

## **LA MORT CONDUIT L'ATTELAGE : TROIS TEXTES VIRTUELS<sup>[1]</sup>**

par Manuela LEDESMA (Jaén)

*La Mort conduit l'attelage*<sup>[2]</sup> est un ensemble constitué par trois nouvelles qui avaient été conçues à l'origine comme trois fragments d'un vaste projet des années 1920 intitulé *Remous*. Écrits tous les trois entre 1921 et 1924<sup>[3]</sup>, ces mêmes fragments "à peu près inchangés" (OR, p. 837) seront publiés par Marguerite Yourcenar en 1934, constituant par là un véritable état intermédiaire entre leur première version disparue et les textes définitifs tels que nous les connaissons aujourd'hui<sup>[4]</sup>. Nous nous trouvons donc face à un véritable "état du texte" que nous étudierons en lui-même, indépendamment des versions antérieures ou postérieures, tel que Marguerite Yourcenar l'assume en le publiant vers le milieu des années 1930, en pleine période de sa formation comme écrivain.

### **La présence de l'histoire : D'après Dürer**

Nous nous trouvons, en effet, face à trois nouvelles qui se présentent comme autonomes mais qui gardent encore des traces de leurs liens de famille<sup>[5]</sup>. Dans ce contexte, deux éléments

---

[1] Cet article est une version remaniée et traduite d'un des chapitres de la thèse *Métodos de composición en la obra de Marguerite Yourcenar : de la filosofía griega a la mística oriental*, dirigée par le Professeur Luis GASTÓN ELDUAYEN et soutenue par nous à l'Université de Grenade en juin 1996.

[2] Paris, Bernard Grasset, 1934.

[3] Cf. la "Note de l'auteur" de *L'Œuvre au Noir* (OR, p. 837) ; les "Carnets de notes de *L'Œuvre au Noir*" (I), *NRF*, n° 452, sept. 1990, p. 40 ; les "Postfaces" consacrées à *Anna, soror...* (OR, p. 1028 sq.) et à *Un homme obscur* (OR, p. 1032). Désormais, nous respecterons, dans tous les cas, les sigles proposés par la SIEY.

[4] *L'Œuvre au Noir* (1968), *Anna, soror...* (1981), *Un homme obscur* et *Une belle matinée* (1982).

[5] "De ce qui eût été une ample fresque romanesque s'étalant sur plusieurs siècles et sur plusieurs groupes humains reliés entre eux soit par les liens du sang, soit par ceux de l'esprit, les quelque quarante pages d'abord simplement

peuvent nous aider non seulement à vérifier ces liens, mais à dévoiler aussi le mécanisme consistant à poursuivre une dynamique d'intégration des parties dans un ensemble qui puisse leur donner un sens en tant que tel. Il s'agit, d'une part, d'une chronologie successive qui s'appuie souvent sur des faits historiquement prouvés, d'autre part, du transfert de personnages et d'idées d'une nouvelle dans une autre.

L'action de *D'après Dürer* se développe, *grosso modo*, entre la participation de Messer Alberico de' Numi à la Ligue de Cambrai, en 1508 (MCA, p. 18), et la mort de Zénon à soixante ans (MCA, p. 79), c'est-à-dire en 1573 ou 1574 ; celle de *D'après Greco* entre 1580, date de la naissance d'Anna de la Cerna (MCA, p. 93), et sa mort après la victoire de Rocroi, vers 1643 (MCA, p. 167), bien que le noyau principal de cette nouvelle se soit fixé dans les années 1598 et 1599 ; quant aux événements racontés dans *D'après Rembrandt*, nous constatons qu'ils se sont passés entre les dernières années du siècle et l'année 1614, date à laquelle a vraisemblablement lieu la fuite de Lazare. Nous pouvons donc signaler que les trois nouvelles gardent une cohérence interne et successive en ce qui concerne le moment historique où évoluent les personnages : ces "grands âges de la Renaissance et de la Réforme" dont parlait déjà Gonzague Truc vers la fin de ces années 1930<sup>[6]</sup>.

Mais si les événements historiques y abondent avec leur fonction de repères spatio-temporels, il en va de même avec les personnages historiques, ce qui confère aux trois nouvelles un solide "ancrage référentiel"<sup>[7]</sup>, lequel suit ici un rythme décroissant : il est exhaustif dans la première, celle qui ouvre le triptyque, suffisant dans la deuxième, puisque l'atmosphère a été déjà annoncée dans celle qui la précède, très faible dans la troisième, car elle se nourrit des deux autres nouvelles. Toutefois, cette exhaustivité elle-même cache parfois la présence de quelques anachronismes très subtils qui mériteraient d'être signalés, étant donné que leur présence ne répond nullement au souci de respecter la chronologie, mais à la volonté de l'auteur de présenter cet

---

intitulées *Zénon* formaient le premier chapitre" (OR, p. 837).

[6] "L'Œuvre de Marguerite Yourcenar : 1929-1938", *Études littéraires*, Canada, avril 1979, p. 15. Il s'agit d'une conférence inédite (1938 ou 1939).

[7] Cf. Philipp HAMON, "Pour un statut sémiologique du personnage", *Poétique du récit*, Paris, Seuil/Points, 1977, p. 115-180.

ensemble comme un tout susceptible de justifier la publication en un seul volume<sup>[8]</sup>.

Ainsi, l'exemple le plus frappant est celui de Marguerite d'Angoulême ou de Navarre, présentée dans *D'après Dürer* comme l'une des "trois princesses" (MCA, p. 28) qui participèrent en 1529 à la Paix de Cambrai, appelée aussi "Paix des Dames", alors que ledit traité ne fut en réalité signé que par Louise de Savoie, au nom de son fils François I<sup>er</sup>, et par Marguerite d'Autriche, au nom de son neveu l'empereur Charles Quint. Or, nous croyons que cette présence anachronique répond à la volonté de l'écrivain d'établir, en même temps qu'un motif structural commun aux deux premières nouvelles, un signe annonciateur qui puisse préparer subtilement le lecteur en tant que récepteur d'un thème certainement problématique : l'amour incestueux qui surgira et sera finalement consommé entre Anna et Miguel de la Cerna dans *D'après Greco*.

En effet, si Marguerite de Navarre nous apparaît comme une femme "tout en noir" dont le visage a été marqué par "les maux [...] qu'elle avait subis durant la captivité de son frère uniquement aimé" (MCA, p. 29), la double appellation de "mon frère et chevalier" (MCA, p. 30) vient justement insister sur le caractère amoureux aussi bien que fraternel de ce rapport entre les deux. Sans oublier, par ailleurs, que l'expression "la salamandre fraternelle" (*ibid.*) joue ici à trois niveaux : celui, le plus transparent, de la célèbre devise de François I<sup>er</sup><sup>[9]</sup> qui justifierait l'adjectif "fraternelle" ; celui, plus symbolique, de la passion amoureuse véhiculée par cet animal qui "reste, pour notre imagination, li[é] au feu"<sup>[10]</sup> ce qui confirmerait le composant passionnel de la relation ; celui, plus secret, de la salamandre des alchimistes, l'un des symboles de "l'esprit mercuriel de la *prima*

---

[8] Sans oublier, bien entendu, que les trois récits de 1934 sont "unifiés et en même temps contrastés entre eux par des titres trouvés après coup [...]", *OR*, p. 837.

[9] "François I<sup>er</sup> avait mis dans ses armoiries une salamandre au milieu du feu et adopté cette devise : "J'y vis et je l'éteins", Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 842.

[10] Gilbert DURAND, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1969, p. 72.

*materia*<sup>[11]</sup>, ce qui sert à introduire le personnage de Zénon comme celui “qui tient compagnie aux tisons” (MCA, p. 30).

Mais arrêtons-nous un instant à un autre anachronisme aussi subtil et peu fortuit que celui que nous venons de voir et, comme lui, également disparu de la version définitive. Celui-ci se trouve toujours à l'intérieur de *D'après Dürer*, mais cette fois concerne le séjour d'Henri-Maximilien à la cour d'Urbin, où il va connaître en 1554, peu avant sa mort à Sienne, la petite Valentine de Gonzague<sup>[12]</sup>, âgée alors de sept ans<sup>[13]</sup>. Or, la cour humaniste d'Urbin a déjà perdu à cette époque l'éclat et le rayonnement qu'elle possédait dans la deuxième moitié du XV<sup>e</sup> siècle et qu'elle gardait encore au début du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>[14]</sup>, ainsi que cette atmosphère empreinte de néoplatonisme qui est celle des Montefeltro et qui n'est plus tout à fait celle des Della Rovere, famille qui règne dans la ville à partir de 1508. Nous constatons alors que ce transfert répond, de la part de l'auteur, à la volonté d'établir un fil conducteur entre *D'après Dürer* et *D'après Greco*, ainsi qu'au souci évident d'y introduire un signe annonciateur de ce néoplatonisme qui envahira la deuxième nouvelle et qui sera personnifié par cette même Valentine de Gonzague, mère de Donna Anna et de Don Miguel.

D'autre part, certains personnages secondaires passent d'une nouvelle dans une autre avec une aisance qu'on dirait onirique et qui est bel et bien le fruit d'une volonté d'établir des passerelles entre elles. C'est le cas de ce Francus Leuwee de *D'après Dürer* “qui avait instruit dans l'art des nombres les deux nièces de Martin [Fuggers]” (MCA, p. 49) vers 1550, lequel réapparaît dans *D'après*

[11] Carl G. JUNG, *Psychologie et Alchimie*, Paris, Buchet/Chastel, 1970, p. 354.

[12] Cf. MCA, p. 69-70.

[13] La date exacte a été déterminée à l'aide de l'information apportée par l'action : si “les derniers vers de Pietro Bembo agonisant furent composés pour fêter sa prochaine venue au monde” (p. 94) et Bembo est mort le 18 janvier 1547 ; si, d'autre part, cette “femme pâle [qui] prit l'enfant dans ses bras et lui donna sa bénédiction” (*ibid.*) était Vittoria Colonna, “la mystique amie de Michel-Ange”, morte aussi en 1547, nous pouvons alors en déduire que Valentine de Gonzague est née en 1547 et que, si “[elle est] âgée de sept ans à peine” (p. 70) quand Henri-Maximilien la voit à Urbino, cela n'a pu se passer qu'en 1554.

[14] La cour d'Urbin atteint son climax entre 1444 et 1482, pendant le “règne” de Federico III da Montefeltro, l'un des plus grands mécènes de la Renaissance et inspirateur d'une société raffinée qui sera immortalisée par Baldassarre Castiglione dans son ouvrage *Il Cortegiano* (1528). Les entretiens qui forment l'essentiel du livre sont, en effet, fictivement situés entre septembre 1506 et



## La Mort conduit l'attelage : trois textes virtuels

*Rembrandt* à la fin du siècle comme ce "petit vieillard [...] qui enseignait la mathématique" (*MCA*, p. 175), à qui Nathanaël confie ses doutes et ses peines. Un autre exemple est celui de Fernando Bilbaz dans *D'après Greco*, ce "capitaine du navire sur lequel [Miguel de la Cerna] s'embarquait" (*MCA*, p. 146) en 1599 et l'homme qui s'est chargé de son corps quelques semaines après en Sicile. Or, nous retrouverons ce comparse dans *D'après Rembrandt* et dans un contexte marginal par rapport à l'action principale, apportant ici une sorte de couleur locale qui vient illustrer l'un des types humains du temps, celui de l'aventurier de la mer<sup>[15]</sup>.

Il est hors de doute que cette forte imprégnation historique annonce déjà le goût de Marguerite Yourcenar pour l'Histoire<sup>[16]</sup>, et, plus précisément, cette inclination pour le roman historique qui pointe aussi dans *Le Coup de grâce*, mais qui s'épanouira dans la maturité avec *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au Noir*. Pour ce qui est de *La Mort conduit l'attelage*, il nous semble que, derrière la considérable étendue de l'époque choisie, transparait le désir de recréer la très complexe atmosphère du XVI<sup>e</sup> siècle, dans toutes ses manifestations et dans tous ses courants de pensée.

Ainsi, *D'après Dürer* nous offre le type du courtisan italien de l'époque dans la personne de Messer Alberico de' Numi, père de Zénon. Il s'agit d'un jeune prélat d'origine florentine qui nous apparaît tantôt comme "cet homme effréné", tantôt comme "épris d'un furieux élan d'ascétisme" (*MCA*, p. 18), partagé aussi entre l'ambition politique et la passion de connaître. Nous nous trouvons donc face à un homme dont la vie est marquée non seulement par les antagonismes qui un jour ballotteront son fils, mais aussi par la très riche atmosphère culturelle d'un pays et d'une époque :

Messer Alberico de' Numi avait, sous ses cheveux longs, dans l'ardeur de la première adolescence, brillé à la cour des Borja. Entre deux courses de taureaux sur la place de Saint-Pierre, il s'était complu à d'interminables entretiens avec Léonard de Vinci, alors ingénieur de César ; plus tard, dans le sombre éclat de ses vingt-deux ans, il fut du petit nombre de jeunes gentilshommes que

---

février 1507, à l'époque où Bembo et l'auteur lui-même fréquentaient la cour de Guidobaldo da Montefeltro et de sa femme, Elisabeth de Gonzague.

[15] Cf. *MCA*, p. 195.

[16] Voir Patrick de ROSBO, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Mercure de France, 1972, p. 35-67.

l'amitié passionnée de Michel-Ange honorait comme un titre. (*MCA*, p. 17)

La charge référentielle du fragment est telle qu'il ne nous reste qu'à la compléter avec d'autres données qui viennent s'y ajouter, surchargeant encore plus le portrait, le figeant dans tous les stéréotypes du genre : installé en Flandres pour quelque temps, Messer Alberico consacre celui-ci, non seulement à séduire la jeune et frêle Hilzonde, mais aussi à rechercher des "manuscrits antiques oubliés" (*MCA*, p. 19), ce qui lui fait bénéficier aux yeux des "humanistes de Hollande" du "génie du grand Marsile" (*ibid.*). Finalement, "l'ascension de Jean de Médicis au siège de Saint-Pierre" (*MCA*, p. 20) provoque le retour à Rome de "cet aventurier de la pourpre" (*ibid.*) qui sera cardinal à trente ans et mourra peu après "durant un festin, au cours d'une de ces débauches sanglantes où se complaisaient les Farnèse" (*MCA*, p. 24).

Mais si stéréotypé soit-il, ce portrait ne nous cache point d'autres centres d'intérêt présents dans le texte. Nous constatons, par exemple, qu'un large éventail d'idées religieuses y est représenté : nous voyons, d'une manière générale, pulluler les membres de quelques hérésies, tels que les hussites, les lollards ou les albigeois (*MCA*, p. 23) ; nous devinons les premiers foyers de la Réforme surgis sous la protection de quelques humanistes célèbres, tels que Marguerite de Navarre (*MCA*, p. 31) ou Renée de France (*MCA*, p. 69) ; mais, d'une manière plus précise, nous assistons à la conversion d'Hilzonde après son mariage avec Simon Adriansen, anabaptiste convaincu qui avec le concours de sa jeune femme est prêt à tout sacrifier, et leurs biens et leur vie (*MCA*, p. 39-47). Finalement, nous constatons que Dorothee et Martha, les deux filles de ces derniers, adhèrent à la Réforme dans leur jeunesse :

Perdues dans la multitude des sectes, épouvantées d'être sans guide, les filles de Simon parmi tant d'opinions contraires, craignaient de ne faire que changer d'erreur. Alors, la lecture de *l'Introduction à la Doctrine Chrétienne* leur apporta, comme un écho, la voix dure de Calvin. (*MCA*, p. 51)

Nous devons pourtant signaler que l'orthodoxie dominante trouve aussi sa place dans cette fresque, c'est-à-dire cette religion catholique romaine qui constitue le bouillon de culture dont surgiront aussi bien la déviation par rapport à la doctrine imposée

## La Mort conduit l'attelage : trois textes virtuels

par l'Église de Rome que la réponse de rois et de papes face aux premiers succès de la Réforme. Ainsi, par exemple, le Saint-Siège y est représenté par Jules II, que Messer Alberico de' Numi accompagne en 1508 comme secrétaire pendant la Ligue de Cambrai, et par Léon X, dont l'ascension au siège de Saint-Pierre ramènera celui-ci à Rome en 1513.

Par ailleurs, en tant que fils bâtard d'une bonne famille à l'époque, "Zénon grandit pour l'Église" (*MCA*, p. 26) et "obtint la cléricature" (*MCA*, p. 27) à l'école de théologie de Douai, ce qui semble justifier son habit de pèlerin en route vers Compostelle (*MCA*, p. 14) dans le chapitre qui ouvre la nouvelle. Puis, l'auteur placera la deuxième rencontre entre Zénon et Henri-Maximilien à Innsbruck, pendant la deuxième période du Concile de Trente, c'est-à-dire entre 1551 et 1552, lorsque la Contre-Réforme bat son plein, se matérialisant ici dans sa version la plus extrême et à travers ces "officiers de la Sainte-Inquisition" (*MCA*, p. 68) qui viennent arrêter Zénon le lendemain.

Mais le véritable noyau de *D'après Dürer* est constitué, précisément, par ce Zénon marginal, prototype encore très primitif de cet homme d'action de la Renaissance que sera un jour le Zénon de 1968<sup>[17]</sup>. Et, pourtant, le deuxième avatar de cet "aventurier du savoir" (*MCA*, p. 15) contient déjà, à la manière d'un embryon, les éléments qui annoncent sa vraie dimension : le "jeune clerc qui ne croyait qu'en l'homme" (*MCA*, p. 33) fait preuve d'une "insatiable soif de science" (*MCA*, p. 26) qui embrasse déjà, et d'un point de vue décidément matérialiste, l'alchimie, la mécanique, la médecine et la physique :

Pourtant, cette fureur de vivre, chez l'alchimiste, ne se séparait pas d'une fureur de connaître ; il semblait que son âme, aussi bien que son corps, ne fût qu'un crible à sensations. (*MCA*, p. 39)

Et même si ses connaissances sont encore plus imaginaires que réelles, nous voyons pointer ici les grandes lignes qui seront profilées dans le personnage de la maturité. En effet, il a beau être rudimentaire, le Zénon alchimiste est bel et bien considéré déjà comme "le compagnon du feu" (*MCA*, p. 32 et 60) ; il a beau être

[17] "[...] le type achevé est Léonard de Vinci, à la fois peintre, ingénieur, mathématicien et physicien ; mais il n'est guère de philosophe qui ne soit en même temps médecin, ou tout au moins astrologue et occultiste [...]". Émile BRÉHIER, *Histoire de la philosophie I*, Paris, PUF, 1989, p. 662.

dessiné trop schématiquement, le Zénon médecin a déjà quelques “expériences métaphysiques” (*MCA*, p. 62), mais sans plus de précisions ; quant à son côté “physicien”, ses études semblent se consacrer au “cours naturel du sang” (*MCA*, p. 67), à la réalisation de quelques “expériences d’acoustique” (*MCA*, p. 81) et à des élucubrations sur “la pesanteur de l’air” (*MCA*, p. 82).

Nous pouvons donc conclure que si les activités du premier Zénon étaient purement et simplement énoncées en termes d’alchimie, de médecine, et même de magie ou thaumaturgie, ce deuxième avatar du personnage<sup>[18]</sup> semble vouloir y ajouter la science, privilégiant ainsi ce domaine face aux spéculations alchimico-philosophiques qui submergeront le troisième et dernier avatar de Zénon.

Par ailleurs, et au cours de cette même année 1934, Marguerite Yourcenar verra aussi publié un texte intitulé “Essai de généalogie du saint”,<sup>[19]</sup> où elle prétend passer en revue la figure du saint dans les différentes cultures, la mettant finalement en face de celle du philosophe, auquel notre auteur s’assimile franchement :

Le saint faisait à Dieu le sacrifice de ses doutes : nous sacrifions toujours toutes les certitudes, avec ce qu’elles procurent à leurs possesseurs d’apaisement, et peut-être d’orgueil, à cette obstinée rigueur qui nous conseille d’en douter. (*EM*, p. 1687)

Une attitude qui reflète celle du deuxième Zénon, avouant à Innsbruck qu’il “ne [s]e conna[issait] plus qu’à la manière d’une interrogation” (*MCA*, p. 61).

### **Influences platoniciennes : D’après Greco**

Si nous avons déjà avancé que la deuxième nouvelle se trouve, par l’entremise du personnage de Valentine de Gonzague, imprégnée de la lumière néoplatonicienne que dégage la Renaissance italienne, nous sommes en devoir de constater maintenant que Marguerite Yourcenar établit, dans ce même

[18] Le fragment de *Remous* intitulé Zénon apparaît augmenté, dans *MCA*, “d’une dizaine de pages plus récentes, brève esquisse de la rencontre d’Henri-Maximilien et de Zénon à Innsbruck dans *L’Œuvre au Noir d’aujourd’hui*” (*OR*, p. 837).

[19] In *Revue Bleue*, LXXII, 12, 16 juin 1934, p. 460-466, repris dans *Essais et Mémoires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 1678-1688.

“Essai de généalogie du saint” dont nous venons de parler, la “carte d’influences platoniciennes” dans ses deux grandes aires de distribution géographique, ce qui nous invite à nous demander dans quelle mesure celles-ci se trouvent représentées dans *D’après Greco*. Mais voyons cette carte-là.

[...] vers l’Est, par les califes grécisants de Bagdad, jusqu’aux mosquées de Konia où Djelaledin-El-Rumi parfume d’une goutte de ce miel le vin un peu âcre des grandes mystiques africaines, jusqu’à l’Espagne catholique, où le platonisme semble pénétrer par l’école de Cordoue [...]; vers l’Ouest, en Italie, par Gémisthus Plétho, en France, par le Pseudo-Denys, par Pierre Abélard jusqu’à Fénelon et sa doctrine du pur amour. (*EM*, p. 1683)

Au premier abord, il semble évident que c’est le courant “vers l’Ouest” qui domine, grâce, notamment, au philosophe et humaniste byzantin Gémiste Pléthon (1355-1450), propagateur en Occident de la défense de Platon dans ce conflit entre Platon et Aristote qui avait inspiré la philosophie byzantine du Moyen Âge<sup>[20]</sup>, inspirateur aussi, et pour cause, de cette Académie platonicienne de Florence qui sera dirigée quelques années plus tard par Marsile Ficin et qui informera pendant des siècles toute la pensée italienne.

Ce courant se trouve donc représenté dans *D’après Greco* par le personnage de Donna Valentine de Gonzague, cette même “petite-fille d’Agnès de Montefeltro” (*MCA*, p. 93) que nous trouvions enfant dans *D’après Rembrandt*. Mais arrêtons-nous maintenant aux lectures de Platon que ce deuxième récit lui prête par le truchement des souvenirs de sa fille Anna. Celle-ci se rappelle, par exemple, l’image de sa mère méditant devant la baie d’Ischia, “un manuscrit du *Phédon* sur les genoux” (*MCA*, p. 95), dialogue où Platon essaie de prouver la théorie de l’immortalité de l’âme en s’appuyant sur la doctrine des Idées. De là, sûrement, le sens de l’une des rares, mais très significatives phrases que l’auteur met sur le compte de Donna Valentine : ce “Rien ne finit” (*MCA*, p. 112) qu’elle laissera tomber sur son lit de mort, ce qui montre l’importance que Marguerite Yourcenar accorde à cette opinion que

---

[20] Et, très particulièrement, les traités de Psellos (1018-1098), où se trouve le point de départ de ce platonisme inspiré de Proclus (412-484) qui pénétrera, avec son mysticisme et son universalité, la pensée italienne de la Renaissance, mais aussi, et par la suite, tout le monde occidental. Cf. Émile BRÉHIER, *Histoire de la Philosophie I*, Paris, PUF, 1989, p. 558-564.

Platon va puiser dans la mystique orphico-pythagoricienne et qu'il développe d'abord dans le *Phédon*, puis dans *Le Banquet*<sup>[21]</sup>.

Une autre phrase attribuée à cette femme d'une beauté et d'une perfection quasi idéales<sup>[22]</sup> nous renvoie directement au *Banquet* et à ce qui est son idée capitale, c'est-à-dire que toute beauté terrestre n'est qu'un reflet de la véritable Beauté, à laquelle aspire l'âme en vertu d'Éros, ou, ainsi que le dira Donna Valentine, "tout ce qui est beau s'éclaire de Dieu" (*MCA*, p. 97), puisque les choses ne sont belles que dans la mesure où elles participent du Bien suprême dont elles émanent<sup>[23]</sup>. Un peu plus loin, nous retrouvons Donna Anna juste avant d'abandonner Naples après les funérailles de son frère, recherchant dans ses souvenirs "chacun des lieux où s'était un moment arrêtée sa vie" (*MCA*, p. 155) : sa mémoire s'immobilise alors de nouveau sur l'île d'Ischia, "où deux enfants, au pied d'une jeune femme silencieuse, avaient souvent épilé ensemble les pages finales du *Banquet*" (*ibid.*). Or, cette allusion nous renvoie encore une fois à son écho dans l' "Essai de généalogie du saint", où Marguerite Yourcenar parle, précisément, de la transcendance de ce dernier fragment en ce qui concerne l'histoire de la mystique occidentale, affirmant, elle aussi, que "ce mouvement ascendant de l'âme a son point de départ dans l'épilogue du *Banquet*" (*EM*, p. 1683)<sup>[24]</sup>.

Mais nous trouvons aussi chez Donna Valentine des échos de la trace pythagoricienne sur Platon, "fasciné – d'après Mircea Éliade – par la conception pythagoricienne de l'unité universelle, de l'ordre immuable du Cosmos et de l'harmonie qui règle aussi bien

[21] Cf. PLATON, *Le Banquet*, Paris, Les Belles Lettres, texte établi et traduit par Léon ROBIN, 1929. Voir particulièrement la "Notice", p. LXXXVII.

[22] Donna Valentine possède, en effet, une "gravité singulière" et "comme la sérénité de ceux qui ne sont pas destinés au bonheur" (*MCA*, p. 94). Son physique même, "translucide comme ses gemmes" (p. 97), semble la placer au-dessus de toute contingence, dans une sorte de nébuleuse idéale. Ces caractéristiques du personnage nous renvoient à son référent dans la vie réelle, c'est-à-dire à cette Jeanne de Vietinghoff qui sera souvent assimilée par Marguerite Yourcenar à la Diotime du *Banquet*. Ainsi, en connaissant la nouvelle de sa mort, notre auteur écrira "En mémoire de Diotime : Jeanne de Vietinghoff" (*La Revue mondiale*, 15 février 1929, p. 413-418), texte qui sera repris "sans changements" in *TGS* (p. 217-223), où l'on peut trouver aussi une allusion explicite à cette vie platonicienne" (p. 224), ou des phrases comme celle-ci : "Infatigable élan d'une âme toujours en route : ce mode mystique de vivre n'est qu'un perpétuel départ" (p. 218).

[23] Cf. PLATON, *op. cit.*, 211 b.

la course des planètes que l'échelle musicale<sup>[25]</sup>. Ainsi, devant la limpidité d'une nuit d'été à Acropoli et la description d'un "ciel de diamant et de cristal [qui] tournait lentement autour du pôle" (MCA, p. 106), le texte nous fait savoir que "Valentine songeait peut-être aux sphères chantantes de Pythagore" (*ibid.*), ce qui nous rapproche de cette conception platonicienne du monde sensible en tant que reflet d'un être supérieur ou Démiurge que nous rencontrons dans le *Timée*<sup>[26]</sup>, l'un des derniers dialogues de Platon. Or, si ce Démiurge est le Bien suprême qui pénètre entièrement la structure de l'univers, il est légitime de supposer que si, ainsi que le dit Valentine pendant sa contemplation de la nuit étoilée, "la terre est triste" (MCA, p. 106) et "la terre se souvient" (MCA, p. 107), cette tristesse de notre planète peut bien répondre à une obscure réminiscence de ce Bien suprême dont elle fait partie et dont elle n'est qu'un reflet, exprimant alors, étant donné ses conditions mystiques et sa connaissance de l'homologie établie par Platon entre l'âme et le cosmos, sa propre tristesse et sa propre réminiscence.

De là, peut-être, la sérénité de Donna Valentine face à la mort, comprise ici, dans ce contexte de la philosophie platonicienne et suivant les traces de Pythagore en ce qui concerne la doctrine de la transmigration et la remémoration ou *anamnesis*, comme "le retour à un état primordial et parfait, perdu périodiquement par la réincarnation de l'âme"<sup>[27]</sup>. Mais assistons aux dernières minutes de cette femme aussi belle, intelligente et douce qu'irréelle :

---

[24] Voilà l'explication nécessaire que nous apporte Léon ROBIN : "Or, voici qu'une fois de plus, avec une nouvelle bande de fêtards, la passion vient tout submerger d'une vague plus furieuse encore, où s'engloutit l'activité réfléchie de la pensée ; mais de nouveau, au milieu du lourd sommeil de tous ces ivrognes, s'élève la voix de la Philosophie, dominant tous les aspects, tragiques ou burlesques, de la vie. C'est comme si l'Amour, succombant aux épreuves, ressuscitait tout à coup, supérieur aux passions et dans la gloire de la philosophie éternelle", PLATON, *Le Banquet*, *op. cit.*, p. CVIII-CIX.

[25] Mircea ELIADE, *Histoire des croyances et des idées religieuses/II*, Paris, Éditions Payot, 1978, p. 192.

[26] Platon, guidé par des considérations d'équilibre et de beauté qu'il est allé prendre chez Pythagore, expose ici son idée de l'âme du monde en tant que première création du Démiurge et point de départ de la construction rationnelle de son système astronomique, "dont les principes étaient qu'il n'y a que des mouvements circulaires, que les mouvements sont uniformes, et que l'irrégularité apparente du mouvement des sept planètes s'explique parce



Et elle répéta plusieurs fois :

– Tout est bien.

Puis, elle se tut. Sa mort, sans agonie, fut aussi presque sans paroles. Toute la vie de Valentine n'avait été qu'un long glissement vers le silence ; elle s'abandonnait sans lutter. [...] Donna Valentine était de celles qu'on s'étonne de voir vivantes. (MCA, p. 114)

D'autre part, nous ne pouvons ignorer ici que la devise de Donna Valentine – “*Ut crystallum*” (MCA, p. 96) – paraît également répondre à la dualité platonicienne de l'âme et du corps, puisque l'on sait que le cristal représente symboliquement l'union des opposés, esprit et matière<sup>[28]</sup>. Or, si l'expérience de la totalité est atteinte par Donna Valentina grâce à ses dons et à sa vie exemplaire, Donna Anna et Don Miguel, ses enfants, y réussiront dans la consommation de l'inceste, l'avatar par excellence de l'hermaphrodite primordial.

Mais il y a encore plus, car le personnage de Donna Valentine semble personnifier aussi le modèle de la double fécondité exposé par Platon dans *Le Banquet*<sup>[29]</sup> : “la fécondité [qui] réside dans le corps”, prouvée par sa double maternité, et “la fécondité [qui] réside dans l'âme”, observable dans son rôle d'éducatrice, figure privilégiée par Platon en raison de sa capacité d'engendrer un nouvel être par “la pensée”. Nous savons, en effet, que Donna Valentine, non seulement transmet la vie à ses enfants, mais les initie également à la culture de leur temps, avec les lectures de Platon, bien entendu, mais aussi avec celles de Cicéron ou de Sénèque (MCA, p. 96), les faisant ainsi entrer dans ce courant moraliste de la Renaissance qui prétend récupérer les philosophes stoïciens des premiers siècles de notre ère<sup>[30]</sup>.

---

qu'elles sont animées, outre le mouvement diurne, d'un mouvement propre en sens contraire. L'âme n'est qu'un dessein schématique du système astronomique (351-36d)”, Émile BRÉHIER, *op. cit.*, p. 124.

[27] Mircea ÉLIADE, *op. cit.*, p. 193.

[28] Cf. M.-L. VON FRANTZ, “El proceso de individuación”, *El hombre y sus símbolos*, de C. G. JUNG, Barcelona, Luis de Caralt Editor S. A., 1976, p. 205.

[29] *Op. cit.*, cf. 207 d-209 e, p. 63-67.

[30] C'est-à-dire Cicéron, Marc-Aurèle, Sénèque et Épictète, lesquels partagent, d'une part, une morale toute pratique et indépendante, d'autre part, cet esprit de syncrétisme qui caractérise les époques de crise créative et qui essaie de fondre dans une seule morale l'enseignement des stoïciens, épicuriens et socratiques. Cf. Émile BRÉHIER, *op. cit.*, p. 681-686.



Mais revenons maintenant aux influences du platonisme et interrogeons-nous sur le versant Est de celles-ci, puis sur leur éventuelle présence dans *D'après Greco*. Ainsi, et d'après la longue citation de l' "Essai de généalogie du saint" reproduite plus haut, nous sommes en état d'affirmer que Marguerite Yourcenar connaît la généalogie de cette influence, remontant de ce fait à ces "califes grécisants de Bagdad" qui vont rendre possible l'éclosion de la philosophie grecque à partir de 765, grâce notamment aux nombreuses traductions qui seront entreprises sous leur protection jusqu'au X<sup>e</sup> siècle : des traductions<sup>[31]</sup> comprenant, parmi des philosophes réels et fictifs, des textes de Platon et Aristote, même si l'on attribue à ce dernier des écrits appartenant à un contexte néoplatonicien, ce qui expliquerait d'ailleurs le souci chez tant de *falāsifa*<sup>[32]</sup> "de montrer l'accord" entre les deux philosophes<sup>[33]</sup>.

Mais Marguerite Yourcenar va encore plus loin en citant les "mosquées de Konia", où Djelaledin-El-Rumi (1207-1273) – disciple, d'après la tradition, du gran *sûfi* espagnol Ibn Arabî et fondateur de la confrérie des "derviches tourneurs" – va jouer un rôle essentiel dans la rénovation de la mystique islamique, en ce sens que, ainsi que le dira Mircea Éliade, "comme chez les autres grands mystiques, mais avec une ardeur passionnée et une puissance poétique sans égales, Rûmî ne cesse d'exalter l'amour divin"<sup>[34]</sup>. "Amour divin" donc, dont la source se trouve dans la doctrine de l'union mystique de l'un des premiers représentants du premier soufisme, le mystique iranien al-Hallâj (857-922), une doctrine possédant des résonances clairement néoplatoniciennes. Or, nous découvrons avec ce mystique un autre aspect de l'amour divin sur lequel nous voudrions insister : le langage érotico-religieux dont se serviront l'un et l'autre et qui est également

---

[31] Cf. Henri CORBIN, *Histoire de la philosophie islamique*, Paris, Gallimard, Coll. Folio/Essais, 1986, p. 38-47.

[32] Pluriel de *faylasûf*, transcription arabe du grec *philosophos*, nom qui désignait en Islam les philosophes hellénisants. Cf. Henri CORBIN, *op. cit.*, p. 219.

[33] Henri CORBIN explique qu'il s'agit de "la célèbre *Théologie* dite d'Aristote qui est, on le sait, une paraphrase des trois dernières *Ennéades* de Plotin, fondée peut-être sur une version syriaque qui remonterait au VI<sup>e</sup> siècle [...] Ouvrage qui est à la base du néoplatonisme en Islam [...]”, *op. cit.*, p. 42-43.

[34] Mircea ÉLIADE, *Histoire des croyances et des idées religieuses III*, Paris, Éditions Payot, 1983, p. 157. Un texte de ce mystique persan sera inclus en 1987 par Marguerite YOURCENAR dans *La Voix des choses* (VC, p. 83). Son titre : "Sagesse soufi". Son contenu : "Comment expliquerais-je l'Ami à quelqu'un pour qui il n'est pas l'Ami ?", Jallal-Uddin-El-Rumi, 21.

souligné par Marguerite Yourcenar dans son "Essai de généalogie du saint" :

Des deux faces de la pensée platonicienne l'Asie et l'Afrique musulmane retenant davantage, l'érotique, la fusion amoureuse en Dieu, et l'Europe s'attachant surtout à cette dialectique de cristal. (*EM*, p. 1683)

Et c'est précisément l'expression de cette *érotique* qui se trouve à l'origine du conflit séparant les deux courants du platonisme en Islam : l'un ésotérique, représenté par les *bâtînî* et leur croyance dans l'*ittihâd* (la fusion unitive avec le Créateur), une tendance aux résonances mystiques intégrée, entre autres, par al-Hallâj, Ibn Masarra, Rûsbehân de Shîraz et Ibn Arabî ; l'autre exotérique, représentée par les *zâhirîz* et leur croyance dans l'*ittisâl* (l'union sans identification), tendance intégrée par Ibn Dâwûd Ispahânî, le premier à avoir célébré en Islam "l'idéal d'amour platonique typifié dans l'amour '*odhrite*'<sup>[35]</sup>, ainsi que par son continuateur, l'espagnol Ibn Hazm de Cordoue (994-1063).

Or, on dirait que l'allusion que Marguerite Yourcenar fait dans son essai à "l'Espagne catholique, où le platonisme semble pénétrer par l'école de Cordoue" (*EM*, p. 1683) prétend établir un lien avec ce dernier, c'est-à-dire l'auteur du *Collier de la Colombe*, un livre où il signe son adhésion à ce platonisme de l'Islam déjà admirablement représenté par son inspirateur Ibn Dâwûd (c. 909) et son *Kitâb-al-Zahra* (le *Livre de la Fleur*)<sup>[36]</sup>. Et, pourtant, étant donné que la dénomination "école de Cordoue" utilisée par notre écrivain n'est pas reconnue par les experts et que Ibn Hazm fait figure d'auteur isolé, tout nous incite à nous demander si Marguerite Yourcenar ne prétendait pas en réalité s'en rapporter au mystique Ibn Masarra (883-931) et à l'école des "Massarriens" dans laquelle ses disciples se sont rassemblés après sa mort<sup>[37]</sup>.

---

[35] La source de l'amour '*odhrite*' se trouve dans le destin "célébré par les poètes d'une tribu idéale de l'Arabie du Sud, aux confins du Yémen, le peuple légendaire des Banû 'Odrha (les "virginalistes"), peuple choisi et chaste par excellence, chez lequel 'on mourait quand on aimait'", cf. Henri CORBIN, *op. cit.*, p. 279.

[36] En effet, il "réfère expressément au passage du livre où Ibn Dâwûd fait allusion au mythe du *Banquet*"; par ailleurs, et "quant à la cause pour laquelle le plus souvent éclôt l'amour, l'analyse qu'en donne Ibn Hazm présente une nette réminiscence du *Phèdre* de Platon". Cf. Henri CORBIN, *op. cit.*, p. 315.

[37] Cf. Henri CORBIN, *op. cit.*, p. 307-313.

Notre hypothèse se fonde sur le fait que, bien que cette école ait reçu après le nom d' "école d'Almeria" pour le rayonnement que cette ville possédait au début du XI<sup>e</sup> siècle parmi les soufis massarriens espagnols, Ibn Masarra était originaire de Cordoue et que c'était là qu'il avait passé la plupart de sa vie, pratiquant l'ascétisme et initiant de nombreux disciples à ses doctrines mystiques de racines gnostiques et plotiniennes.

Toujours est-il que le problème d'interprétation subsiste, mais ce sera finalement la connotation érotique qui nous invitera à nous incliner du côté d'Ibn Hazm et son *Collier de la Colombe*. Henri Corbin lui-même déclare, en effet, qu'Ibn Hazm, un "exotériste en matière canonique", manifeste parfois "des pensées que l'on pourrait rencontrer chez les *ésotéristes* comme Rûzbehân de Shîrâz et Ibn 'Arabî"<sup>[38]</sup> ; ce qui revient à dire, en définitive, que la frontière entre les deux tendances n'est pas toujours aussi bien délimitée que l'on croirait : le philosophe de Cordoue se trouve par là dans une position charnière, partagée par Ibn Arabî (1165-1240) lui-même<sup>[39]</sup>.

Mais ce qui semble hors de question c'est que, aussi bien l'un que l'autre, Ibn Masarra et Ibn Hazm ont exercé leur influence sur Ibn Arabî<sup>[40]</sup>, et bien que celle d'Ibn Masarra soit, d'après les experts, beaucoup plus significative en ce qui concerne sa doctrine, celle d'Ibn Hazm<sup>[41]</sup> va se manifester dans un recueil intitulé *Tarjumân al-ashwâq* (*Interprète des amours*) : des poèmes composés par Ibn Arabî à la Mecque en 1201 qui illustrent pleinement ce qu'on a appelé la poésie érotique de référent mystique<sup>[42]</sup>.

[38] Henri CORBIN, *op. cit.*, p. 316.

[39] "[...] on rappelle qu'Ibn 'Arabî, un des plus grands *ésotéristes* (*bâtini*) de tous les temps, était, lui aussi, un Andalou et juridiquement un *zâhiri* !", Henri CORBIN, *op. cit.*, p. 319.

[40] L'influence d'Ibn Masarra sur Ibn Arabî est attestée par Henri CORBIN (*op. cit.*, p. 403) et par Mircea ÉLIADE (*op. cit.*, p. 145), mais aussi par R.W. J. AUSTIN (*Les Soufis d'Andalousie*, Paris, Sindbad, 1979, p. 20). Quant à l'influence d'Ibn Hazm, nous n'avons trouvé de références explicites que dans Miguel ASÍN PALACIOS, *El Islam cristianizado*, Madrid, Plutarco, S.A., 1981, p. 36, où l'auteur énumère les maîtres qu'Ibn Arabî lui-même reconnaît en tant que tels dans le *Fotuhât* (I, 2).

[41] C'est-à-dire le courant érotico-mystique qu'il introduit en Andalousie et qui, comme nous l'avons déjà signalé, avait été initié en Perse à la fin du IX<sup>e</sup> siècle, aussi bien par le mystique al-Hallâj que par Ibn Dâwûd, "le premier des troubadours arabes" d'après Denis de ROUGEMONT : cf. *L'amour et l'occident*,

Une fois la connexion établie entre ce type de poésie et l'œuvre d'Ibn Arabî, il ne nous reste qu'à mettre en évidence l'influence exercée par celui-ci sur l'œuvre du poète et théologien, philosophe et alchimiste espagnol Raymond Lulle (1233-1315)<sup>[43]</sup>, appelé le "sûfi chrétien" et maillon indispensable dans la transmission de ce langage érotique particulier appliqué à l'amour divin. Son texte le plus significatif dans ce sens est le *Llibre d'amic e amat*<sup>[44]</sup>, où l'auteur lui-même nous fait savoir que Blanquerna, son personnage, se propose d'écrire un livre de contemplation à la manière de la mystique sûfi, où les jaculatoires amoureuses et les méditations édifiantes poursuivent le seul but de susciter le mysticisme.

De retour à *D'après Greco*, nous nous retrouvons face au référent qui justifie ce long développement sur l'influence du platonisme passé par l'Islam dans le langage érotico-religieux dont se serviront les grands maîtres de la mystique espagnole<sup>[45]</sup> ; une influence qui, par l'intermédiaire de la mystique sûfi et de Raymond Lulle, finira par s'exercer sur Jean de la Croix et Thérèse de Jésus :

Il lui lut des mystiques : Marie d'Agreda, Saint Jean de la Croix, et les *Châteaux de l'âme* de Sainte Thérèse. Mais ces sanglots mêlés de soupirs les épuisaient ; le vocabulaire de la Vie Unitive, plus vague et non moins ardent que celui de Tibulle ou de Properce, émouvait Anna davantage. Miguel, au bout de quelques pages, devait s'arrêter haletant ; il considérait Anna ; elle se tenait, la tête un peu renversée, les lèvres disjointes, comme en prière, et tout son corps avait cet aspect de mol abandon qu'on voit aux Saintes Thérèses

---

Paris, Plon, 1972 (rééd.), p. 407.

[42] Cf. R.W. J. AUSTIN, *op. cit.*, p. 29.

[43] Cf. Helmut HATZFELD, *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, Ed. Gredos, 1976, (3<sup>a</sup>), p. 41 sq. Cf. aussi Cristobal CUEVAS, *El pensamiento del Islam*, Madrid, Istmo, 1972, p. 271 sq. D'autre part, nous ne pouvons ignorer que Marguerite Yourcenar introduit Raymond Lulle dans *D'après Dürer*, parmi ces "saints qui cherchaient à vivre selon la charité du cœur" (MCA, p. 23).

[44] Chef-d'œuvre de poésie lyrique incrusté dans son long récit du *Blanquerna*. Cf. Raimundo LULIO, *Llibre d'amic e d'amat (Chant de l'ami et de l'aimée)*, dans l'édition d'*Obres originals*, Palma de Mallorca, 1914, p. 378.

[45] Asín PALACIOS signale que la source de ce procédé littéraire "est en même temps chrétienne et néoplatonicienne, car il part du *Cantique des cantiques*, interprété symboliquement par les exégètes de l'époque patristique à la lumière des théorèmes alexandrins, où Dieu était conçu comme modèle et source de la beauté absolue [...]" (*op. cit.*, p. 246). C'est nous qui traduisons.

## La Mort conduit l'attelage : *trois textes virtuels*

extatiques et qui rappelle aux voluptueux d'autres images presque pareilles. (MCA, p. 122-123)

Signalons très rapidement un nouvel anachronisme dans cette présence de Marie d'Agreda<sup>[46]</sup> dans un contexte entièrement seiziémiste. Mais concluons déjà avec un autre passage de *D'après Greco*, où les composants érotiques se manifestent discrètement avec leur source islamique et leur tutelle platonicienne : la clé nous parvient cette fois par l'intermédiaire de Don Ambrosio Caraffa, un néoplatonicien convaincu qui "retrouvait Dieu dans les veines d'un beau marbre comme dans une lecture du *Charmide*" (MCA, p. 163), au moyen d'une allusion explicite, mais obscure, au poète persan Hafiz de Chiraz (1318-1388)<sup>[47]</sup>, dont l'œuvre – *Le Divan* – est entièrement imprégnée du mysticisme d'inspiration platonicienne de son compatriote et éminent *sûfi* Rûzbehân de Shîraz :

Don Ambrosio et Don Alvare s'y saluaient en passant. L'un, se redisant les vers d'un poète de Chiraz, que lui avait expliqués, au temps de ses ambassades romaines, un envoyé du Sultan, retrouvait dans chaque anémone la fraîcheur de Liberio. La terre aride, où parfois l'on creusait une tombe, rappelait à l'autre Don Miguel. (MCA, p. 164)

### De la renaissance au baroque : *D'après Rembrandt*

Le contexte néoplatonicien qui domine *D'après Greco* ne doit pas nous en cacher certains éléments baroques que nous n'avons pas pu aborder jusque-là, mais qui reflètent aussi bien l'époque embrassée par l'action de cette deuxième nouvelle que par celle de *D'après Rembrandt*. Nous parlons, d'une part, de cette vision désabusée du monde qui est visible chez certains personnages ; d'autre part, de la présence du théâtre baroque et de son atmosphère particulière, faite de spectacle à outrance et d'irréalité paradoxale. Par exemple, nous constatons que *D'après Rembrandt* contient, précisément, la scène qui est à l'origine du titre de la trilogie – *La Mort conduit l'attelage* –, image qui pourrait être considérée comme l'emblème de ce monde irréel et changeant où se développe une partie au moins de cette troisième nouvelle. C'est ainsi que nous allons voir dans ses pages finales comment Lazare,

---

[46] Sor María de Agreda est une mystique espagnole de l'époque baroque (1602-1665). Elle sera remplacée dans la version définitive par Fray Luis de León (1527-1591). Cf. *OR*, p. 871.

[47] Cf. Henry CORBIN, *op. cit.*, p. 395.

le fils du jeune prêcheur anabaptiste appelé Nathanaël qui ouvre la nouvelle, abandonne Amsterdam avec une troupe d'acteurs ambulants, fermant ainsi sur cette image pleinement baroque, aussi bien l'action du troisième volet de la trilogie que celle de la fresque historique constituée par l'ensemble de *La Mort conduit l'attelage* :

Les acteurs, qui n'avaient pas compté sur la pluie, 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 sa couronne. [...] Comme la place à couvert n'était pas grande, et que chaque acteur conduisait à son tour, on avait chargé la Mort, dont le drap blanc ne craignait rien, de diriger l'attelage, de sorte que cette charrette de Thespis, comme la barque de Caron, semblait porter des ombres. (MCA, p. 239)

Les récurrences baroques semblent explicites : le monde du théâtre est présent dans cette troupe d'acteurs ambulants si typique à l'époque<sup>[48]</sup>, mais aussi dans ce qui est son référent classique : la charrette de Thespis, ce poète tragique grec ayant introduit la première troupe d'acteurs ambulants dans la ville d'Athènes (VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C.). D'autre part, et grâce à l'image toute-puissante de la Mort conduisant le char porteur d'ombres, l'auteur nous renvoie explicitement, et par proximité, à la barque de Charon transportant les âmes des morts à travers les marais de l'Achéron<sup>[49]</sup>. Nous voyons donc que les deux motifs baroques, théâtre et mort, se trouvent précisément fondus dans ce chariot de Thespis métamorphosé en barque funèbre, transformant cet ensemble, en principe joyeux, en un tableau macabre qui nous rappelle le goût du théâtre baroque pour ce type de drame, mais aussi une forme d'expression de la sensibilité collective à cette époque-là<sup>[50]</sup>.

[48] Disons tout de suite que cette image se trouve déjà dans l'un des chefs-d'œuvre du baroque espagnol : *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de CERVANTES, et plus concrètement dans le chapitre XI de la Deuxième Partie, intitulé "De la extraña aventura que le sucedió al valeroso don Quijote con el carro o carreta de las cortas de la muerte", où Don Quichotte croise une charrette où voyage une troupe d'acteurs entièrement costumée. Dans le cas du *Quichotte*, c'est le Diable qui conduit ladite charrette, mais "la première figure aperçue par don Quichotte, ce fut celle de la Mort elle-même [...]", Madrid, Turner Libros, S.A., 1993 (d'après les éditions de 1605 et 1615), p. 624. C'est nous qui traduisons.

[49] Cette allusion se trouve aussi dans le *Quichotte* (*ibid.*).

[50] "Dans ce monde comparable à une vaste scène tournante, tout devient spectacle, y compris la mort, qui obsède les imaginations au point que l'homme

Or, le motif baroque de la contemplation de la mort se trouvait déjà, ainsi que nous venons de le signaler, dans *D'après Greco*. Nous pouvons le déceler, très nuancé, chez une Anna de la Cerna déjà vieille, dans l'habitude qu'elle a de s'endormir "chaque soir" récitant "l'Office des Morts" (*MCA*, p. 166), dans ses souvenirs de jeunesse, où l'amour et la mort se confondent dans son esprit avec une lecture devenue machinale des mystiques qui avaient autrefois nourri sa passion :

[...] elle ne cherchait pas à suivre le sens, mais ces grandes phrases ardentes lui apportaient le dernier écho de la symphonie amoureuse et funèbre qui avait accompagné sa vie. (*MCA*, p. 169)<sup>[51]</sup>

La contemplation de Don Alvare en est, au contraire, beaucoup plus décharnée<sup>[52]</sup>. Il est le prototype du noble espagnol de l'époque de la Contre-réforme : lui qui, après la mort de son unique fils, "sa race finie" (*MCA*, p. 148), découvre "l'inanité de toutes choses" (*ibid.*), perçoit le monde et ses vanités "comme un linceul de soie sur un squelette" (*MCA*, p. 150) et conclut finalement que "tout n'est rien" (*MCA*, p. 154). Dix ans plus tard, après son séjour en Flandre, Don Alvare retournera à Naples pour s'enfermer dans le monastère de San Martino et ainsi pouvoir "mourir au monde" (*MCA*, p. 162) avant d'affronter le "grand – et définitif – abîme" (*MCA*, p. 163). Cette hantise de la mort chez Don Alvare nous est confirmée dans ce "tout ne vit que pour mourir" (*MCA*, p. 164) que Marguerite Yourcenar lui attribue et qui détermine une vision essentiellement baroque du monde.

---

s'en joue à lui-même le scénario, se regardant mort, ou plutôt mourant ; car c'est le mouvement et le passage qui le séduit en premier lieu, et la mort elle-même se présente à lui en mouvement", Jean ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France, Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1954, p. 230.

[51] Aux temps de leur passion, Donna Anna est observée par son frère le Jeudi Saint alors qu'elle visite la Chapelle du Saint Sépulcre dans l'église des Lombards, à Naples : "Donna Anna se mit à genoux. Penchée vers le cadavre d'argile étendu sur les dalles, dévotement, avec ferveur, elle commença de baiser la plaie du flanc et celles des mains trouées" (*MCA*, p. 136).

[52] Bien que, ne l'oublions pas, contrebalancée par celle du néoplatonicien Don Ambrosio Caraffa : "Ainsi, chacun lisait différemment ce livre de la création qu'on peut déchiffrer en deux sens, et dont les deux sens se valent, car personne ne sait encore si tout ne vit que pour mourir ou ne meurt que pour revivre" (*MCA*, p. 164).



Nous devons nous rappeler cependant que cette amertume de Don Alvare a été déjà annoncée par un autre personnage que Marguerite Yourcenar recrée au début de ces années 1930 dans "Sixtine"<sup>[53]</sup>. Il s'agit, évidemment, de ce même Michel-Ange Buonarroti qui, ainsi que le dira Jean Rousset, "prépare la rupture de la Renaissance dans la direction d'un baroque demeuré idéal"<sup>[54]</sup> ; c'est-à-dire que nous nous trouvons face à un Michel-Ange déjà vieux, plongé "dans des périodes de plus en plus crépusculaires" (TGS, p. 26), lequel nous laisse voir, non pas l'image proverbiale de l'exaltation humaniste de sa première époque, mais bien plutôt celle de l'homme dominé par la mélancolie dont ses derniers poèmes nous ont laissé la trace : "La mia allegrezza è la malinconia"<sup>[55]</sup>. Cette amère affirmation annonce déjà sans équivoque le désenchantement collectif qui envahira l'Europe pendant la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle : ainsi, par exemple, son idée de la "beauté fragile que la vie et le temps assiègent de toutes parts" (TGS, p. 21) présente des points communs évidents avec sa conception du temps :

Il n'y a ni passé, ni futur, mais seulement une série de présents successifs, un chemin, perpétuellement détruit et continué, où nous avançons tous. (TGS, p. 21)

Une réflexion qui, à son tour, révèle la totale absence de cet optimisme qui avait marqué de son empreinte la Renaissance, mais qui, surtout, prélude à l'angoissante conception de l'homme baroque, "amèrement seul et fragilisé par le temps"<sup>[56]</sup>.

Mais revenons à notre troisième nouvelle et reprenons cette "charrette cahotante où gesticulaient des acteurs" (MCA, p. 239) qui clôt *D'après Rembrandt* et, avec elle, le thème baroque du théâtre qui sera développé dans sa deuxième partie, puisque, en effet, c'est Lazare qui va occuper le centre de la scène après la mort de son père. Nous verrons alors comment, depuis son enfance mais surtout dans son adolescence, il va se vouer au monde du théâtre pour des raisons qui ne semblent pas tout à fait étrangères au

[53] *Revue bleue*, n° 22, 21 novembre 1931, p. 684-687. Repris sans changements dans TGS, p. 17-28.

[54] *Op. cit.*, p. 171-172.

[55] Poème cité in *Saturn and Melancholy*, de Raymond KLIBANSKY, Erwin PANOFSKY et Fritz SAXL. Nous avons utilisé la traduction espagnole : *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, p. 231.

[56] Didier SOULLER, *La littérature baroque européenne*, Paris, PUF, 1988, p. 134.



hasard : une ambiance familiale hostile<sup>[57]</sup> et ses dons naturels pour l'interprétation<sup>[58]</sup>, certes, mais aussi deux faits apparemment fortuits qui vont déterminer sa vie. Tout d'abord, le libre accès de Nathanaël à :

un livre anglais aux feuillets maculés, déchirés, cornés, aux gravures arrachées, à la reliure en lambeaux, volume laissé à la maison parmi les hardes d'un débiteur de Yarmouth et qui portait sur la page de garde en écriture cursive : *Les plus Excellentes Pièces de William Shakespeare*. (MCA, p. 211)

Puis, la prise de contact avec "une troupe régulière" (MCA, p. 228) d'acteurs anglais, dont le répertoire comprend, en plus du drame de Christopher Marlowe qu'ils représentent en ce moment<sup>[59]</sup> à Amsterdam, les "pièces les plus nouvelles de MM. Shakespeare, Webster, Massinger et Ford" (*ibid.*), ce qui permet à Lazare de s'introduire dans ce qui constitue la meilleure expression du baroque anglais, le théâtre élizabéthain. Ainsi, et une fois cette rencontre matérialisée, Lazare rentre pour la dernière fois chez les Adriansen et prépare sciemment sa mise en scène particulière :

Il avait conscience d'imiter parfaitement l'attitude où Éva l'avait laissé. Le livre était ouvert ; il avait tourné un nombre suffisant de pages [...].

Enfoncé dans sa lecture, étudiant soigneusement les répliques d'une comédie, il se donnait à soi-même en spectacle [...]. (MCA, p. 235-236)

---

[57] Après la mort de son père, Lazare est recueilli chez ses seuls parents paternels : ces Adriansen dont l'entourage "ne manqu[e] pas de témoigner à l'enfant une curiosité qui le glaçait" (MCA, p. 205), n'ayant adopté le "fils de la Juive [que] pour le soustraire au Ghetto" (*ibid.*). Quelques années plus tard, Lazare, comme du reste tous les personnages yourcenariens, prendra la fuite à la recherche de lui-même, ce qui lui permettra de se libérer de l'humiliation d'être traité par ceux-ci comme "le fils de la chanteuse" (p. 216).

[58] Quand "il n'avait pas encore onze ans" (MCA, p. 207), Lazare "imitait avec une perfection bouffonne la voix traînante d'Éva, le ton doctoral d'Élie et jusqu'aux grognements du chien" (p. 206). Plus tard, en lisant la Bible à haute voix, l'enfant ressent pour la première fois toutes les inflexions de sa voix, "comme si les milliers d'êtres contenus entre les feuillets du Livre se fussent exprimés par lui" (p. 210).

[59] Il s'agit d'*Édouard II* (1592). Deux personnages nous donnent ici la clé, "la reine Isabelle" et "Piers Gaveston" : l'épouse et l'amant du roi Édouard II d'Angleterre.

Conscience qui met de plein droit cet adolescent au cœur de la scène baroque, dépassant, ainsi que le dit Didier Souiller, l'état de "spectateur passif et trompé", victime du monde des simulacres où prétendaient le maintenir les Adriansen, devenant par là cet "homme spectateur de lui-même" qui se situe dans le domaine de la "maîtrise du paraître"<sup>[60]</sup>... Et c'est de la sorte que l'acteur-enfant réussira à s'élever au-dessus de ce monde d'illusions qui le tenait prisonnier, faisant preuve d'une maîtrise qui doit forcément passer par l'acceptation et la manipulation de ces illusions-là.

C'est alors que se produit le départ qui matérialise la rupture, la nouvelle se fermant sur cette belle image paradoxale de la plénitude et l'abandon de Lazare, sur l'illusion et la réalité confondues :

Et, la tête appuyée au rebord de bois, épuisé de fatigue, de fièvre et de bonheur, Lazare grelottant s'endormit, tandis que la charrette cahotante où gesticulaient des acteurs l'emportait vers l'art et la réalité. (MCA, p. 239)

Nous complétons cette approche du monde du théâtre baroque avec quelques mots sur la mère de Lazare, Saraï, une jeune juive d'origine polonaise qui travaille comme prostituée et chanteuse dans un musico pour marins quand elle fait la connaissance de Nathanaël, endroit où elle revient après la disparition du jeune prêcheur et avant de disparaître, à son tour, chez un rabbin de la Judenstraat. Mais il nous intéresse surtout de souligner ici ses rapports avec le monde du spectacle, ce qui vient renforcer sa condition de femme de son temps : non seulement parce qu'elle annonce en quelque sorte le futur théâtral de Lazare, mais surtout parce qu'elle reflète, comme s'il s'agissait d'un miroir, l'image que la femme baroque projette dans "l'imaginaire" des hommes de l'époque : une image faite d'apparences et séduction qui la circonscrit au domaine "de la théâtralité, du jeu, de l'illusion et de la mise en scène", ou autrement dit : "elle est celle qui se donne à voir"<sup>[61]</sup>.

Et nous voilà finalement face à Nathanaël, le père de Lazare, personnage auquel est consacrée cette première partie de *D'après Rembrandt* que nous abordons maintenant. Rappelons, cependant,

[60] Didier SOULLIER, *op. cit.*, p. 255.

[61] *Id.*, *ibid.*, p. 168.

qu'il s'agit d'un des personnages nucléaires de Marguerite Yourcenar, de ceux qui, comme l'empereur de *Mémoires d'Hadrien* et l'alchimiste de *L'Œuvre au Noir*, feront partie de ses projets personnels pendant une longue période de sa vie, jusqu'à ce que, chacun en son temps, ils atteignent leur maturité et l'auteur trouve leur support formel. Signalons aussi que les deux parties de *D'après Rembrandt*, à cause de leur disparité et malgré les liens familiaux qui lient les personnages entre eux, portent déjà en elles-mêmes le germe de leur future scission, donnant lieu à deux récits indépendants dans les années 1980<sup>[62]</sup>.

Or, il faut avouer que le Nathanaël d'*Un homme obscur*<sup>[63]</sup>, même si ce "jeune prêcheur anabaptiste" (*MCA*, p. 177) est déjà doué, pour le dire avec les mots de Marguerite Yourcenar, "d'une âme limpide et d'un esprit juste qui le détournent, comme d'instinct, du faux et de l'inutile"<sup>[64]</sup>. Mais cette définition semble faire aussi de Nathanaël un avatar de la figure du saint de la Réforme ébauchée par Marguerite Yourcenar dans cet "Essai de généalogie du saint" que nous connaissons déjà, c'est-à-dire un exemple vivant de cette sainteté protestante qui tend "à devenir une sorte de transcendantale charité", mais que la plupart des fois n'est, pourtant, qu' "un émouvant secret entre l'âme et son créateur" (*EM*, p. 1685).

En ce sens, nous devons préciser que l'aspect le plus significatif du Nathanaël de 1934 est cette incontestable sensibilité devant la souffrance d'autrui qui se trouve incarnée dans le Crucifié qui ouvre la nouvelle, image universelle de la douleur qui constitue la *vision* de Nathanaël, fait déterminant dans sa vie et dans la mécanique de la nouvelle :

Ce vieil artisan du monde paraissait las de souffrir. Nathanaël pensa que ce ne pouvait être un Dieu. C'était un homme, et tous les

---

[62] La première partie deviendra le récit intitulé *Un homme obscur*, écrit entre 1979 et 1981 ; la deuxième sera réécrite en 1981 sous le titre *Une belle matinée*.

[63] "Lu et relu plusieurs fois en 1979, ce texte flou, l'un de mes premiers ouvrages, puisqu'il fut écrit vers la vingtième année [*Nathanaël*, version inédite], et n'avait ensuite été retouché qu'à peine [*D'après Rembrandt*, 1934], s'avéra entièrement inutilisable. Pas une ligne n'en subsiste, mais il contenait néanmoins en soi des semences qui ont fini par germer à la distance de bien des saisons" (*OR*, p. 1032).

[64] *OR*, p. 1033.

hommes. Nathanaël, ce jour-là, apprit à voir dans chaque homme un charpentier crucifié. (MCA, p. 173)

Or, il nous faut souligner que cette particulière empathie qui consiste à s'identifier avec la douleur des autres, non seulement établit une passerelle entre ce personnage des années 1930 et la maturité imprégnée de Bouddhisme Zen de l'écrivain<sup>[65]</sup>, mais elle suppose aussi, après cet "Homme des douleurs" qui apparaît comme un écho du premier Nathanaël dans un petit texte de 1929<sup>[66]</sup>, le point de départ de ce qu'on pourrait appeler le "réseau de la douleur" dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, jalonné, après ce deuxième Nathanaël, par le petit père Cicca de *Rendre à César*<sup>[67]</sup>, le prieur des Cordeliers de *L'Œuvre au Noir*<sup>[68]</sup>, et le Nathanaël définitif de 1982.

Mais il y a d'autres mondes dont nous retrouvons des vestiges dans *D'après Rembrandt* : il y a la présence anecdotique du judaïsme et de la kabbale, celle de l'alchimie aussi<sup>[69]</sup>, incarnés, comme il semble aller de soi, dans le personnage du rabbin de la *Judenstraat* où finira par s'installer Sarai. Mais il y a surtout les résonances pascaliennes<sup>[70]</sup> dont héritera plus tard Léo Belmonte, personnage clé de la version définitive : nous parlons de ce scepticisme désespéré qui le caractérisera malgré la condition éminemment spinoziste du personnage et dont les sources se trouvent déjà ici, ébauchées aussi bien dans la personnalité de Nathanaël que dans la présence de ce Francus Leuwee "qui enseignait la mathématique" (MCA, p. 175). Nous croyons donc que c'est l'amalgame de ces deux personnages qui est à l'origine de celui de Léo Belmonte, mais nous pensons aussi que la présence encore informe de cette trame dans la nouvelle de 1934 deviendra

[65] "Je ne suis peut-être pas née pour l'inquiétude. Pour la douleur, plutôt, pour l'infinie douleur de la perte, de la séparation des êtres aimés, pour la souffrance des autres, hommes et bêtes, qui me bouleverse et m'indigne, pour la souffrance de savoir que tant d'êtres humains sont si égarés ou si pauvres" (YO, p. 34).

[66] Il s'agit de "L'improvisation sur Innsbruck", un essai écrit en 1929, publié en 1930 dans la *Revue européenne* (p. 1013-1025) et finalement compris dans le recueil *PE*, p. 41-54.

[67] Voir *Th I*, p. 7-134. La pièce fut écrite en 1961 à partir de la version définitive de *Denier du rêve*.

[68] Bien que le roman soit publié en 1968, le personnage du Prieur acquiert sa véritable dimension en 1964, pendant un voyage de Marguerite Yourcenar en Europe centrale. Cf. *OR*, p. XXVIII.

[69] Cf. *MCA*, p. 205-215, où nous trouvons des phrases aussi creuses et redondantes que celle-ci : "Alors, une terreur le prit devant cette vieille maison

## La Mort conduit l'attelage : trois textes virtuels

un jour le fil conducteur qui rendra possible la communication, en principe hautement improbable, entre le vieux philosophe juif et le jeune et presque illettré Nathanaël<sup>[71]</sup>.

Précisons, toutefois, que le scepticisme de Pascal se rapporte notamment à l'impuissance de l'homme face à la notion d'infini, soit l'infini mathématique, soit l'infini divin, le premier devenant un reflet du deuxième, débouchant également sur une sorte de nihilisme avant la lettre<sup>[72]</sup>. Francus Leuwee, de fait, se fera l'écho de ce scepticisme dans le domaine qui est le sien, celui du géomètre qui spéculé sur l'espace infini et l'impuissance de la raison humaine à l'embrasser :

Savez-vous à quoi je pense, Nathanaël ? Je pense à l'espace. Nous pouvons indifféremment le découper en carrés, en cercles ou en losanges, mais ces figures n'existent qu'autant que nous les y traçons ; nous ne pouvons même pas imaginer l'espace sans le limiter par des formes. L'homme, Nathanaël, est le grand limitateur. (MCA, p. 176)

Nathanaël, pour sa part, "se souvenant des entretiens du professeur Leuwee" (MCA, p. 201), assume cette même réflexion dans le domaine du divin, et le fait pendant sa dernière promenade sous la neige, en ce moment d'extrême solitude et de total abandon qui annonce et précède sa mort :

Chaque flocon était mille atomes, chaque atome était le noyau du monde, et chacun de ces atomes s'arrangeait pour limiter Dieu. (MCA, p. 210)

Une réflexion qui semble nous renvoyer à la conception pascalienne du monde comme "une sphère infinie, dont le centre est partout, la circonférence nulle part"<sup>[73]</sup>, mais aussi, et par

---

branlante et noire, hermétique comme un traité d'alchimie, hantée par tous les rêves de la Kabbale" (p. 212).

[70] Une seule objection à faire : Nathanaël meurt vers 1600 (cf. MCA, p. 189) et Pascal naît en 1623. Mais tout est possible dans le domaine de la fiction.

[71] Cf. Le très intéressant article d'Annelies SCHULTE NORDHOLT, "Soif de connaissance et désir du bien dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar", *Neophilologus*, LXX, 1986, p. 357-371.

[72] Cf. Michel GOURINAT, *De la philosophie*, Tome I, Paris, Hachette, 1969, p. 161. L'expression est de Nietzsche.

[73] Blaise PASCAL, *Pensées*, Bibliothèque de Cluny, I, Paris, Librairie Armand Colin, 1960 (d'après l'édition de 1670). Pensée 197, p. 139.

conséquent, à l'absence d'un ordre du monde susceptible de prouver l'existence de ce Dieu qui, pour le dire avec les mots de Francus Leuwee, "n'est peut-être qu'un espace vide" (*MCA*, p. 177), ce qui nous rappelle cette "universelle vacuité des cieux" (*EM*, p. 1688) dont parlait Marguerite Yourcenar dans sa conclusion à l'"Essai de généalogie du saint".

Par ailleurs, cette dernière apparition de Nathanaël nous met face à "l'angoisse des espaces infinis que de lui-même ressentait Pascal"<sup>[74]</sup>, c'est-à-dire face au désespoir pascalien devant un univers conçu comme un double infini, où l'homme se sent absolument rapetissé et soumis au vertige du vide... Un désespoir qui est aussi celui de notre jeune prêcheur :

Nathanaël songeait à cette double profondeur sans bornes, qui est en bas aussi bien qu'en haut, que nous n'imaginons même pas, dont nous ne sortirons jamais, au centre de laquelle se débat chaque point misérable de vie. [...] Nathanaël marchait ; la sensation de limite incessamment reculée que donne la conception de l'infini reculait avec sa fatigue. (*MCA*, p. 201-202)

*La Mort conduit l'attelage* suppose, donc, l'entrée dans l'Histoire de Marguerite Yourcenar, mais une entrée en vérité ambitieuse, puisqu'elle prétend embrasser tout ce qui est la Renaissance et une partie de la Réforme. Nous avons constaté, par conséquent, la multiplicité et le foisonnement des thèmes abordés, mais également l'absence de la rigueur et de l'exhaustivité qui caractériseront les œuvres de la maturité, ce qui fait un certain effet de superficialité que, bien entendu, nous mettons au compte de la jeunesse et l'inexpérience de l'auteur. Mais il y a aussi quelques trouvailles méthodologiques qu'il faut absolument mentionner : l'intention de recréer et réinterpréter l'Histoire, rendue évidente au moyen des anachronismes détectés, ou encore cette constante interaction entre fiction et essai qui atteindra une perfection sans égale dans sa maturité. Quoi qu'il en soit, l'humus des grandes œuvres se trouve déjà ici, et il continuera à s'accumuler encore jusqu'à leur progressive fermentation d'abord, puis jusqu'à leur germination.

---

[74] Phrase que nous découvrons dans un texte de 1969 compris dans "De la nature du rêve", l'une des huit parties qui composent le *Dossier des "Songes et les Sorts"*, *EM*, p. 1627.