

RETOUR À L'ORDRE OU RÉHABILITATION DU MYTHE : SUR QUELQUES ESSAIS YOURCENARIENS DES ANNÉES TRENTE

par Maria Rosa CHIAPPARO
(Université de Tours)

L'intérêt que Marguerite Yourcenar manifesta envers la culture classique, ainsi que l'usage qu'elle fit dans ses créations du répertoire mythique et symbolique de la tradition gréco-romaine en particulier¹, permettent d'intégrer son œuvre au sein d'un idéal d'"avant-garde classique", d'un humanisme dont le but essentiel était de ne jamais négliger l'exemple du passé dans l'élaboration de projets pour le futur. Bien qu'il s'agisse d'un des aspects essentiels de sa poétique, l'attention que Yourcenar porta sur le monde classique paraît particulièrement évidente dans ses ouvrages et ses essais de l'entre-deux-guerres, où le passé acquiert la fonction de miroir du présent, à travers lequel saisir l'évolution des esprits d'une époque d'équilibres précaires, comme le furent les années 1920-1940. Il ne s'agissait pas simplement d'un "retour à l'ordre", d'une tentative anachronique de restauration du passé, mais d'une manière de faire face à l'avenir sans se laisser envoûter par des mythes *avveniristici*², ni par des utopies salvatrices, estimant que le seul moyen de dépasser la banalité de la contingence était offert par les exemples du passé et qu'un homme sans passé est un homme sans avenir. Si le penchant de Yourcenar pour les périodes de transition était une tentative de saisir l'essence de l'être humain, afin d'atteindre une pâle vérité³, en revanche, la tradition classique lui offrait les instruments pour suggérer cette vérité, autrement insaisissable, cachée derrière la surface du monde

¹ Sur cet aspect de l'œuvre de Yourcenar, voir les travaux de Rémy POIGNAULT ; en particulier *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Littérature, mythe et histoire*, Bruxelles, coll. "Latomus", 1995, 2 vol.

² Nous utilisons ce terme italien pour indiquer l'extrême confiance dans les projets pour l'avenir qui caractérise les mouvements d'avant-gardes, tels le Futurisme, et les groupes politiques qui dominèrent la scène européenne du début du XX^e siècle.

³ Cf. Nadia FUSINI, *Nomi. Il suono della vita di Karen Blixen, Emily Dickinson, Virginia Woolf, Gertrude Stein, Charlotte ed Emily Brönte, Mary Shelley, Marguerite Yourcenar*, Milano, Feltrinelli, 1986, p. 211.

matériel, rendant ainsi à l'art la noblesse perdue sous les attaques du naturalisme et des avant-gardes. Le mythe serait donc un instrument pour connaître l'univers, pour dépasser les strictes frontières de la réalité positive et livrer ainsi l'esprit humain dans sa dimension absolue.

Pour mieux éclairer la valeur que Yourcenar attribue au mythe, nous étudierons le procédé de réemploi du matériau classique dans quelques essais publiés dans les années 1920-1940, et tout particulièrement « Faust 1936 »⁴, « "L'île aux morts" de Böcklin »⁵ et « Sixtine »⁶, essayant en même temps de comprendre la quête du mythe originel qui poussa notre auteur vers la culture méditerranéenne gréco-latine. Nous tiendrons compte néanmoins d'autres essais de la même période, où Yourcenar trace une définition du mythe et précise la valeur qu'elle lui attribue à l'intérieur de son univers culturel, tout en tenant compte de nouveaux mythes de la modernité, afin de saisir son appropriation de la tradition.

Il est nécessaire de préciser que la tendance à s'identifier à une culture d'appartenance, que ce soit la culture latine ou bien la culture germanique, et par-là même l'exploitation instrumentale de la mythologie, sont une conséquence de la recrudescence des nationalismes dans l'Europe du début du XX^e siècle, dans un contexte où la division entre Nord et Sud transcende la dimension purement géographique pour acquérir une valeur politique, devenant une véritable frontière culturelle entre les populations européennes. La revalorisation de la tradition classique fut donc une réponse à l'arrogance du credo de la modernité⁷, le correspondant du culte

⁴ Marguerite YOURCENAR, « Faust 1936 », *EM*, p. 510-515. Cet article fut d'abord publié dans *Les Nouvelles littéraires*, 22 août 1936, p. 6, par la suite il fut recueilli dans *En Pèlerin et en Étranger* (1989).

⁵ Marguerite YOURCENAR, « "L'île des morts" de Böcklin », (1928), *EM*, p. 516-522. Publié pour la première fois en 1928 dans la *Revue mondiale*, 15 avril 1928, p. 394-399, cet article fut ensuite repris, avec quelques retouches, dans *En Pèlerin et en Étranger* (1989).

⁶ Marguerite YOURCENAR, « Sixtine » *Revue bleue*, 21 nov. 1931, n° 22, 69^e année, p. 684-687. L'essai fut repris par la suite en 1983 dans le recueil *Le Temps, ce grand sculpteur* (1983).

⁷ Avec le terme "modernité", nous entendons essentiellement le changement de sensibilité qui intéressa le monde intellectuel européen de la fin du XIX^e siècle. On peut ainsi définir l'éclosion d'une nouvelle saison de l'esprit qui informera de soi toute l'intelligentsia européenne du tournant du siècle, qui est caractérisée par un profond bouleversement dans l'appréhension de la réalité. La modernité se présente comme une nouvelle vague pour la sensibilité fin de siècle, dans laquelle tout l'héritage du passé est mis en discussion et pour laquelle seulement un présent éternel et infini devrait exister. Sur le concept de modernité, voir Charles BAUDELAIRE, *Le peintre de la vie moderne* (1859), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de La Pléiade", 1961, p. 1152-1190. Sur les différentes définitions des concepts de *moderne*, *modernité*,

effréné du progrès, de l'exaltation de l'immédiat et de l'immanent qui s'étaient répandus dans le monde occidental depuis l'affirmation de la culture positiviste et du scientisme. Redéfinir ses propres caractéristiques par rapport à une culture antagoniste, par peur d'être englouti, ou tout simplement pour marquer des limites à l'intérieur desquelles on pouvait se reconnaître, fut la hantise de toute l'intelligentsia européenne au tournant du XX^e siècle, qu'elle soit germanique⁸ ou bien latine⁹.

Yourcenar ne manqua pas de s'introduire dans ce débat culturel, non seulement à travers ses choix littéraires, mais aussi par les prises de position claires qu'elle assumait dans ses essais. Il ne faut pas penser à des positions radicales dans ce cadre de lutte acharnée entre Nord et Sud de l'Europe, cela irait contre les convictions humanistes qui lui étaient propres. Néanmoins, le besoin de se reconnaître à l'intérieur d'un monde mythique, atavique, ancestral, riche d'histoire, de s'identifier à ses caractéristiques, laisse entrevoir en filigrane la persistance chez Yourcenar, de même que dans les milieux

modernisme, voir le livre d'Antoine COMPAGNON, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Éd. du Seuil, 1990, dans lequel l'auteur nous présente un *excursus* sur l'idée de "moderne", en opposition au concept de "tradition" aux caractères flous, élaboré à partir de quelques paradoxes qu'il repère dans l'idée même de modernité. Voir aussi, Hans Robert JAUSS, « La "modernité" dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui », *Pour une esthétique de la réception*, trad. de l'allemand par Claude MAILLARD, Paris, Gallimard, 1998, p. 173-229 ; et le livre de Michel RAIMOND, *Éloge et critique de la modernité*, Paris, PUF, 2000, qui se présente comme une sorte de "défense et illustration" du monde moderne, selon l'expression qu'il préfère utiliser à la place de "modernité", à travers un regard sur les écrivains français de l'entre-deux-guerres. Pour ce qui concerne les implications plus proprement philosophiques du discours sur la modernité, nous renvoyons à Hans BLUMENBERG, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988, éd. fr. *La légitimité des Temps modernes*, trad. de l'allemand par Marc SAGNOL, Jean-Louis SCHLEGEL et Denis TRIERWEILER, avec la collaboration de Marianne DAUTREY, Paris, Gallimard, 1999.

⁸ Cf. Philippe LACOUÉ-LABARTHE, Jean-Luc NANCY, *Le mythe nazi*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 1991.

⁹ L'insistance sur les thèmes "méditerranéens" d'où il fallait partir pour réaliser la "Renaissance latine", continua à avoir une certaine importance, en Italie comme en France, jusqu'à la période de la dictature fasciste. Dans sa revue *Novecento* (1926-1938), publiée directement en français, l'écrivain italien Massimo Bontempelli insiste sur la nécessité d'une "Renaissance latine", bien que très tardivement par rapport aux discussions nées autour de l'héritage classique : « Il compito destinato del secolo ventesimo è la ripresa mediterranea. Sugli orli dello stagno dei ranocchi si sente maturare - nel profondo - un travaglio che preparerà una nuova oscillazione di civiltà da queste sponde verso i circoli più lontani. È urgente che l'Italia, dopo un lungo riposo che parve collasso e forse morte, si prepari a questo compito mettendosi rapidamente e coscienziosamente al corrente di tutte le maturazioni e gli sviluppi che il rimanente d'Europa ha per conto proprio compiuti » (Massimo BONTEMPELLI, «Lo stagno dei ranocchi», *Novecento*, décembre 1925, *L'avventura novecentista (1926-1938)*, Firenze, Vallecchi, 1938, p. 124).

intellectuels européens de l'entre-deux-guerres de mythes originels, ou tout simplement stéréotypes, auxquels s'identifièrent, ou bien étaient identifiées, les populations et les cultures de l'époque¹⁰. Dans les milieux intellectuels du début du siècle, dans une Europe en quête d'identité, ce phénomène se fit si puissant qu'il conditionna profondément les arts et la pensée pour se figer dans l'entre-deux-guerres, dans sa variante de "rappel à l'ordre"¹¹, où même la simple recherche poétique devait se transformer en revendication politique¹². Ce débat laisse transparaître les dispositions qui même involontairement s'étaient créées à l'intérieur de la *koiné* culturelle européenne, partagée entre un esprit germanique de plus en plus puissant et un esprit latin de plus en plus revendicatif. Chaque artiste devait choisir son camp, s'identifiant avec les modèles proposés en tant que membre d'une communauté fortement connotée culturellement.

Les œuvres yourcenariennes montrent aussi les traits de ce phénomène qui conditionna profondément les années de l'entre-deux-guerres. Dans la production de Yourcenar il n'est pas question de nationalisme ; toutefois, on peut y repérer les problématiques essentielles de ce débat très ambigu auquel elle participa avec ses choix littéraires et qui lui valurent l'accusation, de la part d'André Fraigneau¹³, de sympathiser avec le fascisme. Son engagement dans ce débat fut essentiellement intellectuel et les accusations de

¹⁰ L'Europe du XIX^e siècle n'était plus un lieu abstrait et idéal fait de principes et de valeurs à l'intérieur duquel pouvaient se reconnaître les peuples occidentaux ; elle devenait de plus un plus un territoire partagé en plusieurs régions qu'on organisait selon les principes des sciences positives et dont on revendiquait le contrôle, en se servant de ces mêmes principes scientifiques. C'est bien l'emprise de la "superstition scientifique" qui creuse la distance entre Nord et Sud, justifiée par la représentation organiciste des civilisations qui amenait à ordonner hiérarchiquement le monde et à consolider le paradigme ambigu de la jeunesse et de la décrépitude des peuples.

¹¹ Cette expression était très répandue dans les milieux intellectuels, artistiques et politiques, au lendemain de la première guerre mondiale. Elle présupposait le retour au monde classique comme une sorte de nécessité, correspondant à la fois à un besoin d'équilibre et d'innovation. Jean Cocteau l'utilisa pour intituler un recueil d'essais critiques qu'il avait écrits entre 1918 et 1923, dans lequel il exprime son idéal de simplicité et de clarté, sa volonté de puiser dans la tradition, aulique et populaire, afin de rompre avec l'esprit destructeur des avant-gardes, ainsi qu'avec le culte effréné du moderne. Cf. Jean COCTEAU, *Le Rappel à l'Ordre*, Paris, librairie Stock, 1926.

¹² Que l'on pense à l'importance qu'eurent les politiques culturelles pour les régimes dictatoriaux de l'époque, ainsi qu'à la nécessité, de plus en plus pressante, d'organiser les intellectuels en sociétés ou en syndicats qui permettaient un contrôle total des activités artistiques, tout en devenant des expressions du pouvoir. Voir, à ce propos, la description de la situation italienne faite par Francesca PETROCCHI, *Scrittori italiani e fascismo. Tra sindacalismo e letteratura*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1997.

¹³ Propos recueillis par Josyane SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, 1990, p. 104-105.

Fraigneau s'avèrent injustifiées, puisque Yourcenar s'introduisit dans un débat généralisé qui impliquait tous les milieux intellectuels de l'époque. Elle ne résout pas cette opposition entre esprits latins et esprits germaniques en un combat inconciliable pour l'affirmation de la supériorité de l'une des deux cultures. En revanche, gardant son attitude humaniste, elle se borne à nous proposer une analyse de ces deux mondes culturels qui pour la première fois s'affrontaient de manière acharnée, se présentant comme deux univers presque incompatibles.

Si c'est au monde méditerranéen que Yourcenar sent appartenir, sa conception éclectique du savoir et son respect pour l'histoire et pour l'être humain l'empêcheront de rester imperméable à la culture du Nord qu'elle voulait connaître pour mieux se définir, en tout cas, qu'elle appréciait dans toutes ses spécificités, dans le profond respect des différentes civilisations européennes. Jamais Yourcenar ne prendra la parole pour invoquer une quelconque coalition latine à opposer aux puissances nordiques ; jamais elle ne revendiquera la priorité de cette ancienne tradition classique sur la tradition nordique ; jamais elle ne prendra parti pour ou contre la culture nordique émergente, ou contre cette Allemagne de plus en plus encombrante¹⁴, comme le firent à la fin du XIX^e siècle et tout au long de la première moitié du XX^e un certain nombre d'intellectuels promoteurs et défenseurs de la "Renaissance latine"¹⁵, et qui

¹⁴ Le seul texte dans lequel Yourcenar se laisse aller à des propos passionnés à l'égard de l'Allemagne, symbole de l'énergie du Nord, est « Forces du passé et Forces de l'avenir » (*EM*, p. 460-464), écrit en 1940, au lendemain de l'occupation de Paris. Toutefois, les critiques qu'on y trouve sont moins le résultat d'un esprit étriqué et nationaliste que la conséquence d'une souffrance profonde face au processus de destruction inéluctable entrepris par l'Europe. Yourcenar, en effet, y condamne ouvertement le régime hitlérien, et toute forme de dictature, se révoltant contre ces intellectuels, telle Anne Lindbergh visée dans l'essai, qui confondent l'esprit de l'ancienne Allemagne avec le III^e Reich.

¹⁵ Par "Renaissance latine" nous entendons le mouvement intellectuel né en France à la fin du XIX^e siècle et qui continua à conditionner les milieux intellectuels de l'Europe méditerranéenne jusqu'au lendemain de la II^e Guerre mondiale. Cette idée de "Renaissance latine" en opposition à une vague d'influence nordique et scandinave fut lancée dans un article de 1895 consacré à Gabriele D'Annunzio par Melchior de VOGÛE, (« La Renaissance latine », *Revue des deux Mondes*, 1 janvier 1895, p. 187-206), qui devint presque une sorte de programme théorico-politique qui visait la sauvegarde et la valorisation de la tradition culturelle latine et méditerranéenne à opposer au modèle nordique qui s'imposait de plus en plus dans tous les domaines des arts, du théâtre à la musique. Cf. A. I. VILLA, *Neoidealismo e Rinascenza Latina tra Otto e Novecento. La cerchia di Corazzini. Poeti dimenticati e riviste del Crepuscolarismo romano (1903-1907)*, Milano, LED, 1999.

influencèrent profondément les jeunes générations avec leurs idéologies et leurs engagements politiques et culturels¹⁶.

Le matériau fondamental qui permettait d'opérer une distinction claire entre culture méditerranéenne et culture nordique était offert à Yourcenar par la mythologie. Confronter les différents systèmes culturels signifiait faire état de la récupération de la mythologie médiévale nordique chez les intellectuels du Nord, surtout germaniques, qui mettaient en cause le Néoclassicisme de Winckelmann et la constante subordination de leur système culturel à la tradition gréco-romaine¹⁷. Puisque Yourcenar recourt souvent aux mythes classiques comme support de ses idées, comme patrimoine inépuisable d'un langage universel qui a su franchir les barrières de tous genres, et puisque c'était dans les mythes qu'on allait puiser pour se construire une appartenance, un horizon culturel, c'est à la mythologie qu'elle s'attache initialement pour délimiter les domaines culturels à l'intérieur desquels se définir¹⁸. Dans ses écrits de jeunesse, Yourcenar se limite à proposer une image figée de l'univers

¹⁶ Barrès et Maurras en sont un exemple éclairant : revendiquant une suprématie latine en opposition à une culture nordique, définie *a priori* comme barbare, ils combattirent âprement pour le maintien d'une intégrité et pureté culturelles. Le rôle de ces deux intellectuels fut fondamental dans la naissance d'une pensée nationaliste française centrée sur un refus de tout ce qui se montrait "autre" ou "étranger", "barbare" comme ils disent, et sur la constante valorisation du principe de la "Terre et les morts", et donc sur la valorisation d'une culture française mythique, originaire de la plus grande tradition gréco-romaine. Cf. David CARROLL, *French literary fascism. Nationalism, Anti-Semitism, and the Ideology of Culture*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1995.

¹⁷ Cf. George L. MOSSE, *The Image of Man : The Creation of Modern Masculinity*, 1996, Oxford, Oxford University Press Inc, USA, 1996, éd. fr. *L'image de l'homme. L'invention de la virilité moderne*, trad. par Michèle HECHTER, Paris, Éditions Abbeville, 1997, p. 32-46.

¹⁸ Que l'on pense à la série d'essais regroupés aujourd'hui sous le titre de « Grèce et Sicile », publiés entre 1935 et 1938 dans la revue *Le Voyage en Grèce*. Il s'agit de : « Apollon tragique », *Le Voyage en Grèce*, été 1935, p. 25 ; « Dernière Olympique », *Le Voyage en Grèce*, printemps 1936, p. 22 ; « Réponse à une enquête », *Le Voyage en Grèce*, été 1936, p. 20 ; « Nouvelles lettres de Gobineau à deux Athéniennes », *Le Voyage en Grèce*, printemps 1938, p. 15 et 18. Dans ce groupe, on retrouve encore l'essai « Mythologie grecque et Mythologie de la Grèce », publié d'abord en 1944 dans la revue *Les Lettres Françaises*, dirigée par Roger Caillois à Buenos Aires, sous le titre « Mythologies » (*Les Lettres Françaises*, n° 11, 1^{er} janvier 1944, p. 41-46), devenu ensuite « Mythologie grecque et Mythologie de la Grèce ». Des extraits furent repris sous le titre « Mythologie » dans *Les Nouvelles Littéraires*, 13-20 mars 1980, p. 9-10, pour être intégrés définitivement dans *En Pèlerin et en Étranger* (1989). Dans ces essais, Yourcenar se propose non seulement de comprendre l'importance et la valeur des mythes dans toutes les civilisations, mais aussi de mettre en évidence les différences entre la grandeur de la mythologie grecque, à laquelle elle rattache son propre univers culturel, et la mythologie "moderne", qu'elle identifie comme propre aux civilisations du Nord. Cf. Marguerite YOURCENAR, « Grèce et Sicile », *EM*, p. 427-449.

germanique, auquel elle oppose un univers méditerranéen qui surgit avec les mêmes procédés, c'est-à-dire toujours à travers l'utilisation de stéréotypes bien établis dans l'imaginaire collectif¹⁹. Le sentiment d'appartenance à un espace culturel expliquerait, d'une certaine façon, les raisons pour lesquelles Yourcenar se consacre à la connaissance des grandes cultures du passé et à leurs mythes. Dans cette fouille du passé, non seulement elle essaye de formuler une définition de la fonction du mythe dans la transmission du savoir à travers les siècles, mais en même temps elle tente de retracer la fonction et la valeur qu'eut la mythologie dans son œuvre.

En effet, dans les essais écrits dans la période de l'entre-deux-guerres Yourcenar explore les rapports de filiation de la culture française, et de l'Europe latine, du monde classique dans lequel elle repère les racines des civilisations modernes. L'analyse de l'emploi du répertoire mythique²⁰ permet de déceler sa vision de l'art, ainsi que les rapports et les échanges avec les mentalités de l'époque. Comme elle le dit justement, la «mythologie serait chose bien artificielle, si chaque peuple ne la transformait pas»²¹; pour cette raison en s'interrogeant sur son patrimoine culturel, Yourcenar se confronte avec ce que les autres cultures occidentales ont produit, non seulement pour souligner les différences, mais pour mieux comprendre ses racines et ses spécificités.

Voilà comment elle rapproche la mythologie nordique de la mythologie méditerranéenne dans l'essai « Mythologie grecque et Mythologie de la Grèce » de 1943, donc relativement tardif :

¹⁹ Voir, à ce propos, Francesca COUNIHAN, « Analyse artistique et expérience esthétique : les approches critiques de Marguerite Yourcenar », *Marguerite Yourcenar essayiste. Parcours, méthodes et finalités d'une écriture critique*, Actes du colloque international de Modène, Parme et Bologne (5-8 mai 1999), Carminella BIONDI, Françoise BONALI FIQUET, Maria CAVAZZUTI et Elena PESSINI éd., Tours, SIEY, 2000, p. 130-131.

²⁰ L'utilisation des figures mythiques pour la caractérisation des personnages est presque excessive dans les œuvres yourcenariennes de la première période ; que l'on pense, à ce propos, à la première version de *Denier du rêve* (1934), née, comme Yourcenar même le dit dans l'interview à Matthieu Galey, du « désir très fort de rapprocher ces gens-là du mythe grec, de voir en eux des avatars de légendes » (Matthieu GALEY, *Les Yeux ouverts*, Paris, Le Centurion, 1980, p. 82). En effet, à cette époque Yourcenar fait une large utilisation du patrimoine classique, en le réemployant comme source primaire dans beaucoup de ses œuvres, de la poésie au théâtre. Toutes les pièces publiées avant la guerre et avant son installation définitive aux États-Unis sont d'inspiration classique. Voir, à ce propos, la trilogie grecque : *Ariane et l'Aventurier* (1932-1939), devenue par la suite *Qui n'a pas son Minotaure ?* (1963), *Le Mystère d'Alceste* (1942-1944), *Électre ou la Chute des masques* (1944-1947), ainsi que le mystère d'inspiration dantesque *Le Dialogue dans le marécage* (1932).

²¹ Marguerite YOURCENAR, « *L'île des morts* de Böcklin » (1928), *EM*, p. 521.

Les mythologies germaniques ou celtiques, [...] mêlées à notre sang, sinon à notre histoire, auraient pu s'intégrer au trésor commun, mais rien ne répare deux mille ans d'éclipse : le succès isolé de Wagner n'a pas remis à flot la barque du rêve nordique ; le poème de Yeats n'a pas refait de Deirdre un mythe de chair et de sang ; et il a fallu les hasards combinés du roman de Bédier et du drame de Wagner pour sortir Tristan et Iseut, héros éponymes de l'amour, du brouillard couleur de perle où s'est vite dissipée la mythologie celtique. *La poussée des nationalismes au début du XX^e siècle a contribué à soutenir, mais aussi à empoisonner ces renaissances de mythologies locales, leur enlevant ainsi toutes possibilités universelles.* En France, dès le milieu du XV^e siècle, le triomphe de la matière antique sur la matière de Bretagne est un fait à peu près accompli ; ce sont les rimeurs et les miniaturistes de la fin du Moyen Âge et les poètes [...] de la Renaissance qui ont maintenu en vie Priam et Diomède. [...] C'est désormais dans des moules méditerranéens que cette race à demi-occidentale exprimera sa conception la plus intime de la vie : l'indéfinissable et amère douceur de l'amour coule chez Racine comme chez Marie de France ; mais le visage qui s'y mire est celui de Bérénice et non d'Iseut la Blonde²².

Dans cet essai la préoccupation de Yourcenar était apparemment d'insister sur la valeur universelle des mythes, sur leur importance en tant que langage universel permettant de franchir les frontières spatiales, ainsi que les distances temporelles. Elle constate l'échec de l'intégration de la nouvelle mythologie nordique à la tradition gréco-latine, reprise dans la mouvance nationale romantique et destinée à devenir l'instrument des nationalismes, responsables d'avoir émietté ultérieurement le panorama déjà profondément divisé de l'Europe du début du XX^e siècle.

Au dire de Yourcenar, l'univers mythique ressuscité par Richard Wagner n'a pas la valeur universelle de la mythologie grecque ; l'œuvre du musicien allemand contribue à la division spirituelle des peuples, voulant limiter l'existence de ses créatures de rêve à l'intérieur d'un monde qui se préfigurait comme le modèle exemplaire du génie nordique. En revanche, la mythologie grecque est la seule, dans la culture occidentale, qui a su garder une portée universelle, dépassant toute forme de particularisme ou d'exotisme passager, pour incarner des valeurs universelles valables même à des siècles de distance²³. Selon Yourcenar, ce qui manque à l'imagination moderne

²² Marguerite YOURCENAR, « Mythologie grecque et Mythologie de la Grèce » (1943), *Lettres Françaises*, n° 11, 1^{er} janv. 1944, p. 44. C'est nous qui soulignons.

²³ « C'est par un mélange de nostalgie des sens et de disciplines morales exceptionnelles que ce mythe de la Grèce s'est maintenu, grâce aux philosophes autant qu'aux sculpteurs. L'Espagne et l'Italie des romantiques ont vite péri de ce manque de valeurs exemplaires [...]. Mais ce miracle qui ne s'est produit pour l'Italie et l'Espagne que de

est la capacité de s'envoler au-dessus des intérêts matériels pour atteindre une dimension presque neutre et absolue. L'imaginaire moderne est, au contraire, circonscrit dans une quotidienneté débordante qui donne lieu à des fresques de couleur locale, qui ne peuvent pas atteindre l'exemplarité des êtres mythiques de la tradition classique qui dépassent la banale humanité. La Grèce a perdu ses frontières spatiales pour devenir un non-lieu mythique, un paradis perdu qui existe partout et nulle part, qui n'appartient à personne, mais qui s'adapte à tous, « un lieu aussi idéal que *La République* de Platon » (*EM*, p. 444), survivant en dépit de tout égoïsme nationaliste et où on continuera à rechercher des exemples.

Les critiques de la parcellisation de l'Europe culturelle, ainsi que les velléités d'universalisme se résolvent en une affirmation de supériorité souterraine de la tradition méditerranéenne, à travers laquelle Yourcenar transfigure toute la culture occidentale.

Le prestige des mythes a peu à peu transformé en concepts mythologiques les lieux eux-mêmes où le mythe prit naissance, établissant ainsi un grand pays fictif parallèle à celui des cartes [...]. Les cinq cents ans de joug turc, qui firent de la Grèce une terre presque inexplorée, [...] ont peut-être aidé à cette superposition des pays imaginaires aux pays réels, mais cette transfiguration s'était produite déjà chez les Grecs eux-mêmes [...]. (*EM*, p. 443)

Elle souligne ainsi le rôle fondateur de ce berceau méditerranéen, qu'elle rapproche de la tradition judéo-chrétienne, évoquée par la figure de Bérénice, dans le passage mentionné plus haut. La tradition gréco-latine et la tradition judéo-chrétienne constituent ainsi deux piliers fondamentaux de la culture des peuples de l'Europe méridionale, que Yourcenar définit comme « race à demi-occidentale », utilisant un *topos* de la pensée antimoderne. Dans son discours sur la tradition mythologique occidentale, Yourcenar introduit deux nouvelles catégories : le concept d'Orient, qui engloberait aussi les peuples méditerranéens, auquel on faisait correspondre l'idée de décadence ; et le concept d'Occident, essentiellement nordique, qui suggérerait l'idée d'énergie et de jeunesse. Elle emploie des stéréotypes bien ancrés dans la culture de l'époque, fruit de cette opposition acharnée entre modernes et antimodernes, entre Nord et Sud, qui était l'expression de vexations et qui ne savait plus être une confrontation dialectique²⁴.

façon intermittente [...], s'est renouvelé pour la Grèce avec la constance d'un phénomène naturel » (*ibid.*, p. 444).

²⁴ Cette classification des civilisations européennes renvoie aux théories de Oswald SPENGLER (*Der Untergang des Abendlandes, Umriss einer Morphologie der*

Comme on vient de le dire, dans l'effort de compréhension de son univers d'appartenance, dans la recherche de ses racines culturelles, Yourcenar utilise des arguments qui se rapprochent des discours de protectionnisme culturel des milieux nationalistes les plus conservateurs. Néanmoins, l'universalité de la Grèce mythique à laquelle elle se réfère la pousse à aller au-delà des discours nationalistes et à rejeter les projets téléologiques des dictatures européennes, aspirant à un modèle abstrait d'harmonie pour lequel seuls les valeurs universelles comptent. Elle s'inscrit plutôt dans ce courant humaniste qui refusait l'engagement acharné dans une voie précise, ainsi que les promesses velléitaires des idéologies dominantes. Il fallait revenir à l'homme, à sa place dans l'univers, au sens de la vie, pour désavouer toute prétendue recette de bonheur et trouver une harmonie même dans la précarité de l'existence humaine. Cet humanisme s'incarnait, à ses yeux, dans la valeur symbolique de la Grèce.

Il faut venir ici [en Grèce] pour voir se fondre défaite et triomphe en un tout qui nous dépasse, mais qui sans nous serait incomplet. Entre la vie et la mort, entre la joie et son contraire, il y a lutte, trêve et finalement accord. [...] lutter est un jeu, vivre est un jeu, mourir est un jeu ; perte et gain ne sont que des différences passagères, mais le jeu réclame toutes nos forces, et le sort pour mise n'accepte que nos cœurs²⁵.

L'importance originelle de la Grèce consiste dans sa capacité de « formuler au cours des siècles toutes les vues possibles sur la métaphysique et la vie, le social et le sacré, et offrir aux problèmes de la condition humaine des solutions variées, convergentes ou parallèles, ou souvent diamétralement opposées, entre lesquelles choisir »²⁶. Affirmant que la civilisation européenne est fille de la Grèce antique, Yourcenar semble répondre au «rappel à l'ordre»

Weltgeschichte, München, O. Beck, 1918-1923, 2 vol. ; éd. fr. *Le Déclin de l'Occident, esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle*, trad. de l'allemand par M. TAZEROUT, Paris, «Nouvelle Revue française», 1931-1933, 2 vol.), qui eurent une si grande influence dans les esprits du début du XX^e siècle. Sur ce sujet, voir Erin G. CARLSTON, *Thinking fascism. Sapphic Modernism and Fascist Modernity*, Stanford, California, Stanford University Press, 1998, p. 94 ; Maria Rosa CHIAPPARO, « Osmose entre passé et présent : histoire métaphysique dans l'œuvre yourcenarienne », *Marguerite Yourcenar essayiste...*, *op. cit.*, p. 223-235.

²⁵ Marguerite YOURCENAR, « La dernière Olympique » (1934), *EM*, p. 429.

²⁶ Marguerite YOURCENAR, « À quelqu'un qui me demandait si la pensée grecque vaut encore pour nous » (1936-1970), *EM*, p. 431-432. Il s'agit du bref article « Réponse à une enquête » (*Le Voyage en Grèce*, été 1936, p. 20) repris, après une refonte totale, dans *En Pèlerin et en Étranger* (1989).

invoqué par certains artistes qui se tournaient vers le passé afin de restaurer l'harmonie détruite par la guerre et re-fonder sur des bases anciennes una nouvelle forme de l'art. Mais sa vision de la Grèce mythique allait bien au-delà de tout projet de restauration, incarnant plutôt les valeurs suprêmes de l'humanisme.

L'exploitation de la mythologie comme source d'identité laisse surtout apparaître un concept essentiel propre au contexte politico-culturel de l'entre-deux-guerres, souligné par George L. Mosse²⁷, à savoir l'exploitation de la mythologie dans la naissance du concept romantique de nation, et son aboutissement dans l'exaspération du nationalisme, et par-là le rôle fondamental qu'eut la composante esthétique dans la politique moderne²⁸. Il s'agit de ce processus que Walter Benjamin a défini comme «l'esthétisation de la politique»²⁹, vers lequel s'acheminait la société de masse – ou de la «reproductibilité» – du début du XX^e siècle, à l'intérieur de laquelle sont nés les fascismes européens.

L'expérience yourcenarienne est donc la preuve de la persistance de la pression égocentrique des nationalismes du tournant du siècle tout au long de la première partie du XX^e siècle, exercée non seulement sur les milieux politiques, mais aussi sur les milieux culturels. La présence, dans les écrits de la jeune Yourcenar, d'arguments souvent utilisés dans les milieux nationalistes témoigne

²⁷ « La religione laica quale si sviluppò nel secolo XIX [...] faceva leva su una grande varietà di miti e di simboli che si basavano sull'anelito a sottrarsi alle conseguenze dell'industrializzazione. L'atomizzazione della tradizionale visione del mondo e la distruzione dei legami tradizionali e personali stavano penetrando nelle coscienze di larga parte della popolazione. I miti, che costituivano la base della nuova consapevolezza nazionale di un passato sia tedesco sia classico, si ponevano al di fuori della corrente contemporanea della storia; avevano come obiettivo quello di unificare nuovamente il mondo e di restaurare, nella nazione in frantumi, un nuovo senso di comunione. In Germania l'«anelito al mito» fu avvertito da molti a partire dalla rivoluzione francese sino alla seconda guerra mondiale e le sue radici affondano saldamente nella storia » (George L. MOSSE, *The Nationalization of the Masses. Political Symbolism and Mass Movements in Germany from Napoleonic Wars through the Third Reich*, New York, H. Fertig, 1975 ; éd. it. *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1815-1933)* (1975), trad. par Livia DE FELICE, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 31).

²⁸ Yourcenar exploitera mieux ce concept d'esthétisation de la politique dans la construction de *Denier du rêve* (1934) et de *Qui n'a pas son Minotaure ?* (1932-1939).

²⁹ Walter BENJAMIN, « Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit », (Première version de 1935), *Gesammelte Schriften*, Frankfurt an Main, Suhrkamp, 1974-1989, vol. I ; éd. fr. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », trad. par Rainer ROCHLITZ, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2000, vol. III, p. 66-113 ; ID., « Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit », (Dernière version de 1939), *ibid.* ; éd. fr. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », trad. par Maurice GANDILLAC, revue par Rainer ROCHLITZ, *ibid.*, p. 269-316.

de la puissance et de la généralisation du débat nationaliste, parfaitement intégré et même généralisé dans les mentalités de l'époque, ce qui explique le désastre de la politique totalitaire des régimes mis en place à cette époque³⁰.

La distinction entre mythologie nordique, plus précisément germanique et celtique, et mythologie méditerranéenne établie par Yourcenar laisse transparaître une contamination par les tendances idéologiques de l'époque, pour ne pas dire la banalisation de la logique sectaire du nationalisme. En effet, le regard que notre auteur porte sur l'Europe de son temps est conditionné par la pensée et par les stéréotypes contemporains. Cela fait qu'elle s'exprime avec les mêmes concepts utilisés par les défenseurs de cette bataille méditerranéenne contre le déferlement nordique. Dans les essais yourcenariens de cette période, la culture européenne est presque réduite à une opposition entre l'image solaire d'une culture méridionale qui « remonte au Soleil comme à la cause de tout » (*EM*, p. 428) et l'image brumeuse d'un peuple germanique « errant dans les forêts saintes » (*EM*, p. 444) dont parlait déjà Tacite³¹. Cependant, Yourcenar regrette la recrudescence des nationalismes qu'elle considère comme la cause principale de la dévalorisation de l'universalité du langage des mythes, ainsi que de l'appauvrissement des concepts de noblesse d'esprit et de *koiné* culturelle. Car elle estime qu'à l'atomisation de l'humanité et à l'émiettement des nations correspondent la fermeture et le cloisonnement des savoirs, la dégradation de l'idée de cosmopolitisme, la perte des principes hérités de la tradition ancienne, repris pendant l'Humanisme, la Renaissance et à l'époque des Lumières, maintenant renfermés dans la mesquinerie des égoïsmes nationalistes.

Néanmoins, tout en se déclarant « au-dessus de la mêlée », humaniste et tolérante, partisane d'un d'humanisme qu'on pourrait

³⁰ Cf. Enzo TRAVERSO, *Le totalitarisme : le XX^e siècle en débat*, Paris, Le Seuil, 2001.

³¹ TACITE, *La Germanie*, texte établi et traduit par Jacques PERRET, Paris, Les Belles Lettres, 1983. Dans la référence aux forêts sacrées des cultes nordiques, on pourrait reconnaître la récupération d'emblèmes traditionnels de la culture germanique la plus ancienne sur lesquels avait été bâtie la nouvelle politique nationaliste du XIX^e siècle. La création d'une nouvelle mythologie avait été un des éléments fondateurs de l'identité germanique. Sur la redécouverte de Tacite, voir G. L. MOSSE, *La nazionalizzazione delle masse*, op. cit., p. 49-80 et p. 137 ; Jacques RIDÉ, *L'Image du Germain dans la pensée et la littérature allemandes : de la redécouverte de Tacite à la fin du XVI^e siècle : contribution à l'étude de la genèse d'un mythe*, Lille, Atelier Reproduction des thèses, Université de Lille III, Paris, Champion, 1977 ; Franco GAETA, « Dalla nazionalità al nazionalismo », *La cultura italiana tra '800 e '900 e le origini del nazionalismo*, Firenze, Olschki, 1981, p. 21-46 ; Andrea GIARDINA, « Dalla Rivoluzione francese alla prima guerra mondiale : miti repubblicani e miti nazionali », Andrea GIARDINA, André VAUCHEZ, *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, Bari, Laterza, 2000, p. 268-272.

définir comme critique³², Yourcenar laisse transparaître des idées qui se rapprochent de celles des nationalistes. La parcellisation, et même la “nationalisation” de l’univers mythique, tant déplorée par Yourcenar, est le reflet d’une réalité de fait qui correspondait au besoin de définir clairement les frontières idéales et concrètes de cette Europe moderne.

Comme on le voit dans l’essai de 1943 cité plus haut, Yourcenar remarque la fonction de Wagner dans le mouvement de rachat des cultures nordiques par rapport à l’héritage méridional. Elle ne néglige pas non plus le rôle d’inspirateur de la révolution de la sensibilité moderne joué par le musicien allemand dans le mouvement de renouvellement des arts, le plaçant, à raison, à côté de Yeats, autre figure centrale de la réaction antipositiviste. Toutefois, ni l’un ni l’autre, au dire de Yourcenar, ne surent combler le vide culturel dont souffraient, depuis deux mille ans, ces contrées nordiques ; du moins, ils ne furent pas capables d’insérer leur œuvre dans l’ancienne tradition classique et donner à leurs personnages un caractère universel. L’effort de Wagner ne suffisait pas et celui de Yeats n’avait pas été capable de créer des mythes universels³³. Tout revenait à la “matière antique”, à la culture méditerranéenne, cœur des mythes fondateurs ataviques de cette Europe ancienne, mythes qui perpétuaient leur valeur se coulant dans les esprits de toute époque.

Toujours dans le même essai, pour distinguer les deux âmes de l’Europe, Yourcenar parle de race, utilisant un terme déjà ambigu pour sa signification et qui l’est encore plus si l’on pense à la période dans laquelle il fut employé. De plus, elle attribue aux populations méditerranéennes la capacité d’exprimer le sens le plus intime de la vie, insistant indirectement sur un des arguments le plus souvent exploités pour justifier l’idée de supériorité de la culture méridionale sur la nordique et pour invoquer une presque salutaire « Renaissance latine ». Pour Yourcenar cette suprématie méditerranéenne est d’autant plus attestée que, comme elle-même le fait remarquer, seulement

trois ou quatre grands mythes nouveaux, tout au plus, viennent s’ajouter à la liste antique, Don Juan et Faust, Roméo et peut-être

³² Tzvetan TODOROV, *Mémoire du mal, tentation du bien*, Paris, R. Laffont, 2000, p. 20-35.

³³ Sur l’utilisation de la mythologie, classique ou celtique, dans l’univers poétique de Yeats, nous renvoyons à Jacqueline GENET, *William Butler Yeats, les fondements de la création poétique, essai de psychologie littéraire*, Villeneuve-d’Ascq, P.U.L., Publications de l’Université de Lille III, 1976. L’auteur explique que Yeats, estimant impossible de toucher les lecteurs grâce à la seule mythologie celtique, a de plus en plus fait appel à Homère.

Hamlet, témoins d'une inquiétude ou d'une flamme que l'Antiquité n'a pas connue de la même façon dans le domaine de la connaissance, ou qu'elle a plus rarement choisi d'exalter dans celui de l'amour. Chose étrange, tous les grands mythes européens qui ne portent ni péplum ni le nu s'affublent des velours et des brocarts de la Renaissance. (*EM*, p. 442)

Les seuls mythes qui n'appartiennent pas à la tradition classique remontent ainsi à la Renaissance, tous sortis de l'ivresse de savoir d'une époque où « l'homme, [...], a mangé pour la seconde fois le fruit de l'arbre de la science » (*EM*, p. 518). On revient encore une fois à la mentalité de l'époque, à la tendance à considérer l'Humanisme et la Renaissance comme l'accomplissement de cette culture occidentale enracinée dans le monde gréco-latin, que la Réforme mettra radicalement en question.

Comme tout le courant antimoderne, Yourcenar laisse entendre que dans l'univers culturel occidental il y eut un revirement profond des mentalités autour du XVII^e siècle. Il en découla une fracture au sein de la civilisation occidentale qui éloigna de plus en plus l'homme des valeurs universelles pour l'enfermer dans des réalités particularistes et dans la protection d'intérêts matériels. Le "désenchantement" du monde moderne et la laïcisation de la morale, dont avait parlé Max Weber³⁴, déterminent un mouvement de lente décomposition du monde classique et, en parallèle, une attention plus grande au présent et au monde concret. Cette prépondérance de la réalité éteint dans l'homme l'élan spirituel nécessaire à la création de modèles absolus en mesure de devenir des mythes. Pour cette raison, les quelques mythes modernes ne pouvaient naître que dans l'effervescence de la Renaissance, car le monde moderne ne pouvait pas produire des personnages et des histoires susceptibles de devenir des héros atemporels et absolus.

Le discours de Yourcenar présente des affinités intéressantes avec le débat en cours sur l'opposition Nord *versus* Sud. Elle tend à reconduire ces mêmes mythes modernes aux mythes grecs, à les observer par le filtre méditerranéen qui en fait de pâles expressions

³⁴ Max Weber parle de *Entzauberung*, le processus de sécularisation de la société en passant par la sécularisation de la religion, que le protestantisme atteint avec le rejet de tous les moyens "magiques" dans l'obtention du salut, poussant les fidèles à se concentrer sur le contrôle de soi-même dans les actions quotidiennes et à s'adonner au travail qui devenait le seul moyen de se régénérer dans la foi, sécularisant ainsi même l'ascèse. Cf. Max WEBER, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus* (1904-1905), *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Band I, 4. Aufl., Tübingen, Mohr, 1947, p. 1-236, éd. fr. *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (1904-1905), trad. par Jacques CHAVY, Paris, Plon, 1999, p. 186-227.

de l'émancipation culturelle européenne. Pour cette raison, si d'un côté elle déplore la fragmentation de l'Europe, plaidant pour la cause de l'universalité des mythes, de l'autre, elle juge insuffisants les efforts de Wagner et de Yeats afin de doter leurs cultures d'un système mythique fort. Ce jugement laisse apercevoir une certaine adhésion à l'idée de supériorité méditerranéenne, il est en tout cas le signe de la puissante empreinte qu'eut cette bataille entre les rivages de l'Europe du Sud et les brumes de l'Europe du Nord sur le milieu intellectuel de l'époque, ainsi que la marque d'un fort sentiment d'appartenance à un univers culturel, dans lequel retrouver une identité.

1. Faust ou le mythe négatif de la modernité

Un des mythes auxquels Yourcenar s'attache dans sa recherche d'une culture originaire et ancestrale est Faust, mythe fondateur de la culture germanique et symbole du titanisme moderne³⁵. Elle en parle dans un article de 1936, intéressant car il s'agit d'une relecture qui témoigne de l'ancrage de notre auteur dans le contexte idéologico-culturel de l'époque. On y retrouve en filigrane une représentation stéréotypée des deux univers de référence, à savoir "latinité" et "germanisme", qui atteste son sentiment d'appartenance à une culture originelle.

L'essai se présente comme le compte rendu d'une mise en scène de *Faust* de Goethe, dirigée par Max Reinhardt dans un théâtre en plein air de Salzbourg. L'analyse théâtrale se révèle, finalement, une divagation sur ce mythe. Yourcenar semble vouloir retrouver dans Faust le caractère absolu qui élèverait tout symbole au-dessus de la quotidienneté pour en faire un mythe, en le dotant d'un langage et d'une validité universels³⁶. Son attitude défie donc la tendance à l'emprisonnement dans le nationalisme des nouvelles sociétés de masse, enfermées dans le culte de leurs frontières devenues des repères identitaires. Elle dépouille Faust de toute spécificité au mythe, dans le sens classique, et elle le réduit à l'incarnation moderne

³⁵ Sur le mythe de Faust voir André DABEZIES, *Le mythe de Faust*, Paris, A. Colin, 1973 ; ID., « Faust », *Dictionnaire des mythes littéraires*, Pierre BRUNEL éd., Monaco, Éditions du Rocher, Jean-Paul Bertrand Éditeur, 1988, p. 587-598 ; Charles DEDEYAN, *Le Thème de Faust dans la littérature européenne. Du Romantisme à nos jours* (1956), Paris, Lettres Modernes, 1961-1967, t. IV.

³⁶ Pour ce qui concerne le concept de mythe, voir Hans BLUMENBERG, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979, éd. it. *Elaborazione del mito*, trad. par Bruno ARGENTON, Bologna, Il Mulino, 1991 ; Mircea ELIADE, *Aspects du mythe* (1963), Paris, Gallimard, coll. "Folio Essais", 2001 ; Furio JESI, *Letteratura e mito* (1968), Torino, Einaudi, 2002.

de l'insatisfaction atavique de l'être humain. Faust devient l'interprète de la soif de connaissance de l'homme de toute époque ; Yourcenar en fait le mythe négatif de l'ère moderne, naturellement lié à la culture germanique et elle ramène l'universalité de Faust à son caractère d'être partagé entre deux univers culturels.

Selon Yourcenar, Faust, avec ses passions sombres et secrètes, incarnerait l'homme du Nord, le symbole de l'insatisfaction et de l'instabilité de l'âme qui ne sont rien d'autre que le symptôme d'une incapacité d'apprécier les plaisirs du monde. Cette envie inassouvie de contrôler la réalité, cette incapacité de jouir du monde et de dompter la nature font de Faust un mythe négatif, camouflé par présomption et orgueil en icône de l'intelligence pure et de la curiosité vive. Voyons, à ce propos, un extrait de « Faust 1936 » :

Hamlet est la première tragédie du doute, *Faust* est la première tragédie de l'orgueil, et de cette forme particulièrement haute et particulièrement dangereuse de superbe qu'est l'orgueil de l'intelligence. Écrite aux confins du XVIII^e et du XIX^e siècle, cette œuvre porte bien l'empreinte, et peut-être la griffe de cette époque où sans doute l'homme est allé le plus loin dans la voix de Méphistophélès, c'est-à-dire dans l'affirmation cynique du néant, et dans celle de Faust, c'est-à-dire dans le besoin désordonné de s'emparer du monde, et dans la fureur de mettre en doute sa réalité. Faust n'est pas l'intelligence : il est l'intellect, ce profond miroir que trouble à chaque instant la buée des passions sombres. [...] Jusqu'au bout il restera l'homme de laboratoire, traînant derrière lui comme une ombre le spectre de sa robe de docteur jetée aux orties. En dépit, ou à cause de sa profondeur, ce type universel reste singulièrement moyen : il y a en ce docteur grisé de syllogismes, tout juste l'étoffe de l'Allemand de format courant qui, de Wilhelm Meister au Hans Castorp du *Zauberberg*, parut toujours aux grands poètes et aux grands romanciers germaniques l'exemplaire le plus parfait de l'apprenti en réalités. [...] Jusqu'à la fin, jusqu'au moment de sa mort qui n'est presque pour lui que le résultat d'une erreur, Faust ne comprend pas très bien ce qui lui arrive, et cette confusion d'esprit le sauve en faisant de lui ce que nous sommes tous : un pauvre homme désespéré³⁷.

Sans doute, le Faust auquel Yourcenar fait allusion est celui de Goethe et non pas celui de la légende du XVI^e siècle ; encore moins celui de Marlowe. Ce personnage est bien un homme des Lumières, expression de son époque, dans la mesure où il représente la plus grande confiance en l'intelligence humaine et la primauté de l'être humain par rapport à la nature et à la société. Toutefois, la force de

³⁷ Marguerite YOURCENAR, « Faust 1936 », *EM*, p. 510-511.

l'intelligence dont il fait preuve est teintée d'une certaine négativité qui évoque le héros nietzschéen moderne, "l'homme faustien" exalté par Spengler. Condamnant Faust à la médiocrité, Yourcenar porte sur ce personnage un regard conditionné par les théories antirationalistes et néo-idéalistes qui avaient donné lieu à une critique de la valorisation de l'individu et de son intelligence. Elle montre, en même temps, un refus de la primauté de l'individu par rapport à l'humanité et critique ouvertement la confiance immodérée dans la raison. Le Faust yourcenarien appelle à démystifier le pouvoir de la raison : dans le siècle des Lumières l'homme est bien « allé plus loin », mais il atteint le « néant », il saisit grâce à sa présomption, la finitude et l'impuissance de son être.

Faust se présente comme un être profondément humain, mythe négatif de cette humanité orgueilleuse et vaine qui, assombrie par le pouvoir de la raison, perd ses repères extérieurs grâce auxquels elle avait pu entreprendre son chemin vers le progrès. Faust, homme moderne, paye cher le prix de son émancipation. Seul devant son humanité, il ne défie pas les dieux comme Prométhée ou Ulysse ; c'est sa finitude et son impuissance même qu'il combat. Son défi reste celui d'un être humain qui est au fond faible, incapable d'atteindre avec ses propres moyens la surhumanité à laquelle il aspire. Le recours aux forces démoniaques est bien le signe de son échec. Faust n'a pas la noblesse et la force des héros grecs ; il est incapable de s'envoler tout seul au-dessus du quotidien et de l'humain et pour poursuivre son rêve de connaissance, il a besoin de « cette béquille du surhumain » (EM, p. 512), c'est-à-dire recourir au monde magique. Ce qui le rend encore plus humain.

Si Faust est bien un mythe, alors il est le mythe de la médiocrité de l'humanité, du désordre et de l'impuissance intellectuelle de la modernité ; son besoin de travail forcené et son rationalisme effréné ne sont que des éléments propres à l'esprit de l'homme moderne. Pour Yourcenar, Faust, homme de la Renaissance et de la Réforme, présenté comme le fils des Lumières, incarne ainsi l'Allemand « de format courant », trempé dans la réalité incompréhensible. Il devient une sorte de "Surhomme humain" qui enferme en soi le drame de la modernité, de l'homme qui défie Dieu tout en niant son existence et qui, quoique confiant dans le pouvoir de la raison, est désabusé justement à cause de cette négation de la divinité qui lui ôte toute possibilité de rébellion et tout acte de liberté extrême. Faust devient alors l'image sombre du "superhomisme"³⁸ nordique qui se détache des

³⁸ Il s'agit du simple calque de l'italien "superomismo" que nous utilisons ici pour traduire plus le nietzschéisme que la véritable pensée de Nietzsche. Nous l'utilisons en l'extrapolant du système philosophique nietzschéen et en tenant compte surtout des

vieilles valeurs du monde méditerranéen, ou si l'on veut du surhomme méditerranéen que Yourcenar esquissera par la figure de l'empereur Hadrien³⁹. Avec cette représentation du héros plus proche de l'homme moderne, Yourcenar prend ses distances par rapport à la foi aveugle dans la science et dans la rationalité et revendique la condition essentielle pour l'homme d'être dans le doute et dans la contradiction, ceci étant la seule manière de dépasser sa propre humanité. En faisant cela, elle renoue avec les intellectuels antimodernes et leur bataille pour endiguer la philosophie du "modernisme" aux dépens du passé.

L'importance accordée à la magie dans *Faust* est l'un des problèmes que soulève cette œuvre, et l'une des pierres d'achoppement d'un premier contact. Le néocatholicisme des romantiques triompha à l'époque de l'achèvement de *Faust*, et la magie ne jouait plus guère qu'un rôle de magasin aux oripeaux [...]. Il en allait autrement en 1780, à l'époque des premiers *Faust*. [...] Le lecteur rationaliste peut trouver dans le personnage de Méphistophélès quelque chose de superfétatoire [...]. Une fois le débat ouvert entre Faust et l'Esprit de la Terre, entre l'intellect et la Nature, à quoi bon l'apparition du Diable ? [...] Mais on oublie trop que le libre *Faust* est une œuvre de structure toute chrétienne, et on oublie trop aussi que la nature, aux yeux de la théologie, n'est pas mauvaise elle-même, mais seulement par l'insinuation du péché. (*EM*, p. 511-512)

Le *Faust* de Goethe est une œuvre moderne, comme moderne est son personnage, mais sa valeur universelle lui est conférée par ses liens avec le monde ancien et par sa structure chrétienne. De même que les derniers mythes, et donc le mythe de Faust aussi, ont été produits à une époque où le présent et le particulier n'avaient pas encore pris le dessus sur l'idéal, où le processus de désenchantement du monde n'était pas entamé, avant donc la rupture avec le dogmatisme du monde classique, comme Yourcenar le laisse

interprétations qu'on donna au début du siècle de ce concept, ainsi que des appropriations idéologiques de la pensée nietzschéenne par les mouvements conservateurs de droite. En ce sens, le surhomme devint banalement un conducteur de peuples, un créateur de valeurs inédites, refusant le passé chrétien assimilé à la morale des faibles. On tendait à négliger que chez Nietzsche cet aspect prométhéen concernait essentiellement le projet de la connaissance de l'homme par lui-même (l'esprit libre de la *gaya scienza*, comme le dit Nietzsche) plutôt qu'une réforme totalitaire de l'État et de la société. Cf. Karl LÖWITH, *Von Hegel zu Nietzsche*, Zürich, Europa Verlag A.G., 1941, éd. fr. *De Hegel à Nietzsche*, trad. par Rémi LAUREILLARD, Paris, Gallimard, 1969 ; Giorgio PENZO, *Nietzsche e il nazismo. Il tramonto del mito del Super-Uomo* (1987), Milano, Rusconi, 1997.

³⁹ Cf. Bérengère DEPREZ, « Surhomme hadrianique et surhomme nietzschéen : un pari sur l'humain », *Les Lettres Romanes*, XLVII, n° 3, 1993, p. 177-184.

entendre⁴⁰ ; de même, l'œuvre qui relate cette légende ne peut avoir qu'une structure chrétienne, parce que non seulement la nature de Faust est *a priori* bonne, mais en plus il a aussi la possibilité de se racheter, de "côtoyer l'abîme", de défier le sacré, et finalement d'acquérir le salut⁴¹. Faust est à la charnière entre deux univers et deux mentalités et il reflète les inquiétudes d'un moment de transition. Pour cette raison, il possède encore ce sentiment du sacré et du divin qui le pousse à défier sa propre finitude, ce sentiment du sacré et du divin dont l'homme moderne, obnubilé par les vérités immanentes, ne peut plus jouir.

Tel que le jouent à Salzbourg les acteurs de Reinhardt, le drame de Faust pourrait presque se réduire à la crise de la cinquantaine chez un vieillard studieux et chaste. [...] Le docteur vieillissant a l'impression de s'être laissé escroquer de la vie par la science qui n'est elle-même qu'une fraude. Une telle aventure aurait pu arriver à Kant, détourné de sa promenade et de sa méditation quotidiennes, à un Leibniz, las de logique, à un Nietzsche pris de vertige, ce Nietzsche à qui Faust, glorifiant la Force et l'Action primordiales, n'est pas sans faire penser, et qui trouva plus tard son Esprit de la Terre dans les *Nibelungen* et son Hélène en Cosima Wagner. (*EM*, p. 513)

Voilà la filiation de ce dieu du Nord, héros négatif d'une humanité désemparée, poussée par le mépris hautain et mystique des joies du monde et marquée par la force de l'intellect qui a généré ces demi-dieux de la pensée dont la vie est réglée par l'ascétisme et par le mépris de la réalité. Ce Faust est l'homme qui voit s'effondrer l'échafaudage de ses croyances, de tout ce qui donnait un sens à sa vie ; il est le symbole de la vanité de l'homme, dans le sens de présomption et de vacuité, de celui qui, devant l'impossibilité de dominer la réalité, il se révolte contre soi-même et contre le divin. Ce Faust faisait penser au Nietzsche du Surhomme, au Nietzsche qui avait trouvé un souffle vital dans la mythologie allemande revivifiée par Wagner. En le réintégrant dans l'univers intellectuel germanique, où il a été généré, Yourcenar fait de Faust l'exemple de cette nouvelle humanité qui se voulait moderne. Elle se sent proche de ce héros pour son humanité, mais elle s'en éloigne parce qu'il est profondément

⁴⁰ Cf. Marguerite YOURCENAR, « Mythologie grecque et mythologie de la Grèce », *EM*, p. 442.

⁴¹ « Aux termes du pacte, Faust consent à appartenir au démon le jour où celui-ci aura réussi à obtenir de lui une exclamation de bonheur, et cette même insatisfaction qui conduit Faust à côtoyer l'abîme fera finalement son salut, puisque cet éternel anxieux retardera le cri de joie fatal, jusqu'au moment où il lui sera arraché par un bonheur à demi désintéressé, et qui désarme l'Enfer » (Marguerite YOURCENAR, « Faust 1936 », *EM*, p. 514).

enraciné dans le monde moderne, à l'égard duquel elle ressent une profonde méfiance.

2. L'univers sombre de Böcklin et la "folie visionnaire" de Michel-Ange

Comme on l'a vu, Yourcenar dessine grâce à des images stéréotypées un univers germanique figé qu'elle confronte constamment avec un univers méditerranéen mythifié. Elle adopte le même procédé pour analyser des mythes iconographiques dont elle se sert pour illustrer son concept d'humanisme et sa vision du monde. L'essai sur « *L'île des morts* de Böcklin » de 1928 de même que l'essai-poème « *Sixtine* » de 1931, dans lesquels Yourcenar s'attarde sur deux figures iconiques de l'univers culturel du début du XX^e siècle, celle de Böcklin et celle de Michel-Ange, en sont un clair exemple.

« *L'île des morts* de Böcklin » se présente comme une étude de l'un des chefs-d'œuvre du peintre suisse Arnold Böcklin⁴², « *L'île des morts* »⁴³ justement. Concrètement, l'analyse du tableau se révèle un prétexte pour parler de la représentation de la mort dans la tradition picturale germanique, se limitant à tracer à grandes lignes les caractéristiques de l'œuvre. Yourcenar n'élabore pas une étude iconographique, elle met plutôt en évidence dans la composition du tableau quelques-uns des éléments de la tradition médiévale nordique, à laquelle avait puisé la génération des Romantiques et qui fut à la base du renouvellement des arts entrepris par Wagner.

« *L'île des morts* » représente le transport des âmes dans le royaume des morts, symbolisé par une petite île montagneuse recouverte de cyprès, plongée dans une atmosphère sombre qui rappelle l'Enfer de Dante. Selon les critiques de l'époque, ce tableau reproduisait la fin du monde classique et la transition vers une réalité inconnue et inquiétante à la fois. Cet aspect avait particulièrement frappé

⁴² Arnold Böcklin avait fait sa formation vers le milieu du XIX^e siècle entre l'Académie de Beaux Arts de Düsseldorf et Rome, où il étudia les œuvres de l'Antiquité. L'Italie et le monde classique furent la grande source d'inspiration du peintre suisse, qui séjourna à plusieurs reprises dans la péninsule. À partir de 1874, il s'installa à Florence, pour finir ses jours, en 1901 dans la villa San Domenico, près de Fiesole, où il a été inhumé. Cf. Arnold Böcklin, *Giorgio de Chirico, Max Ernst : eine Reise ins Ungewisse*, Kunsthaus Zürich, 3 Oktober-18 Januar 1998, Haus der Kunst München, 5 Februar-3 Mai 1998, Nationalgalerie Berlin, 20 Mai-10 August 1998, Guido MAGNAGUAGNO et Juri STEINER éd., Bern, Benteli, 1997.

⁴³ Böcklin a peint cinq versions différentes de ce sujet, accentuant progressivement le jeu de contraste de couleurs. La première version remonte autour de 1880, elle avait été commissionnée par Marie Berna, future comtesse de Oriola ; elle fut peinte à Florence et exposée pour la première fois à Berlin en 1884, dans la galerie de Fritz Gurlitt, suscitant un grand intérêt.

Yourcenar qui interprète le tableau comme l'expression d'un profond sens de la mort, l'emblème de la destruction de la culture classique désormais entamée. Elle estime que cette œuvre ne pouvait qu'être le fruit de l'imaginaire nordique du peintre qui tout en vivant en Italie, n'a pas su pénétrer l'esprit de ce pays, restant ancré à ses mythes originaires. La description de l'univers fantastique de Böcklin se fait grâce à un langage et à un imaginaire codifiés : l'atmosphère brumeuse, mélancolique et nocturne des paysages nordiques des œuvres de Böcklin est confrontée aux paysages méditerranéens secs et envoûtants, illustrant ainsi l'éternelle opposition entre Nord et Sud.

Böcklin est enterré à Fiesole. Peut-être la sensualité de Venise, qui est triste, au moins dans l'œuvre de Maurice Barrès, lui eût-elle convenu davantage. [...] La couche de Fiesole, trop douce, est molle sous le duvet des herbes. La mort, dans ces petits enclos, a l'aspect d'un jardinier. Son visage a la verte pâleur du temps pascal – et nous devinons ses mains pleines des semences d'une autre vie. C'est peut-être un ressuscité. *Quia hortulanus esset*. La mort fiesolane, agricole et mystique n'a pas une faux pour emblème, mais tout au plus un râteau. La mort était une grande faucheuse sur les coteaux du Rhin. (*EM*, p. 516)

L'analyse du tableau a comme point de départ la symbolique funéraire propre à la tradition culturelle allemande, considérée comme l'élément fondateur de l'imaginaire nordique. Le processus de reconstruction utilisé par Yourcenar est évident : l'univers nordique auquel appartient Böcklin surgit par opposition aux fondements méditerranéens ; l'œuvre du peintre s'explique par le contraste entre sa conception du monde et la conception latine du pays qui l'avait accueilli, l'Italie, où le peintre avait vécu afin d'étudier de près les chefs-d'œuvre artistiques, se consacrant à l'Antiquité. Yourcenar insiste sur la confrontation entre ces deux mondes profondément incompatibles, mais intimement attirés, de même que sur la nécessité ressentie par tous les Romantiques de s'approprier la tradition classique pour offrir au monde une nouvelle lecture du passé⁴⁴.

À Böcklin, qui a été « enterré à Fiesole [...] », conviendrait mieux « la sensualité de Venise », affirme Yourcenar. Böcklin, comme tout

⁴⁴ L'intention de relire les mythes classiques à travers le filtre nordique, ainsi que de reproduire à travers une symbolique "nordique" les paysages méridionaux, était à la base de l'esprit "*Deutsch-Römer*" qui animait le groupe de poètes allemands post-nazaréens ainsi que de la conception artistique de Böcklin, qui devint le maître pour cette génération de jeunes artistes. Cf. *I Deutsch-Römer : Il mito dell'Italia negli artisti tedeschi, 1850-1900*, catalogue de l'exposition, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Christoph HEILMANN éd., Milano, A. Mondadori-De Luca, 1988.

esprit nordique, serait plus proche de l'atmosphère décadente et brumeuse de Venise⁴⁵ plutôt que de la luminosité de Fiesole, lieu où il a fini sa vie. L'image mélancolique, nocturne et tourmentée de la culture nordique du Romantisme serait ainsi plus proche de l'atmosphère froide et estompée de Venise, que de l'image solaire de la Fiesole romaine, assimilée à la grandeur des fastes anciens. De la même manière, la représentation horrifiante de la mort, propre à l'iconographie nordique, est opposée à une idée paisible de la mort, dérivée de la tradition classique : le squelette impérieux qui fauche la vie des hommes de manière impassible s'oppose alors au doux jardinier⁴⁶ qui sème et recueille les fruits de la nature, faisant de la mort non pas une menace, mais une composante essentielle de la vie.

Pour Böcklin l'Italie ne peut être qu'une «Allemagne ensoleillée», la représentation imaginaire d'un esprit du Nord qui déchiffrera l'histoire et les légendes italiennes de son point de vue d'homme moderne, de la même manière que Yourcenar observera l'œuvre du peintre à travers son filtre méditerranéen. Böcklin devient, comme Wagner, l'expression de cet esprit nordique qui a su réactualiser les mythes ancestraux du monde classique en les adaptant au contexte de l'Europe nationale et de la tradition germanique.

L'Italie de Böcklin, Allemagne ensoleillée, est le rêve d'un cerveau du Nord. [...] L'Éden germanique de Böcklin peut s'efforcer d'être un Olympe ; la Mort, affirmation chrétienne, vient rappeler à ces innocences de l'instinct la notion du péché [...]. Laissons les connaisseurs sourire de ces nymphes aux lourdes attaches. Peu m'importe que les nourritures du Nord aient épaissi les Muses ; ce qu'il

⁴⁵ Venise est le lieu élu par l'iconographie décadente ; elle a été souvent liée à l'imaginaire nordique pour ses paysages brumeux et mélancoliques, et surtout pour les traces que de grands auteurs allemands y laissèrent. Pensons à la Venise des *Épigrammes vénitiennes* (1788) de Goethe ; à la Venise de Wagner immortalisée dans *Il Fuoco* (1900) de Gabriele D'Annunzio ; à la Venise lieu de repos et de mort de Gustav von Aschenbach dans *La Mort à Venise* (1912) de Thomas Mann ; ainsi qu'à la Venise romantique de Barrès ; à la Venise, lieu de rêve et de décadence de la *Recherche proustienne*.

⁴⁶ L'image du jardinier s'inspire de l'épisode de Marie-Madeleine qui découvre le tombeau du Christ vide dans l'Évangile de Saint Jean (20, 13-17). Yourcenar reprend plusieurs fois l'image du jardinier dans les œuvres de l'entre-deux-guerres : on la retrouve dans un poème écrit entre 1931 et 1933, intitulé justement *Quia hortulanus esset* (*Les Charités d'Alcippe*, Paris, Gallimard, 1984, p. 35-36) ; dans l'épisode « Marie-Madeleine ou le salut » de *Feux* (1936), (*OR*, p. 1095-1104) et dans la pièce d'inspiration classique *Électre ou la Chute des masques* (1943-1947), où l'image du jardinier est empruntée à la tragédie d'Euripide. Sur ce sujet, nous renvoyons à Françoise BONALI FIQUET, « Du "Lamento du jardinier" de Giraudoux au dialogue de Théodore et d'Électre dans *Électre ou la Chute des masques* », *La scène mythique, Bulletin de la SIEY*, n° 9, novembre 1991, p. 61-72 et Rémy POIGNAULT, *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 102-121 et 343-424, en particulier p. 386-391.

Retour à l'ordre ou réhabilitation du mythe

nous faut aimer ou détester en elles, c'est justement leur forte race. La mythologie serait chose bien artificielle, si chaque peuple ne la transformait pas. Böcklin, comme s'il pressentait les futures ruées germaniques, lance sur le bariolage de sa toile la Mort, la Peste et la Guerre, faméliques chevaucheurs, écrasant du marteau les tours de cathédrale. (EM, p. 520-521)

Les composantes de "L'île des morts" que Yourcenar décèle appartiennent aux représentations figées du monde germanique : la mort, la peste, la guerre, une sorte de loyauté guerrière et en même temps une lourdeur d'esprit. Ces éléments relèvent tant de la tradition mythologique germanique que du patrimoine chrétien. Pour elle, l'île représentée par Böcklin a comme son antécédent mythique l'Éden et non pas l'Olympe de la tradition classique. Ce n'est pas l'humanisme de la religion grecque, mais la lourde idée de péché et le sens du devoir de la tradition judéo-chrétienne, dans sa variante protestante, qui conditionne la représentation du monde du peintre. Cet univers fantastique germanique amène le peintre à transfigurer l'île de la Méditerranée, reproduite dans son tableau, pour la pétrir du sens de la caducité de la vie, selon Yourcenar propre à la culture germanique, en tout cas, propre à la vision de Böcklin⁴⁷.

Suivant cette ligne de pensée, Yourcenar interprète "L'île des morts" comme un moderne *Triomphe de la Mort*⁴⁸, mettant en rapport l'art novateur de Böcklin avec ces réminiscences médiévales qui le lient au monde germanique. Le tableau se révèle l'illustration de la Mort, de la Peste, de la Guerre, qui sont autant de sujets iconographiques récurrents dans le patrimoine figuratif germanique, même le plus populaire. L'œuvre de Böcklin étalerait, selon Yourcenar, les symboles de cette tradition médiévale qui, dans le

⁴⁷ Les critiques de l'époque ont voulu reconnaître dans la reproduction de Böcklin une île de la Méditerranée, Ischia ou Ventotene. La prégnance de la dimension mythique et onirique de ce tableau invalide cette identification qui n'apporte rien à l'interprétation. En revanche, il est nécessaire de remarquer la présence des cyprès qui peuplent l'île et qui évoquent les paysages toscans, tout en faisant allusion à la représentation mythique de cette *Germania* de Tacite, sur laquelle Yourcenar semble insister.

⁴⁸ L'image du *Triomphe de la Mort* est évoquée dans le titre d'un recueil de contes qu'elle publie dans la période de l'entre-deux-guerres, *La Mort conduit l'attelage* (Paris, B. Grasset, 1933). Le titre est illustré dans le dernier conte, « D'après Rembrandt » dans la description d'une compagnie de théâtre loufoque qui traversait les routes de l'Europe du Nord au XVII^e siècle. « Son pas [de Lazare, le protagoniste] [...], se précipita de nouveau. Une charrette garnie de sonnailles le précédait à quelque distance. Une pauvre bâche la recouvrait. Les acteurs [...] avaient, de manière à ce qu'on les remarquât davantage, endossé pour voyager leurs défroques de théâtre. La Mort avait sa faux, l'Amour [...], son carquois, le monarque la couronne [...]. On avait chargé la Mort [...], de diriger l'attelage, de sorte que cette charrette de Thespis, comme la barque de Caron, semblait porter des ombres » (*ibid.*, p. 238-239).

processus de naissance des États nations, sut offrir à la jeune nation allemande les racines mythiques sur lesquelles elle allait être fondée. Le Moyen Âge, celui de l'histoire et celui récupéré par les Romantiques, contient en germe le concept moderne de Nation ; il devint le berceau idéal de la culture nordique, la source des mythes fondateurs des États septentrionaux.

L'empreinte de la tradition chrétienne sur la société germanique, ainsi que la relecture que cette dernière fit de ses symboles, sont les éléments sur lesquels est décrite l'identité nordique, distincte d'une identité méditerranéenne, au sein de laquelle Böcklin s'est formé. La Mort devient le leitmotiv de cette tradition germanique à l'intérieur de laquelle Yourcenar a voulu insérer l'œuvre de Böcklin ; cette mort qui semble avoir guidé les pas des créateurs de la grande tradition germanique, vit son accomplissement et sa reconnaissance seulement à partir du XIX^e siècle. Selon notre auteur, la mort, raison de l'atmosphère menaçante et lourde du tableau, justifie le caractère sombre de la culture germanique. Elle deviendrait alors le fondement sur lequel la culture germanique a été bâtie, la conditionnant par sa double essence : la mort héroïque de la mythologie païenne et la mort en tant que mortification et régénération de la tradition chrétienne. Avec son double visage et sa double valeur, la mort façonnera l'esprit germanique, le marquant profondément par l'idée de combat et d'endurance héroïque, souvent soutenue par l'idée de sacrifice empruntée à la vision chrétienne du monde.

Les éléments fondamentaux identifiés par Yourcenar dans l'œuvre de Böcklin reviennent dans la production de Wagner ; ils témoignent de l'influence qu'eut la réforme artistique wagnérienne dans le processus de création et de consolidation d'un imaginaire germanique, conditionnant profondément les nouvelles générations d'artistes, parmi lesquels figurait Böcklin. L'association entre l'imaginaire wagnérien et celui de Böcklin n'a pas échappé à Yourcenar, lorsqu'il s'agit d'évoquer l'au-delà représenté dans "L'île des morts" : «Lourd Olympe wagnérien trop proche du Walhalla...» (*EM*, p. 520). Non seulement l'Italie de Böcklin est une «Allemagne ensoleillée», mais même cet au-delà mythique que le tableau reproduit ne peut pas appartenir à la tradition classique : "l'île des morts" n'est pas l'Olympe, elle ne peut pas l'être parce qu'elle est le fruit d'un cerveau du Nord, comme le dit Yourcenar. En fait, plus qu'à l'Olympe, elle ressemble à cette sorte de "Palais de la Mort" que fut le Walhalla⁴⁹, le

⁴⁹ « On a parlé de Capri, de San Michele vénitien, ou de Corfou au crépuscule. Mais cette île d'Orient est sombre sous un ciel de Nord. Les rochers s'y érigent sur la mer, et les cyprès sur les rochers. L'eau, très lisse, est plombée par les menaces de la tempête ; elle est profonde et froide aussi. Nulle barque n'oserait y flotter, mais celle des morts

Retour à l'ordre ou réhabilitation du mythe

séjour paradisiaque réservé aux guerriers morts en héros de l'ancienne mythologie germanique, qui, de surcroît, est "lourd", exploitant ainsi le stéréotype d'une présumée pesanteur de la civilisation germanique. En même temps, l'évocation du Walhalla et l'exaltation de l'esprit guerrier de la tradition médiévale germanique, renvoient à la mystique de l'action et de la guerre propre à la mentalité du début du XX^e siècle⁵⁰.

La fonction représentative de la tradition germanique attribuée par Yourcenar à Böcklin, en opposition à une tradition méditerranéenne, se concrétise dans un contexte de contrastes idéologiques et d'appartenances culturelles qui s'expliquent par l'air du temps. Elle s'insère dans le cadre ample de l'opposition entre Nord en plein essor et Sud décadent. Dans sa recherche de l'essence de la culture méditerranéenne, elle se sent obligée de se confronter avec l'univers nordique qu'elle ne pénètre pas, restant à un niveau superficiel de compréhension⁵¹.

Il est tout simple que la plus prolifique des *races* soit la plus préoccupée des pourritures. Voici la belle brute germanique, gaie, d'une gaieté d'alcool, féroce si l'occasion s'en présente, et toutefois méditative. [...] L'horreur des bois couvre l'étendue allemande. La terreur y réside, et la bestialité ; il semble que cette terre porte les racines de la nuit. Dans ces enchevêtrements crépusculaires, on songe aux profils méridionaux du monde, secs, mais à la manière de Pallas, nus, mais à la manière d'Aphrodite. Dans Bâle, [...], Böcklin grandit sous l'obsession des arbres. *Ce barbare* emportera vers le Sud toutes les forêts en marche. Comme le cavalier d'Albert Dürer, la vierge nue de Böcklin, chevauchant la bête du cauchemar, entre dans la forêt germanique. Ainsi de cet art tout entier. On ne fait pas longtemps rouler un fleuve hors de son lit. Le Rhin ne coulera jamais que du côté du couchant. [...]

est légère, car elle ne porte que des ombres. Le Léthé serait plus doux, et l'eau de Mémoire plus limpide » (*EM*, p. 520).

⁵⁰ En parlant de Dürer, dans le même essai, Yourcenar dit : « Dürer sait beaucoup : il a voyagé ; il a rapporté de ses voyages toutes sortes d'idées neuves, les réminiscences du monde ancien redécouvert et les pressentiments du Nouveau Monde » (*EM*, p. 517), soulignant la coexistence de deux univers culturels dans des artistes comme Dürer qui vécurent le bouleversement de la Réforme.

⁵¹ Les lieux communs que Yourcenar emploie étaient monnaie courante chez les intellectuels de l'époque. D'Annunzio s'en servit, par exemple, pour illustrer ses projets de renouvellement de la scène qui devaient rivaliser avec la réforme théâtrale de Wagner ; Malaparte les utilisa pour décrire la Versilia de D'Annunzio et de Böcklin. Chez Malaparte, comme chez Yourcenar, Böcklin incarne l'esprit mélancolique et introverti de la culture nordique qui se reflète dans les teintes sombres de ses gris paysages de Toscane, hantés par la tristesse et le mystère, auxquels sont opposés la sensualité et le "dilettantisme" des paysages joyeux de D'Annunzio. Voir à ce sujet, CANDIDO (pseudonyme de Curzio MALAPARTE), « La spiaggia di Böcklin e di D'Annunzio » *Il Corriere della Sera*, 18 novembre 1934.

Comme beaucoup d'âmes tourmentées, ce *barbare* est un esprit simple. Ses dieux ne sont immortels que parce qu'ils sont des instincts⁵². (*EM*, p. 519-520)

L'Allemagne qu'elle reproduit, pleine d'arbres et de forêts sacrées, dérive de la *Germania* de Tacite, œuvre qui était une source historique incontournable, et en même temps un répertoire de *topoi* amplement exploité pour la définition de l'univers germanique. Böcklin devient ainsi l'expression de cette "race germanique" que Yourcenar représente avec des tons nietzschéens qui rappellent le "titanique" et le "barbare" de la composante dionysiaque propre aux origines de notre civilisation, et qu'elle identifie avec des symboles ancestraux de la tradition germanique, comme la forêt et la nuit, la force brutale et la rationalité.

Böcklin est surtout présenté comme le "*barbare*" dans l'acception grecque du terme, à savoir comme un étranger qui a quitté son Nord pour s'installer dans un Sud qu'il a interprété à sa manière. Pour Yourcenar, le peintre restera toujours un génie du Nord, étranger à l'esprit méditerranéen, un "non appartenant" à ce monde méridional qu'il avait adopté, mais surtout, il sera étranger à cette "race" et à cette civilisation méditerranéenne, avec lesquelles Yourcenar s'identifiait. Le terme "barbare" désigne alors tant une extranéité réelle qu'une extranéité métaphorique et irrationnelle⁵³.

À cette représentation de l'imaginaire sombre de Böcklin, on peut opposer la figure tourmentée de Michel-Ange, à laquelle Yourcenar s'intéresse dans cette même période⁵⁴, poussée, comme toute

⁵² C'est nous qui soulignons.

⁵³ L'utilisation du terme "barbare", ainsi que de celui de "race", est très symptomatique de l'esprit du temps, Yourcenar ne fait que reprendre le motif de l'appel *contra barbaros* lancé par tous ces auteurs qui se reconnaissent dans les valeurs du monde latin. Il renvoie au contexte socio-politique et culturel de la première partie du XX^e siècle : aux débats sur l'inégalité des races ; à la distinction entre une Europe latine et une Europe nordique, ou germanique ; aux théories qui annonçaient l'imminente décadence de l'Europe ; aux soréliens qui font de l'action et de la violence un instrument essentiel dans leur idée de révolution nationale et sociale. Il témoigne surtout de la banalisation de concepts si délicats et graves, altérés et mystifiés par l'idée de l'héroïsme romantique et de l'esprit énergétique nietzschéen, qui nourriront le dynamisme guerrier des avant-gardes artistiques, se concrétisant ensuite dans les rangs des nationalistes les plus exacerbés. Ce caractère ici est exemplifié par la présentation de Böcklin, et avec lui du peuple germanique, dans une sorte de frénésie et d'ivresse de l'action. Cf. Alberto BURGIO, *L'invenzione delle razze. Studi sul razzismo e revisionismo storico*, Roma, Manifestolibri, 1998 ; Pierre-André TAGUIEFF, *Théorie du nationalisme. Nation, nationalité, ethnicité*, Paris, Kimé, 1991 ; Enzo TRAVERSO, *La violence nazie. Une généalogie européenne*, Paris, La Fabrique éditions, 2002.

⁵⁴ Dans sa thèse sur « Yourcenar et la culture italienne » Camillo Faverezani a consacré une partie à l'influence de la peinture italienne et en particulier du génie de Michel-Ange dans la formation intellectuelle de Yourcenar. Cf. Camillo FAVERZANI, « La

l'intelligentsia de l'époque⁵⁵, par le besoin de comprendre l'Europe culturelle et le sens de l'opposition de plus en plus nette entre monde ancien et monde moderne. Dans l'essai-poème « Sixtine », elle trace un portrait intéressant de Michel-Ange, l'artiste qui marqua un passage fondamental dans l'art italien, exploitant encore une fois des images stéréotypées sur lesquelles avait été élaborée une sorte de transfiguration mythique de l'artiste italien. Dans sa démarche, Yourcenar cède à nouveau aux suggestions exercées par le "rappel à l'ordre" et la mise en question de la tradition méditerranéenne, diffusées dans les milieux artistiques de l'époque⁵⁶.

Renaissance : de l'art et de Michel-Ange », *Marguerite Yourcenar et la culture italienne*, Thèse sous la direction du Prof. Daniel-Henri PAGEAUX, Université de Paris III, 1989, p. 72-183. Sur ce sujet, voir : François WASSERFALLEN, « Sur quelques lignes de *Sixtine* », *Marguerite Yourcenar*, Adolphe NYSENHOLC et Paul ARON éd., *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1988/3-4 (1989), p. 51-54 ; Françoise BONALI FIQUET, « Le "démon" de Michel-Ange. Lecture de "Sixtine" », *Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar*, actes du Colloque tenu à l'Université de Tours en novembre 1988, Jean-Pierre CASTELLANI et Rémy POIGNAULT éd., Tours, SIEY, 1990, p. 149-158 ; Camillo FAVERZANI, « "Non sendo in loco bon, né io pittore". Quelques notes comparatives entre les *Rime* de Michel-Ange et *Sixtine* de Marguerite Yourcenar », *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, actes du Colloque tenu à l'Université d'Anvers du 15 au 18 mai 1990, Simone et Maurice DELCROIX éd., Tours, SIEY, 1995, p. 177-188 ; Nigel SAINT, *Marguerite Yourcenar Reading the visual*, Oxford, Legenda, 2000, p. 68-69.

⁵⁵ En 1906, Romain Rolland publie une importante monographie consacrée à Michel-Ange qui eut un vaste retentissement dans les milieux intellectuels français (Romain ROLLAND, *La vie de Michel-Ange*, Paris, Hachette, 1906/7). L'engouement pour l'artiste italien est témoigné aussi par la publication en 1917 dans la nouvelle traduction de C. Martin d'une série de ses lettres (C. MARTIN, « Quelques lettres de Michel-Ange », *Mercure de France*, 1-X-1917, p. 437-459), tirées du volume de Gaetano Milanesi (Michelangelo BUONARROTI, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti ; pubblicate coi ricordi ed i contratti artistici per cura di Gaetano Milanesi*, Ed. ordinata dal Comitato Fiorentino, Firenze, Le Monnier, 1875), qui par ailleurs avaient déjà été diffusées en France (Sebastiano del PIOMBO, *Lettere a Michelangelo*, texte italien publié pour la première fois par Gaetano MILANESI avec traduction française par A. LE PILEUR, Paris, Librairie de l'Art, 1890). Voir, à ce propos, François LIVI, « Classicisme et avant-garde : la littérature italienne dans les revues parisiennes (1900-1915) », *Revue des Études Italiennes*, 47, n° 1-2, janvier-juin 2001, p. 47-62.

⁵⁶ Voir, par exemple, les principes inspirateurs du mouvement artistique italien né autour de peintres et de critiques d'art milanais du groupe *Novecento* qui prônèrent, dès 1922, un retour à l'ordre dans l'art. Voir aussi le travail des peintres de la *Scuola Romana*, véritable cénacle d'artistes réunis par la nécessité de retourner à l'image, en cherchant dans la banalité de la quotidienneté la magie de la vie, l'équilibre entre la contingence et le génie de l'artiste-mage. Ces artistes diffusèrent leurs théories à travers des nouvelles revues d'art, dont *Valori Plastici* (1918-1922), revue d'aspiration européenne qui devint le lieu de l'élaboration théorique de la métaphysique et du classicisme moderne. Voir, à ce propos, Rossana BOSSAGLIA, *Il «Novecento italiano»*. *Storia, documenti, iconografia*, Milano, Feltrinelli, 1979 ; Gabriella BRUSA ZAPPELLINI, « Il Gruppo Novecento e la Scuola Roma », *Dal futurismo al realismo magico. Arte e fascismo in Italia tra rivoluzione e restaurazione*, Milano, Arcipelago

Dans l'essai de Yourcenar, Michel-Ange symbolise la lutte acharnée entre deux mentalités, l'intermédiaire entre l'antiquité et le monde moderne qui évoque les contradictions et les tourments de tout moment de transition⁵⁷. Michel-Ange incarne les inquiétudes des artistes "latins" devant le déferlement du génie nordique qui se distinguait de la sensibilité méridionale par sa manière d'aborder la réalité, ainsi que par sa conception de la beauté⁵⁸. Cette transfiguration de la figure du peintre italien en symbole de la transition vers l'art moderne, en mythe de la décadence, constitue la clé d'interprétation de l'œuvre de Buonarroti par un grand nombre d'intellectuels et artistes de ce début de siècle pour qui l'obsession de la beauté, de la plasticité des corps et la volonté de figer l'essence des êtres caractériseraient l'univers artistique de Michel-Ange, dont les œuvres reflètent encore l'esprit de la Renaissance tout en laissant percevoir les indices d'une sensibilité moderne et "nordique"⁵⁹. Selon

Edizioni, 1994, p. 161-171 ; Fabrizio BRUNETTI, « I pittori del Novecento », *Architetti e fascismo*, Firenze, Alinea, 1998², p. 29-38.

⁵⁷ Déjà dans une conférence tenue à Strasbourg en 1935, Gianfranco Contini avait mis en évidence cet aspect de la lecture de Michel-Ange, prenant comme exemple l'interprétation proposée par Prezzolini et par Enrico Falqui, « uomini preoccupati a priori da necessità culturali [...] che si sforzano di ritrovare nel passato tracce documentarie della sensibilità contemporanea. Orbene, Prezzolini [...], presenta un Michelangelo posseduto da dolori metafisici, ossessionato dalla resistenza della materia, ansioso d'eternità e d'anima contro i limiti del tempo e del corpo; sdegnoso delle viltà dei coetanei [...]. In [...] Falqui e Capasso [...] Michelangelo non è se non un poeta che ha trovato la felicità maculata di peccato, l'amore mischiato di morte, la bellezza inficiata di tormento, e che, bruciato da tanto ardore, finisce per riversarsi in Dio. E allora quella scelta si chiarisce [...]. Una riunione di concetti schematici, [...] sommati danno [...] forse Michelangelo? No, ma il figurino generale, dell'uomo intimamente diviso, del "contrasto" del "dissidio" [...] » (Gianfranco CONTINI, « Il senso delle cose nella poesia di Michelangelo », *Rivista Rosminiana*, octobre-décembre 1937, aujourd'hui recueilli sous le titre de « Una lettura di Michelangelo », *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei. Edizione aumentata d'Un anno di letteratura*, Torino, Einaudi, 1974, p. 243-244).

⁵⁸ Dans le premier numéro de *Valori Plastici* où était énoncé le programme poursuivi par les collaborateurs de la revue, on retrouve un article consacré à Michel-Ange qui présente l'artiste italien comme le point de convergence entre la fin de l'art classique et l'origine d'une nouvelle conception de la beauté : « La scultura dalla sua epoca di destinazione in poi, non ci ha dato che simulacri e tu Buonarroti non sei uno «scultore» sei il *Senso Plastico* : Ecco perché la tua strapotenza di plasmatore non ha creato forme, bensì la più eminente, tragica dissoluzione di forme che la storia estetica consideri [...]. il tuo creato è informe : è *l'Informe*. *L'Informe* è il tuo concreto e la tua purità : puro perché informe [...]. hai vinto ciò che è esterno, hai vinto ciò che è voluttà » (Roberto MELLI, « Prima rinneazione della scultura », *Valori Plastici*, I, 1, 15 novembre 1918, p. 15-16).

⁵⁹ Est très éclairant à ce propos l'article « Commemorazione del Seicento » de Curzio Malaparte, paru dans *Valori Plastici* en 1921. Pour Malaparte, Michel-Ange est l'artiste qui ouvre le chemin au baroque à travers son expérience soufferte du passage de la confiance dans l'homme de l'esprit de la Renaissance à l'insécurité et à la

Retour à l'ordre ou réhabilitation du mythe

l'interprétation qu'on donnait en ce début du XX^e siècle de l'œuvre de l'artiste italien, pour concilier deux conceptions figuratives distinctes, latine et septentrionale, l'art de Michel-Ange déboucherait dans une sorte d'exaspération de la plasticité, en creusant dans les formes pour révéler le sens intime de la beauté du monde. Dans les écrits sur l'art de Curzio Malaparte, Margherita Sarfatti, Giorgio De Chirico et Carlo Carrà, collaborateurs de la revue d'art *Valori Plastici*, le *Quattrocento* et le début du *Cinquecento* avaient atteint l'accomplissement de l'harmonie entre l'élan métaphysique et la perfection esthétique. Dans ce contexte, la recherche du beau de Michel-Ange représentait un cas unique, de par sa conception de l'art, tiraillée entre ancien et moderne, entre extériorisation du Beau et recherche introspective du secret de la vie. C'est bien à cette lecture de l'œuvre du peintre italien, élevé en emblème de la décadence de la culture latine, que Yourcenar s'en tient.

En effet, lorsqu'elle fait revivre le grand artiste italien, elle n'hésite pas à lui attribuer des considérations qui sont en harmonie avec les théories artistiques de l'époque :

Toute ma vie, j'ai cherché les réponses à des questions, qui peut-être n'ont pas de réponses, et je fouillais le marbre, comme si la vérité se fût trouvée au cœur des pierres, et j'étais des couleurs pour peindre des murailles, comme s'il s'agissait de plaquer des accords sur un trop grand silence. Car tout se tait, même notre âme – ou bien, c'est nous qui n'entendons pas. (*EM*, p. 282)

Yourcenar voit dans le génie de Michel-Ange une sorte de synthèse de deux tensions artistiques et culturelles distinctes, celles des pays du Nord et du Sud, celle du monde catholique et de la nouvelle culture protestante. Concevant Buonarroti comme l'expression de la latinité tourmentée, Yourcenar fait paraître l'artiste italien dans sa nouvelle

déstabilisation du monde moderne : « Michelangelo presentì la mutazione che stava per avvenire e volle compiere la conciliazione del vecchio col nuovo spirito europeo [...], difendere il Rinascimento dall'ironia metafisica di Melachton e degli inquieti profeti della Riforma [...]. Ma per compiere la conciliazione, gli sarebbe stato necessario superare la razza [...], rinnegare il mondo che l'aveva generato : di qui [...], non l'accettazione del nuovo spirito, non l'innesto di quello sull'antico, ma l'esasperazione del senso plastico tradizionale, fisiologico, sino a quei gesti e contorcimenti, sino a quel "gigantismo" michelangiolesco che fu la prima forma del barocco [...]. Egli è, così, l'ultima persona dell'antico dramma dello spirito italiano, e la prima di quello moderno. Il suo delirio [...] prende aspetti quasi mitici in quel suo popolo di giganti tormentati dall'ossessione dell'inafferrabile, divincolantisi in gesti matti per cercare di esprimere quel che sentono, cioè l'inquietudine metafisica, il desiderio dell'imponderabile, la folle aspirazione, dal pesante mondo plastico del classicismo, al mondo superiore della meditazione e dell'ironia » (Curzio MALAPARTE, (C.E. SUCKERT), «Commemorazione del Seicento», *Valori plastici*, III, 4, 1921, p. 82).

D'après Dürer (1933), où elle décrit l'évolution de l'Europe à l'époque de la Réforme. La description d'un des personnages de la nouvelle, Messer Alberico de' Numi, qu'elle présente comme un ancien amant du peintre, souligne ce mélange de beauté et "monstruosité", propre aux œuvres de Michel-Ange, qui annonce le maniérisme :

Peut-être [Alberico de' Numi] n'avait-il pas d'âme. Peut-être ses soudaines ardeurs n'étaient que le débordement d'une force corporelle incroyable, peut-être, acteur magnifique, essayait-il sans cesse une façon nouvelle de sentir, ou plutôt n'était-ce qu'une succession d'attitudes violentes et superbes, mais arbitraires, comme celles que prennent les figures de Buonarroti sur les voûtes de la Sixtine⁶⁰.

La beauté de Alberico de' Numi est comparée à la somptuosité des figures de Michel-Ange pour la force extraordinaire qu'elles dégagent ; son énergie éclate presque primitive et rappelle la prégnance de la plasticité des œuvres de l'artiste toscan qui, chez Yourcenar, est représenté en quête d'une manière nouvelle de "sentir" le monde, dans une recherche acharnée de la perfection de la Beauté. Michel-Ange devient l'emblème de la quête du Beau, unique moyen pour dépasser la banalité du monde, ainsi que le symbole du monde latin, tout en révélant l'impuissance de saisir la véritable essence des choses⁶¹. Le

⁶⁰ Marguerite YOURCENAR, *La Mort conduit l'attelage*, *op. cit.*, p. 21.

⁶¹ Malaparte contribua à la lecture de l'œuvre de Michel-Ange dans une optique Nord versus Sud, en lui attribuant une inquiétude face à l'opposition entre dogmatisme et rationalité propre à la modernité. Dans une étude sur la décadence de l'art italien, il trace un portrait tourmenté de Michel-Ange qui évoque, à certains égards, l'interprétation de Yourcenar : « [...] l'inquietudine metafisica, prodotta dalla rielaborazione degli universali valori filosofici per opera del settentrione, si era manifestata in Michelangelo (tormentato da una specie di ossessione del mondo fisico) in forma di delirio, con un matto e inesausto tentativo di raggiungere, per mezzo di una esagerazione del senso plastico, la serenità della logica e dell'ironia, lontanissime per natura dai grandi contorcimenti. Ma [...] l'arte michelangeloesca è rimasta dritta, scheletrica, contorta, come un'ossatura di titani aggrappati a un olimpo, di contro all'immobile e composto paesaggio del nostro cinquecento, secolo di sogni imperiali e di delusioni. [...] tu senti che anche tutta la disperazione di quell'affannosa ricerca di serenità e di altezza e tutta l'inutilità di quei grandi gesti d'imperio in un mondo tradito e spodestato" (Curzio MALAPARTE, (C.E. SUCKERT), « Commemorazione del Seicento », *op. cit.*, p. 83). Ces considérations de Malaparte sur Michel-Ange se ressentent sans doute du rejet de la poétique de la destruction des avant-gardes, ainsi que de la nécessité d'un retour aux origines, afin de renouer avec une tradition affaiblie par l'excès de réalisme. Cela étant, Malaparte finit par privilégier seulement certains aspects de la carrière de l'artiste toscan, le transformant en l'acteur peut-être unique d'une transition vers une conception de l'art moderne. Ses œuvres seraient alors réalistes (mais le terme est sans doute mal approprié) et ancrées dans la vie terrestre, mais elles rechercheraient encore l'harmonie avec l'idéal, expérimentant les formes les plus audacieuses. En cela l'art de Michel-Ange se révèle, toujours selon Malaparte,

désespoir de l'âme tourmentée de Michel-Ange, Yourcenar le laisse transparaître dans ce commentaire sur la beauté et sur la fonction de l'œuvre d'art que son personnage Michel-Ange adresse à Gherardo Perini, un des modèles et amants de l'artiste :

Tu es assis, Gherardo [...]. Tu es vêtu de ces habits de notre siècle [...]. Je te vois nu. J'ai le don de voir, à travers les vêtements, le rayonnement du corps, et c'est de cette façon, je pense, que les saints voient les âmes. C'est un supplice, quand ils sont laids ; quand ils sont beaux, c'est un autre supplice. Tu es beau, de cette beauté fragile que la vie et le temps assigent de toutes parts, et finiront par te prendre, mais en ce moment, elle est tienne, et tienne restera sur la voûte de l'église où j'ai peint ton image [...]. On ne possède personne [...] et l'art étant la seule possession véritable, il s'agit moins de s'emparer d'un être que de le recréer [...]. Tu n'es plus pour moi que l'enveloppe de l'autre, que j'ai dégagé de toi, et qui te survivra. Gherardo, tu es plus beau que toi-même. (*EM*, p. 283-284)

Les œuvres de Michel-Ange sont animées par l'obsession de la beauté et de la plasticité des formes qui permettent de dépasser le contingent pour atteindre la perfection artistique. La beauté est le bien suprême pour le Michel-Ange yourcenarien qui se présente comme un artiste esthète de la décadence⁶². Étant donné que Yourcenar a fait de l'artiste toscan le symbole du lent passage qui mène à l'art baroque, à la dissolution du mythe de l'art idéal et à l'emprise du réel, Michel-Ange devient l'emblème de la quête de la perfection qui aboutit aux délires des formes, à un véritable effort héroïque, titanesque pour atteindre la beauté qui isole l'artiste du reste de l'humanité, tout en lui donnant le privilège de pénétrer le sens caché de l'univers.

Michel-Ange et Böcklin, de même que Faust, représentent alors chez Yourcenar, le lent déclin de l'Orient et le triomphe de l'Occident qui se manifeste avec la valorisation de l'individu⁶³ et la laïcisation de

impuissant et incapable de saisir la véritable essence des choses et pour cela précurseur du baroque, l'homme étant partagé entre le nouveau et l'ancien monde.

⁶² Que l'on songe à la conception de la beauté, but suprême de l'art et de la vie, propre à la sensibilité symboliste et décadente du tournant du siècle. Cf. Mariangela MAZZOCCHI DOGLIO, *Miti e incanti nella Francia "fin de siècle"*, Roma, Bulzoni, 1992.

⁶³ « Cette obsession de l'individu marque le triomphe définitif de l'Occident sur l'Orient » : Marguerite YOURCENAR, « L'Andalousie ou les Hespérides », *EM*, p. 387. Cet essai fut publié pour la première fois en 1952 sous le titre de « Regard sur les Hespérides », *Cahiers du Sud*, n° 315, 1952, p. 230-241. Il fut repris par la suite en 1983 dans le recueil *Le temps, ce grand sculpteur* (1983).

la vie. Dans ce cadre schématique, l'œuvre de Michel-Ange symbolise l'art "latin" qui est essentiellement « une méditation sur la beauté, sur l'ambition, sur la fougue de la jeunesse, voire sur la jeunesse et la ruse » (*EM*, p. 386), tandis que l'œuvre de Böcklin est « allemande par la méthode de l'hallucination mise au service du fait, par la recherche d'une sagesse magique dont les secrets chuchotés ou sous-entendus flottent entre les lignes [...] » (*EM*, p. 165-166), où « réalité, allégorie et mythe se fondent les uns dans les autres » (*EM*, p. 167)⁶⁴. Les deux artistes représentent aux yeux de Yourcenar les deux âmes de l'Europe qui s'opposent dans la prolongation du conflit entre classiques et modernes. Leur transfiguration en emblème d'une époque témoigne de la nécessité pour notre auteur de lire le monde à travers les mythes. De cette manière, Yourcenar défie le rationalisme dominant, le culte du présent et de l'immédiat, typiques de la pensée du XX^e siècle, qui ont entraîné le monde moderne dans un processus de désenchantement lent et constant, emprisonnant l'homme dans le contingent. Plus qu'un simple "retour à l'ordre", le recours aux mythes serait alors une façon d'exprimer son opposition aux valeurs du monde moderne, l'envie de liberté et de beauté, l'exaltation des principes les plus abstraits et les moins utilitaires que l'homme a pu élaborer tout au long de son histoire. En même temps, Yourcenar se donne les moyens d'explorer son propre univers d'appartenance non pas dans un but revendicatif, mais afin de se doter des instruments nécessaires pour déchiffrer la véritable valeur des nouveaux mythes téléologiques des politiques modernes.

Finalement, tous ces personnages incarnent les différentes âmes d'une Europe composite et que l'on ne peut pas réduire à une unité. Faust, mythe négatif de la modernité, renvoie au défi d'une rationalisation exaspérée et stérile qui ne conduit pas à l'apaisement, mais pousse à une quête continue et inassouvie dans les limites de l'univers sensible. Michel-Ange, de son côté, appartient à cette série de personnages tourmentés qui peuplent les œuvres de Yourcenar. Chez notre auteur, le portrait de l'artiste se plie à des arguments particuliers : on privilégie une lecture certes instrumentale et historiquement douteuse, en faisant de ce personnage l'emblème du passage de la sensibilité renaissante à l'imaginaire baroque ou

⁶⁴ Il s'agit du jugement que Yourcenar porte sur l'œuvre de Thomas Mann qu'on peut utiliser pour comprendre l'analyse qu'elle fait de l'œuvre de Böcklin. Cet essai fut publié pour la première fois en 1955, à l'occasion du quatre-vingtième anniversaire de l'écrivain, sous le titre de « Humanisme de Thomas Mann », *Hommage de la France à Thomas Mann*, Paris, Éditions Flinker, 1955, p. 23-33. Il fut repris par la suite dans *Sous bénéfice d'inventaire* en 1962, avec un léger changement dans le titre, « Humanisme et hermétisme chez Thomas Mann ». Voir aussi la nouvelle réédition, revue en 1978, publiée dans le volume de la Pléiade de 1991.

Retour à l'ordre ou réhabilitation du mythe

décadent, cela en forçant sensiblement les catégories et la chronologie généralement acceptée. Pour sa part, Yourcenar accentue l'aspect sensuel et esthétisant dans la quête de la Beauté idéale, faisant de Michel-Ange une icône décadente. Quant à Böcklin, notre auteur en fait le prototype de l'artiste du Nord qui cherche à s'approprier la mythographie du Sud afin de décrire le déclin d'une civilisation qui lui est étrangère et qu'il ne comprendra jamais.

Néanmoins, ces différents personnages ne font que représenter autant de problématiques universelles qui concernent l'homme ; elles assument un rôle central dans la crise de fin de siècle en tant que réaction à la nouvelle société de masse. Surtout, elles témoignent de la fonction médiatrice du mythe auquel Yourcenar continuera à faire recours tout au long de sa production littéraire dans la tentative d'aboutir à une compréhension du monde contemporain.