; subjectivité que les adjectifs antéposés et l'usage de l'attribut révèlent. À travers une étude génétique, **Elyane Dezon-Jones**, montre une pratique courante chez Yourcenar qui précède la version définitive de ses textes : le « texticide » ou l'immolation de l'œuvre par le feu. Les trois vagues de suppression que *Mémoires d'Hadrien* a connues (en 1920, 1934-1937, 1947) en sont la preuve et les raisons sont les suivantes : l'insatisfaction d'une esthétique qui tend vers un idéal, la recherche fuyante d'une forme et le crible de l'autocensure. L'article de **Sabine Loucif**, « M. Yourcenar face à la postérité : étude de réception transculturelle », clôt le volume sur une note de réception singulière de l'œuvre de Yourcenar en raison, estime-t-elle, de la difficulté de loger Yourcenar dans les critères de définition du genre : fonctionnement des institutions en rapport avec la politique culturelle en vigueur. Complexité donc d'un auteur qui, loin de l'étiquette classique attachée à son nom, se situe dans une modernité périphérique qui préfère, comme le dit Bruno Blanckeman dans sa préface, l'image de « l'écrivain-passeur » à celle de « l'écrivain-casseur ». Voilà pourquoi ce colloque vient à point nommé montrer, et il faut en saluer l'idée et l'audace, les multiples rapports de Yourcenar avec son temps, et convaincre, qu'à rebours d'une réputation solidement ancrée en France, Marguerite Yourcenar pour être académicienne est tout sauf académique. Par là même il aide à penser de façon plus nuancée, moins monolithique, la notion de modernité elle-même.

Abdoulaye DIOUF

Jeanine S. ALESCH, *Marguerite Yourcenar. The Other/Reader*, Summa Publications, Inc. Birmingham, Alabama, 2007, 265 p.

Publié aux États-Unis, fait trop rare pour ne pas être salué, cet ouvrage en anglais aborde dans une perspective narratologique la question de la lisibilité immanente aux romans de Marguerite Yourcenar. Le titre est un peu trop vague pour servir de guide. L'introduction précise tout d'abord que le lecteur en question, cet Autre dans la littérature, n'est pas essentiellement le lecteur réel extérieur au texte, mais désigne toutes les figures de l'altérité par rapport au narrateur. Elle annonce aussi que l'étude des relations intersubjectives qui font le tissu de la narration comporte nécessairement des jugements de valeurs : « Mon but est de répondre aussi complètement que possible à la question posée par Todorov au sujet de la littérature en général : comment les figures narratives ou autoriales *inscrites dans les œuvres de Yourcenar* enseignent à leurs auditeurs et à leurs lecteurs, et finalement à nous, à juger les événements qu'ils narrent » (p. 12). Cette orientation ressemble de très près à celle de la thèse de Magda Ciopraga recensée dans le *Bulletin de la SIEY* n° 24, avec cette différence que Jeanine Alesch s'interdit de faire appel aux intimations explicites de l'auteur réel, ainsi qu'aux éléments biographiques connus par ailleurs. Elle s'en tient à des analyses textuelles qui montrent comment l'entité qu'elle nomme *Yourcenar*, l'écrivain professionnel, crée tout au long de sa carrière des procédés narratifs de découverte et d'affirmation de soi pour les personnages de ses œuvres.

Le Premier chapitre, « *Ut crystallum* : Language and literature », révèle un sens exact de l'ambition du propos, qui touche en effet à la nature même de la littérature et plus précisément de la fiction. Le rôle de la lecture interne, c'est-à-dire de la réception de la narration par différents personnages, dépend de la cohérence d'une identité narrative. Surmonter les insuffisances du langage, et finalement suppléer à l'absence ou à la distance de Dieu pour donner autorité et crédibilité à la fiction est l'enjeu de la création romanesque. L'art requiert le détachement du peintre Wang-Fô, mais les rapports interpersonnels mis en scène montrent « comment les narrateurs réconcilient leurs obligations envers eux-mêmes avec leurs obligations envers les autres ». Question que Jeanine Alesch effleure à la fin de ce chapitre :

une telle conception de la narration ne tend-elle pas à « l’annihilation » du lecteur, ce qu’il faut entendre comme l’annihilation de l’autonomie du lecteur ?

Les deux chapitres suivants, portant sur les narrateurs homodiégétiques, puis sur les narrateurs hétérodiégétiques, plongent dans l’analyse des romans et récits, à commencer par *Alexis*, présenté comme une sorte de modèle. « En identifiant le texte comme un “traité”, elle [Yourcenar] confirme que la narration d’Alexis atteint son but [éclairer et accepter sa propre nature] et elle engage le lecteur à partager ce jugement » (p. 55).

L’analyse la plus originale est peut-être celle de *La Nouvelle Eurydice*, non seulement parce que ce roman est rarement étudié d’aussi près, mais aussi parce que son échec en fait un anti-modèle de lecture. L’échec est celui du narrateur, Stanislas, qui ne parvient ni à se comprendre, ni à dissiper l’impression qu’il est de mauvaise foi. « Yourcenar pourrait bien être la lectrice idéale de Stanislas lorsqu’elle rejette le roman comme “bien raté” (YO 78). C’est-à-dire qu’elle accepte le jugement de Stanislas sur sa médiocrité et respecte son désir de ne rien apprendre sur lui-même » (p. 66). *Mémoires d’Hadrien* en revanche est comme un supermodèle de progression dans la lecture de soi proposée à la compréhension d’autrui.

Les narrateurs hétérodiégétiques, ceux de *Denier du rêve* et de *L’Œuvre au Noir* en particulier ont beaucoup plus de moyens à leur disposition pour jouer avec les attentes des lecteurs, internes ou externes, toujours dans le but de mettre en lumière une évolution morale ou un problème esthétique. « Le narrateur de *L’Œuvre au Noir* montre une grande confiance dans la capacité et la volonté du lecteur de suivre Zénon dans ses méditations philosophiques et d’apprécier les symboles et comparaisons qui révèlent comment et pourquoi ce personnage central est si hautement valorisé » (p. 122). *Un homme obscur* est un texte exemplaire pour la marche de Nathanaël vers le dépouillement mais aussi parce que le récit enferme parfaitement sa vie autour de la métaphore de la lecture du « livre de la création ».

Le dernier chapitre, intitulé « Le Chuchotement choral », revient sur les œuvres étudiées précédemment pour en extraire les voix secondaires, ces « autres » qui sans être au premier plan sont essentielles à la richesse de l’œuvre. C’est évidemment à *L’Œuvre au*

Noir que J. Alesch s'intéresse alors puisque c'est là, dans l'alambic de cette période troublée qu'apparaît « le précipité noir » des épisodes les plus cruels. Celui de Münster est étudié en détail, comme un passage qui « moralement exile le lecteur dans des sortes de limbes » (p. 185).

Cet ouvrage propose des lectures fines bien qu'inégalement originales. On aimerait que Jeanine Alesch serre son propos central avec un peu plus de fermeté théorique. Les 43 pages de notes denses à la fin du volume semblent indiquer qu'il s'agit d'une thèse dont on a glissé le surplus en notes pour en faire un volume de taille publiable. Ce travail aurait mérité un remaniement mieux pensé.

Sa conclusion élégamment alchimique nous amène à écouter une voix yourcenarienne à la fois plus militante et plus effacée devant « la voix des choses » dans un rapprochement avec la sagesse de Roger Caillois. La littérature peut faire silence.

Colette GAUDIN

Elogio al Nero. Marguerite Yourcenar, L'Opera al Nero, la sua alchimia attraverso le arti, a cura di Claudio CRESCENTINI e Laura MONACHESI, Roma, Antinoo, Centro Internazionale per l'Arte, 2005.

En 1996, dans le panorama déjà riche des études yourcenariennes, fait son apparition le *Centro Internazionale "Antinoo per l'Arte"*. Situé à Rome, ce *Centre* s'avère un témoignage de l'intérêt que l'Italie voue à Marguerite Yourcenar. Il est né de l'acharnement et du dévouement de Laura Monachesi, intéressante figure de dame d'antan qui croit à l'art plus qu'à toute autre chose et y consacre sa vie. Par le biais de l'étude de l'œuvre de Yourcenar, considérée à la fois source génératrice et sujet de réflexion³, le *Centro Antinoo* s'est fixé le but de faire dialoguer les différents langages artistiques, de promouvoir et valoriser la connaissance des arts en général et notamment des arts figuratifs et plastiques.

³ C'est bien ce que l'on peut lire dans le document de présentation officielle du Centre : "Il Centro [...] attinge la sua prima ispirazione e motivazione culturale dall'opera di Marguerite Yourcenar, è riconosciuto dal Trust internazionale fondato dalla Yourcenar per la tutela del patrimonio naturalistico e ne condivide i principi", (<http://www.cdmyourcenar.it/cantino.asp>).

À l'occasion du cinquantième anniversaire de la publication de *Mémoires d'Hadrien*, le *Centro Internazionale "Antinoo per l'Arte"* a voulu rendre un hommage plus explicite à notre écrivain en installant au cœur du Temple d'Hadrien de Rome, où il a son siège, un centre de documentation consacré à Yourcenar, le *CDMY (Centro di documentazione permanente Marguerite Yourcenar)*. La création de ce nouveau lieu de recherche a été accompagnée par l'organisation d'une exposition de jeunes artistes sur les *Mémoires d'Hadrien*⁴.

Yourcenar est devenue ainsi le prétexte pour la mise en marche de projets artistiques très disparates, pour l'élaboration de différents itinéraires de réflexion sur l'art : l'art et la Nature (*Come l'ombra : inseparabilità di vita e ambiente in Marguerite Yourcenar*, Roma, Archivio centrale dello Stato, stampa 2004), les arts mineurs, comme l'orfèvrerie par exemple (*I gioielli di Marguerite Yourcenar*, d'Yvon Bernier), et tant d'autres manifestations.

Le volume que nous présentons constitue une étape ultérieure de ce dialogue entre les arts explorant cette fois l'immense question des rapports entre art et science. Il s'intitule *Elogio al Nero. Marguerite Yourcenar, l'Opera al Nero, la sua alchimia attraverso le arti* et il a été conçu à l'occasion de l'année internationale de la Physique, célébrée en 2005. Les éditeurs du volume ont repéré dans *L'Œuvre au Noir* le texte-source autour duquel organiser une série de réflexions visant à illustrer une pratique ancestrale voilée de mystère comme l'alchimie et d'en offrir toutes les significations métaphoriques par le biais de l'œuvre de Yourcenar. Les contributions sont très variées, avec parfois un risque de discontinuité ; c'est la présence de fond du roman de Yourcenar qui donne unité à ce travail dont le but est de promouvoir une manifestation artistique, tout en approfondissant l'œuvre de Yourcenar.

Parmi les études présentées, nous soulignons l'article d'Yvon Bernier sur les « Carnets de notes de *L'Œuvre au Noir* », enrichi de quelques extraits, qui nous rendent encore une fois l'idée du fourneau de création littéraire yourcenarien. Ne manque pas non plus d'intérêt l'interview du réalisateur André Delvaux par Dominique Gaboret-Guiselin sur la conception du film inspiré du roman, entretien qui nous

⁴ *Adriano e le sue Memorie. A cinquant'anni dal lavoro di Marguerite Yourcenar*, febbraio-mazo 2002, organisé par l'architecte Massimo Domenicucci.

donne des renseignements précieux sur la relation de Yourcenar au septième art, mais aussi sur la conception cinématographique propre à Delvaux. L'entretien nous propose en effet une description technique du film de même qu'une définition des principes animant ce projet de réalisation.

Le reste des communications est un exemple significatif de la manière de concevoir les projets culturels autour de l'œuvre de Yourcenar propre au *Centre Antinoo* de Rome. Dans le reste de l'ouvrage Yourcenar constitue non pas le cœur de la réflexion, mais le prétexte qui fait jaillir des idées, qui génère d'autre propos : Lina Lo Giudice (« Dalla magia alla scienza moderna nel 1500 »), par exemple, étudie la naissance de la pensée scientifique moderne en partant de la figure de Zénon et de la représentation que Yourcenar nous offre de l'homme de science moderne ; en revanche, Giovanna Bonasegale (« L'Opera al Nero : immagini della pittura »), partant d'une idée à certains égards hasardeuse, qui aurait mérité un approfondissement, à savoir l'idée selon laquelle dans la deuxième partie du roman domine une iconographie propre à Böcklin, essaie de montrer les liens existant entre peinture et science, s'arrêtant sur les changements déterminés par les nouvelles théories de la vision qui ont comporté un changement même du regard posé sur les choses et sur le monde. On trouve encore une étude sur le sens et la valeur du terme 'alchimie' (Claudio Crescentini, « Della melancolia o di Saturno ») ; un examen des apports de l'alchimie à l'art contemporain (Franco Calzavacca, « Kiefer al nero : una scelta ed altro ancora ») et un long excursus historique de Raffaele Mambella sur l'alchimie, s'inspirant des travaux de Maurizio Calvesi. Ce dernier article se termine par une analyse plus précise du roman de Yourcenar, à l'aune des propos exposés auparavant. Le texte de Mambella essaie de faire ressortir les thèmes centraux de l'ouvrage, se focalisant à la fois sur le décor, sur la contextualisation et la reconstruction historique, sur le thème de la mort et du héros moderne, tous englobés à l'intérieur de l'échafaudage de l'alchimie.

Le volume est enrichi par une section iconographique conclusive qui propose d'un côté la reproduction d'une série de toiles de Placido Scandurra inspirées du thème de l'alchimie, de l'autre la reproduction d'objets de céramique eux aussi inspirés de l'alchimie, ou encore une série d'*exempla* de représentations iconographiques de l'alchimie ou de

la mélancolie élaborées au fil des siècles. Cet appareil iconographique rend encore plus prestigieuse l'édition du volume, selon la tradition que le *Centre Antinoos* a inaugurée dès le début de ses activités, visant à donner vie à des œuvres qui soient le plus possible la concrétisation du besoin de dialogue entre les hommes et entre les arts.

Maria Rosa CHIAPPARO

Antinoüs, de la pierre à l'écriture de « Mémoires d'Hadrien », Michèle GOSLAR, Centre international de Documentation Marguerite Yourcenar, Bruxelles, 2007, 175 p.

Ce volume publié par le Cidmy se présente sous la forme d'un recueil de photographies des statues d'Antinoüs composé à partir de l'album titré « Antinoüs », conservé à Petite Plaisance et commenté par Michèle Goslar.

Selon ses propres déclarations, Marguerite Yourcenar a collectionné les portraits d'Antinoüs à la fois par goût personnel et pour authentifier sa propre fiction. Ses portraits ont ensuite été donnés à des éditeurs en vue de plusieurs éditions illustrées de *Mémoires d'Hadrien*. À Charles Orenge, son éditeur chez Plon, Yourcenar explique comment devront être reproduits ces visages d'Antinoüs, principes qui seront suivis dans cet *Album*, « Mon souci serait surtout d'arriver à une image où l'aspect personnage est souligné plutôt que l'aspect œuvre de musée : donc cadrage s'efforçant le plus possible de supprimer le socle ou la bordure et de donner l'impression d'une figure en gros plan ».

Tout au long de sa vie, Marguerite Yourcenar a établi une liste des photographies d'Antinoüs qui sont toutes reproduites dans ce volume, d'abord à son propre usage, puis comme support à l'écriture de son roman et enfin pour servir de base documentaire pour les éditions illustrées de son roman. Une présentation de chaque œuvre retrace son origine, son parcours et son état actuel. En regard de chaque statue, Michèle Goslar analyse les commentaires de Yourcenar extraits de ses œuvres, de ses lettres et de divers documents inédits.

À lire Michèle Goslar et en regardant ces portraits du jeune éphèbe, on comprend que leur contemplation par la jeune Yourcenar a très vite été le moteur de l'écriture d'abord d'un poème (*Apparition*) puis des

premières versions détruites de *Mémoires d'Hadrien*. En tous cas d'une véritable passion pour ces images dans lesquelles s'inscrit « tout ce que l'on peut dire du tempérament d'Antinoüs ». Comme l'avait fait Hadrien, elle s'attache, grâce à son *Album*, à « enregistrer par la statuaire la beauté successive d'une forme qui change ; l'art devint ensuite une sorte d'opération capable d'évoquer un visage perdu. »

Le touriste ou le passionné d'antiques ne retrouve pourtant pas Antinoüs de la même manière à travers ces différents portraits : certains trop abîmés ou pas assez évocateurs sont l'objet de peu d'attention de sa part (cf. par exemple le buste de la Villa Albani (n° 33), les *Antinoüs égyptiens* (n° 26, 27...) les *Antinoüs allemands* (n° 31, 32, 37)), d'autres au contraire sont commentés et probablement utilisés comme support à l'imaginaire de l'auteure lors de la rédaction du roman.

Il est particulièrement intéressant de pouvoir lire les commentaires de Marguerite Yourcenar avec le visage du jeune Bithynien placé en regard. Car, ce qui ressort très nettement des remarques sur ces portraits et des extraits du roman choisis par Michèle Goslar, c'est leur influence sur l'auteure : en regardant ces portraits, Antinoüs peut devenir écriture. Marguerite Yourcenar métamorphose la pierre en roman. Ce rapprochement des photographies et des extraits du roman justifie la remarque de Rémy Poignault, ce « recueil d'images » joue en effet le double rôle « d'écho » ou de « support » au texte s'écrivant.

Libre au lecteur, en regardant ces visages, d'y retrouver une source possible de *Mémoires d'Hadrien*. L'*Antinoüs* du Vatican (n° 2) montre bien « une tête inclinée sous une chevelure nocturne » un « large visage aux pommettes saillantes », celui du Capitole (n° 13) grave dans la pierre « ce jeune homme de dix-huit ans » dont « la belle bouche avait un pli amer dont s'apercevaient les sculpteurs » et celui des *Fundi rustici* (n° 23) fige à jamais le destin tragique d'un être aimé devenu un beau et triste souvenir : « Il avait d'un jeune chien les capacités infinies d'enjouement et d'indolence, la sauvagerie, la confiance. Ce beau lévrier avide de caresse et d'ordres se coucha sur ma vie ».

De la statuaire au roman, cet *Album* de photographies et *Mémoires d'Hadrien* nous rendent présent le portrait vivant de l'éphèbe aimé de l'empereur et de Marguerite Yourcenar.

Alexandre TERNEUIL

