

AFFINITÉS HELLÉNIQUES : L'ÉROS AU MASCULIN DANS *LE COUP DE GRÂCE* ET *MÉMOIRES D'HADRIEN*

par Pascale DORÉ (Paris)

Dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, nombreux sont les personnages masculins qui entretiennent entre eux des rapports amoureux. En dépit de contextes différents, ces rapport amoureux fonctionnent d'un texte à l'autre en référence à un modèle commun, celui de l'éraсте et l'éromène de la Grèce archaïque. Plus encore, la nature et l'évolution de ces liens amoureux, les réflexions à leur propos renvoient pour une large part aux théories platoniciennes de l'amour développées dans le *Phèdre* et le *Banquet*. Au-delà du relevé des indices pointant cette affinité avec le modèle hellénique, l'analyse vise ici à mettre en évidence le traitement particulier que subit ce modèle dans l'écriture yourcenarienne, traitement qui transforme le couple originaire en une figure duelle tout à fait originale. L'étude est limitée au *Coup de grâce* et à *Mémoires d'Hadrien*. Ces deux romans permettent de montrer les caractéristiques du couple masculin tel qu'on le trouve de manière plus ténue dans le reste de l'œuvre, tout en soulignant l'évolution et l'enrichissement du modèle hellénique au fil de l'écriture.

Pour ne pas prêter à confusion entre des termes qui désignent des catégories sujettes à évolution, le vocabulaire se référant à l'amour entre hommes sera employé avec circonspection. Les personnages des deux romans évoluant respectivement aux II^e et XX^e siècles, le lecteur pourra trouver les termes correspondant à l'usage social de l'époque où ils sont censés vivre, souci qu'a scrupuleusement observé Marguerite Yourcenar.¹ Cette prudence vise ici à écarter les connotations modernes qu'a acquises le terme "pédérastie", ou à éviter de désigner un type de rapports propre à la culture grecque par le terme impropre d'homosexualité, catégorie classificatoire apparue au XIX^e siècle, et que seul le narrateur du *Coup de grâce* peut légitimement employer.

¹ Voir les "Carnets de notes de *L'Œuvre au Noir*", OR, p. 867, 868.

Rappelons rapidement les caractéristiques de cette relation masculine, propre à la Grèce archaïque, mais dont le modèle a perduré dans la Grèce classique. Soumise à des règles fondamentalement différentes de celles régissant les rapports hommes-femmes à la même époque, cette relation se distingue aussi par bien des côtés du rapport homosexuel tel que nous l'entendons aujourd'hui. Loin d'être l'antinomie de la relation conjugale, loin encore d'être une simple relation physique, ce rapport qui se nouait entre un adulte et un jeune homme libre, futur citoyen, mêlait selon des codes précis l'amour des corps à la pédagogie, dans un but de transmission du savoir et du pouvoir au sein de la cité. "Aimer les garçons, nous dit Michel Foucault dans son *Histoire de la sexualité*², était une pratique «libre» en ce sens qu'elle était non seulement permise par les lois (sauf circonstances particulières) mais admises par l'opinion. Mieux, elle trouvait de solides supports dans différentes institutions (militaires ou pédagogiques)." Le rapport entre le maître et son disciple était par essence inégal au départ : à l'un le savoir, le pouvoir et l'initiative, à l'autre l'obéissance, la déférence et le rôle passif. Par voie de conséquence, ce rapport était soumis à une échéance qui en faisait une relation étroitement régulée dans le temps. L'inégalité des rapports entre l'amant et l'aimé se muait en une égalité basée sur le partage du statut commun d'homme libre et de défenseur de la cité. Aussi ce rapport essentiel à la puissance et au rayonnement de cette dernière était-il l'objet de toutes les attentions, recommandations et critiques.³ Rétrospectivement, le *Phèdre* et le *Banquet* de Platon nous donnent un écho de ces débats. Pour le philosophe toutefois, cette relation amoureuse prend une dimension particulière, qui la tire hors du creuset originel : elle devient l'instrument nécessaire pour s'élever par degré vers le Beau, soit la première étape d'une ascension où l'homme, délaissant peu à peu l'amour des corps, puis se dégageant progressivement du monde sensible et des beautés particulières, qu'elles réfèrent aux corps, aux actions, ou aux sciences, pourra contempler la beauté simple, éternelle, absolue, inhérente au domaine des dieux.

² Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité*, II : *L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984, p. 211.

³ Sur le thème de l'homosexualité dans la Grèce ancienne, outre *Histoire de la sexualité* de Michel Foucault, voir K. J. DOVER, *Homosexualité grecque*, Grenoble, La Pensée sauvage, 1982 (Bibliothèque d'ethnopsychiatrie).

Le Coup de grâce : le maître et son reflet

Dans *Le Coup de grâce*, l'affinité avec l'éros grec se joue avant tout dans le domaine militaire. La relation entre Eric et Conrad reproduit ce compagnonnage entre soldats, fait d'entraide, d'attention à l'autre, de conseils de l'aîné au plus jeune, et inversement d'obéissance et de devoir d'assistance du cadet envers le plus expérimenté. Quoiqu'ils aient le même âge, l'officier Eric est dépeint avec la maturité du maître, tandis que Conrad recèle la beauté et la malléabilité allouées au disciple. Eric est un responsable militaire, chargé de la réorganisation des brigades de volontaires en Courlande. De plus, il se fait le protecteur de la famille de Reval, privée de chef de famille. Le choix de son engagement dans le conflit balte est dicté par la volonté de rejoindre et protéger Conrad et les siens, auprès de qui il a vécu dans sa jeunesse :

Je me croyais adulte : c'était ma seule illusion de jeune homme, et en tout cas, comparé aux adolescents et à la vieille folle de Kratovicé, il va de soi que je représentais l'expérience et l'âge mûr. Je m'éveillais à un sens tout familial des responsabilités, au point d'étendre même ce souci de protection à la jeune fille et à la tante.⁴

L'aimé Conrad, par contraste, est comparé à un enfant : "Il avait gardé une innocence d'enfant, une douceur de jeune fille"⁵ ; "Les premières lueurs du jour nous ramenaient Conrad, fatigué et content comme un enfant qui sort de l'école."⁶ ; "je regardais Conrad s'endormir d'un sommeil d'enfant"⁷. Pour le narrateur, cette immaturité fait de Conrad un être encore pur, aveugle à la cruauté des jeux adultes. A la douceur adolescente s'ajoutent la beauté et la malléabilité :

Au moral, la différence entre Conrad et moi était absolue et subtile, comme celle du marbre et de l'albâtre. La mollesse de Conrad n'était pas qu'une question d'âge : il avait une de ces natures qui prennent et gardent tous les plis avec la souplesse caressante d'un beau velours.⁸

Cette relation est idéalisée implicitement selon le canon grec :

Tout en lui m'inspirait une confiance absolue dont il ne m'a jamais été possible par la suite de créditer quelqu'un d'autre. A son côté, l'esprit et

⁴ OR, p. 92.

⁵ *Ibid.*, p. 93.

⁶ *Ibid.*, p. 104.

⁷ *Ibid.*, p. 112.

⁸ *Ibid.*, p. 90.

le corps ne pouvaient être qu'en repos, rassurés par tant de simplicité et de franchise, et libres par là même de vaquer au reste avec le maximum d'efficacité. C'était l'idéal compagnon de guerre, comme ç'avait été l'idéal compagnon d'enfance.⁹

Le couple se superpose aux couples mythiques d'amants et d'aimés grecs sur les champs de bataille, tels Achille et Patrocle. Les deux soldats combattent l'un pour l'autre : "Dans cet imbroglio balte, où toutes les chances étaient du côté sinistre, je ne m'étais somme toute engagé que pour lui ; il fut bientôt clair qu'il ne s'y attardait que pour moi."¹⁰ Cet engagement est total : "Que mon ami m'ait remboursé jusqu'au dernier sou les sommes d'estime et de confiance que j'avais inscrites sous son nom, c'est ce qu'il m'a prouvé par sa mort."¹¹ Ensuite, Conrad est dépeint comme un jeune dieu : "j'ai vu quelquefois chez des garçons destinés à la mort violente cette légèreté qui est à la fois leur vertu et leur privilège de dieux."¹² Enfin, le récit de la mort de Conrad au combat, aux côtés d'Eric qui l'assiste dans sa noble et douloureuse agonie, parachève l'image.

Second trait qui la rapproche du modèle grec, la relation entre les deux hommes est envisagée sur un mode transitoire. Ce premier amour est pour le narrateur une étape, artificiellement prolongée par la guerre, avant l'entrée dans l'âge mur. En aucun cas, le narrateur ne présente cette relation comme un choix définitif qui exclurait l'hétérosexualité : "Je savais n'avoir jusque-là vécu que sur mes limites ; ma position se ferait intenable, Conrad vieillirait, moi aussi, et la guerre ne servirait pas toujours d'excuse à tout."¹³ Qu'elle soit ou non soumission aux usages, l'hétérosexualité appartient à l'avenir du jeune Eric. Et pour le narrateur de la gare de Pise, l'homosexualité réfère à un âge d'or définitivement perdu.

Mais ici s'arrêtent les références à l'éros grec. L'idéal platonicien, en particulier, n'est pas évoqué. La relation, loin d'être source de sagesse, bute sur la représentation statique et mortifère du seul éromène, image du jeune héros combattant à jamais dressé sur le champ de bataille, comme le suggère le rapprochement de Conrad avec la figure d'un soldat à cheval peint par Rembrandt, sur un fond de désolation. En définitive, si elles empruntent à l'éros grec, les figures du maître et du disciple dans *Le Coup de grâce* s'assimilent à une représentation où le second n'est que le reflet du premier dans un miroir imaginaire. Examinons cet effet de reflet.

⁹ *Ibid.*, p. 93.

¹⁰ *Ibid.*, p. 93.

¹¹ *Ibid.*, p. 93.

¹² *Ibid.*, p. 145.

¹³ *Ibid.*, p. 127.

Les éléments qui caractérisent le disciple Conrad sont minimes. Leur observation permet d'établir une équivalence avec Eric : même âge, même physique, même enfance, même absence d'avenir. Les quelques nuances comparatives entre les deux jeunes gens accréditent cette idée de reflet, la copie étant un peu plus pâle que son original, comme le "marbre" par rapport à "l'albâtre" cités précédemment : "le cœur, [...] battait chez nous avec un synchronisme admirable, bien qu'un peu plus faiblement dans sa poitrine que dans la mienne"¹⁴ ; "les cheveux de Conrad étaient d'un blond plus pâle"¹⁵. Figure muette et toujours consentante, le jeune Conrad, à la "bravoure de somnambule"¹⁶, n'existe que par le regard du narrateur. A peu près dépourvu d'autonomie, il est réduit au rôle de figurant. Ne lui sont attribuées que quatre répliques en discours direct, dans un roman où les dialogues sont fréquents. A peine énoncés, les rares indices d'une individualité propre sont aussitôt effacés : "Les filles mêmes ne manquaient pas à cet Eden septentrional isolé en pleine guerre : Conrad se serait volontiers accroché à leurs jupons bariolés, si je n'avais traité ces engouements par le mépris."¹⁷ Et s'il lui est accordé de s'opposer à son maître après l'expédition de Gournna, où les troupes conjointes d'Eric et du général Broussaroff subissent un cruel revers, cette distinction lui est aussitôt retirée, du fait qu'il tait cette désapprobation en public et soutient la conduite de son compagnon.

A les observer de près, ces deux écarts de Conrad par rapport à Eric peuvent être assimilés à une division intérieure propre au narrateur, quant à l'analyse de ses désirs ou de ses actions. L'opposition des deux personnages figure chaque fois sa propre ambivalence, tant à l'égard du sexe féminin qu'à l'égard des choix stratégiques opérés à Gournna. Conrad prend en charge une position tandis qu'Eric assume l'autre. Ainsi, tantôt le double coïncide idéalement avec son original, tantôt révèle l'impossible concordance entre le moi et le moi idéal dans le miroir.

Aussi ce reflet narcissique revêt un aspect ambivalent, tantôt positif, tantôt négatif. Conrad illustre d'abord, jusque dans la mort, l'image d'un Eric valeureux, dont l'idéal, façonné par la lignée aristocratique, tourné vers la mort par les circonstances, correspond à celui du soldat. "J'étais ruiné, bien entendu, et je partageais avec soixante millions d'hommes un manque complet d'avenir",¹⁸ dit le

¹⁴ *Ibid.*, p. 89.

¹⁵ *Ibid.*, p. 90.

¹⁶ *Ibid.*, p. 89.

¹⁷ *Ibid.*, p. 90.

¹⁸ *Ibid.*, p. 91.

narrateur à propos de lui-même. Conrad, mort au combat, accomplit le destin rêvé par Eric, tout en donnant à son maître la dernière image positive qu'il peut avoir de lui-même :

J'avais le curieux sentiment d'avoir mené Conrad à bon port : tué à l'ennemi, béni par un prêtre, il rentrait dans une catégorie de destin qu'eussent approuvées ses ancêtres ; il échappait aux lendemains. Les regrets personnels n'ont rien à voir avec ce jugement auquel j'ai souscrit à nouveau pendant chaque jour de ces dernières vingt années, et l'avenir ne me fera probablement pas changer d'avis sur la chance que représente cette mort.¹⁹

Mais en mourant, Conrad laisse Eric loin en arrière, hanté par le sentiment de son propre échec : "Si le fait de mourir est une espèce de montée en grade, je ne conteste pas à Conrad cette mystérieuse supériorité de rang."²⁰ Le reflet ici construit un rapport négatif avec son original. Le miroir renvoie une image distante, étrangère. L'altérité se glisse au sein du couple dédoublé. Conrad est alors ce héros que le narrateur n'a pu être ; il représente un moi idéal à jamais perdu dans les neiges lituanienes. A l'image du jeune homme glorieux, à celle du couple mythique, s'oppose en ce cas cette autre image, qui colle terriblement au réel, loin de tout sublime : "On fait mal l'amour, ou l'amitié, dans une chambrée entre deux corvées de fumier."²¹ Cette discordance grinçante entre Eric et son moi idéal est perceptible tout au long du récit du narrateur. Mais plus encore elle s'impose *a posteriori* par comparaison entre la peinture idéale de Conrad dans le corps du récit et celle du narrateur offerte dans le prologue, soit ce soldat claudiquant, ratiocinant un passé perdu dans une gare anonyme, soldat sans troupe, sans projet, spectre errant privé d'une partie de lui-même, comme le shité du nô japonais²² ou le héros sans ombre de Chamisso²³.

L'idéal grec s'est teinté d'une morbidité inattendue : le parcours du disciple débouche sur la mort, et cette mort façonnée par le maître reste un havre refusé à ce dernier. Que Sophie, à la fin du roman, évoque trait pour trait son frère Conrad aux yeux de son amant

¹⁹ *Ibid.*, p. 147.

²⁰ *Ibid.*, p. 148.

²¹ *Ibid.*, p. 110.

²² Sur le lien entre le nô et l'œuvre de Marguerite Yourcenar, voir Simone PROUST, "Yourcenar et le Nô : à propos du *Labyrinthe du Monde*", *Bulletin de la SIEY*, mai 1996, n°16, p. 73-80. Pour les affinités du nô avec la mort et la figure du spectre errant, voir Hélène PIRALIAN, *Un enfant malade de la mort*, Bégédis, Editions universitaires, 1989.

²³ Adalbert von CHAMISSO, *Peter Schlemihl*, Paris, José Corti, 1991 (collection romantique).

contribue pour le moins à la précipiter dans la mort. Mais regardons à présent la texture de cet éros grec dans *Mémoires d'Hadrien*.

***Mémoires d'Hadrien* : Éros sublime ou le refus de l'inquiétante étrangeté**

Nous pouvons déceler dans ce roman trois temps dans le rapport au modèle grec en matière d'éros : tout d'abord, l'admiration de l'empereur pour la culture hellénique et par voie de conséquence une vie amoureuse inspirée du modèle grec ; le dévoiement de ce modèle ensuite ; enfin, la prise de conscience de ce dévoiement et la réconciliation avec le modèle, selon la voie indiquée par Diotime, la prêtresse de Mantinée dont Socrate se fait le porte-parole dans le *Banquet*.²⁴ La courbe ascendante, descendante puis ascendante à nouveau que tracent ces trois temps est rythmée par la rencontre d'Antinoüs, la dégradation de la relation jusqu'à la mort du jeune homme, et enfin les leçons tirées de cette mort par l'empereur. Ce rythme n'est autre que le rythme dialectique constamment utilisé dans la construction du roman pour retracer le cheminement d'une pensée tirant profit de l'expérience.²⁵ Dégageons ces trois temps avant de nous intéresser plus particulièrement aux caractéristiques de cette sagesse acquise.

Le premier temps coïncide avec la rencontre amoureuse qui met en scène les figures de l'éraсте et l'éromène. Le partenaire est un éphèbe que l'empereur a remarqué pour sa beauté :

L'image de Lucius adolescent se confine à des recoins plus secrets du souvenir : un visage, un corps, l'albâtre d'un teint pâle et rose, l'exact équivalent d'une épigramme amoureuse de Callimaque, de quelques lignes nettes et nues du poète Straton.²⁶

Un jeune garçon placé à l'écart écoutait ces strophes difficiles avec une attention à la fois distraite et pensive, et je songeai immédiatement à un berger au fond des bois, vaguement sensible à quelque obscur cri d'oiseau.²⁷

²⁴ Il n'est pas indifférent qu'Hadrien, sur la voie socratique, soit en communion de pensées avec l'impératrice Plotine, la veuve de Trajan, dont le nom par assonance et le costume par sa blancheur ne sont pas sans évoquer Diotime.

²⁵ Voir à ce propos Henriette LEVILLAIN, *Henriette Levillain présente Mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar*, Paris, Gallimard, 1992 (Foliothèque), Pauline A. H. HÖRMANN, *La Biographie comme genre littéraire : Mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1996 (Faux titre, études de langue et littérature françaises) et Rémy POIGNAULT, *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Littérature, mythe et histoire*, Bruxelles, coll. Latomus, 1995.

²⁶ *OR*, p. 369.

²⁷ *Ibid.*, p. 404.

Chaque fois soigneusement référés à la culture hellénique, Lucius, puis Antinoüs dans le second extrait, font fonction de modèles dans un poème ou un tableau connu ou plutôt "reconnu" par l'empereur au moment de leur découverte. La rencontre plus tardive de Céler obéit au même schéma. Dans la relation qui s'instaure, l'amour physique se marie à l'éducation de l'aimé. Lucius est destiné à remplacer le maître dans l'exercice du pouvoir, Antinoüs est initié aux arts, aux sciences, à la chasse. En échange, le disciple voue amour et obéissance au maître : "Il m'a suivi comme un animal ou comme un génie familial. Il avait d'un jeune chien les capacités infinies d'enjouement et d'indolence, la sauvagerie, la confiance. Ce beau lévrier avide de caresses et d'ordres se coucha sur ma vie."²⁸ Les relations avec ces jeunes gens n'oblitérent en rien les relations avec les femmes, relation conjugale, adultères avec quelques matrones romaines ou parties de plaisir avec des prostituées, selon là encore le schéma hellénique.

Mais très vite, dans ce "Sæculum aureum", vient le second temps : "Peu à peu, la lumière changea."²⁹ Le rapport avec le schéma idéal s'altère, ce que le mode de découverte des jeunes gens laissait prévoir. L'éphèbe tient plus du figurant ou du chien fidèle que de l'apprenti. Nulle place ne lui est ménagée pour accéder au statut d'adulte :

Parmi tant de travestis, au sein de tant de prestiges, il m'arriva d'oublier la personne humaine, l'enfant qui s'efforçait vainement d'apprendre le latin, priait l'ingénieur Décrianus de lui donner des leçons de mathématiques, puis y renonçait, et qui, au moindre reproche, s'en allait boudier à l'avant du navire en regardant la mer.³⁰

La relation se teinte de traits sado-masochistes :

Les comparses reparurent [...]. Ces vaines tentatives s'expliquent assez par le goût de la débauche ; il s'y mêlait l'espoir d'inventer une intimité nouvelle où le compagnon de plaisir ne cesserait pas d'être le bien-aimé et l'ami ; l'envie d'instruire l'autre, de faire passer sa jeunesse par des expériences qui avaient été celles de la mienne ; et peut-être, plus inavouée, l'intention de le ravalier peu à peu au rang des délices banales qui n'engagent à rien.³¹

Nulle question de transmission réelle dans ce rapport amoureux. L'empereur omnipotent entend garder le pouvoir, et le disciple, loin de succéder au maître, meurt avant lui, à l'inverse du schéma attendu.

²⁸ *Ibid.*, p. 405.

²⁹ *Ibid.*, p. 419.

³⁰ *Ibid.*, p. 421.

³¹ *Ibid.*, p. 423-424.

Comme dans le roman précédent, le disciple figure le reflet du maître, reflet inversé qui renvoie en écho la puissance impériale.³² Le reflet doit atteindre une perfection immuable, moi idéal qui fait de celui qui le contemple l'égal d'un dieu. Aimer le jeune homme revient à le mener à une coïncidence stricte avec un modèle préétabli, que représente la permanence et l'harmonie de la statue hellénique. "En vérité, ce visage changeait comme si nuit et jour je l'avais sculpté"³³, dit Hadrien à propos d'Antinoüs, à la présence "extraordinairement silencieuse"³⁴. Lorsque le jeune homme atteint cet idéal, au seuil de ses vingt ans, l'empereur commence à s'en détacher : le chef-d'œuvre, menacé par le temps, s'altère insensiblement. Le suicide du jeune homme ne fait que transcrire dans les faits cette logique amoureuse où le maître pétrifie l'aimé dans un rôle sans avenir.

Lucius est un autre exemple de la décrépitude d'une relation amoureuse entre maître et disciple basée non sur l'enseignement mais sur l'affirmation d'une toute-puissance. L'ancien disciple d'Hadrien ne franchit jamais le seuil qui le ferait passer dans le camp des maîtres. Lucius à vingt-six ans singe la cour du maître et ce dernier, en réordonnant les choses, reste définitivement le maître :

il traînait partout son lit, dont il avait lui-même dessiné le modèle, quatre matelas bourrés de quatre espèces particulières d'aromates, sur lesquels il couchait entouré de ses jeunes maîtresses comme d'autant de coussins. Ses pages fardés, poudrés, accoutrés comme les Zéphyrus et l'Amour, se conformaient du mieux qu'ils pouvaient à des lubies quelquefois cruelles : je dus intervenir pour empêcher le jeune Boréas, dont il admirait la minceur, de se laisser mourir de faim.³⁵

La maladie et la mort précoce de Lucius, alors qu'il était désigné fils adoptif, concluent ce parcours déliquescents. L'empereur fait ainsi son oraison funèbre : "toute cette affaire n'avait déjà coûté que trop d'argent à l'Etat."³⁶

Cette "affaire", et plus encore celle d'Antinoüs, n'en restent pas là. Troisième et dernier temps dans le rapport à l'idéal grec, après le suicide du jeune homme, après la souffrance, vient la méditation, qui

³² Jean-Pol Madou évoque ainsi la figure d'Antinoüs : "C'est dans la figure de l'Amant-Disciple que vient se réfléchir l'Empire comme immobilisé au miroir de sa propre perfection, qui est aussi en même temps celui de sa propre mort." In : Jean-Pol MADOU, "L'Art du secret et le discours de l'aveu", *Marguerite Yourcenar : une écriture de la mémoire*, Sud, numéro hors-série, 1990, p. 52.

³³ *OR*, p. 406.

³⁴ *Ibid.*, p. 405.

³⁵ *Ibid.*, p. 434.

³⁶ *Ibid.*, p. 494.

va ouvrir à Hadrien une nouvelle voie d'accès à l'idéal perdu, la voie socratique. En mourant, Antinoüs a échappé au maître : cette cuisante défaite qu'inflige le geste à la toute-puissance impériale propulse paradoxalement Hadrien sur le chemin de ce qu'il avait auparavant cherché en vain. Cette connaissance passe par l'acceptation de sa propre mort : "Petite figure boudeuse et volontaire, ton sacrifice n'aura pas enrichi ma vie, mais ma mort."³⁷ Cette humilité nouvelle produit l'écriture des "mémoires", destinés à Marc, le futur Marc-Aurèle, écriture qui opère cette transmission jusqu'ici refusée. Marc devient le disciple idéal, au sens platonicien du terme, celui à qui le maître transmet la philosophie. Et c'est dans la prévision de cette continuité qu'Hadrien échappe en quelque sorte à sa condition d'homme mortel, et répare la mort du bien-aimé Antinoüs, survenue du temps où il se croyait immortel. Hadrien, acceptant sa mort, au terme de ses expériences, de ses déconvenues, de sa "défaite", par l'entremise d'Antinoüs, accède au sublime. Principe d'unité et éternité s'allient désormais au concept d'universalité³⁸, en droite ligne de cette beauté vantée par la Diotime du *Banquet*, et c'est son ancien disciple Antinoüs qui lui en donne la clé.³⁹ Ce sublime atteint en fin de roman est symboliquement pris en charge par la référence appuyée au couple Achille et Patrocle, référence qui permet aussi de montrer l'évolution de la pensée impériale. Dans un premier temps, Antinoüs s'en va rêver sur la tombe de Patrocle :

Je ne sus pas reconnaître dans le jeune faon qui m'accompagnait l'émule du camarade d'Achille : je tournai en dérision ces fidélités passionnées qui fleurissent surtout dans les livres ; [...] je m'apercevais que les disciplines héroïques dont la Grèce a entouré l'attachement d'un homme mûr pour un compagnon plus jeune ne sont souvent pour nous que simagrées hypocrites. Plus sensible que je ne croyais l'être

³⁷ *Ibid.*, p. 510.

³⁸ Sur le thème de l'universalité, voir notamment *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, actes du colloque de Tenerife, Espagne, nov. 1993, Tours, SIEY, 1994-1995 ; Henriette LEVILLAIN, *Henriette Levillain présente Mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar*, Paris, Gallimard, 1992 (Foliothèque) ; Ana Maria Sousa Aguiar de MEDEIROS, *Les Visages de l'autre : alibis, masques et identités dans Alexis ou le traité du vain combat, Denier du rêve et Mémoires d'Hadrien*, New York-Berne-Francfort-Paris, Peter Lang, 1996 (Currents in Comparative Romance Languages and Literatures).

³⁹ Cette courbe ascensionnelle, dans son rapport à l'idéal hellénique, reproduit d'ailleurs la structure du *Banquet* : la dialectique socratique s'articule sur la démonstration du caractère erroné d'une première série de discours, points d'appui pour qu'un discours neuf, celui de la vérité, prenne son essor.

aux préjugés de Rome, je me rappelais que ceux-ci font sa part au plaisir mais voient dans l'amour une manie honteuse [...].⁴⁰

Mépris du Romain, supériorité et sadisme du maître face au sentimentalisme désuet du disciple : ce premier point de vue se renverse en fin de roman, où la référence est à nouveau utilisée, qu'elle figure dans la lettre d'Arrien ou ici dans l'une des dernières pensées de l'empereur :

Parfois à de longs intervalles, j'ai cru sentir l'effleurement d'une approche, un attouchement léger comme le contact des cils, tiède comme l'intérieur d'une paume. *Et l'ombre de Patrocle apparaît aux côtés d'Achille...* Je ne saurai jamais si cette chaleur, cette douceur n'émanaient pas simplement du plus profond de moi-même, derniers efforts d'un homme en lutte contre la solitude et le froid de la nuit.⁴¹

Hadrien s'est réconcilié avec le mythe auparavant méprisé. Le disciple, *a contrario*, montrait dans la première référence la voie à suivre, pointait l'image idéale à laquelle l'empereur s'est finalement rallié.

Mais cette citation laisse apparaître l'ambiguïté de cette sagesse. Emanation "du plus profond de moi-même" : Antinoüs déifié, le couple Hadrien-Antinoüs mythifié n'ont finalement guère changé de statut, l'un venant, double rassurant, au secours de l'autre, pour lutter contre l'image menaçante d'une altérité dans le miroir imaginaire de l'écriture. Le livre se clôt sur la contemplation de l'or éternel, celui des dômes romains, duplication du masque d'or qu'est devenu le visage d'Antinoüs momifié, quand il s'ouvrait sur ces deux images : "Quand je considère ma vie, je suis épouvanté de la trouver informe"⁴² ; "Je perçois bien dans cette diversité, dans ce désordre, la présence d'une personne, mais sa forme semble presque toujours tracée par la pression des circonstances ; ses traits se brouillent comme une image reflétée sur l'eau."⁴³ "Diversité", "désordre", "pression des circonstances" : l'image de soi est ici multiple, insaisissable, instable, soumise au temps. Ce reflet à la fois proche et lointain, ce reflet qui "épouvante" l'empereur, est pourvu de cette "inquiétante étrangeté"

⁴⁰ *OR*, p. 424. Le passage évoque le premier discours de Socrate du *Phèdre*, témoin du début de la décadence de l'éros grec, qui nous dépeint ces jeunes gens efféminés, ignorants, pâles et mous que cachent au fond des demeures leurs maîtres inquiets (239 a-d). Et certes, à Rome, au II^e siècle après J.-C., l'amour des garçons en référence avec l'organisation de la cité hellénique n'a plus guère de sens.

⁴¹ *OR*, p. 510.

⁴² *Ibid.*, p. 304.

⁴³ *Ibid.*, p. 305.

dont parle Freud⁴⁴. Mais à la fin du roman, nul écart désormais ne se creuse entre le maître et son reflet, pas plus que le temps ne risque d'effacer l'image idéale, ou de la corrompre. Le roman opère une stabilisation, une harmonisation, une unification des premières images, à l'exemple de l'unicité, de la fixité rassurante du métal, à l'exemple du Beau chanté par la prêtresse de Mantinée dans le *Banquet*.

Reprenons le troisième temps ; il s'accompagne d'un geste essentiel. En prenant appui sur le mythe d'Osiris, symbole de la renaissance spirituelle après la mort, dont s'est inspiré Antinoüs lui-même pour mourir, Hadrien fait momifier le corps du jeune homme, prêt ainsi à défier l'usure du temps et la mort : "j'ai compensé comme je l'ai pu cette mort précoce ; une image, un reflet, un faible écho surnagera au moins pendant quelques siècles. On ne fait guère mieux en matière d'immortalité."⁴⁵ A son corps défendant, le jeune homme se prête à l'ultime opération du sculpteur Hadrien, qui apparaît ici dans une dimension monstrueuse :

Nous transférâmes le mort dans une salle lavée à grande eau qui me rappela la clinique de Satyrus ; j'aidai le mouleur à huiler le visage avant d'y appliquer la cire. Toutes les métaphores retrouvaient un sens : j'ai tenu ce cœur entre mes mains. Quand je le quittai, le corps vide n'était plus qu'une préparation d'embaumeur, premier état d'un atroce chef-d'œuvre, substance précieuse traitée par le sel et la gelée de myrrhe, que l'air et le soleil ne toucheraient jamais plus.⁴⁶

Le sculpteur se satisfait enfin d'une image idéale à laquelle il peut s'identifier. Son reflet subit une opération alchimique qui élimine la part d'altérité qu'il pouvait receler. Antinoüs devient pour l'éternité cette sculpture parfaite qu'aucun modèle auparavant ne pouvait incarner, ni le jeune homme de son vivant, ni ces statues commandées de manière compulsive, après la mort, et pourvues de la même inquiétante étrangeté :

je regardais avec rancune ce visage dangereux au fuyant sourire. Mais quelques heures plus tard, étendu sur mon lit, je décidais de commander à Papias d'Aphrodisie une statue nouvelle ; j'exigeais un modelé plus exact des joues ; là où elles se creusent insensiblement sous la tempe, un penchement plus doux du cou sur l'épaule [...].⁴⁷

⁴⁴ Voir Sigmund FREUD, "L'Inquiétante étrangeté", 1919, in *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1991.

⁴⁵ *OR*, p. 509.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 441.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 464.

Ce "visage dangereux au fuyant sourire" renvoie la même altérité que ces figures d'aimés : "Je n'ai jamais regardé volontiers dormir ceux que j'aimais ; ils se reposaient de moi, je le sais ; ils m'échappaient aussi."⁴⁸ Ce même danger, à propos d'Antinoüs, est souligné par l'utilisation de la métaphore de la Méduse⁴⁹ : "Des caprices dangereux, des colères agitant sur ce front têtue les anneaux de Méduse, alternaient avec une mélancolie qui ressemblait à de la stupeur, avec une douceur de plus en plus brisée."⁵⁰ Le visage aimé, lorsqu'il ne coïncide pas avec l'image attendue, est assimilé au visage féminin : "je finissais par retrouver dans cette passion différente tout ce qui m'avait irrité chez les maîtresses romaines : les parfums, les apprêts, le luxe froid des parures reprirent leur place dans ma vie."⁵¹ Or ce visage féminin, pour l'empereur, en cachant sa vérité sous l'artifice, échappe à son emprise⁵² :

J'ignorais presque tout de ces femmes ; la part qu'elles me faisaient de leur vie tenait entre deux portes entrebâillées [...] Il devait y avoir autre chose : dissimulé derrière un rideau, comme un personnage de comédie attendant l'heure propice, j'épiais avec curiosité les rumeurs d'un intérieur inconnu, le son particulier des bavardages de femmes, l'éclat d'une colère ou d'un rire, les murmures d'une intimité, tout ce qui cessait dès qu'on me savait là.⁵³

L'assimilation d'Antinoüs à ces femmes est insupportable, pour la part d'altérité qu'elle désigne, défi et menace à la toute-puissance impériale. Cette altérité est symboliquement associée à l'eau, cet élément antinomique à la pierre ou au métal. C'est un reflet dans l'eau qui métaphorise le morcellement d'un empereur à la recherche de son image idéale en début de roman, c'est dans le Nil que le jeune homme noie cette part de lui-même qui définitivement échappe à l'empereur, ce sont enfin ces "eaux lourdes du golfe Persique"⁵⁴ qui signifient la part inconnue du monde, limites d'un Orient à jamais "obscur", rappel lancinant à la volonté expansionniste de l'empereur, démenti à sa toute-puissance qui le hante depuis l'époque où il accompagnait Trajan dans ses conquêtes. Combat obsessionnel réussi

⁴⁸ *Ibid.*, p. 301.

⁴⁹ Sur l'horreur provoquée par la tête de la méduse en relation avec le féminin et la castration, voir Sigmund FREUD, "La Tête de la méduse", 1922, in *Résultats, Idées, Problèmes*, II, Paris, PUF, 1987.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 424.

⁵¹ *Ibid.*, p. 424.

⁵² Sur le thème du féminin dans l'écriture de Marguerite Yourcenar, voir Pascale DORÉ, *Yourcenar ou le féminin insoutenable*, Genève, Droz, 1999.

⁵³ *Ibid.*, p. 333-334.

⁵⁴ *OR*, p. 354.

contre l'altérité qui menaçait le héros, l'or repousse finalement l'obscurité, comme l'eau miroitante piège le regard de la méduse sidérante. Le nouveau Socrate se révèle aussi un Persée inquiet de conserver sa toute-puissance menacée, et le Un universel, chanté dans les très belles dernières pages, s'apparente plus à un "moins un", soit une universalité qui s'entend comme exclusion de l'altérité.

Ainsi *Mémoires d'Hadrien* s'offre-t-il à la lecture comme la tentative réussie de repousser l'altérité offerte par l'image du double. Le couple éraste-éromène, métaphore chez Marguerite Yourcenar du moi et du moi idéal, devient une image en tout point harmonieuse et symétrique, après un traitement qui aura révélé combien ce couple offrait au départ des discordances, des écarts insondables et inquiétants. L'écriture permet d'évacuer toute part d'inquiétante étrangeté pour un narrateur à la recherche de son image, et le roman devient un miroir imaginaire, magique, merveilleux, mais qui ne donne à contempler qu'un rêve étrangement monochrome.

D'un roman à l'autre, la référence au modèle hellénique s'est enrichie. Dans *Mémoires d'Hadrien*, l'apport de Platon dans le modèle du couple formé par l'éraste et l'éromène permet de reconstituer cette image idéale de soi sans cesse menacée d'effondrement, de morcellement ou de dispersion. Faute de cette référence au sublime, le héros du *Coup de grâce* ne peut fixer son image idéale, qui reste contingente, soumise aux aléas du temps. Mais on aura noté chaque fois combien le moi idéal est mortifère. Le sacrifice de Conrad, immolé à une image idéale, est devenu avec celui d'Antinoüs le sacrifice de l'altérité. L'image dans le miroir ne se soutient que de la mort, seule condition pour préserver son immuabilité.