

**LA FONCTION DE LA SCULPTURE DANS
MÉMOIRES D'HADRIEN DE MARGUERITE
YOURCENAR PAR RAPPORT AU
TEMPS, CE GRAND SCULPTEUR**

par Markus MEBLING (Freie Universität Berlin)

pour Claude Foucart

Expérience avec le temps : dix-huit jours, dix-huit mois, dix-huit années, dix-huit siècles. Survivance immobile des statues, qui, comme la tête de l'Antinoüs Mondragone, au Louvre, vivent encore à l'intérieur de *ce temps mort*.

Marguerite Yourcenar

Ce n'est pas simplement par « amour des statues antiques »¹, par estime artistique de « ces grands objets paisibles »², ni par idéalisation historique de l'Antiquité gréco-romaine que Marguerite Yourcenar attribue une valeur importante à la sculpture antique dans nombre de ses ouvrages. Si, d'après Hegel, « plus que tout autre art, la sculpture reste attachée à l'idéal »³, dans l'œuvre de Yourcenar, la statue est conçue exactement dans ce sens : étant la concrétion pierreuse du corps humain, la sculpture incarne plus que la peinture et mieux que l'architecture une idéalité classique qui est une des sources d'inspiration les plus importantes pour la pensée yourcenarienne, notamment dans les *Mémoires d'Hadrien*. Mais la signification de la statue chez Yourcenar dépasse de loin la seule fonction de l'idéal hellénique et mène à des réflexions philosophiques sur la condition humaine. Dans *Le Temps, ce grand sculpteur*, essai essentiel au sein

¹ Marguerite YOURCENAR, « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* », *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982, p. 533.

² *Ibid.*, p. 533.

³ G. W. F. HEGEL, *Esthétique*, tome 6 (Architecture-Sculpture), Paris, 1964, p. 170.

de la création littéraire et philosophique de l'écrivain, Yourcenar constate à propos de la sculpture :

Ces durs objets façonnés à l'imitation des formes de la vie organique ont subi, à leur manière, l'équivalent de la fatigue, du vieillissement, du malheur. Ils ont changé comme le temps nous change.⁴

Toutes les implications de la statue s'y révèlent : son côté esthétique, l'intention de son créateur, sa relation symbolique avec l'homme et, avant tout, son enchevêtrement avec le phénomène du temps. L'image de la pierre formée qui est sujette aux forces multiples du temps paraît comme celle de la condition humaine. Ainsi le marbre sculpté ne constitue pas seulement un moyen pour l'écrivain de « faire entrer le réel concret dans son évocation du passé »⁵, mais il devient aussi le tableau sur lequel Marguerite Yourcenar dépeint sa conception de l'humain et sa vision du temps. Encore faut-il s'entendre sur celles-ci : quel rôle les réflexions sur la sculpture, jouent-elles pour la vision du temps chez Yourcenar et comment le phénomène du temps est-il conçu? Vu les rapports établis par l'écrivain entre la sculpture et l'existence humaine, quelle est la conception de l'humain dans les *Mémoires d'Hadrien*? Enfin, quelle est la fonction de la statue d'Antinoüs pour Hadrien?

1. Temps et sculpture - remarques générales

Avant de traiter de la signification du couple thématique temps-sculpture, tel qu'il se présente dans le monde des idées de Marguerite Yourcenar, il est important de faire quelques réflexions générales sur ces deux termes. Car, et la « sculpture » et le « temps » proposent une si vaste possibilité de notions et de connotations qu'il paraît nécessaire de restreindre les significations possibles afin de rendre plus claires les réflexions subséquentes.

1.1 *Le temps en tant que conception poético-philosophique*

La confrontation de l'homme avec le phénomène du temps est une problématique omniprésente dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar.⁶ Mais bien que l'intérêt principal de l'écrivain soit, comme on verra,

⁴ Marguerite YOURCENAR, *Le Temps, ce grand sculpteur, Essais et Mémoires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 312.

⁵ Alain MICHEL, « La Villa Hadriana et l'humanisme de Marguerite Yourcenar », *Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, 1990, p. 99-105, ici p. 99.

⁶ Cf. Colette GAUDIN, *Marguerite Yourcenar à la surface du temps*, Amsterdam, Atlanta, 1994, p. 32.

celui du temps du passé et que les *Mémoires d'Hadrien* se basent sur une thématique historique, le point de vue yourcenarien, face au phénomène du temps, n'est pas celui de l'historien : dans son monde de pensées, le temps, et notamment le passé n'apparaissent pas simplement comme des objets d'études historiques ou culturelles. Aux yeux de Marguerite Yourcenar, le temps représente davantage un écran sur lequel se projette l'existence humaine et devient ainsi l'objet d'une contemplation « poético-philosophique qui transcende l'historiographie et étend ses interrogations vers l'essence des choses »⁷.

Dans ce sens, l'œuvre de Yourcenar paraît idéale pour des comparaisons avec d'autres chefs-d'œuvre fédérés autour d'une vision philosophique du temps : par exemple, les œuvres de Thomas Mann et d'André Gide, la *Recherche* de Marcel Proust et d'autres ouvrages qui concernent la problématique du temps passé et de la mémoire. Une telle comparaison semble pourtant ne pas être appropriée dans le cadre de ce travail, dont l'objectif est plutôt de mettre en relief la signification de la sculpture pour la conception temporelle et pour l'image de l'humain dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar.

1.2 La sculpture historique et la conception yourcenarienne

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, ignorant encore, bien sûr, la sculpture moderne qui est le résultat d'un processus d'abstraction,⁸ subdivise l'art de la statue en trois phases historiques : la sculpture égyptienne, la statue des Grecs et des Romains et la sculpture chrétienne.⁹ S'il est évident que la statue chrétienne est sans signification pour la création littéraire des *Mémoires d'Hadrien*, les sculptures classiques représentent d'autant plus des « colonnes portantes » de la pensée yourcenarienne. Concrétion de l'idéal grec et

⁷ Alain TROUVÉ, *Leçon littéraire sur Mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar*, Paris, 1996, p. 21.

⁸ La remarque d'Aristide Maillol est représentative pour la conception moderne de la sculpture qui est le résultat d'un processus d'abstraction tant au niveau de la forme qu'en ce qui concerne son contenu : "Il ne suffit pas d'avoir un modèle et de le copier. Sans doute, la nature est la base de tout travail... Mais l'art ne consiste pas à copier la nature" (cité d'après Caroline MATHIEU, *Guide du Musée d'Orsay*, édité par la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1993, p. 198).

⁹ Cf. G. W. F. HEGEL, *op. cit.*, p. 260-280. On s'aperçoit aussi que les réflexions hégéliennes n'impliquent pas les reliefs et les statues des cultures asiatiques, africaines et sud-américaines. Ceci se comprend si on considère le fait que Hegel prend la position de son temps, qui, surtout au niveau de l'art, est encore une position euro-centriste, et traite des degrés de développement de la sculpture méditerranéenne (orientale) et européenne. Les sculptures des autres continents n'exerceront que beaucoup plus tard une influence sur l'art européen et seront d'une signification importante pour le cubisme et pour le surréalisme (notamment les statuettes de l'Afrique noire).

donc, d'après Hegel, « l'expression de la raison, du mouvement, de l'âme et de la beauté »¹⁰, la sculpture grecque traduit dans *Mémoires d'Hadrien* l'hellénisme ardent d'Hadrien et la position philosophique d'un empereur romain qui entreprend un « mélancolique retour à l'idéal de la Grèce ancienne » (OR, p. 534).

Si, dans la conception hégélienne, la statue égyptienne fait encore partie de la « vision du monde symbolique », c'est-à-dire que la signification religieuse constitue encore le côté essentiel de la sculpture, les statues égyptiennes paraissent exactement dans ce sens dans les *Mémoires d'Hadrien* : tandis que la sculpture d'Antinoüs représente pour Hadrien l'incarnation pierreuse d'un idéal d'amour et d'une perfection totale des formes de la vie organique, les statues et constructions égyptiennes appartiennent pour lui à un culte religieux, notamment celui de la mort.¹¹

Détachée d'un tel aspect symbolique ou cultuel, la sculpture grecque est le résultat de la nouvelle conscience de l'homme qu'est la conscience de l'individualité des Grecs. Caractérisée d'un contenu individuel, la statue classique représente l'idéal grec de l'homme en tant qu'« unité indivisible »¹².

La sculpture traduit en premier lieu, dans les *Mémoires d'Hadrien*, un esprit hellénique. Elle symbolise parfois encore chez Marguerite Yourcenar une autre valeur que l'on pourrait désigner comme qualité « méta-historique » ; celle-ci est le résultat de réflexions faites à partir d'un point de vue moderne : étant de la forme de cette « unité indivisible » qu'est l'homme, et ayant subi de multiples modifications au cours des siècles, la sculpture grecque ne représente pas seulement un idéal mais, également, un modèle philosophique qui permet des réflexions sur l'existence humaine ainsi que sur le pouvoir et sur le caractère du phénomène du temps. Cette considération nous amène *in medias res*.

2. Le Temps, ce grand sculpteur

La définition donnée par Yourcenar au début de son essai *Le Temps, ce grand sculpteur* révèle aussi bien les aspects centraux de sa conception artistique de la sculpture que la quintessence de sa vision

¹⁰ G. W. F. HEGEL, *op. cit.*, p. 270.

¹¹ Le fait qu'Antinoüs se suicide dans le Nil et toutes les scènes de son embaumement et de sa momification par des prêtres égyptiens en témoignent aussi bien que la réalisation d'une ville au bord du Nil consacrée au souvenir d'Antinoüs. L'image qu'Hadrien a de l'Égypte reste celle de l'Égypte funéraire (Voir par exemple Marguerite YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, OR, p. 441).

¹² G. W. F. HEGEL, *op. cit.*, p. 263.

du temps : « Le jour où une statue est terminée, sa vie, en un sens, commence » (*TGS*, p. 312).

Or, les sculptures ne vivent pas au moment de leur création mais à travers les siècles qui suivent. Leur « existence » est soumise au temps qui s'écoule, ce qui entraîne des conséquences à la fois conceptuelles et esthétiques. Au surplus, la constatation de l'auteur exprime l'idée que l'essentiel du présent est le passé, idée principale, comme nous le verrons, de la conception temporelle de l'écrivain. Mais avant de nous référer à la problématique du temps, nous tenterons de révéler le sens donné au temps dans la conception artistique de la sculpture chez Marguerite Yourcenar.

2.1 La sculpture mutilée et le caractère temporel de son esthétique

Si la vie des statues se prolonge des siècles après leur création, elle est pourtant marquée par le temps qui se révèle ainsi être une force ambivalente. Menée du bloc à la forme humaine par le brillant travail d'un sculpteur, au cours des siècles, la sculpture subit une déformation, qui par degrés successifs d'érosion et d'usure,¹³ la ramènera peu à peu à l'état du marbre ou de la pierre informe : « Un monde de violence tourne autour de ces formes calmes » (*TGS*, p. 314). Ainsi, de nos jours, il n'existe plus une seule statue de l'Antiquité classique qui se trouve dans l'état tel que l'ont connue ses contemporains.¹⁴ Comme des êtres vivants, les statues ont été mutilées par la force destructrice du temps.

Mais même si le temps est d'abord conçu et décrit comme un facteur destructeur, il est en même temps une force à laquelle Yourcenar attribue la qualité créatrice de l'artisan. Par la modification des statues à l'aide des événements historiques et des éléments de la nature, le temps crée une nouvelle valeur esthétique en ajoutant à la beauté originale de la sculpture une beauté de délabrement. L'écrivain peint cette naissance de nouveaux chefs-d'œuvre de la façon suivante :

Certaines de ces modifications sont sublimes. À la beauté telle que l'a voulue un cerveau humain, une époque, une forme particulière de société, elles ajoutent une beauté involontaire, associée aux hasards de

¹³ André MALRAUX révèle ce délabrement des sculptures, en général, en se référant notamment à l'importance pour les cultures antiques de la couleur des statues, qui, dans presque tous les cas, ont blanchi au cours des siècles ; voir *Le Musée imaginaire*, Paris, 1997, p. 177-185. Marguerite Yourcenar donne plusieurs exemples concrets de statues qui ont été mutilées par le temps, parmi lesquelles les lions de Délos, les statues du Parthénon et « l'Ephèbe » de Marathon ; cf. *TGS*, p. 313-316.

¹⁴ Cf. André MALRAUX, *op. cit.*, p. 177.

l'histoire, due aux effets des causes naturelles et du temps. (TGS, p. 313)

Cependant, le temps ne change pas seulement le côté esthétique de la sculpture. En modifiant le goût de l'homme de siècle en siècle, d'époque en époque, le temps change aussi la façon dont l'homme voit la pierre sculptée : ainsi les statues égyptiennes, qui étaient, autrefois, l'incarnation même des dieux du culte religieux, sont jugées par nous d'après des critères historiques, de civilisation ou artistiques. Et « [l]es vestiges de celles [des statues] de la Grèce suggèrent un monde bien différent de celui que suggère depuis longtemps la sculpture hellénique »¹⁵. Les traces que le temps grave sur la pierre des statues n'affectent donc pas davantage la sculpture que les sautes de goût de leurs contemplateurs : « Le hasard brise et le temps métamorphose, mais c'est nous qui choisissons »¹⁶.

Dans ce contexte, Marguerite Yourcenar fait remarquer que les grands collectionneurs à partir de la Renaissance, et presque jusqu'à nos jours, éprouvaient le besoin de restaurer les statues antiques, tandis que notre préférence pour l'art abstrait nous permet d'accepter ou même d'apprécier des lacunes et des cassures (cf. TGS, p. 315).

La valeur de la sculpture dépend donc — comme celle de toute autre œuvre d'art — de la notion de l'art, qui se base, avant tout, sur le « musée imaginaire »¹⁷ et la « mémoire collective »¹⁸ d'une civilisation.

2.2 La vérité du passé : La conception du temps chez Marguerite Yourcenar

Si, dans la conception de l'art de Marguerite Yourcenar, la vie des statues commence seulement après qu'elles eurent été créées, et non pas au moment même de leur création, ce sont des « êtres » dont le présent importe peu. C'est le temps écoulé, à savoir, ces moments de leur existence que le temps a figés et qui sont devenus du passé, qui les rend importantes pour nous. Ainsi la description de la vie des

¹⁵ *Ibid.*, p. 177.

¹⁶ *Ibid.*, p. 184.

¹⁷ Le terme « musée imaginaire » s'applique, d'après Malraux, surtout à notre société moderne qui — au niveau de l'art — est caractérisée par la capacité de la reproduction photographique des œuvres d'art. La possibilité d'accéder à toute œuvre artistique par la photographie a créé tout un « musée imaginaire » dans notre monde des idées qui contient théoriquement les œuvres de tous les musées et sites historiques du monde (voir *Le Musée Imaginaire*, surtout p. 160-176). Ici je comprends le terme dans un sens plus large, comme savoir ou connaissance d'une civilisation sur les œuvres d'art.

¹⁸ Une explication étendue de la mémoire collective est donnée par Jan ASSMANN, *Das kulturelle Gedächtnis*, München, 2^e édition, 1997, surtout p. 29-66.

sculptures dans *Le Temps*, ce grand sculpteur se révèle être une métaphore de la vision du temps de l'écrivain. Encore faut-il dégager l'essentiel de la nature de cette vision.

2.2.1 L'instable présent et l'illusoire futur

Au cours de ses réflexions littéraires et philosophiques sur le temps, le regard de Yourcenar est toujours tourné vers le passé. Aussi esquisse-t-elle la temporalité de la vie humaine dans « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* » de la façon suivante :

Ne jamais perdre de vue le graphique d'une vie humaine, qui ne se compose pas, quoi qu'on dise, d'une horizontale et de deux perpendiculaires, mais bien plutôt de trois lignes sinueuses, étirées à l'infini, sans cesse rapprochées et divergeant sans cesse : ce qu'un homme a cru être, ce qu'il a voulu être, et ce qu'il fut (*OR*, p. 536).

Ce n'est donc pas le présent, mais la perspective en arrière qui distingue l'essentiel d'une vie. Mais pourquoi le présent, temps de l'action, qui, en outre pour les existentialistes français, est le temps aussi bien décisif que substantiel dans lequel l'homme se définit par ses actes,¹⁹ n'est-il absolument pas le point de vue de Marguerite Yourcenar quand elle dépeint les scénarios de la condition humaine?

C'est Zénon, protagoniste de *L'Œuvre au Noir*, qui répond à cette question : pour lui, le présent se compose de moments fugitifs, de « quidams rencontrés l'instant plus tôt dans la rue, perçus d'un coup d'œil, puis rejetés aussitôt dans la masse informe de ce qui est passé »²⁰. Si le présent est donc le temps du vécu, c'est-à-dire le temps nourri d'expériences immédiates et concrètes, il est d'autant plus caractérisé par la spontanéité et le désordre. Ainsi « le présent incarne l'instable et l'insaisissable »²¹. Étant de cette qualité, le présent, ce fuyant « flot désordonné » (*ON*, p. 687), ne peut servir comme temps du récit pour Yourcenar.²²

De la même façon, le futur ne joue pas non plus un rôle dans la conception littéraire de l'écrivain, car l'avenir, c'est le temps de « l'imprévu ». Mais il ne l'est pas tout simplement parce qu'il est un

¹⁹ Ainsi, tout en exprimant le concept du temps des existentialistes français, le docteur Rieux, protagoniste de *La Peste* d'Albert Camus, s'explique sur la priorité du présent : « Je ne sais pas ce qui m'attend ni ce qui viendra après tout ceci. Pour le moment il y a des malades et il faut les guérir. Ensuite, ils réfléchiront et moi aussi. Mais le plus pressé est de les guérir. Je les défends comme je peux, voilà tout » (Albert CAMUS, *La Peste*, Paris, 1993, p.120).

²⁰ Marguerite YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, *OR*, p. 686.

²¹ Claude FOUCAULT, « Recréer l'être. Le temps vu par Marguerite Yourcenar », *Nord, Société Littéraire du Nord (SLDN)*, n° 5, Lille, juin 1985, p. 77-82, ici p.77.

²² Cf. *ibid.*, p. 78.

temps dont les expériences sont encore inconnues. Si l'avenir reste l'incalculable, « c'est seulement par orgueil, par grossière ignorance, par lâcheté » de l'homme qui refuse « à voir sous le présent les linéaments des époques à naître » (*OR*, p. 530). Au surplus, il existe toujours un « tournant » (*ON*, p. 698) qui cache les événements de l'avenir, et par conséquent, Michel-Ange déclare que « l'avenir n'est pas », qu'il « n'est qu'une illusion comme le reste » (*TGS*, p. 282-3).

Quant à la vision du temps de l'auteur, on peut donc conclure par les mots de Claude Foucart, que « l'œuvre de Marguerite Yourcenar se ferme tant au présent qu'au futur, comme temps vécus, et laisse reposer tout le poids de la narration sur le passé »²³.

2.2.2 La recherche de la stabilité du passé ou la marche vers l'éternité

Dans la préface de *Zauberberg* Thomas Mann fait les réflexions suivantes sur le caractère temporel de l'histoire de Hans Castorp :

[...] cette histoire donc, remonte à un temps très lointain, elle est en quelque sorte déjà toute recouverte d'une précieuse rouille historique, et il faut absolument la raconter sous la forme du passé le plus reculé.

Cela pourrait ne pas être un inconvénient pour une histoire, mais plutôt un avantage ; car il faut que les histoires soient passées, et plus elles sont passées, pourrait-on dire, mieux elles répondent aux exigences de l'histoire, et c'est tant mieux pour le conteur, évocateur murmurant du prétérit.²⁴

Le temps du récit, pour Mann, c'est le passé parce qu'il est le temps des modifications entièrement accomplies et, par conséquent, le temps de la stabilité à laquelle est attribuée une qualité positive que l'écrivain exprime par le terme d'une « précieuse rouille ». Ayant en commun avec Mann, dont elle discute les œuvres dans un long essai,²⁵ une conception du temps où le présent n'a pas une place privilégiée,²⁶ Marguerite Yourcenar se met à la recherche d'un passé, qui est « pour peu qu'on y songe, [...] chose infiniment plus stable que le présent », et « aussi d'une conséquence bien plus grande »²⁷.

²³ *Ibid.*, p. 78.

²⁴ Thomas MANN, *La montagne magique (Der Zauberberg)*, traduit de l'allemand par Maurice BETZ, Paris, 1961, p. 7.

²⁵ Voir le chapitre « Humanisme et hermétisme chez Thomas Mann » (p. 165-194) dans Marguerite YOURCENAR, *Sous bénéfice d'inventaire*, *EM*, p. 3-194.

²⁶ Cf. Claude FOU CART, *op. cit.*, p. 80.

²⁷ Marguerite YOURCENAR, *Alexis ou le traité du vain combat*, *OR*, p. 1-76, ici p. 12-3.

Cette « obsession [...] du passé »²⁸ de Marguerite Yourcenar est l'expression de sa recherche d'une unique réalité qui dépasse celle du présent vécu. Ainsi la découverte du passé chez l'écrivain est déterminée par un autre objectif et par une méthode différente de celle du roman historique. Ce dernier a pour but, aux yeux de l'écrivain, de recueillir des faits et des dates historiques afin de décrire une époque du passé ; l'auteur d'une telle œuvre a le droit de prendre le point de vue de l'époque à laquelle il vit et de décrire le temps passé par la perspective du présent.²⁹ Ceci ne peut absolument pas être le point de vue de Marguerite Yourcenar car « le passé est ainsi placé dans la mouvance du temps vécu alors que sa qualité première sera justement d'échapper au "temps extérieur" [...] »³⁰.

En opposition avec la conception du roman historique, découvrir le passé est pour l'écrivain un processus psychologique, une question d'intériorisation. Car, afin de faire revivre le passé, on se sert du « souvenir », qui « n'apparaît lui-même que comme la saisie par le regard d'"êtres devenus intérieurs" »³¹. Pour saisir le monde des idées d'une époque passée, il s'agit donc de remonter dans la pensée et le souvenir même d'un être de l'époque concernée. Comme Gustave Flaubert (re)construit minutieusement dans *Salammô* le palais de Hamilcar et le temple de Tanit,³² Marguerite Yourcenar cherche à « refaire du dedans ce que les archéologues du XIX^e siècle ont fait du dehors » (*OR*, p. 524). C'est la raison pour laquelle l'écrivain constate à propos de la genèse de *Mémoires d'Hadrien* :

L'une des meilleures manières de recréer la pensée d'un homme : reconstituer sa bibliothèque. Durant des années, d'avance, et sans le savoir, j'avais ainsi travaillé à remeubler les rayons de Tibur. Il ne me restait plus qu'à imaginer les mains gonflées d'un malade sur les manuscrits déroulés. (*OR*, p. 524)

²⁸ Colette GAUDIN, *op. cit.*, p. 60.

²⁹ Dans ce sens Marguerite Yourcenar écrit dans *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*, *OR*, p. 527 : « Ceux qui mettent le roman historique dans une catégorie à part oublient que le romancier ne fait jamais qu'interpréter, à l'aide des procédés de son temps, un certain nombre de faits passés, de souvenirs conscients ou non, personnels ou non, tissés de la même matière que l'histoire ».

³⁰ Claude FOUCART, *op. cit.*, p. 78.

³¹ *Ibid.*, p. 79.

³² La description du temple de Tanit se trouve dans Gustave FLAUBERT, *Salammô*, édition annotée et commentée par Claude AZIZA. Préface de Pascaline MOURIER-CASILE, Paris, 1998, p. 106-112 ; à propos du palais de Hamilcar cf. *ibid.*, p. 31-40 et p. 114-116.

Et peu de pages plus loin dans les *Carnets de notes*, elle s'explique sur sa méthode aussi lente qu'épuisante pour s'approcher du caractère de l'empereur Hadrien :

Les règles du jeu : tout apprendre, tout lire, s'informer de tout, et, simultanément, adapter à son but les *Exercices* d'Ignace de Loyola ou la méthode de l'ascète hindou qui s'épuise, des années durant, à visualiser un peu plus exactement l'image qu'il crée sous ses paupières fermées. [...] Travailler à lire un texte du II^e siècle avec des yeux, une âme, des sens du II^e siècle ; le laisser baigner dans cette eau-mère que sont les faits contemporains ; écarter s'il se peut toutes les idées, tous les sentiments accumulés par couches successives entre ces gens et nous. (OR, p. 528)

Dans la conception de Marguerite Yourcenar, l'écrivain trouve donc l'accès au passé, temps qui est d'abord lointain, par le moyen de l'expérience qu'il a acquise d'une communauté de pensées, de paroles et d'actes avec le héros de ce passé.³³ Percevoir le passé, c'est-à-dire arriver dans « un temps retrouvé », signifie ainsi « prise de possession d'un monde intérieur » (OR, p. 527). Cette méthode d'acquisition du passé se base sur une vision du temps qui est tout autre par rapport à celle du « temps perdu ».³⁴

Si le souvenir, cette remontée à un point particulier de l'histoire, est possible, c'est que Marguerite Yourcenar échappe à la notion du temps comme « fleuve rongeur ses propres bords, noyant à la fois le contemplateur et l'objet contemplé » (PCC, p. 38), qui est celle développée par le Grec Héraclite³⁵. Le temps yourcenarien appartient davantage à la conception temporelle de la philosophie éléate et ainsi paraît comme cette « flèche qui vole et qui ne vole pas »³⁶, c'est-à-dire comme des « segments égaux entre eux, fermes, solides, mais

³³ Cf. Claude FOUCAULT, *op. cit.*, p. 79-80.

³⁴ Cf. Marguerite YOURCENAR, *Présentation critique de Constantin Cavafy* in Constantin CAVAFY, *Poèmes*, Paris, 1996, p. 7-66.

³⁵ Pour une description précise de la conception du temps selon l'Ionien Héraclite, voir Hans Joachim STÖRIG, *Kleine Weltgeschichte der Philosophie*, p. 135-6.

— À ce point, il faut distinguer la conception poético-philosophique du temps chez Yourcenar du phénomène du temps tel qu'il est vécu par les êtres humains dans son œuvre. Pour Hadrien comme pour Zénon, l'image du fleuve impétueux, de l'eau coulante reste, comme nous l'avons vu, l'image d'un présent fugitif et du temps dévorateur (cf. Paulette GABAUDAN, « Quelques images du temps chez Marguerite Yourcenar à la lumière des présocratiques », *Marguerite Yourcenar - Actes du colloque international de 1984 à l'Université de Valencia*, Valencia, 1986, p.83-98, voir surtout p. 86-7). À Yourcenar, écrivain-historien, le phénomène du temps se présente d'une manière différente.

³⁶ Une explication détaillée de ce célèbre exemple du philosophe Zénon d'Élée est donnée par Hans Joachim STÖRIG, *op. cit.*, p. 134.

divisibles à l'infini, points immobiles constituant une ligne qui nous paraît en marche » (*PCC*, p. 38). La « prise de possession d'un monde intérieur » d'un personnage n'est donc pas simplement le regard d'aujourd'hui jeté en arrière. Il s'agit davantage de percevoir la distance entre nous et le passé, qui se mesure en segments temporels, en « générations humaines » (*OR*, p. 520), et franchir finalement celle-ci par des moyens d'avancer dans la connaissance de l'homme.

Toute l'attention de Marguerite Yourcenar est alors concentrée sur le désir ardent de « rétrécir [...] la distance des siècles » (*OR*, p. 527), de vaincre « ce *temps mort* » (*OR*, p. 520), afin de trouver « la substance, la structure humaine » qui, elles, « ne changent guère » (*OR*, p. 529). Comme Thomas Mann qui, en définissant ce qui est passé autrement que par l'idée de l'écoulement de temps,³⁷ fait remarquer « la double nature, problématique et singulière, de cet élément mystérieux »³⁸, Marguerite Yourcenar a une notion du passé qui perd les « attributs qui sont pour nous [ses] frontières » (*ON*, p. 686), reçoit une valeur éternelle et dépasse ainsi sa qualité temporelle. C'est dans ce sens que la remontée de l'écrivain dans le passé aboutit à la confusion du « temps » et de « l'éternité » :

[...] le temps et l'éternité n'étaient qu'une même chose, comme une eau noire qui coule dans une immuable nappe d'eau noire. (*ON*, p. 686)

2.3 L'homme, sculpture du temps - réflexions sur la conception de l'humain dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar

La notion yourcenarienne selon laquelle la substance humaine ne change guère, sa croyance « à l'éternel retour des mêmes drames et des mêmes folies, cette conviction qu'il existe des permanences anhistoriques et de grands cycles vitaux [...] dans la totalité du Temps »³⁹ nous amène au cœur même de la conception de l'humain de la romancière.

« Tout être qui a vécu l'aventure humaine est moi » (*OR*, p. 537), déclare Marguerite Yourcenar dans les « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* ». Cette même conviction d'être reliée à tout et à tous se trouve aussi chez Hadrien, par exemple lorsqu'il avoue :

³⁷ Dans ce sens Thomas MANN s'explique sur le phénomène du temps : « [...] elle [l'histoire] est beaucoup plus âgée que son âge, son ancienneté ne peut se mesurer en jours, ni en révolution autour du soleil le temps qui pèse sur elle ; en un mot, ce n'est pas en réalité au Temps qu'elle doit son degré d'ancienneté [...] » (*Dessein de La montagne magique*, p. 7).

³⁸ Thomas MANN, *La montagne magique*, *op. cit.*, p. 7.

³⁹ Alain TROUVÉ, *op. cit.*, p. 22.

Je le sais : je suis comme eux, du moins par moment, ou j'aurais pu l'être. Entre autrui et moi, les différences que j'aperçois sont trop négligeables pour compter dans l'addition finale. (*MH*, p. 317)

Même si le destin de l'empereur romain reste un destin individuel et unique, Marguerite Yourcenar l'universalise en esquissant les étapes d'une vie que l'homme parcourt en général : les plaisirs de la jeunesse et de l'amour, la formation et les aléas d'une carrière, l'amitié et l'hostilité, la souffrance, la vieillesse et la mort.⁴⁰ Au fond, l'expérience humaine n'est pas si diverse, elle se perpétue, se réactualise au cours des siècles. Le temps est alors « le grand révélateur de l'essence des choses et des êtres, l'écran sur lequel se dessine leur visage »⁴¹. Et c'est dans ce sens que, dans les *Mémoires d'Hadrien*, œuvre qui est fondamentalement inspirée de l'idée de la nature humaine immuable, « l'universalité prime sur l'historicité »⁴².

Or, si l'écrivain voit dans l'époque d'Hadrien un point sans pareil dans l'histoire humaine, ce n'est pas, en premier lieu, à cause de considérations historiques mais, au contraire, parce qu'il s'agit d'une époque qui échappe à la contingence des événements : « Les dieux n'étant plus, et le Christ n'étant pas encore, il y a eu, de Cicéron à Marc Aurèle, un moment unique où l'homme seul a été » (*OR*, p. 519) Conçu comme l'homme nu, comme créature authentique, Hadrien incarne de la façon la plus pure le destin de la condition humaine. Que l'empereur romain se considère, lui-même, comme un chaînon dans cette énorme chaîne qu'est l'existence humaine, montre le fait qu'il cherche à intégrer sa propre œuvre dans l'histoire :

Il m'importait peu que mon nom figurât sur ce monument [le Panthéon à Rome], qui était ma pensée. [...] Même là où j'innovais, j'aimais à me sentir avant tout un continuateur. (*MH*, p. 415)

Mais la conception de l'humain chez Marguerite Yourcenar ne se base pas seulement sur les grandes lignes de l'existence humaine, ne se restreint pas à une « histoire des permanences »⁴³.

Dans sa vie, segment de temps, dont l'homme ignore la durée jusqu'au moment de sa mort, l'individu se voit confronté au phénomène du temps. Ceci constitue dans les *Mémoires d'Hadrien* une force ambiguë, dans le sens où, d'un côté, il donne à l'homme la possibilité de se réaliser au fil du temps aussi bien que de devenir

⁴⁰ Rémy POIGNAULT, *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Bruxelles, coll. Latomus, 1995, p. 907 sq.

⁴¹ Alain TROUVÉ, *op. cit.*, p. 22.

⁴² *Ibid.*, p. 23.

⁴³ Colette GAUDIN, *op. cit.*, p. 91.

La fonction de la sculpture dans Mémoires d'Hadrien

« sculpteur » et former d'autres êtres, et de l'autre, il soumet l'homme à sa propre force modificatrice, voire destructrice⁴⁴.

C'est surtout par sa relation amoureuse avec Antinoüs qu'Hadrien fait l'expérience de ces deux qualités du temps. D'abord, durant la phase du *Sæculum aureum*, l'empereur ressent fortement sa propre capacité à « sculpter », dont il fait usage avec beaucoup de passion en influençant et éduquant son jeune amant, qui, pendant quelques instants, lui paraît être sa propre création : « En vérité, ce visage changeait comme si nuit et jour je l'avais sculpté » (*MH*, p. 406). Mais la mort d'Antinoüs indique déjà les limites de l'influence créatrice que l'homme peut exercer sur autrui. Hadrien doit se rendre compte que le jeune aimé n'est pas devenu sa « sculpture vivante », mais que celui-ci s'est décidé à définir son existence lui-même, même si ceci ne lui est possible que par le choix du suicide :

En prenant sur moi toute la faute, je réduis cette jeune figure aux proportions d'une statuette de cire que j'aurais pétrie, puis écrasée entre mes mains. Je n'ai pas le droit de déprécier le singulier chef-d'œuvre que fut son départ ; je dois laisser à cet enfant le mérite de sa propre mort. (*MH*, p. 420)

Mais le suicide d'Antinoüs ne signifie pas seulement un échec personnel pour Hadrien. Cette mort inattendue lui montre aussi que le temps est un don qui peut facilement être retiré — toute l'impuissance de l'homme face au temps s'y révèle. Si, avant le suicide du jeune homme, Hadrien a perçu le temps comme possibilité, comme chance, désormais ce phénomène signifie l'usure et est ressenti comme une force qui décompose l'homme et dévore son œuvre :

[...] le mariage de Rome et d'Athènes s'était accompli ; le passé retrouvait un visage d'avenir ; la Grèce repartait comme un navire longtemps immobilisé par un calme, qui sent de nouveau dans ses voiles la poussée du vent. Ce fut alors qu'une mélancolie d'un instant me serra le cœur : je songeai que les mots d'achèvement, de perfection, contiennent en eux le mot de fin : peut-être n'avais-je fait qu'offrir une proie de plus au Temps dévorateur. (*MH*, p. 422-3)

⁴⁴ C'est dans ce sens que Paulette GABAUDAN évoque le « Temps Janus » du *Denier du rêve* : « Ainsi la vie et la mort sont une même chose. Le temps est à la fois destructeur et constructeur : *Le Temps, comme Janus, est un dieu à deux visages* (*DR*, p. 190). Janus, le dieu de la porte, le dieu à deux faces, est bien considéré chez les symbolistes comme un symbole du temps, regardant vers le passé et vers l'avenir. Tout ce qui détruit construit en même temps ; c'est une simple transformation » (*op. cit.*, p. 88).

Le visage le plus atroce de ce « temps dévorateur », pour Hadrien, c'est la mort qui transforme l'homme en une dernière statue, un « atroce chef-d'œuvre »⁴⁵ à laquelle il n'y a plus d'accès parce que le temps des vivants n'y est plus. Dans ce sens, le prince constate par rapport à la momification d'Antinoüs : « Ce cadavre et moi partions à la dérive, emportés en sens contraire par deux courants du temps » (*MH*, p. 445).

Le temps devient ainsi un grand destructeur : comme il dégrade des sculptures à l'aide des éléments de la nature, il modifie l'homme. Cette modification peut, pour des instants, s'exprimer dans le sens positif d'une maturité acquise. Mais, tôt ou tard, le temps s'attaque impitoyablement à la créature humaine, la décompose, dévore ce que l'homme a créé et déchiquette ses liens avec des êtres aimés. Dans ce sens, l'essai *Le Temps, ce grand sculpteur* est une grande métaphore de la conception de l'humain de Marguerite Yourcenar : l'homme, dont la nature immuable et universelle se projette sur l'écran de l'éternité, doit se résigner devant la force du temps qui le sculpte par un processus de décomposition, et il ressemble ainsi à ces « statues antiques, ces grands objets paisibles, à la fois durables et fragiles » (*OR*, p. 533).

La notion yourcenarienne de la substance humaine qui se reflète dans la totalité des pertes individuelles face au temps est traduite par l'image suivante de la sculpture dégradée :

Tout l'homme est là, sa collaboration intelligente avec l'univers, sa lutte contre lui, et cette défaite finale où l'esprit et la matière qui lui sert de support périssent à peu près ensemble. Son intention s'affirme jusqu'au bout dans la ruine des choses. (*TGS*, p. 313)

3. Le temps dévorateur

Si l'existence humaine est déterminée par la défaite perpétuelle que constitue la mort et si, par l'impact d'un temps décomposant, l'œuvre qu'est la vie de l'individu ne se manifeste que de façon incomplète, le passé nous apparaît sous la forme de la ruine. Il s'impose ainsi une autre problématique qui est d'une extrême importance pour la conception littéraire et philosophique de Marguerite Yourcenar et qui est celle de la mémoire. Comment le souvenir est-il conçu dans la pensée yourcenarienne vu les effets d'un « temps dévorateur »? Quelles conséquences résultent de cette conception de la mémoire pour Hadrien qui, après la mort soudaine

⁴⁵ *MH*, p. 445. Ces mots sont tirés de la scène de l'embaumement d'Antinoüs par des prêtres de l'ancien culte égyptien.

d'Antinoüs, cherche à reconstituer dans son monde intérieur le bonheur perdu?

3.1 Poésie de la ruine — À la recherche d'un passé déchiqueté ou : la mémoire fragmentaire

« Ce qu'on a vécu est toujours ébauche ... », écrit Paul Valéry dans ses *Cahiers*, et : « L'artiste intérieur y revient toujours. Il redessine des heures, retouche des instants, comme le sculpteur fait mon bout de nez »⁴⁶.

Par ces mots, Valéry exprime sa conception du travail de l'écrivain, qui est également celle de Marguerite Yourcenar : l'écrivain est l'intermédiaire entre ce temps perdu qu'est le passé et le présent. Par un processus d'intériorisation, à savoir le souvenir, l'écrivain remonte dans le passé et essaie de le saisir le mieux possible pour redessiner son image dans le présent afin de faire ressortir l'essence immuable des choses.⁴⁷

Si ceci semble être un processus simple, il ne l'est point. Car comme ces statues antiques dont, de nos jours, il n'existe plus que le torse ou la tête, le passé se présente à nous sous une forme incomplète. Le temps efface ce qui fut et les segments de temps situés entre ces moments du passé et le présent rendent impossible un souvenir absolu. Notre connaissance du passé se montre toujours lacunaire, notre mémoire est une mémoire de fragments. Dans ce sens « la connaissance historique est une connaissance par traces : vestiges, bribes de souvenir, bouts de lettres, débris, ruines, parcelles, etc. »⁴⁸. Vouloir saisir une époque du passé exactement et entièrement dans le sens d'une vérité absolue, est une vaine tentative, car les événements nous échappent à mesure que le temps passe : « Les figures que nous cherchons désespérément nous échappent : ce n'est jamais qu'un moment... » (*MH*, p. 406).

Pourtant, ceci ne veut pas dire que toute restitution du passé soit impossible ; à ce propos Marguerite Yourcenar écrit dans les « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* » :

Ce qui ne signifie pas, comme on le dit trop, que la vérité historique soit toujours et en tout insaisissable. Il en va de cette vérité comme de toutes les autres : on se trompe *plus ou moins*. (*OR*, p. 528)

⁴⁶ Paul VALÉRY, *Eros* in *Cahiers*, Paris, 1974, p. 339-564, ici p. 502.

⁴⁷ Cf. le paragraphe 2.2.2 du travail présent : *La recherche de la stabilité du passé ou la marche vers l'éternité*.

⁴⁸ Alain TROUVÉ, *op. cit.*, p. 23.

Cependant, la nature lacunaire de la mémoire et sa dépendance vis-à-vis de l'individu ne justifient pas un traitement négligeant des sources et documents qui témoignent d'une certaine époque. Au contraire, la valeur d'une œuvre qui se réfère au passé dépend, aux yeux de Marguerite Yourcenar, justement de son fondement historique ; ainsi elle s'explique sur les *Mémoires d'Hadrien* : « Quoi qu'on fasse, on reconstruit toujours le monument à sa manière. Mais c'est déjà beaucoup de n'employer que des pierres authentiques » (*OR*, p. 536).

Contrairement à Hadrien qui essaie de restituer son propre passé, Marguerite Yourcenar, par sympathie du personnage, cherche à retrouver Hadrien, non seulement en tant que figure historique mais aussi en tant qu'être individuel. Pour l'écrivain, le fait de faire revivre le passé n'est donc pas tout simplement un processus objectif d'enregistrement et de restitution. Il s'agit davantage d'un acte de création : à l'aide des traces que l'écrivain possède d'une époque et de son empereur, il recrée son image et « fait alors un peu plus que de revivre »⁴⁹. C'est dans ce sens que Jean-Marie le Sidaner constate que « l'art se fonde et vit sur l'oubli »⁵⁰.

3.2 Hadrien et le temps perdu — la fonction de la sculpture d'Antinoüs pour l'empereur romain

Si le temps efface donc ce qui fut et si « [...] le souvenir ne peut avoir que des fulgurances qui permettent de retenir seulement quelques bribes d'instant privilégiés [...] »⁵¹, Hadrien parvient-il à faire échec au temps, à vaincre ce « *tempus irreparabile fugit* »⁵² face à la mort d'Antinoüs par le moyen de la sculpture ?

Car éterniser l'image de son jeune amant, c'est-à-dire « immortaliser dans la pierre la forme d'Antinoüs » (*MH*, p. 475), telle est la fonction primordiale que l'empereur romain attribue à la statue, peu importe qu'elle concerne le vivant ou le mort :

J'eus d'abord à cœur de faire enregistrer par la statuaire la beauté successive d'une forme qui change ; l'art devint ensuite une sorte d'opération magique capable d'évoquer un visage perdu. [...] Je comptais désespérément sur l'éternité de la-pierre, la fidélité du

⁴⁹ Paul VALÉRY, *op. cit.*, p. 502.

⁵⁰ Jean-Marie Le SIDANER, « Le musée imaginaire. Piranèse, Brueghel, Rembrandt, Canaletto... : chaque ouvrage de Yourcenar paraît prendre sa source dans une œuvre d'art », *Magazine littéraire*, dirigé par Jean-Claude Fasquelle, n° 283, décembre 1990, Paris, p. 48-50, ici p. 50.

⁵¹ Rémy POIGNAULT, « Antinoüs : un destin de pierre », *Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, 1990, p.107-119, ici p. 115.

⁵² Alain TROUVÉ, *op. cit.*, p. 20.

bronze, pour perpétuer un corps périssable, ou déjà détruit [...]. (MH, p. 389).

Ressentant le désir de s'opposer au flux héraclitéen du temps, le prince amoureux veut fixer dans la pierre les moments d'amour. Mais c'est surtout la mort d'Antinoüs qui suscite chez Hadrien une véritable « frénésie statuaire »⁵³. Partout dans l'Empire, il répand des statues de l'aimé et ne voyage guère sans prendre avec lui quelques sculptures d'Antinoüs dont il aime s'entourer où qu'il soit.⁵⁴ À cette époque, il ne s'agit plus de fixer des instants d'un présent heureux, mais de retrouver ce qui n'est plus. Aussi, Hadrien, s'attache-t-il à rendre exactement les traits du jeune homme, harcelant les sculpteurs de ses conseils (cf. MH, p. 389-390). La connaissance intime qu'il avait d'Antinoüs de même que son intérêt pour les œuvres d'art font que le prince se montre très exigeant. En tentant de fixer son souvenir, Hadrien « [...] connaît le difficile problème du créateur qui veut donner forme à l'idée »⁵⁵. Ainsi il recherche des marbres qui, à la suite d'un traitement à base d'huile et d'acide, ressemblent à la chair, afin que les sculptures de l'amant perdu revêtent l'apparence de la vie. L'image est destinée à fonctionner comme substitut du jeune homme. Par conséquent, la valeur artistique reste souvent moins importante que la fidélité au modèle, comme Hadrien le constate : « Les plus ressemblantes de ces images m'ont accompagné partout ; il ne m'importe même plus qu'elles soient belles ou non » (MH, p. 464).

Tout au contraire de ce « je » lyrique de Cavafy qui ne veut pas se souvenir des jours passés parce que « le souvenir de leur ancienne lumière [lui] fait mal »⁵⁶, Hadrien veut revivre les heures de bonheur, désormais perdu, et croit retrouver, dans le marbre froid et muet, quelques moments de volupté. C'est ce désir, qui lui fait chercher la

⁵³ Rémy POIGNAULT, 1990, p. 115.

⁵⁴ Cf. MH, p. 464. Pour faciliter ainsi le transport, Hadrien n'oublie pas de « [...] faire éviter ces bas-reliefs ou ces bustes pour en diminuer le poids [...] » (*ibid.*, p. 464). À ce propos Rémy POIGNAULT remarque dans « Antinoüs : un destin de pierre », p. 116-117 : « M. Yourcenar utilise ici une caractéristique propre à beaucoup des statues d'Antinoüs — leur évidemment — qu'on explique parfois par le souci de faciliter le transport depuis la Grèce, où elles auraient été fabriquées, jusqu'à Rome ; mais elle imagine une explication plus riche, en rapport avec la psychologie d'Hadrien : c'est le prince voyageur qui aurait demandé d'adopter cette technique pour que les représentations d'Antinoüs puissent accompagner facilement ses propres déplacements ».

— Grâce au zèle d'Hadrien de recréer l'image d'Antinoüs, celui-ci est le personnage antique dont existe, selon Jean BEAUJEU, *La religion romaine à l'apogée de l'Empire*, Paris, 1955, p. 255, le plus grand nombre de statues, de nos jours.

⁵⁵ Rémy POIGNAULT, 1990, p. 116.

⁵⁶ Constantin CAVAFY, « Cierges », *Poèmes, op. cit.*, p. 74.

présence de l'aimé dans les sculptures d'Antinoüs. Mais de la même façon que Michel-Ange, dans *Cecchino dei Bracchi*, ne retrouve pas le cœur de son jeune amant florentin dans la statue qu'il a sculptée lui-même, avant la mort de l'aimé (cf. *TGS*, p. 285), la tentative d'Hadrien de conjurer le temps ne peut qu'être vaine. Le récit douloureux que l'empereur fait d'un de ses colloques nocturnes avec les statues du jeune homme dans sa Villa Adriana à Tibur en témoigne :

Aux heures d'insomnie, j'arpentais les corridors de la Villa, errant de salle en salle, dérangeant parfois un artisan qui travaillait à mettre en place une mosaïque ; j'examinais en passant un Satyre de Praxitèle ; je m'arrêtais devant les effigies du mort. Chaque pièce avait la sienne, et chaque portique. J'abritais de la main la flamme de ma lampe ; j'effleurais du doigt cette poitrine de pierre. Ces confrontations compliquaient la tâche de la mémoire ; [...] je remontais tant bien que mal des contours immobilisés à la forme vivante, du marbre dur à la chair. [...] ces grandes figures blanches ne différaient guère de fantômes. [...] j'avais envoûté des pierres qui à leur tour m'avaient envoûté ; je n'échapperais plus à ce silence, à cette froideur plus proche de moi désormais que la chaleur et la voix des vivants ; je regardais avec rancune ce visage dangereux au fuyant sourire. (*MH*, p. 463-4)

Tous les efforts d'Hadrien pour se donner l'illusion de la vie sont donc annihilés : la statue ne peut point remplacer le vivant. Antinoüs devenu créature de la statuaire, au même titre qu'un dieu, l'empereur désormais ne pourra plus lui rendre qu'un culte.⁵⁷ « Le culte d'Antinoüs semblait la plus folle de mes entreprises, le débordement d'une douleur [...] » (*MH*, p. 508). Mais à la différence de Wang-Fô, qui « aimait l'image des choses et non les choses elles-mêmes »⁵⁸, Hadrien préfère de loin l'être réel à ces statues d'un Antinoüs divinisé dans le marbre. Si donc « la totalité de l'être ne se retrouve pas dans la statue et l'immortalité de l'image n'est qu'une illusion [...] »⁵⁹, la fonction de substitution de la sculpture a échoué.

Mais, à la fin, Hadrien dépasse cette problématique : dans *Patientia*, la lutte contre le temps n'est plus tragique, l'empereur accepte les aléas du devenir :

⁵⁷ Joseph JACQUIOT, « Les œuvres d'art évoquées dans *Mémoires d'Hadrien*. Sources d'informations et d'émotions, ou l'expression secrète de la perception sensible de Marguerite Yourcenar », *Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, 1990, p. 73-86, voir surtout p. 82.

⁵⁸ Marguerite YOURCENAR, *Nouvelles orientales*, OR, p. 1169-1248, ici p. 1171.

⁵⁹ Rémy POIGNAULT, 1990, p.117.

La fonction de la sculpture dans Mémoires d'Hadrien

[...] j'ai compensé comme je l'ai pu cette mort précoce ; une image, un reflet, un faible écho surnagera au moins pendant quelques siècles. On ne fait guère mieux en matière d'immortalité. (*MH*, p. 509)

Dans *Disciplina Augusta*, la question de la ressemblance est même dépassée par la dimension symbolique, voire mythologique du personnage d'Antinoüs. Le jeune homme, qui est l'incarnation de la culture grecque pour Hadrien,⁶⁰ comprend des éléments perses et thraces et apparaît ainsi comme une figure universelle :

[...] ce profil délicatement arqué rappelait celui des pages d'Osroès ; ce large visage aux pommettes saillantes était celui des cavaliers thraces qui galopent sur les bords du Bosphore et qui éclatent le soir en chants rauques et tristes. Aucune formule n'était assez complète pour tout contenir. (*MH*, p. 460)

L'aspect de l'universel, qui se joint ici à la signification individuelle de la statue, fait tourner la définition de la sculpture évoquée dans les *Mémoires d'Hadrien* vers l'idéal classique, d'après lequel la sculpture incarne « l'universalité de la signification dans l'individualité de la forme »⁶¹. Si, « plus que tout autre art, la sculpture reste attachée à l'idéal »⁶², elle ne peut exprimer que l'essentiel, au niveau de son contenu, et non pas l'individuel. Laissant derrière lui la notion de l'art du portrait romain et retournant à l'idée de l'idéal, Hadrien reprend donc, face aux statues d'Antinoüs, une position qui est celle de l'Antiquité grecque envers la sculpture et que Hegel définit dans son *Esthétique* de la façon suivante :

Chaque individualité créée par la sculpture a pour base essentielle le substantiel ; ni le savoir et le sentiment subjectif, ni les particularités superficielles et changeantes ne doivent prendre le dessus, mais c'est le côté éternel des hommes et des dieux, soustrait à l'arbitraire et à l'égoïsme, source de désirs et d'actions accidentels, qui doit être représenté dans sa clarté aveuglante.⁶³

Toutefois ce n'est pas la statue mais la poésie qui finalement permet à l'empereur de retrouver la sérénité à la fin de sa vie.⁶⁴ Grâce à la

⁶⁰ Dans ce sens, Henriette LEVILLAIN constate au cours de ses réflexions sur la signification mythologique du personnage d'Antinoüs : « Ce qui est certain, c'est qu'il se présente à Hadrien comme l'être providentiel et qu'il actualise la fable arcadienne » (*Mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar*, Paris, 1992, p. 152).

⁶¹ G. W. F. HEGEL, *op. cit.*, p. 274.

⁶² *Ibid.*, p. 170.

⁶³ *Ibid.*, p. 160-161.

⁶⁴ Cf. Rémy POIGNAULT, 1990, p. 118.

lettre d'Arrien, qui évoque les amants Achille et Patrocle (cf. *MH*, p. 499-500),⁶⁵ une notion mythologique met fin à la recherche de la sculpture parfaite. Si Antinoüs fut longtemps, après sa mort, un fantôme auquel Hadrien essayait vainement de donner une forme concrète, c'est finalement une forme spectrale qui satisfait le prince, qui n'a plus besoin du support de la statue, parce qu'il approche lui-même des ombres d'Hadès :

Mais la question, qui se pose aussi en présence de nos amours vivants, a cessé de m'intéresser aujourd'hui : il m'importe peu que les fantômes évoqués par moi viennent des limbes de ma mémoire ou de ceux d'un autre monde. (*MH*, p. 510)

Ainsi Antinoüs devient un Patrocle, mais aussi cet « Hermès psychopompe »⁶⁶, qui accompagne Hadrien dans son entrée dans la mort :

Petite figure boudeuse et volontaire, ton sacrifice n'aura pas enrichi ma vie, mais ma mort. (*MH*, p. 510)

4. Conclusions

Contrairement au présent instable et au futur illusoire, le passé, nourri de modifications entièrement accomplies, est le temps de la stabilité dans la conception philosophique de Marguerite Yourcenar. Néanmoins, la position de l'homme par rapport à ce passé reste problématique, car la problématique de la mémoire s'impose. Comme la sculpture antique se présente à nous sous une forme plus ou moins dégradée, toute mémoire ne peut être que de nature fragmentaire et lacunaire.

Dans le contexte de la restitution du passé, la valeur de la sculpture chez Marguerite Yourcenar doit être différenciée : dans *Mémoires d'Hadrien*, le temps écoulé ne peut être conservé dans la statue qui ne peut pas non plus servir comme substitut des formes d'une vie passée. Ainsi la tentative affligeante d'Hadrien de faire revivre, à l'aide de la sculpture du jeune aimé, le bonheur partagé avec Antinoüs devient l'image de l'impuissance de l'homme vis-à-vis du temps. Mais si, pour Hadrien, la fonction de la statue de faire

⁶⁵ Henriette LEVILLAIN remarque que le couple Hadrien-Antinoüs « se rattache à la généalogie sacrée des couples homosexuels de la mythologie et de la légende, évoqués tout au long de *Saeculum aureum* » (*Mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar*, p. 153), dont celui d'Achille et de Patrocle joue le rôle le plus important pour la pensée de l'empereur.

⁶⁶ Remy POIGNAULT, 1990, p. 118.

revivre des sentiments d'un temps perdu échoue, celle-ci reste un des points de repère les plus importants dans la création littéraire de *Mémoires d'Hadrien*.⁶⁷ La sculpture classique telle qu'elle est décrite par Gotthold Ephraim Lessing comme l'expression figée de sentiments,⁶⁸ inspire Marguerite Yourcenar dans sa remontée dans le passé. Cette remontée est, selon elle, un processus psychologique, à savoir la recherche d'un « monde intérieur », qui est celui d'Hadrien.

La statue grecque n'est pas seulement un moyen pour l'écrivain de faire revivre la pensée hellénique d'un prince romain. Étant la concrétion pierreuse du corps humain et subissant les forces modificatrices du temps, la sculpture dépasse son caractère uniquement historique dans l'ouvrage de Marguerite Yourcenar et devient ainsi une image modèle à partir de laquelle l'écrivain dépeint sa vision poético-philosophique du temps et de l'existence humaine.

Comme la sculpture est mutilée par les éléments naturels, à mesure que le temps passe, l'homme en tant qu'individu, lui-même sculpture, se voit soumis à un temps destructeur qui « dévore » son œuvre. Mais de même que l'intention du sculpteur résiste au temps car elle ressort encore incontestablement de la ruine d'une statue classique, les structures, voire la substance même de l'existence humaine ressortent de cette « chaîne » de pertes perpétuelles. Le passé paraît ainsi comme un grand « écran » qui reflète l'immuable nature de l'homme. C'est dans ce sens que l'historicité tourne dans l'universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar.

La vision du passé en tant que stabilité permanente qui contient la véritable essence des choses et de l'être révèle une autre conception du temps que celle du « flux héraclitéen » : le temps yourcenarien se compose de segments égaux qui constituent une ligne qui nous paraît en marche et prend la forme de cette flèche éléate « qui vole et qui ne vole pas »⁶⁹. La tâche de l'écrivain est alors de rétrécir la distance entre ces segments temporels, afin de saisir la substance, la vérité de l'existence humaine. Dans ce sens, le passé perd ses attributs chronologiques et reçoit une valeur non-temporelle. Le monde poético-philosophique de Marguerite Yourcenar aboutit ainsi à l'idée de l'éternité. À l'intérieur du temps, ce grand sculpteur des choses et des

⁶⁷ Afin de saisir l'importance qu'eurent les portraits d'Antinoüs pour la genèse de *Mémoires d'Hadrien* cf. « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* », *OR*, p. 531-3.

⁶⁸ Cf. les contemplations de G.E. LESSING sur le « Laocoon » des sculpteurs grecs Hagesandros, Polydros et Athanodoros à propos de l'expression de la peur et de la douleur de Laocoon et ses deux fils mourants (*Laokoon*, Stuttgart, 1998, voir p. 6-21).

⁶⁹ À propos de cette circonlocution de la vision du temps de Marguerite Yourcenar cf. 2.2.2 *La recherche de la stabilité du passé ou la marche vers l'éternité* de ce travail.

Markus Meßling

êtres, se trouve une dimension éternelle dont l'image est celle de la sculpture antique :

Expérience avec le temps : dix-huit jours, dix-huit mois, dix-huit années, dix-huit siècles. Survivance immobile des statues, qui, comme la tête de l'Antinoüs Mondragone, au Louvre, vivent encore à l'intérieur de *ce temps mort*. (OR, p. 520)