

"... *NON SENDO IN LOCO BON, NÉ IO PITTORE*"

Quelques notes comparatives entre les *Rime* de Michel-Ange et *Sixtine* de Marguerite Yourcenar

Camillo FAVERZANI
Université de Paris VIII

Michel-Ange a joué un rôle très important dans l'imaginaire yourcenarien des premières années d'écriture. Comme chez les trois peintres – Greco, Dürer et Rembrandt – que l'on a l'habitude d'évoquer très souvent, ou encore chez Dante, D'Annunzio, Maeterlinck et Rilke, Marguerite Yourcenar a trouvé une source d'inspiration presque inépuisable chez Buonarroti, au cours des décennies 1920-1930. Cependant, la façon dont l'auteur utilise l'œuvre du maître toscan – surtout dans *Sixtine* – nous pousse à faire le partage entre celui-ci et les autres personnalités citées jusqu'à poser la question si l'on peut parler du mythe de Michel-Ange chez la jeune M. Yourcenar.

L'écart qui sépare l'artiste du XVI^e siècle des années de rédaction de *Sixtine* pourrait constituer un apport en faveur de la mythification, comme pour l'empereur Hadrien. Cependant, ce n'est pas là une condition suffisante, l'éloignement dans le temps existant aussi pour les trois autres peintres et pour Dante.

En revanche, les libertés que l'homme de *Sixtine* se permet avec l'histoire – comme souvent l'homme Hadrien – pourrait constituer un élément plus convainquant sur lequel s'appuyer pour définir ce mythe yourcenarien. Mais cette autonomie, est-elle vraiment opérante dans *Sixtine*? Dans sa communication sur *Le 'démon' de Michel-Ange*, F. Bonali-Fiquet relève plutôt des points de contact entre le peintre tel que le décrit M. Yourcenar et le personnage historique. Et ce, à l'appui de la poésie de l'artiste toscan et de sa biographie¹. Ces concordances sont assurément très visibles. Cependant,

¹ Cf. à ce propos la très fine analyse de l'amour, de la beauté et de la mort, surtout à ces endroits: F. Bonali-Fiquet, "Le 'démon' de Michel-Ange. Lecture de "Sixtine"", dans *Marguerite Yourcenar et l'art, l'art de Marguerite Yourcenar, Actes du colloque tenu à l'Université de Tours en novembre 1988*, Tours, S.I.E.Y., 1990, pp. 152, 153-154, 155-156 .

sous la voix de Buonarroti, nous croyons entendre également celle de la romancière du XX^e siècle, comme il arrive parfois à l'empereur Hadrien en rédigeant ses mémoires. Nous essaierons donc de trouver une réponse à la question de l'éventuelle mythification du maître italien par M. Yourcenar, en analysant en quelle mesure la présence de l'écrivain français – et de notre siècle – se fait sentir dans *Sixtine*. A cette fin, nous croyons pouvoir avancer aussi l'hypothèse que le phénomène de mythification se produit, en bonne partie, grâce à la rencontre des arts plastiques et de la littérature.

Comme pour Antinoüs, les premières traces du Michel-Ange yourcenarien remontent assez loin dans l'œuvre de l'auteur, à savoir dans "Sonnetts ...", poème faisant partie des "Tableaux Florentins" dans le recueil *Les Dieux ne sont pas morts* de 1922 (p. 129), et repris dans *Les Charités d'Alcippe*, sous le même titre à la ponctuation légèrement modifiée (CA² 55). A propos de ce poème, il est intéressant de faire deux remarques qui nous seront très utiles pour l'explication que nous nous proposons de faire de *Sixtine*: premièrement, nous relevons que M. Yourcenar enregistre "Les pleurs de Michel-Ange et de la Colonna" (v. 4), ce qui revient à dire qu'elle a tout d'abord été marquée par le Michel-Ange poète, plus que par le peintre ou le sculpteur; deuxièmement, nous nous rendons compte que ce vers est le seul qui soit entièrement inchangé dans ce poème dont la version définitive présente tant de variantes que l'on pourrait se demander s'il s'agit du même texte modifié ou bien de deux œuvres indépendantes placées sous un titre plus que proche.

Le sculpteur apparaît deux ans plus tard, dans "David", poème que le public n'a connu qu'en 1956, lors de la première édition du recueil *Les Charités d'Alcippe* (CA² 63). Dans ce sonnet où le marbre prend vie, il n'y a aucune ambiguïté concernant le sujet d'inspiration: le "dur tailleur de pierre" du premier vers est bien Michel-Ange. En revanche, l'"adolescent, à l'âge confus où l'éphèbe se dégage à peine de la jeune fille" de *La Symphonie héroïque*² est déjà plus difficilement identifiable avec la sculpture de la Galleria dell'Accademia florentine. La matière de l'artiste n'étant pas ici définie, les traits que M. Yourcenar attribue à David nous font surtout penser

² M. YOURCENAR, "La Symphonie héroïque", *La Revue de Genève*, II, 21 (août 1930), p. 141.

au bronze d'Andrea del Verrocchio, comme l'auteur l'indique elle-même, et à celui de Donatello.

Toutefois, il n'est pas inintéressant de relever que ces remarques apparaissent dans un article consacré à l'héroïsme dans lequel héros et mythe sont souvent confondus. M. Yourcenar considère alors Michel-Ange comme étant un moyen très efficace pour introduire le thème qu'elle se propose de traiter. De même pour les conclusions qu'elle en tire. Au début, afin de donner forme à l'image de Patrocle soutenu par Ménélas – le groupe sculptural de la Loggia dei Lanzi à Florence –, elle compare "cet abandon presque tendre à la mort" du jeune homme à celui du "Christ de Michel-Ange sur les genoux vierges de sa mère" (p. 129). Si la position de Patrocle et la forme polie du marbre nous rappellent *La Pietà* romaine de Saint-Pierre, l'auteur a probablement dû se souvenir aussi de *La Pietà* florentine de Santa Maria in Fiore, ne serait-ce que pour la verticalité de cet autre bloc et pour la présence dominante de Nicodème. Cette verticalité revient aussi dans la *Pietà Rondanini* du Castello Sforzesco de Milan, œuvre des dernières années de Michel-Ange. C'est d'ailleurs dans cette période de la vie de l'artiste que l'on perçoit davantage son désir d'abnégation et les corps étroitement unis du Christ et de sa mère, dans ce dernier groupe, symbolisent aussi une communion d'âmes qui, l'emportant sur la beauté physique, révèle une profondeur majeure, faite de la rencontre de la souffrance et du bonheur dans une perspective de béatitude future³. C'est sans doute un sentiment assez proche de celui que l'on ressent face au groupe de la Loggia dei Lanzi. A la fin, avant de reprendre en considération le groupe statuaire de la Loggia florentine, M. Yourcenar se souvient que, par opposition au *Persée* de Cellini, "les jeunes hommes de Michel-Ange, aux voûtes sombres de la Sixtine, sont pensifs et sans armes, et s'ils ont vaincu des monstres, ce n'est sûrement qu'en eux-mêmes" (p. 143). Ce qui nous projette directement vers *Sixtine*.

C'est un texte que l'on pourrait mieux définir comme une "nouvelle esthétique" plutôt qu'un essai, bien qu'il soit inclus dans un recueil d'études critiques⁴. Les noms de quatre jeunes hommes qu'a fréquentés Michel-Ange donnent tour à tour leur titre aux parties qui le composent: Gherardo Perini,

³ Cf. aussi C. de TOLNAY, *Michel-Ange*, Paris, Flammarion, 1970, pp. 175- 177.

⁴ *Sixtine* paraît tout d'abord dans la *Revue bleue*, LXIX, 22 (21 novembre 1931), pp.684-687; ici, nous utilisons le texte repris sans changements dans *Le temps, ce grand sculpteur*.

Tommaso Cavalieri, Cecchino Bracci et Febo di Poggio⁵. Le premier apparaît près de Michel-Ange autour de 1520, c'est-à-dire au moment de la maturité de l'artiste. Le deuxième est à son côté au cours de la décennie suivante (1532-1533) et, par la suite, il partage à plusieurs reprises l'intimité de son maître, puisqu'il était parmi ceux qui ont essayé de soulager son agonie en 1564. C. Bracci marque la vie de Michel-Ange en raison de circonstances plutôt tristes car le sculpteur toscan choisit de dessiner le tombeau de ce jeune adolescent, disparu prématurément, à l'âge de quinze ans (1544) Les relations de Michel-Ange avec le dernier nous sont connues surtout grâce à la lettre qui permet d'établir la date de leur rupture, ou de la mort de Febo (1535)⁶ et aux poèmes écrits autour de cet événement. Ces jeunes gens partagent donc l'amitié de Michel-Ange entre 1520 et 1545, à savoir entre la maturité et la vieillesse du peintre, période qui inclut également les travaux concernant *Le Jugement dernier* de la Chapelle Sixtine (1535-1541)⁷.

Le Michel-Ange que nous décrit M. Yourcenar est donc celui qui vient peut-être d'achever cette importante commande et qui médite, en s'adressant à ses compagnons. Toutefois les allusions que l'on retrouve dans *Sixtine* portent plus sur les fresques de la voûte que sur *Le Jugement dernier*. Nous pouvons donc supposer qu'à la fin de son travail, le maître de Caprese se souvient de l'autre œuvre effectuée dans le même endroit et que cela éveille de nombreuses réminiscences. C'est à ce moment que M. Yourcenar intervient en tant que médiatrice entre le peintre et ses amis: l'écrivain en contemplation choisit de donner à chacun sa place sur la voûte. Nous pouvons alors parler de portraits imaginaires peints par l'auteur contemporain. Ainsi trois des quatre personnages introduits par M. Yourcenar occupent, dans la description du Michel-Ange de *Sixtine*, une place sur la voûte de la chapelle. La position que l'écrivain français attribue à T. Cavalieri⁸ nous rappelle donc facilement l'*Ignudo* situé au-dessus de

⁵ Tommai dei Cavalieri, Cecchino dei Bracchi, Febo del Poggio, suivant l'orthographe choisie par M. Yourcenar.

⁶ Cf. à ce propos Michelangelo, *Il carteggio*, edizione di G. Poggi, a cura di P. Barocchi e R. Ristori, Firenze, Sansoni, 1979, vol. IV (*1 gennaio [1533]-1552*), pp. 66-68.

⁷ Les fresques de la voûte, en revanche, avaient été peintes une trentaine d'années auparavant, entre 1508 et 1512.

⁸ A propos de la présence de T. Cavalieri dans l'œuvre picturale de Michel-Ange, il est intéressant de relever que sa personne occupe une place plutôt importante dans *Le Jugement dernier*, non loin du Christ, juste derrière saint Barthélemy.

Jérémie ("Je suis assis, la main sur le genou, dans la pose de celui pour qui se lever est facile", *TGS* 23); "Je suis assis sur le chapiteau d'une colonne, comme au sommet d'un monde, et suis moi-même un couronnement", p. 24). Pour la même raison, nous voyons, dans l'autre *Ignudo* placé au-dessus d'Ezéchiel, un portrait imaginaire de G. Perini ("Tu es beau, de cette beauté fragile que la vie et le temps assiègent de toutes parts, et finiront par te prendre, mais en ce moment, elle est tienne, et tienne elle restera sur la voûte de l'église où j'ai peint ton image", pp. 21-22). Tandis que l'attitude du jeune C. Bracci correspond bien à celle d'Adam dans *La Création d'Eve* ("Il est assis dans une attitude farouche, et ses bras repliés semblent cacher son cœur.", p. 24). Febo di Poggio est le seul absent, sans doute à cause de sa disparition ou de la rupture intervenue entre lui et Michel-Ange.

Cependant le document iconographique de la Chapelle Sixtine n'est pas le seul témoignage des relations de Michel-Ange avec ces jeunes gens. Une grande partie des données historiques concernant ces amitiés relèvent des poèmes du maître toscan. Dans les quelque trois cents textes qui composent les *Rime*⁹, environ un tiers est consacré aux personnages choisis par M. Yourcenar pour son texte. *Sixtine* se situe donc à l'époque où se produit pour Michel-Ange la rencontre de l'art et de la littérature. En effet, les sonnets et les autres compositions, consacrés à T. Cavalieri, les plus nombreux – exception faite de ceux que le poète a écrits pour Vittoria Colonna –, datent de la période 1531-1536, avec quelques remaniements tardifs en 1544-46. Le ou les sonnets supposés inspirés par la mort de Febo di Poggio, ou par la rupture de celui-ci avec le poète, remontent à 1535. Les épitaphes, également très nombreuses, à la mémoire de Francesco Bracci sont de l'année de sa mort, 1544. Seule exception, les trois fragments que l'on suppose consacrés à G. Perini portent la date de leur plus étroite amitié, à savoir les années 1520.

C'est donc sur cette jonction entre la peinture et la poésie que nous voudrions nous arrêter davantage car ce phénomène est décisif pour la création du mythe de Michel-Ange dans l'imaginaire yourcenarien. M. Yourcenar, passionnée d'art, est avant tout un écrivain. Chez elle, ce lien art-littérature se produit par la contemplation des fresques de la Chapelle Sixtine qui lui rappellent les vers que le peintre a consacrés aux mêmes

⁹ Cf. M. Buonarroti, *Rime*, a cura di E. Borelli, Milano, Rizzoli, 1987, "BUR"; le sigle R suivi du numéro du poème en italique et de la page en romain, renvoie toujours à cette édition.

sujets. Comme F. Bonali-Fiquet l'a relevé, nous retrouvons alors dans *Sixtine* plusieurs thèmes présents dans l'œuvre lyrique de Michel-Ange. Cependant son auteur les traite souvent d'une façon très personnelle, en y ajoutant parfois des observations tout à fait originales, absentes chez Michel-Ange. Et le désir de rapprocher les deux domaines dans lesquels le maître de Caprese a exercé son art donne à M. Yourcenar un élan tout nouveau. Elle se propose de projeter ces liens artistiques et humains vers notre XX^e siècle, ce qui confère à la poésie de Michel-Ange une valeur universelle.

Toutefois, avant d'aborder ces moments innovateurs, nous aimerions mettre davantage l'accent sur le lien entre les arts plastiques et la littérature, étant donné l'importance de cet élément pour la création du mythe de Michel-Ange chez M. Yourcenar. Les allusions de Buonarroti à son art apparaissent rarement dans les *Rime* et les quelques fois où l'on peut en apercevoir la trace, comme dans les poèmes consacrés à V. Colonna (R 153, 214; 164, 225; 236, 269; 237, 270), elles ont un caractère plutôt général, ne visant jamais une œuvre en particulier. Si la jonction peinture-poésie s'opère entre la maturité et la vieillesse de l'artiste, elle ne se fait pas dans la contemplation lyrique des arts plastiques. C'est une attitude qui ne semble pas avoir trop intéressé le maître italien et qui aurait sans doute paru déplacée chez lui. Une seule exception est constituée par le sonnet n° 5 (R 45-46), burlesque et réaliste à la fois, consacré aux premiers travaux de la voûte en 1508-12, dans lequel la description de la difficulté et de la fatigue rencontrées dans ces opérations l'emporte sur les considérations qui auraient pu se dégager de la contemplation concernant les sujets originaires ou les modèles.

La relation majeure entre l'art – et la beauté qui s'en dégage – et la poésie de Buonarroti consiste dans le fait que celle-ci devient un moyen de réflexion sur la précarité de toute entreprise humaine dont la peinture et la sculpture sont aussi une expression. Tout comme pour la fragilité de la beauté de C. Bracci (R 183, 243) qui ne peut se retrouver intacte que dans la mort (R 182, 242), l'art aussi a peu de chances de survie. Cependant, le parcours qui mène Michel-Ange à ces conclusions passe par l'égarement de l'illusion d'une immortalité quelconque qui serait réservée aux fruits du travail des artistes. Et M. Yourcenar le suit dans cet égarement.

Si le poète parle peu du peintre et du sculpteur et ne s'intéresse quasiment pas au maître de la Chapelle Sixtine, il y a cependant des traces de son travail manuel dans les poèmes consacrés à V. Colonna: le chemin de l'artiste est

long et dur; il ne s'approche de la perfection que très tard; toute sa vie durant, il doit chercher sa voie (R 241, 274). Ce qui, dans *Sixtine*, se généralise, en s'élargissant à toute recherche:

[...] 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 (TGS 21).

Parfois ce "grand silence" se brise, sous le coup du ciseau du sculpteur et il reçoit la forme exacte de l'œuvre d'art (R 152, 213). C'est ainsi que l'artiste, pris par la beauté du fruit de sa fatigue, commence à se tromper, à se chercher des raisons d'éternité:

Je n'ai jamais rencontré une femme aussi belle que mes figures de pierre, une femme qui pût rester des heures immobile, sans parler, comme une chose nécessaire qui n'a pas besoin d'agir pour être, et vous fit oublier que le temps passe, puisqu'elle est toujours là (TGS 20).

Aussi Michel-Ange s'égarait-il, au cours de quelques poèmes, car, comme le remarque très bien C. Foucart dans un article sur "Le temps vu par Marguerite Yourcenar", "l'artiste ne voit pas les choses de la même façon au moment où il se lance dans la création de son œuvre. Alors [...] le temps [...] disparaît au profit de l'éternité¹⁰". Quelques exemples tirés des *Rime* illustrent bien cette illusion momentanée de Michel-Ange. L'art seul peut faire face aux ravages de la nature:

La causa a l'effetto inclina e cede,
onde dall'arte è vinta la natura.
I' l so, che l pruovo in la bella scultura,
c'all'opra il tempo e morte non tien fede¹¹. (R 239, 272)

C'est grâce à son œuvre que le maître espère immortaliser la beauté de sa bien-aimée (R 242, 275; 240, 273). Ainsi est-ce au sculpteur que Michel-Ange confie la tâche de perpétuer la mémoire de C. Bracci (R 215, 256). Deux quatrains, probable fragment d'un sonnet inachevé, résument très bien tous ces espoirs de survie, dans la mémoire des hommes du moins:

¹⁰ C. Foucart, "Recréer l'être: le temps vu par Marguerite Yourcenar", *Nord*, 5 (juin 1985), p. 77.

¹¹ Cf., pour la traduction française, Michel-Ange, *Les Sonnets*, trad. par R. Grange, Paris, La Pensée Universelle, 1977, p. 100:

La cause, ici, s'efface et cède à son ouvrage
Et c'est notre art qui est vainqueur de la nature.
Je le sais, moi qui prouve en la belle sculpture
Que le temps et la mort sont moins forts que mon œuvre.

Molto diletta al gusto intero e sano
l'opra della prim'arte, che n'assembra
i volti e gli atti, e con più vive membra,
di cera o terra o pietra un corp' umano.

Se po' 'l tempo ingiurioso, aspro e villano
la rompe o storce o del tutto dismembra,
la beltà che prim'era si rimembra,
e serba a miglior loco il piacer vano¹². (R 237, 270)

Et c'est sans doute de ces vers que M. Yourcenar s'est le plus souvenue à propos des pouvoirs évocateurs, sinon éternisants, de l'art:

Même si, un jour, ton miroir ne te présentait plus qu'un portrait déformé où tu n'osais te reconnaître, il y aura toujours, quelque part, un reflet immobile qui te ressemblera. Et c'est de la même façon que j'immobiliserai ton âme (TGS 22).

Toutefois cette illusion est temporaire: Michel-Ange n'est pas dupe de son art; il se rend bientôt compte de l'inconsistance de toute entreprise humaine, de la brièveté de toute survie dans l'univers et face à l'infini. Dans *Sixtine*, c'est T. Cavalieri qui se pose la question de la durabilité. Il le fait par rapport à la poésie:

Ecrirai-je un poème, qui durera davantage? Le morcellement de l'action me désabuse d'agir, et chaque victoire n'est qu'un miroir brisé, où je ne me vois pas tout entier (p. 23).

La réponse de Michel-Ange arrive immédiatement, quelques lignes plus loin:

[...] mes poèmes pour la femme que j'aimais, dans peu d'années, ne seront plus compris, et c'est pour les poèmes une manière de mourir (p. 26).

La mort de l'art et dans l'art n'est pas absente non plus des *Rime* du poète italien. Tourné vers Dieu, il se désiste face aux exigences de l'au-delà. Le bien et le mal se cachent dans la femme qu'il aime, et son art n'est pas à même de faire ressortir le premier aspect; il ne lui permet pas d'atteindre ce qu'il

¹² Idem, p. 73:

Toujours la préférée du goût honnête et pur
Est l'œuvre du premier des arts, qui, assemblant
Les visages, les gestes et les membres vivants,
Refait, de cire, terre ou marbre, un corps humain.
Qu'un temps injurieux, barbare et sans pitié
La mutilé, l'efface ou du tout la démembre,
Sa première beauté renaît au souvenir
Et change un vain plaisir en plus noble pensée.

désire, à savoir son salut. Le génie de l'artiste devient alors stérile face aux tentations terrestres; il ne peut vaincre l'inutilité de toute action humaine: "...e che 'l mio basso ingegno/non sappia, ardendo, trarne altro che morte¹³" (R 151, 212). Cette sensation d'impuissance de l'homme s'accroît davantage pendant les dernières années de Michel-Ange où il approfondit son dialogue avec Dieu. Son art, sans l'aide divine, sort encore plus meurtri de cette confrontation (R 284, 322). Chez M. Yourcenar, le sens d'anéantissement est ressenti plus face à l'immensité de l'univers que par rapport à Dieu. C'est un des moments où le Michel-Ange yourcenarien devient le plus indépendant du personnage historique et, ayant une voix plus proche de notre siècle, prend les traits universels du mythe. Ainsi le marbre, matériau de l'artiste tel qu'il parle par l'écriture de M. Yourcenar, doit conclure son cycle et devenir poussière; l'art ne saurait s'y opposer :

Le marbre, où nous croyons fixer une forme de la vie périssable, reprend à tout instant sa place dans la nature, par l'érosion, la patine, et les jeux de la lumière et de l'ombre sur des plans qui se crurent abstraits, mais ne sont cependant que la surface d'une pierre (*TGS* 26);

[...] celui qui taille des statues ne fait, après tout, que hâter l'émiettement des montagnes (p. 26).

Un autre élément innovateur de *Sixtine* réside dans la tolérance que le Michel-Ange de M. Yourcenar affiche à l'égard de G. Perini, après la séparation qui marque aussi la fin de leur amour passionnel:

Je sais trop bien que les êtres que nous aimons, et qui nous aiment le mieux, nous quittent insensiblement à chaque instant qui passe (p. 21).

Si des propos semblables apparaissent dans les *Rime*, ils sont différemment nuancés (R 17, 58) et ils ne montrent pas l'indulgence dont fait preuve l'artiste yourcenarien vis-à-vis des jeunes gens aimés. Le Buonarroti historique a plutôt tendance à se désespérer pour la perte de l'ami. Ainsi le vers 5 des deux quatrains n° 36 ("Quinci oltre mi legò, quivi mi sciolse¹⁴", R 79), écrits justement pour G. Perini, est-il repris presque mot à mot dans *Sixtine* ("Tu m'as lié, et tu me délies", p. 22), mais l'écrivain du XX^e siècle préfère remplacer les pleurs qui suivent dans le poème par la plus grande compréhension:

¹³ *Idem*, p. 72: "...et que mon bas génie / Ne sait tout en brûlant en tirer que la mort".

¹⁴ *Idem*, p. 41: "C'est là qu'il m'enchaîna et là défit mes chaînes."

Je ne te blâme pas, Gherardo. L'amour d'un être est un présent si inattendu, et si peu mérité, que nous devons toujours nous étonner qu'on ne nous le reprenne pas plus tôt (p. 22).

De même, la rapide conclusion de *Sixtine*, concernant l'amabilité de l'interlocuteur ("Si tu consens à m'écouter durant une heure, c'est qu'on est indulgent envers ceux qu'on abandonne", p. 22), correspond à un profond déchirement dans les *Rime*, engendré cette fois-ci par l'attitude de T. Cavalieri (R 130, 191).

Outre cette forme d'indulgence, ce ton résigné, cette disponibilité à tout comprendre, nous retrouvons aussi, chez le Michel-Ange de *Sixtine*, une sorte d'acceptation face à la solitude, réconfortée par la prise de conscience du destin d'isolement de chaque être humain. Par rapport à l'art, c'est à Tommaso de constater la situation de son maître: "La perfection est un chemin qui ne mène qu'à la solitude"(p. 23). En relation avec l'amour, c'est à Michel-Ange lui-même d'admettre, peut-être avec une certaine amertume mais avec au moins autant de lucidité, que "nous aimons, parce que nous ne sommes pas capables de supporter d'être seuls. Et c'est pour la même raison que nous avons peur de la mort " (p. 25). Il s'agit de deux phrases bien yourcenariennes dans le style et dans l'esprit, comme nous en retrouvons dans *Mémoires d'Hadrien* ou dans *L' Œuvre au Noir*. Ce sont des attitudes probablement un peu modernes dont nous ne pouvons guère apercevoir de traces dans les poèmes de Michel-Ange, toujours tourné, surtout pendant la dernière période, vers l'appel de la religion catholique. Les épitaphes consacrées à C. Bracci, dans lesquelles le poète plaide pour le repos éternel des bienheureux, témoignent à plusieurs reprises de cette attitude (R 201, 251). Cependant nous aimons imaginer que Michel-Ange aurait pu tirer les conclusions que M. Yourcenar lui attribue, sans pourtant les mettre en vers ou les codifier d'une façon quelconque.

Avec l'expérience de *Sixtine*, le mythe de Michel-Ange a trouvé sa plénitude chez M. Yourcenar; il a donc tendance à s'effacer, ou du moins à laisser la place à de nouvelles expressions de son écriture. Cependant, nous désirons relever encore quelques allusions au maître de Caprese car, dans *La Mort conduit l'attelage*, elles semblent confirmer son caractère mythique. Les nouvelles *D'après Greco* et *D'après Dürer* révèlent le même attachement de leur auteur à Buonarroti. A plusieurs reprises, ce dernier est même appelé à faire partie de la famille Yourcenar et ce au prix de l'inexactitude historique et de la maladresse toponymique. Dans le premier texte, la naissance de

Valentine, la mère d'Anna et Miguel, est saluée par "une femme pâle, très maigre, [...] Vittoria Colonna, la veuve de ce Don Juan d'Avalos qui vainquit à Pavie, la mystique amie de Michel-Ange"¹⁵. Dans le deuxième, Alberico de' Numi, le père de Zénon, connaît dans sa jeunesse "l'amitié passionnée de Michel-Ange" (*MCA* 17). Ce qui, lors de son départ soudain de Flandre, engendre une comparaison heureuse: "Peut-être ses soudaines ardeurs [...] n'était-ce qu'une succession d'attitudes violentes et superbes, mais arbitraires, comme celles que prennent les figures de Buonarroti sur les vouûtes de la Sixtine" (*MCA* 21). La similitude avec l'art du sculpteur réapparaît pour Zénon grandissant: "L'enfant [...] rappelait l'âpre bambin de marbre auquel Marie enseigne à lire, dans le groupe sculpté par Michel-Ange que d'opulents marchands venaient d'offrir à Notre-Dame" (*MCA* 26). Cependant, dans ce rapprochement, il faut relever une petite inexactitude, par ailleurs supprimée dans *L'Œuvre au Noir*. En effet, nous reconnaissons facilement dans ces lignes le *Tondo pour Bortolommeo Pitti*, conservé au Museo Nazionale del Bargello de Florence, reproduisant une Vierge à l'Enfant, plutôt que la sculpture connue comme la *Vierge de Bruges*, appartenant effectivement à l'église Notre-Dame de cette ville. L'œuvre florentine reproduit davantage l'action de l'apprentissage de la lecture, tandis que pour la statue, plus statique et solennelle, nous ne pouvons qu'imaginer cette circonstance comme antérieure, étant donné que Marie tient un livre fermé dans la main.

Avec ces quelques notes, l'aventure michelangelesque de M. Yourcenar peut se considérer comme conclue. Buonarroti sert encore de référence culturelle dans "Le Cerveau noir de Piranèse" (*SBI*² 118 et 121), ou il est à l'origine d'une considération amusée concernant le séjour du grand-père paternel de l'auteur à Florence (*AN*² 136). Mais le caractère mythique n'a plus de raison d'être dans ces œuvres de la maturité. D'ailleurs, dans les deux cas, Michel-Ange est cité dans des contextes qui évoquent également des sites historiques, d'autres artistes, tels les Carrache, et encore Dante.

Et, dans le domaine italien, c'est justement par rapport au poète florentin que nous pouvons tirer nos conclusions concernant la mythification de Buonarroti chez la jeune M. Yourcenar. Dante a aussi été une inépuisable

¹⁵ *MCA* 94; nous remarquons à ce propos une imprécision dans la désignation du prénom du mari de cette aristocrate poétesse: Ferdinando Francesco; l'imprécision persiste dans la deuxième version, où cet homme d'armes devient Ferrante (*OR* 854).

source d'inspiration pour l'écrivain des années 1920-1930. Cependant il n'atteint pas le caractère de mythe. Des traces des influences dantesques sont présentes dans les premières œuvres de l'auteur et la réception d'Alighieri s'épanouit dans la pièce *Le Dialogue dans le Marécage*, à peu près contemporaine¹⁶ de *Sixtine*. Toutefois M. Yourcenar arrive à la rédaction de cette œuvre théâtrale par degrés, en passant par l'imitation poétique, voire par le calque, dans *Les Dieux ne sont pas morts*, et elle ne se propose jamais de faire parler l'auteur de *La Divine Comédie*. En revanche, les brèves allusions à l'art de Michel-Ange avant la conception de *Sixtine* relèvent uniquement de la citation savante. Le texte de 1931 est donc une œuvre tout de suite très achevée. Cela s'explique sans doute par deux raisons: d'une part, parce que la fréquentation des *Rime* de Buonarroti était très assidue chez le jeune écrivain; d'autre part, parce qu'elle avait pu faire préalablement l'apprentissage de la poésie italienne du Moyen-Age et de la Renaissance en passant aussi par Dante.

¹⁶ Cf. la première édition de la pièce dans *La Revue de France*, XII, 4 (15 février 1932), pp. 637-665.