

L'ÉCRIVAIN COMME MARTYR DE LA CRÉATION OU L'ESTHÉTIQUE DE LA TRANSMUTATION

Nicole BOURBONNAIS
(Université d'Ottawa)

Dans l'étude qu'il a consacrée aux critiques-écrivains, c'est-à-dire aux écrivains qui font de la critique une "forme de littérature" et "d'écriture"¹, Tzvetan Todorov les différencie des "écrivains-critiques", c'est-à-dire des auteurs de fiction à qui il arrive de pratiquer la critique des autres œuvres littéraires. C'est dans cette dernière catégorie qu'entre Marguerite Yourcenar, encore qu'elle ne se soit pas adonnée de manière extensive à l'activité critique. Néanmoins, depuis 1929, au fil de ses traductions et de ses conférences, elle a consacré quelques essais à l'œuvre d'écrivains contemporains issus de divers horizons, d'origine comme de culture différentes, entre autres, à l'écrivain argentin Jorge Luis Borges, au poète grec Constantin Cavafy, à la romancière suédoise Selma Lagerlöf, à l'écrivain japonais Yukio Mishima, à l'auteur dramatique irlandais Oscar Wilde et à la romancière britannique Virginia Woolf². Une question vient immédiatement à l'esprit pour tout fervent lecteur de Yourcenar: quelle approche critique une écrivaine de ce calibre et de cette envergure privilégiera-t-elle pour juger d'une œuvre de création autre que la sienne? Et, s'il est vrai que tout lecteur recrée l'œuvre qu'il lit, qu'en sera-t-il de cette archilectrice qu'est Marguerite Yourcenar?

Car il ne fait pas de doute que nous ayons affaire ici à une lectrice des plus compétentes. Rompue à la pratique de l'écriture, jouissant d'une vaste érudition, savante dans les philosophies de l'Orient, passionnée des œuvres de l'antiquité tout en connaissant fort bien les modernes, l'auteur des *Mémoires d'Hadrien* et de *L'Œuvre au noir* se présente devant l'œuvre à lire avec un bagage de connaissances hors du commun. Elle en est d'ailleurs consciente comme en témoignent les fréquentes mises en garde adressées

¹ Tzvetan TODOROV, "Les critiques-écrivains (Sartre, Blanchot, Barthes)", in *Critique de la critique*, Paris, Seuil, 1984, p. 55.

² "Borges ou le Voyant", p. 571-593, "Présentation critique de Constantin Cavafy", p. 130-164, "Selma Lagerlöf, conteuse épique", p. 109-129, "Mishima ou la Vision du vide", p. 195-272, "Wilde rue des Beaux-Arts", p. 499-509, "Une femme étincelante et timide", p. 490-498, in *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1991, abrégé en *EM*. La pagination des citations renvoie à cette édition et sera indiquée entre parenthèses.

au lecteur moyen au cours de ses essais. Ainsi, commentant la vaste saga de Mishima intitulée *La Mer de la Fertilité*, Yourcenar explique que :

La pierre d'achoppement, pour le lecteur moyen, mais aussi, pour des raisons qu'on verra, la prenante vertu de cette tétralogie tient en la notion de réincarnation qui sous-tend toute l'œuvre.
(*EM*, p. 228)

Le sous-entendu est clair : seul l'initié peut saisir le sens d'une œuvre riche et complexe. Si l'écrivain-critique se différencie du lecteur moyen, elle tient aussi à se distinguer du lecteur actuel, un peu paresseux, préférant un style aisément accessible, une œuvre transparente qui n'exige pas trop d'effort intellectuel. Ainsi, dit-elle, l'œuvre de Thomas Mann est difficile, la pensée savante étant dissimulée "sous le couvert d'un réalisme bourgeois [...] ou à l'aide d'un jeu littéraire de grand style auquel le lecteur d'aujourd'hui prend de moins en moins de part"³. Pour bien pénétrer les arcanes d'une œuvre, en saisir le suc et la substance, il faut donc un lecteur informé, connaissant les techniques romanesques, mais aussi l'histoire et la philosophie; il faut surtout un lecteur capable d'aller au-delà des apparences. Toutefois, même ces lecteurs compétents que sont les critiques chevronnés risquent, eux aussi, l'erreur d'interprétation car ils ne "tien[nen]t pas compte du moment spécifique où se situe un livre au cours d'une vie" (*EM*, p. 214). C'est le cas d'un "critique européen" selon qui l'ambivalence amour-haine du protagoniste du *Pavillon d'or* est "le symbole du corps [...] destructible", ce qui, ajoute-t-elle, est une "[v]ue à la fois sophistiquée et primaire" (*EM*, p. 214). Il y a donc de mauvais lecteurs, ceux que rebute la difficulté du texte ou encore ceux qui ne possèdent pas les connaissances nécessaires ou qui ne tiennent pas assez compte des conditions de création d'une œuvre. Les uns abandonnent la partie, les autres se fourvoient. En contrepartie, il existe une bonne manière de lire une œuvre qui permet de déboucher sur sa vérité, d'en percer les secrets "bien cachés sous leurs étranges déguisements romanesques" (*EM*, p. 194). Sans livrer de méthode précise et infaillible, Marguerite Yourcenar propose par l'exemple un parcours herméneutique qui prend comme point de départ l'expérience de vie de l'écrivain, expérience qui, distillée, transfigurée, aboutit à une vision du monde d'essence mystique. Mon but n'est donc pas de faire le tour des thèmes et des formes étudiés par l'essayiste ni d'en vérifier la justesse ou l'objectivité, mais plutôt de tenter de cerner un aspect du cheminement critique qui est

³ "Humanisme et hermétisme chez Thomas Mann", *EM*, p. 194.

le sien, celui qui consiste à rapprocher la démarche créatrice du processus alchimique de la transmutation.

L'on sait à quel point Marguerite Yourcenar se méfie des critiques qui expliquent l'œuvre en passant par la biographie, mise en garde présente dans des paratextes ou faite dans des entrevues. Cette méfiance, elle la réitère dans ses essais, répétant, à propos de Mishima, qu'il ne s'agit pas de flatter "la grossière curiosité pour l'anecdote biographique" (*EM*, p. 198) ou, au sujet de Lagerlöf, que les événements de la vie "apportent à la fois tout et rien" (*EM*, p. 111). Néanmoins, presque du même souffle, elle reconnaît que "telles anecdotes d'enfance et de jeunesse, révélatrices [...] valent d'être retenues" (*EM*, p. 198). Effectivement, non seulement pour Mishima, mais aussi pour Borges, Lagerlöf, Wilde, Cavafy et Woolf, Yourcenar prend la peine de fournir chaque fois un bref sommaire de leur vie. Placés le plus souvent au début de l'essai mais parfois aussi intégrés à l'analyse des thèmes, les éléments biographiques tendent à s'imposer comme guide de l'interprétation. Si le type de renseignements fournis varie de l'un à l'autre, il est pourtant possible de remarquer un certain patron dans le choix des événements retenus. De manière constante, la critique fait état des maladies ou des souffrances qui ont marqué le corps de l'écrivain; elle souligne aussi les angoissantes expériences amoureuses et, enfin, l'influence du milieu familial et littéraire.

Corps souffrant, corps dissous

Il n'est pas indifférent que tant pour Borges que pour Wilde, Yourcenar commence son exposé par le malheur qui les frappe à la fin de leur vie, soit la cécité de l'un et l'état de déréliction que connaît l'autre à la suite de ses deux années d'emprisonnement. "À cinquante ans", Borges devint "irréversiblement aveugle" et vécut désormais dans un "épais brouillard jaunâtre" (*EM*, p. 572). Cette infirmité corporelle avait été précédée d'un malheur d'ordre social, celui de l'exil en 1972 sous la dictature de Perón. Quant à Wilde, exilé à Naples et à Paris, devenu quasiment une "épave" (*EM*, p. 500), il est présenté comme un être "avachi [qui] traîne là ce je ne sais quoi de grotesque qu'est toujours l'extérieur d'un malheureux" (*EM*, p. 499). De plus, insomniaque, il "mesure[...] dans la nuit", comme Macbeth, "le très long moment qu'est souffrir" (*EM*, p. 499). Pour Mishima, "maladif et cru tuberculeux dans sa première jeunesse" (*EM*, p. 209), avec son corps chétif, c'est très tôt qu'il expérimente la mortification corporelle. De son côté, l'écrivain suédois sera victime à l'âge de trois ans d'une coxalgie congénitale qui la laissera boiteuse le reste de sa vie. Or, comme on le verra, cette douleur que subit le corps a, pour Yourcenar, une incidence directe sur le travail de création.

Il n'y a pas que la maladie qui mine ces corps diminués par la souffrance, mais ils sont en plus le lieu d'expérimentation d'une sexualité torturée qui les fait vivre, mais les consume en même temps. Presque tous les écrivains dont il est question vivent l'amour dans la transgression et la réprobation sociale. Le cas de Wilde est patent, le scandale de sa liaison homosexuelle étant la cause de tous ses maux, mais aussi celui de Cavafy qui, se cachant dans des chambres d'hôtel sordides pour y rencontrer les êtres aimés, a connu "la honte et la peur inséparables de toute expérience clandestine" (*EM*, p. 149), ce que lui-même, affirme Yourcenar, voit comme "une expérience anormale, malade, sortant des limites de l'usuel et du permis" (*EM*, p. 149). C'est dans leur corps même que ces hommes sont touchés, crucifiés en quelque sorte par l'opprobre ressentie au plus intime de leur être. Image saisissante et combien significative que celle de Mishima qui éprouve son premier émoi sexuel "devant une photographie de *Saint Sébastien* de Guido Reni", c'est-à-dire devant un corps "à bout de forces, prostré dans l'abandon presque voluptueux de l'agonie" (*EM*, p. 199). On ne peut mieux établir une équivalence entre martyr et érotisme. Dans *Confession d'un masque*, Mishima reconnaît avoir souffert de la "torture par le désir frustré" (*EM*, p. 205). Son personnage de moine dans le *Pavillon d'or*, bégayant et laid, souffre aussi de sa disgrâce physique. Elle sera pourtant le tremplin qui le conduira vers la connaissance de soi et la quête de l'absolu. Selma Lagerlöf connaîtra également les affres de l'amour: Yourcenar ne néglige pas de mentionner son attachement pour une "jeune [...] personne très belle, malade, blessée par la vie" (*EM*, p. 110), qui écrit elle aussi. Tout en se disant sûre de son affection, l'auteur du *Merveilleux voyage de Nils Holgersson* n'en reconnaît pas moins qu'elle était accompagnée de tourments: "[E]lle m'a souvent fait souffrir et je l'ai souvent fait souffrir" (*EM*, p. 110-111). Borges, lui, ne connaît l'amour que vers la fin de sa vie, après la mort de sa mère. Cette lacune affective est révélatrice d'un manque intime. Yourcenar n'omet pas de souligner l'absence du thème de l'amour dans son œuvre.

Au sein de ce schéma récurrent, il est un dernier aspect que Yourcenar juge digne de mention, c'est le rapport étroit entretenu par l'écrivain avec la mère, la figure originelle par excellence, qui soigne le corps, mais qui le lance aussi sur la trajectoire de la mort. Sans doute est-ce pour l'écrivain japonais que la coïncidence entre la douleur et la figure maternelle est la plus frappante. En effet, enlevé à sa mère alors qu'il est encore petit, Mishima est élevé par une grand-mère hystérique, sujette aux "névralgies crâniennes" (*EM*, p. 203), qui séquestre plus ou moins son petit-fils, l'obligeant à la soigner et à vivre en symbiose avec une grande malade. La romancière en tire la conclusion suivante :

À ce contact précoce avec une âme et une chair malades, il dut peut-être, leçon essentielle, sa première impression de l'étrangeté des choses. (*EM*, p. 203)

L'association étroite entre le personnage maternel et la maladie assigne au corps et à l'origine une dimension à la fois sacrificielle et identitaire. Premier tableau de la mort qui lui vient de la "décomposition lente [...] d'une vieille femme malade" (*EM*, p. 204). Lieu premier où s'inaugure l'œuvre au noir. À l'opposé, la relation s'inverse avec Borges, en route vers la cécité, qui bénéficiera pendant une grande partie de sa vie des soins maternels: sa mère fut sa "lectrice", sa "garde-malade", son "incessante compagne de voyage" (*EM*, p. 577). À sa mort, c'est une amie d'enfance de Borges qui lui succède, prenant auprès de l'écrivain vieillissant la place immense qu'elle occupait. Pour décrire cette relation amoureuse, Yourcenar emploie exactement les mêmes termes que ceux utilisés pour la mère: "elle sera tout pour lui, amie, lectrice, compagne des grands voyages, infirmière bénévole, et surtout idéal humain" (*EM*, p. 577). Tout se passe comme si la présence bénéfique ou maléfique de la mère auprès du corps souffrant symbolisait l'origine de la transmutation qui nécessite la séparation d'avec le corps encombrant pour qu'advienne l'œuvre de création⁴. Ce sont là simplement les faits que rapporte Yourcenar, pourra-t-on dire. Pourtant, avec Wilde, qu'elle fait entrer en scène en 1899, un an avant sa mort, elle aurait pu omettre la mention de la mère. Néanmoins, elle croit nécessaire de signaler qu'à Naples l'écrivain "ne se retourne pas vers Dublin et vers sa mère de chair et d'os, un peu bas-bleu et un coin fée: il se contente de retrouver dans le remous des souvenirs l'équivalent musical des vagues" (*EM*, p. 500). Vagues qui rappellent, ajoute-t-elle, des "lames de fond" ramenant des "détritus", du "limon" et parfois, des "trésors" (*EM*, p. 500). Là aussi, la décomposition semble procéder de la mère qu'une métaphore de Wilde vient représenter:

J'éprouve un étrange désir pour les grandes choses simples et primordiales, telle la mer qui est une mère pour moi tout autant que la terre. (*EM*, p. 499)

Curieusement, Yourcenar voit dans cette phrase traduite "une assonance qui fait rimer la douleur" (*EM*, p. 499).

⁴ Les pères sont rapidement évincés de cette association signifiante entre la douleur, l'origine et le corps. Celui de Selma Lagerlöf, "plus chimérique que pratique" (*EM*, p. 110), abuse de l'eau-de-vie tandis que le père de Mishima est déclaré être d'une "indéniable médiocrité" (*EM*, p. 204).

Corps christique, corps transmuté

La triade corps-douleur-origine que Marguerite Yourcenar incorpore à l'histoire personnelle de l'écrivain apparaît comme déterminante pour l'acte créateur. Cela est particulièrement évident pour Borges "le voyant" (*EM*, p. 571) dont la "vue, dégagée des habituelles limitations oculaires, s'étale semble-t-il davantage dans le temps [...] et dans l'espace" (*EM*, p. 574). La "perte graduelle de la vue" a eu pour effet d'accroître sa "clairvoyance", sa "sagesse" (*EM*, p. 572). Le poète aveugle acquiert une "vue infinie" qui lui donne le "moyen de voir le monde, dans un sens beaucoup plus ample qu'on donne d'ordinaire à ce mot [...]" (*EM*, p. 572). Cette vision lumineuse, ce "regard intérieur" qui relève de l'intelligence et non de l'hallucination, le dote d'un "sens aigu de la beauté ou de l'horreur des choses", lui permet de "mesurer [...] la valeur des hommes et des êtres" (*EM*, p. 572). Exploitant le topos du "voyant aveugle" (*EM*, p. 589), Yourcenar le dote d'une signification nouvelle en le rattachant à la notion alchimique de la dissolution du corps et de sa reconstitution en matière spiritualisée.

Cette capacité du regard à transcender le temps et la matière, l'auteur de *L'Œuvre au noir* la reconnaît également dans les romans de Virginia Woolf qui renouvelle l'art romanesque grâce à un nouveau "point de vue sur la vie" (*EM*, p. 492). Au lieu de peindre les moments de crise, cette dernière choisit la durée, le temps océanique, faisant réfléchir les événements et sentiments romanesques "par l'œil étonné d'un spectateur placé très loin" (*EM*, p. 492). Et la critique conclut: "Le regard est plus important pour elle que l'objet contemplé" (*EM*, p. 497). Or, curieusement, bien que Virginia Woolf ne soit pas aveugle, Yourcenar l'imagine atteinte elle aussi de cécité :

Et quand je pense tout à la fois au martyr qu'est le travail de la création pour tout grand artiste, et à l'admirable quantité d'images nouvelles que la littérature anglaise doit à Virginia Woolf, je ne puis m'empêcher de penser à sainte Lucie de Syracuse, faisant don aux aveugles de son île natale de ses deux admirables yeux. (*EM*, p. 498)

Comme si dans l'imaginaire de Yourcenar, l'originalité de l'œuvre créatrice de Virginia Woolf ne pouvait s'obtenir que par le sacrifice des yeux, par une déperdition corporelle dépassée et transformée en pur regard.

Le regard critique que l'essayiste jette sur l'œuvre de Wilde tient compte également des souffrances morales et physiques qui ont profondément modifié l'écrivain. Il existe, explique-t-elle, un contraste frappant entre l'œuvre de Wilde qui précède le procès, la réprobation sociale, la misère et celle qui naît en prison tel le *De profundis*; elle aurait

pu ajouter: *La Ballade de la geôle de Reading*. Auparavant, l'œuvre était légère, "plus séduisante que concluante" (*EM*, p.502), composée de comédies mondaines. Mais, selon Yourcenar, Wilde "s'aperçoit soudain que du fond d'une humiliation quasi viscérale, la douleur peut donner à la voix de l'écrivain un registre inconnu jusque-là" (*EM*, p. 502). Elle ajoute encore: "supplicié come Marsyas, il découvre que la douleur met en branle des sortilèges plus puissants encore" (*EM*, p.501). Le "brillant critique", "l'auteur de comédies étincelantes" (*EM*, p.501) écrit en prison un énorme réquisitoire, *De profundis*, qui est aussi un chant tragique, un immense poème. La souffrance qui l'envahit et l'anéantit le recompose, fait de lui un homme nouveau. Non seulement elle modifie en profondeur le poète dont l'acte créateur acquiert une portée quasi sacrée, mais aussi elle transforme la perspective des œuvres antérieures. L'hédonisme de Lord Henry dans *Le portrait de Dorian Gray* cesse d'être superficiel :

On peut même se demander si le plaisir sensuel et le goût de la beauté, dont Lord Henry fait des fleurs de serre, ne prennent vraiment leur sens que liés au sentiment de la précarité des corps, et de leurs multiples dangers. (*EM*, p. 505)

L'infirmité qui infléchit le cours de la vie de Lagerlöf en l'enfermant dans la solitude des livres la conduit à compatir avec les affligés de la terre, victimes de la guerre, "populations affamées" (*EM*, p. 126) et autres malheureux à qui elle vient en aide financièrement. "De telles expériences d'union avec la douleur" (*EM*, p. 126) l'amènent à produire une "œuvre dominée par la notion du bien divin ou cosmique" (*EM*, p. 122). Atteinte dans son corps, ayant subi la ruine financière qui la prive de son domaine familial, elle transforme ces limites physiques en créant des personnages de démesure qui s'élèvent constamment au niveau du mythe et de l'épopée.

Mishima bénéficie également de la leçon tirée d'un corps chétif, couvé par la maladie, à la merci de désirs socialement honteux. Yourcenar rappelle que l'écrivain japonais se soumet à d'intenses disciplines physiques, à des tests d'endurance : "L'entraînement physique [...] devient voie d'accès vers une connaissance spirituelle perçue par éclairs" (*EM*, p. 246). Elle cite l'écrivain japonais qui découvre "que le corps, au cours de l'entraînement athlétique, pourrait être intellectualisé à un plus haut degré et obtenir une intimité, avec les idées, plus étroite que celle de l'esprit" (*EM*, p. 247). À son tour, Yourcenar conclut :

Il est impossible de ne pas songer aux adjurations de la sagesse alchimique qui faisait également entrer la physiologie au cœur de la connaissance[...] ne pas s'instruire, mais subir. (*EM*, p. 247)

Mishima ira jusqu'au sacrifice suprême, celui du *seppuku*. "Ce qui nous importe", affirme l'essayiste, "c'est de voir par quels cheminements le Mishima brillant [...] est devenu peu à peu l'homme déterminé à mourir" (*EM*, p. 244). Pour en arriver à cette découverte, elle fait ressortir dans chacun de ses romans la quête de détachement et de maîtrise de soi qu'entreprennent les personnages. Dans la tétralogie, *La Mer de la Fertilité*, le personnage de l'ardent amoureux, Kiyooki, se réincarne d'abord en un jeune guerrier idéaliste, du nom d'Isao pour ensuite prendre la forme de l'exquise princesse Chan. Ce corps chaque fois détruit, chaque fois renaissant, est traversé par "une sorte de pulsion [...] qui est la vie elle-même" (*EM*, p. 230).

Corps en fusion

Mais il n'y a pas que les affres de la passion christique de l'artiste qui puissent servir de creuset à l'œuvre, il y a encore les nombreux héritages qui, tout en façonnant l'individu, opèrent en même temps sa fusion avec l'univers. La personne comme l'œuvre est tributaire de multiples lignes généalogiques. Ne sont-elles pas "relié[es] à tout par une sorte de riche capillarité" (*EM*, p. 169)? On reconnaît là encore l'adhésion yourcenarienne aux principes de l'alchimie. Dans le coup d'œil jeté sur la vie de l'écrivain, Yourcenar retient tout particulièrement les legs des ancêtres, ceux de la famille comme ceux de la tradition culturelle, religieuse et littéraire. L'individu ne se forge pas lui-même, mais il est le produit de croisements, de hasards, de rencontres. Borges ne s'imagine pas en dehors de ses antécédents familiaux, des exploits de ses ancêtres combattants qu'il transpose dans son œuvre. De ses grands-pères, le colonel Suarez et le colonel Borges, militaires magnanimes qui l'ont "hanté [...] tout autant que les rudes guerriers saxons et danois auxquels il était rattaché" (*EM*, p. 578) par la lignée maternelle. Mishima, élevé par son aïeule, a baigné dans les traditions du Japon d'antan qu'il fait revivre dans *Neige du printemps*. Très attachée au domaine familial de Märbacka, à sa mère, à sa tante, nourrie de tradition populaire, Lagerlöf écrit des sagas familiales où des générations successives naissent, se développent et meurent au sein des liens du sang et des alliances. La force et la trempe de ses personnages sont issues des "puissantes réserves de l'autorité protestante" (*EM*, p. 115), mais aussi de l'héritage catholique médiéval comme des "pouvoirs profonds de l'homme et de la race" (*EM*, p. 115). Wilde, jeune étudiant, s'est alimenté aux sources de la littérature universelle grâce à l'enseignement et aux œuvres de son professeur, le "très livresque Walter Pater" (*EM*, p. 500). La manière de Mishima est tributaire des deux courants de pensée qui l'ont nourri, celui du Japon classique et celui, moderne, de ses lectures européennes : Swinburne, Wilde, D'Annunzio, Mann, Cocteau, Radiguet. D'un écrivain, il emprunte le goût du baroque (D'Annunzio), de l'autre, la versatilité (Cocteau). Fille

de l'éminent critique Leslie Stephen, liée à Thackeray de par sa famille, dotée d'une "érudition aisée" (*EM*, p. 491) à la manière anglaise, Virginia Woolf, également porteuse d'une goutte de sang français, est un être composite dont l'individualité diaphane s'efface au sein de ce mélange d'influences. Ses romans s'en ressentent: ce sont des "biographies de l'Être", précise Yourcenar, et les personnages y apparaissent comme des "entités infiniment plus subtiles et plus secrètes que les circonstances de leur vie [...]". (*EM*, p. 493)

Il ne faut donc pas s'étonner si une part importante de la critique yourcenarienne est constituée de comparaisons avec des œuvres d'époques et de pays différents. Ainsi que de rapprochements entre les écrivains eux-mêmes. L'individualité de l'auteur tend à s'estomper au sein de ce puissant réseau d'influences. Les derniers jours de Wilde vécus dans la détresse et la misère rappellent ceux de Verlaine "vaincu risible de la loi" (*EM*, p. 506); son agonie le fait ressembler à un tableau de Rembrandt ou évoque les *Tableaux parisiens* de Baudelaire. Et Wilde et Shakespeare accordent une large place à l'amour dans leurs écrits, tous deux le plaçant au-dessus de tout, sans s'indigner contre la lâcheté de l'être aimé. Les thèmes privilégiés de Virginia Woolf, l'être et le temps, sont aussi ceux de Pirandello et de Proust, bien que traités différemment. Même les éléments discordants sont envisagés sous l'angle de la continuité. On s'aperçoit que "[I]es personnages de *Vagues* ne sont pas moins humains dans leur délicatesse presque translucide que les ardents obsédés de Lawrence ou les héros grossiers et pathétiques de l'*Ulysse* de Joyce" (*EM*, p. 495). Ainsi, chaque œuvre s'éclaire de sa mise en rapport avec les autres. Ces convergences chères à Yourcenar ont pour effet d'atténuer les différences pour mettre l'accent sur l'universel. Par exemple, l'écart entre le fidèle catholique et le disciple bouddhiste n'existe plus si l'on songe que le jeune moine qui brûle le Pavillon d'or, devenu l'emblème de la routine et de l'hypocrisie, pourrait tout aussi bien être un séminariste brûlant l'église, devenue un lieu d'impiété. À la base, on trouve le même désir d'absolu, le même refus des compromis. Selon Yourcenar, Huysmans ou Bernanos auraient pu décrire la même scène. Ou encore, l'angoisse et l'atonie du "je" dans *Confession d'un masque*, rappelle le narrateur de *L'Étranger* de Camus par "les mêmes éléments d'autisme" (*EM*, p. 205) alors que les scènes d'anthropophagie, issues de "l'inconscient humain", sont également présentes chez Sade et La Fontaine (*EM*, p. 205).

De plus, les intertextes nombreux éliminent les écarts temporels entre les œuvres contemporaines et celles de l'antiquité. Dans *Le Tumulte des flots*, l'essayiste reconnaît une parenté de sentiments et de décors entre cette "[i]dyllique histoire d'un garçon et d'une fille dans une île japonaise" (*EM*, p. 216) et celle de *Daphnis et Chloé*. De même, le motif de l'ascension constitue un leitmotiv de Stendhal comme de Mishima dont le

personnage Honda effectuée sans cesse des montées, en haut d'un escalier en spirale, au sommet d'une tour et enfin, au faite de la colline sacrée, Sur le vaste fond des thèmes métaphysiques privilégiés par Borges ou des thèmes épiques chers à Lagerlöf se détachent des réseaux mythiques, des archétypes tels ceux de la nature cyclique, de l'infini, du temps innombrable. Cette fluidité se réalise aussi à l'intérieur de l'œuvre, entre les thèmes et les personnages: chez Borges, les infâmes côtoient les personnages héroïques, les voyous s'apparentent aux "soldats [...] glorieux", tous "au-dessus des fluctuations du sort" (*EM*, p. 584-585). Dans *Orlando* de Virginia Woolf, "un jeune homme à demi féminin [...] met à passer à travers les époques et les sexes une aisance de cambrioleur et de fantôme" (*EM*, p. 493). En fin de compte, les grandes œuvres, celles qui sont impérissables, sont celles où l'œuvre au noir s'est accomplie pour atteindre, sinon l'extase de l'œuvre au rouge, du moins la plus haute expression de la pensée mystique.

La "mors philosophica": du corps transmuté à l'œuvre mystique

Dans chaque essai critique, quels que soient les thèmes relevés, amour, mort ou temps, quelles que soient les formes étudiées, poèmes, contes ou romans, Marguerite Yourcenar en arrive au même constat, au même point d'aboutissement, celui du mysticisme qui imprègne l'œuvre en question. Elle souligne "les minutes de contemplation quasi mystique que Virginia Woolf [...] accorde" à ses personnages comme elle admire la "coloration des natures mortes et des paysages" de *Vagues* qui rappelle la poésie secrète de la peinture de Vermeer, précisant:

Ce charme presque idyllique de la couleur se relie souvent chez les peintres au souci des valeurs mystiques, et trahit le même goût des vibrations uniques, des minutes éternelles dont [...] le monde de Virginia Woolf était fait. (*EM*, p. 495)

Chez Constantin Cavafy, l'expérience sensuelle s'est muée en souvenir: "*Corps, souviens-toi...* Ce goût de la vie possédé sous les espèces de la mémoire répond chez Cavafy à une mystique à demi exprimée" (*EM*, p. 151). Poursuivant son parcours de ses poésies, l'essayiste juge que "chaque poème, historique ou personnel, est en même temps un poème gnomique" (*EM*, p. 154), Cavafy étant chrétien de par son "dépouillement monacal", par la "*religio*" et la "*mystica*" qui imprègnent ses vers alors que "[l]es éléments proprement mystiques se trouveraient plutôt dans la

partie païenne des poèmes, [...] dans l'intimation du divin dans l'homme" (*EM*, p. 157). Même "la vision du vide" de Mishima finit par ressembler au mysticisme. Constatant qu'au terme des quatre volumes de *La Mer de la Fertilité*, l'œuvre débouche sur "le grand vide bouddhique" (*EM*, p. 221), sur le détachement et la notion d'impermanence, elle en conclut que ce vide, ce "Rien [...], se rapproche peut-être du Nada des mystiques espagnols" (*EM*, p. 221).

Comme pour le Zénon de *L'Œuvre au noir*, "la mors philosophica s'est accomplie"⁵, comme pour Thomas Mann, le "désir, la maladie, la mort" ont été "l'équivalent des ferments et des dissolvants d'une sorte de transmutation alchimique" (*EM*, p. 169). S'il ne faut pas chercher dans l'œuvre les éléments de la vie privée, néanmoins, il faut savoir que ce sont les "sucs douloureux" de cette vie qui décantés, transformés, ont conduit à la quintessence, à l'union avec le divin. Si Cavafy peut dire et redire que "son œuvre tire son origine de sa vie", que "celle-ci désormais gît tout entière dans celle-là" (*EM*, p. 132), il ne s'agit pourtant pas de chercher le détail biographique dans sa poésie. En tout temps, explique Yourcenar, l'artiste doit garder une "suprême discrétion", créant pour la joie du lecteur, à l'instar de Virginia Woolf, une "tapisserie pleine de fleurs et d'oiseaux, sans jamais mêler indiscrètement à [son] œuvre l'exposé de [ses] fatigues, et le secret des sucs souvent douloureux où [ses] belles laines ont été trempées" (*EM*, p. 496).

Pour terminer, écoutons Borges cité par Yourcenar:

Tout écrivain, tout homme doit voir dans tout ce qui lui arrive, y compris l'échec, l'humiliation et le malheur, un instrument, un matériau pour son art dont il doit tirer profit. Ces choses nous ont été données pour que nous les transformions, pour que nous fassions des misérables circonstances de notre vie des choses éternelles ou qui aspirent à l'être. (*EM*, p. 575)

⁵ *L'Œuvre au noir*, in *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1982, p. 702.