

LE TEMPS, CE GRAND SCULPTEUR (IV) OU L'EXPRESSION POÉTIQUE D'UNE MÉTAMORPHOSE PARADOXALE

Anne-Marie PRÉVOT
(Université de Limoges)

Dans *Mémoires d'Hadrien*, Marguerite Yourcenar prête à l'empereur cette réflexion sur le temps, réflexion qui naît après la satisfaction qu'éprouve Hadrien d'avoir collaboré "avec les âges, avec la vie grecque elle-même".

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 dévorateur¹.

Dans l'essai-titre IV, "Le Temps, ce grand sculpteur"², publié en 1954, Marguerite Yourcenar campe face au Temps dévorateur et "aux lieux communs"³ sur ce sujet, Le Temps-créateur. Le titre consacre comme une évidence l'œuvre esthétique du Temps, titre que l'écrivain emprunte au poème de Victor Hugo, *À l'Arc de Triomphe*⁴.

La métaphore du Temps-sculpteur fait du temps un demiurge qui opère une métamorphose paradoxale: le temps s'empare de l'œuvre d'art et provoquant sa dégradation, lui octroie sa véritable beauté, cette beauté presque humaine, meurtrie. Danièle Sallenave écrit dans *Aux confins du monde et du temps* :

Le temps ne s'acharne pas seulement à défaire ce que l'artiste avait fait : il l'achève, non comme son ennemi mais comme son rival⁵.

¹ Marguerite YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, in *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1982, p. 422-423. Abrégé par OR.

² Marguerite YOURCENAR, "Le Temps, ce grand sculpteur" IV, in *Le Temps, ce grand sculpteur*, cité d'après l'édition de la Pléiade, *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, 1991, abrégés par EM.

³ Marguerite YOURCENAR, *Souvenirs pieux*, Paris, Gallimard, 1974, EM, p. 758.

⁴ Victor HUGO, *Les Voix intérieures*, Paris, Gallimard, NRF "Poésie/Gallimard", 1964.

⁵ Danièle SALLENAVE, "Aux confins du monde et du temps", *Le Monde des livres*, 25 décembre 1987.

Dans cet essai, Marguerite Yourcenar met, par différents procédés, son imagination poétique au service d'une mise à l'épreuve, d'une quête de la preuve que tout essai exige : le temps, les éléments sont les rivaux du sculpteur; et par le procédé que nous nommons "regard synecdochique" ou fragment sublimé, elle éclairera par une "ombre portée" son œuvre romanesque.

L'expression poétique d'une métamorphose paradoxale.

Dans son ouvrage *Marguerite Yourcenar à la surface du temps*, Colette Gaudin écrit :

La poétique du vestige et de la ruine repose sur une érudition du débris et sur une imagination guidée par cette érudition⁶.

Dans "Le Temps, ce grand sculpteur" IV, l'imagination yourcenarienne donne à voir l'élaboration de métamorphoses qui dans un même mouvement se décomposent et se recomposent dans une mise en scène à la fois pathétique et sereine. Le lecteur est convoqué, son regard est fortement sollicité, ce qui crée une nécessaire connivence avec Marguerite Yourcenar; maîtresse du jeu, elle entraîne le lecteur dans l'évidente beauté de toute brisure.

Le jour où une statue est terminée, sa vie, en un sens, commence. (*EM*, p. 312)

C'est d'abord par l'emploi des déterminants *tel*, ce que l'essayiste va susciter l'attention de son lecteur et l'entraîner dans l'aventure paradoxale de la statue.

Rappelons au préalable que *tel* est un quantifiant indéfini qui se situe à la frontière du défini et de l'indéfini. "On l'emploie là où ne conviendrait ni un déterminant indéfini, parce que l'énoncé exige pour être valide que la réalité visée soit bien déterminée, ni un déterminant défini parce que l'énonciateur ne peut ou ne veut pas communiquer cette détermination"⁷. Le choix de *Tel* place les objets évoqués dans une lumière indistincte que la comparaison va transfigurer.

⁶ Colette GAUDIN, *Marguerite Yourcenar à la surface du temps*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, Collection Monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine, sous la direction de Michaël Bishop, XXI, 1994, p. 105.

⁷ *Grammaire méthodique du français*, Presses Universitaires de France, Coll. "Linguistique Nouvelle", Paris, 1994, p. 162.

Deux exemples de cet emploi ont attiré notre attention et vont permettre de saisir en co-texte l'élaboration de la métamorphose paradoxale.

Observons d'abord le premier exemple :

Tel corps fruste ressemble à un bloc dégrossi par les vagues;
(EM, p. 313)

Intéressons-nous au caractérisant *Fruste*; c'est un emprunt (1580) à l'italien *frusto* "usé", dérivé de *frustare* "user", lui-même du substantif *frustro*, du latin *frustum* "morceau" (froisser).

Fruste signifie "usé" et au sens extensif "dont le relief est grossier"⁸. Si le premier sens peut tout à fait convenir, le co-texte suggère de retenir le sens extensif "dont le relief est grossier". Ce co-texte, c'est l'adjectif *dégrossi*. "Dégrossir" signifie "enlever le plus gros" et au sens figuré "donner les éléments essentiels de quelque chose"⁹; là où nous attendrions l'expression *bloc usé*, Marguerite Yourcenar choisit un adjectif qui accorde aux éléments naturels que sont les vagues, un rôle de sculpteur à l'œuvre, "dégrossi" représentant une phase première dans l'œuvre du sculpteur, donc un ouvrage en devenir. De même, le second emploi de *tel* permet de jouer sur l'indéfini pour mieux mettre en œuvre stylistiquement la création d'une forme nouvelle.

Tel fragment mutilé diffère à peine du caillou ou du galet ramassé sur une plage de l'Égée. (EM, p. 313)

Le caractérisant "*mutilé*" emprunté (1334) au latin *mutilare* "retrancher, couper"¹⁰ fonctionne comme redondance sémantique sur le substantif *fragment*. Le groupe nominal dit la double blessure, d'une statue jadis intègre. La transfiguration en une œuvre nouvelle s'opère grâce aux deux comparants "caillou ou galet". Étymologiquement, ils possèdent un sème commun : *Galet* est un diminutif de *gal* "caillou". *Caillou* "désigne un morceau de pierre de petite ou moyenne taille", *galet* "désigne un caillou poli par le frottement"¹¹. L'enjeu sémantique et poétique se dévoile ici; la coordination disjonctive convoque dans l'espace phrastique les métamorphoses esthétiques du temps sur les choses : la matière fruste, le caillou, et son changement élaboré par l'action des éléments et du temps, le galet devenu un objet lisse. Le fragment mutilé s'ouvre sur une vie

⁸ *Le Robert. Dictionnaire Historique de la Langue Française*, sous la direction de Alain REY, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, Article *Fruste*.

⁹ *Ibid.*, Article *Gros*.

¹⁰ *Ibid.*, Article *Mutiler*.

¹¹ *Le Robert*, cit., Article *Galet*.

minérale sculptée. Quant à l'expansion nominale "sur une plage de l'Égée", elle convoque l'espace marin entre Grèce et Turquie en supprimant sa désignation spécifique : la mer Égée, pour ne garder que le désignateur rigide, le nom propre, référent unique qui crée une connivence culturelle et suscite le monde grec. Enfin, l'assonance en [e] qui parcourt la phrase assure une continuité entre dégradation et nouvelle excellence de l'objet.

Tel fragment mutilé diffère à peine du caillou ou du galet ramassé sur une plage de l'Égée. (*EM*, p. 313)

Mutilé : le temps dévorateur

Galet : l'action esthétique du temps sur les choses

L'Égée: consécration nouvelle, nouveau chef d'œuvre "rejointoyé", en un sens, au statuaire grec par une référence topographique à fonction métonymique

Ainsi, ce que *tel* désignait comme objet indifférencié, à caractère indistinct, revêt, par la pertinence du style, une forme: la rondeur, un lieu esthétique: l'Égée.

De même, Marguerite Yourcenar emploie de façon récurrente l'adjectif démonstratif *ce* et lui octroie des valeurs sémantiques qui, reliées à l'ensemble du propos, participent pleinement de l'ouvrage à l'œuvre que le temps a meurtri.

L'expert pourtant n'hésite pas: cette ligne effacée, cette courbe ici perdue et là retrouvée ne peut provenir que d'une main humaine, et d'une main grecque [...]. (*EM*, p. 313)

Ces démonstratifs sont intégrés à un discours indirect libre, celui de l'expert. Leur valeur déictique leur donne une forme expressive, une présence, et une charge affective et émotionnelle où se perçoit l'attendrissement de Marguerite Yourcenar. En outre, le démonstratif accorde la notoriété à ce qui n'est devenue qu'une trace; il impose la présence dans le discours de la "ligne effacée" et prépare de façon cataphorique la reconnaissance de l'objet tel qu'il fut "main humaine", "main grecque"; voilà le fragment mutilé relié, "rejointoyé" à un objet dont il est la trace mais une trace vivante, exhibée, aimée par Marguerite Yourcenar. Un nouvel équilibre s'est instauré. Le démonstratif compense l'humilité de la trace par une force expressive qui l'inscrit dans le discours et dans le regard du lecteur.

D'autres adjectifs démonstratifs nous conduisent vers une mise en scène poétique qui transfigure des œuvres "doucement abandonnées au pied d'un platane".

Ce faune velu est un tronc couvert de mousse; cette nymphe ployée ressemble au chèvrefeuille qui la baise. (*EM*, p. 314)

Les deux groupes nominaux "ce faune velu", "cette nymphe ployée" imposent aux lecteurs des représentations saisies dans leur état immobile, contraint; l'adjectif deverbal *ployé* est emprunté au langage poétique et désigne l'état obtenu après avoir contraint "quelqu'un à se plier malgré la résistance"¹². Cette impression de contrainte de la nymphe et le caractère quasi repoussant du faune vont acquérir par les deux tropes analogiques, métaphore et comparaison, une liberté naturelle, une vie, enfin leur véritable destinée¹³.

La métaphore *in praesentia* "un tronc", impose au faune une dimension ennoblie, d'une part par l'effet de verticalité et d'autre part par la pudeur nouvelle contenue dans l'expansion nominale "couvert de mousse", laquelle annule cette sorte d'impudeur d'un corps exhibé évoquée par "velu". En outre la métaphore introduit la représentation d'un élément animé, "la mousse", qui poursuit toujours son œuvre dans la nature.

Toujours guidés par un démonstratif, découvrons par la médiation de la comparaison, une scène amoureuse, libertine que l'œuvre d'art initiale avait figée dans un mouvement accompli à jamais .

[...] cette nymphe ployée ressemble au chèvrefeuille qui la baise. (*EM*, p. 314)

Patrick Bacry dans son ouvrage, *Les Figures de style*, rappelle que "pour qu'il y ait effectivement comparaison, il faut que s'opère dans le discours un rapprochement imprévu et non nécessaire entre deux réalités différentes a priori étrangères l'une à l'autre [...]. Faire une comparaison, c'est donc affirmer que, d'un certain point de vue, le comparé et le comparant se ressemblent"¹⁴. Quelle ressemblance présentent la nymphe et le chèvrefeuille? La nymphe, divinité des fontaines, peut troubler l'esprit des hommes et symbolise "la tentation de la folie héroïque qui veut se

¹² *Le Robert*, cit., Article *Ployer*.

¹³ Nous rappelons à ce propos ce qu'écrivait Marguerite Yourcenar dans *Sixtine*: "vouloir immobiliser la vie, c'est la damnation du sculpteur", *TGS, EM*, p. 286.

¹⁴ Patrick BACRY, *Les Figures de style*, Paris, Belin, 1992, p. 30-31.

déployer dans des exploits [...] érotiques"¹⁵, c'est cette qualité amoureuse qui suscite son engagement dans une métamorphose naturelle qui l'associe à son amant naturel "au chèvrefeuille qui la baise". Mais là s'effectue une seconde métamorphose, celle-ci déguisée, c'est celle "du faune velu". Le choix de la plante, le chèvrefeuille, est le lieu de la métamorphose. En effet, si la représentation du chèvrefeuille impose d'une part une dimension verticale qui s'oppose à "ployé", et suscite également des arabesques, des enroulements, donc une esthétique de l'ornemental, du baroque, il intéresse également le lecteur dans sa référence étymologique. C'est un mot issu du bas-latin *caprifolium*. Ce mot, littéralement "feuille de chèvre", est composé de *capra* (chèvre) et de *folium* "feuille". Le chèvrefeuille ne pourrait-il donc pas être considéré, par réactivation de son sens, comme une nouvelle métamorphose du faune velu, ce dernier relevant de l'espèce des caprins par ses pieds et sa queue de bouc? Nous assistons à une véritable mise en scène poétique, une scène vivante, érotique qui consacre une réconciliation androgyne, le féminin se rapprochant du masculin: une nymphe ressemblant à un chèvrefeuille et le chèvrefeuille associant dans sa forme composée le genre masculin de l'article et le genre féminin des deux substantifs. Le style de Yourcenar donne à voir un nouvel ordre harmonieux, exemplaire parce que mythique et suggère une métamorphose par la remotivation poétique des mots.

Enfin l'adjectif démonstratif active "notre sens du pathétique" quand dans toute sa force monstrative, il appelle à une nouvelle présence une force meurtrie.

Cette face d'empereur a été martelée un jour de révolte ou
retailée pour servir à son successeur [...]. (*EM*, p. 314)

Nous constatons que Marguerite Yourcenar a choisi le substantif *face* et non *portrait*. Ce substantif *face*, s'il signifiait "forme, aspect général" jusqu'à l'époque impériale désigne "visage" mais "n'est conservé en ce sens que dans l'éloquence de la chaire, pour parler de Dieu ou de Jésus-Christ (XVII^e 1., *La sainte face*)"¹⁶. Ainsi l'œuvre d'art convoquée confine au divin et la maltraitance qu'elle subit peut relever de la passion du Christ, l'emploi du mot "plaie" en contexte autorise cette interprétation; en outre, Marguerite Yourcenar joue sur la polysémie des verbes : si "marteler" signifie "frapper comme avec un marteau" (1170) "battre à coups de marteau"¹⁷, il désigne aussi, en artisanat, forger, façonner au moyen d'un marteau. Le verbe "retailer", lui signifie "couper de nouveau", mais désigne aussi au sens spécialisé du verbe, en art,

¹⁵ Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont-Jupiter, 1982, Coll. "Bouquins", p. 682. Nous soulignons.

¹⁶ *Le Robert*, cit., Article *Face*.

¹⁷ *Ibid.*, Article *Marteau*.

“sculpter”¹⁸. La violence se voit ici sublimée; Marguerite Yourcenar la transforme par ses choix lexicaux polysémiques en force sculptante.

Parfois, c’est l’ordre syntagmatique marqué de certaines phrases qui met en œuvre l’expression visuelle et mélodique de la métamorphose. Marguerite Yourcenar prend pour référence une œuvre d’art, un chef-d’œuvre : la victoire de Samothrace. Rappelons que les noms propres sont cognitivement plus stables que les noms communs puisqu’ils désignent leur référent indépendamment des variations qu’il peut subir et des situations où il se trouve engagé. Or c’est sur une double stabilité, et culturelle, celle d’un chef-d’œuvre, et grammaticale, le désignateur rigide, que Marguerite Yourcenar va élaborer une magique métamorphose.

Sans tête, sans bras, séparée de sa main nouvellement retrouvée, usée par toutes les rafales des Sporades, la victoire de Samothrace est devenue moins femme et davantage vent de mer et du ciel. (*EM*, p. 314)

Les groupes nominaux apposés se trouvent en tête de phrase. Ils s’imposent d’abord par le redoublement de leur poste fonctionnel, et ensuite par l’amplification que leur système quaternaire leur octroie. Les mutilations s’imposent et le nom du chef-d’œuvre s’énonce pathétiquement après cette procédure d’attente. La déstabilisation syntaxique est renforcée par la *cadence mineure* de l’ensemble de la phrase, longue protase du dire de la mutilation, apodose plus brève disant l’alchimie esthétique de la statue; la mutilation est sublimée par des groupes rythmiques croissants dans l’apodose, insufflant à la transformation de la statue une puissance nouvelle.

moins femme et davantage vent de mer et de ciel. (*EM*, p. 314)

2

4

6

Le verbe d’état “est devenu” impose cette nouvelle stabilité.

Cette métamorphose rappelle celle que Marguerite Yourcenar fait accomplir à l’empereur Hadrien, lequel, dans une sorte de vision, transforme les danseuses en éléments naturels.

J’aimais ce bruit sec, ces bras levés, ce déferlement ou cet enroulement de voiles, cette danseuse qui cesse d’être femme

¹⁸ *Ibid.*, Article *Tailler*.

pour devenir tantôt nuage et tantôt oiseau, tantôt vague et tantôt trirème¹⁹.

La danse métamorphose les corps comme le temps, les sculptures en une belle confusion de règnes.

Nous sommes appelés par les termes mêmes de Yourcenar "une forme de transformation plus saisissante que les autres", à assister à l'élaboration d'une œuvre d'art nouvelle, celle des statues en bronze "coulées à fond".

De fragiles marbres, par contre, sont sortis rongés, mangés, corrodés, ornés de baroques volutes sculptées par le caprice des flots, incrustés de coquillages comme ces boîtes qu'on achetait sur les plages au temps de notre enfance. (EM, p. 315-316)

Le goût prononcé de Marguerite Yourcenar pour l'antéposition de l'adjectif ne doit cependant pas nous faire négliger l'effet poétique produit par la place de *baroques* dans "baroques volutes". L'adjectif y perd la référence à un style notoire pour prendre le sens de "bizarre, insolite". Toutefois le contexte maintient une trace de l'art baroque par le terme architectural "volutes" (enroulement en spirales), le substantif "caprice", et le participe "sculptées" qui font surgir l'image d'un monde en perpétuel mouvement.

Marguerite Yourcenar relie le passage d'un état à un autre par la juxtaposition de trois adjectifs disant l'état de dégradation du marbre "rongés, mangés, corrodés", et de l'adjectif "ornés" repris avec redondance par "incrustés", c'est-à-dire orné d'un dessin gravé en creux. L'enchaînement syntaxique d'adjectifs sémantiquement opposés crée un effet poétique majeur, une naturelle métamorphose, une évolution sans heurt, que l'assonance en [e] à la fin des mots orchestre comme autant de rimes intérieures:

Rongés, mangés, corrodés, ornés [...], sculptées [...], incrustés [...]. (EM, p. 315-316)

Le résultat d'une action lente et insidieuse que porte le sémantisme de "corrodés", devient par alchimie océanienne et verbale, œuvre d'art, pierre précieuse. Le lyrisme, la tendresse de Marguerite Yourcenar pour ces humbles objets se révèle à travers l'expansion comparative qui éclaire d'une touche personnelle, intime, la nouvelle œuvre d'art. Ce que l'écrivain nommera dans *Quoi? L'Éternité*, "les miettes de [son] enfance" se trouvent saisies dans une forme artistique ferme, stable, octroyée par le Temps et l'écriture.

¹⁹ Marguerite YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, in OR, p. 463.

C'est cette écriture qui impose l'évidence d'une pensée originale parce que paradoxale. Marguerite Yourcenar sculpte par les mots de nouvelles représentations artistiques alliant beauté et misère, intégrité et meurtrissure. "Le regard synecdochique" convoqué dans cet essai en représente le parfait accomplissement.

Une forme particulière d'expression poétique : le regard synecdochique ou le fragment sublimé.

Dans "Le Temps, ce grand sculpteur" IV, Marguerite Yourcenar accorde paradoxalement au temps une fonction de stabilité dans l'instabilité des êtres et des choses. L'œuvre du Temps sur les œuvres d'art est à la fois de les réduire à des fragments et d'assurer leur salut par ces fragmentations mêmes "une forme d'art autre, libérée, autonome; elles sont la gratuité, l'immotivé à l'état pur"²⁰. Cette nouvelle stabilité, cette nouvelle forme qui surgit de la pente vers l'informe, Marguerite Yourcenar la met en œuvre dans cet essai et dans l'ensemble de ses écrits par ce que nous pourrions nommer le regard synecdochique: l'œuvre d'art et l'être humain sont l'un et l'autre menacés dans leur vie et leur durée; aussi le temps et le style yourcenarien sculptent-ils un trait de ces personnages, de ces statues, trait salvateur parce que circonscris et qui saisi, par singularité, dans un ensemble de traits, s'impose par son relief et contient l'âme de l'ensemble.

Un pied nu inoubliablement posé sur une dalle, une main pure, un genou plié dans lequel réside toute la vitesse de la course, un torse que nul visage ne nous défend d'aimer, un sein ou un sexe dont nous reconnaissons mieux que jamais la forme de fleur ou de fruit, un profil où la beauté survit dans une complète absence d'anecdote humaine ou divine, un buste aux traits rongés, à mi-chemin entre le portrait et la tête de mort. (*EM*, p. 313)

Avant de rendre compte de la force poétique de cet extrait, fragment intense qui saisit en quelques phrases d'autres fragments de l'œuvre yourcenarienne, nous rappellerons la définition que Henri Morier propose de la synecdoque et définirons ce que nous nommons le regard synecdochique.

Henri Morier dans son *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* définit la synecdoque en ces termes :

²⁰ Évelyne COSSET, "Le Temps, ce grand sculpteur, ou le temps apprivoisé", Tours, SIEY, *Bulletin* n°17, décembre 1996, p. 65-66.

La synecdoque est une figure qui opère dans un ensemble extensif [...] en nommant l'un des termes d'un rapport d'inclusion pour exprimer l'autre. La synecdoque est essentiellement quantitative [...]. En termes classiques, on disait que la synecdoque exprime le moins pour le plus, inversement le plus pour le moins; la partie pour le tout ou le tout pour la partie; l'espèce pour le genre ou le genre pour l'espèce; le singulier pour le pluriel ou le pluriel pour le singulier.²¹

Tout se passe comme si les “hasards de l'histoire”, les “causes naturelles” et le “temps” sélectionnaient dans une œuvre complète, finie, une partie promue au rang d'excellence, condensé intense, magistral de l'ensemble. Marguerite Yourcenar pose sur ces débris d'œuvre un regard qui saisit le fragment et reconstruit, par ce seul témoin, l'unité perdue; procédé que nous pouvons lire comme l'Art Poétique de toute son œuvre.

Chaque fragment de corps évoqué: “un pied nu”, “une main pure”, “un genou plié”, “un torse”, “un sein ou un sexe” est accompagné de l'article indéfini. Le référent n'est plus particularisé: il est renvoyé à une classe de possibles et acquiert de ce fait une valeur générique, exemplaire représentatif. Le regard synecdochique, c'est la mise en relief d'un élément qui revendique une indépendance formelle, indépendance renforcée, pour certains exemples, “pied”, “sein”, d'une *synecdoque du nombre*, forme exemplaire dégagée de toute contingence. L'objet est dépossédé de toute opération de référence et acquiert de ce fait une présence autonome, un relief que parachève l'emploi de phrases nominales juxtaposées qui pose l'objet dans son évidente présence formelle. Gustave Guillaume dans son ouvrage *Le Problème de l'article et sa solution dans la langue française*²² écrit que l'article indéfini dénote “ce qui est subit, les impressions courtes, heurtées, saillantes, les détails rares, les bruits inattendus, les émotions saccadées”. La saillance d'un relief saisit le regard yourcenarien et saisit le regard que l'écrivain fait parfois porter à ses personnages sur des êtres qu'ils ont aimés; la peur du souvenir fluctuant ou la mort les incitent à circonscrire un souvenir dans des reliefs plus stables. Miguel dans *Anna, soror...* va tenter, en vain, de s'attacher à une forme, un relief du visage d'Anna.

²¹ Henri MORIER, *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, p. 1182-1183.

²² Gustave GUILLAUME, *Le Problème de l'article et sa solution dans la langue française*. Paris, Hachette, 1919, p. 93.

Seul dans sa chambre, il s'efforçait de fixer dans sa mémoire les moindres traits du visage d'Anna, comme il le ferait sûrement quand il serait loin d'elle à Madrid. Plus il s'y essayait, moins il la voyait, et l'impossibilité de se rappeler exactement le pli d'une lèvre, la forme particulière d'une paupière, le grain de beauté sur le dos d'une main pâle, le suppliciait d'avance.²³

De même, l'empereur Hadrien évoque pour Marc Aurèle et pour lui-même, quelques traits du visage d'Antinoüs.

Mais les figures que nous cherchons désespérément nous échappent: ce n'est jamais qu'un moment... Je retrouve une tête inclinée sous une chevelure nocturne, des yeux que l'allongement des paupières faisaient paraître obliques, un jeune visage large et comme couché [...]. Les jambes un peu lourdes du poulain se sont allongées;²⁴

Cet exemple montre combien le fragment permet d'accorder malgré et grâce à l'aspect fugitif de l'être humain une forme esthétique et émotionnelle, aptes à devenir objet de contemplation; empruntant cette expression à Gustave Guillaume, l'on peut parler de "relief par singularité".

De même Alexis rejette toute description de ses rencontres de hasard, il n'en garde que certains reliefs.

Je revois la courbe particulière d'une nuque, d'une bouche ou d'une paupière [...].²⁵

Ne pourrions-nous pas parler d'une "espèce d'extra-territorialité", empruntant cette expression à Marguerite Yourcenar elle-même dans son commentaire critique de Constantin Cavafy : "le JE de certaines confidences savamment délimitées, *Très loin*, par exemple, finit par acquérir chez Cavafy un sens aussi nu, aussi détaché, que le IL des poèmes impersonnels et comme une espèce d'admirable extra-territorialité"; puis elle cite un extrait de *Très loin* :

Je voudrais évoquer cette mémoire: mais voilà, presque rien n'en reste; elle s'est effacée. Car elle gît très loin, au fond de mes premières années adolescentes.

²³ Marguerite YOURCENAR, *Anna, soror...*, Paris, Gallimard, 1981, OR, p. 872.

²⁴ Marguerite YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, OR, p. 406.

²⁵ Marguerite YOURCENAR, *Alexis ou le Traité du vain combat*, OR, p. 42.

Une peau, qui paraissait faite de jasmin... Août, cette soirée... Était-ce en août? Je me souviens à peine des yeux. Ils étaient bleus, je crois. Ah oui, d'un bleu de saphir.²⁶

“Une peau qui paraissait faite de jasmin”, “un pied nu inoubliablement posé sur une dalle”, “un profil où la beauté survit dans une complète absence d’anecdote humaine”, saisies synecdochiques qui captent dans l’indéfini même “tout ce qui affleure d’âme à la surface du corps”²⁷ et expriment cette tension vers l’universel si présente dans les œuvres yourcenariennes. Ainsi, ces nouveaux chefs-d’œuvre sont empreints d’émotion et font surgir, comme autant de rappels, d’autres formes sculptées que Marguerite Yourcenar a ciselées ailleurs. Et l’on pense à ce qu’écrivait Marguerite Yourcenar dans *Carnets de notes de Mémoires d’Hadrien*.

Rien de plus stable que la courbe d’une cheville, la place d’un tendon ou la forme d’un orteil. Mais il y a des époques où la chaussure déforme moins. Au siècle dont je parle, nous sommes encore très près de la libre vérité du pied nu. (OR, p. 529)

Le regard synecdochique de Yourcenar sculpte l’homme dans la vérité de sa nature, “de sa nature d’homme”, saisie dans son éternité stable. Stabilité également que celle qui s’impose pour d’autres brisures: les verbes “réside” “reconnaissons” “survit” créent une isotopie de la trace inaltérable dont le regard synecdochique dégage ce que Henri Morier nomme “focalisation sur l’essence”. Et c’est aux relatives déterminatives à valeur d’épithète que Marguerite Yourcenar confie la fonction d’expanser la qualité de tel ou tel fragment.

Un genou plié dans lequel réside toute la vitesse de la course. (EM, p. 313)

Cette évocation, ne pourrait-elle pas être celle d’Antinoüs, dont le regard synecdochique de l’écrivain modèle une posture que l’emploi du présent rend éternel? Ce fragment, n’est-ce pas pour Yourcenar une façon d’éterniser des fragments de son œuvre romanesque en les intégrant par intratextualité dans cet essai? Deux extraits de *Mémoires d’Hadrien* ont pu servir de matériau à ce fragment nouvellement ciselé.

²⁶ Marguerite YOURCENAR, *Présentation critique de Constantin Cavafy, 1863-1933, suivie d’une traduction des Poèmes par Marguerite Yourcenar et Constantin Dimaras*, Paris, Gallimard, 1978, in EM, p. 148.

²⁷ Marguerite YOURCENAR, *Alexis ou le Traité du vain combat*, OR, p. 42.

L'enfant aux jambes dansantes courait sur ces pentes difficiles;
(*OR*, p. 412)

Je reconstituais le fléchissement de la passerelle sous les pas pressés, la berge aride, le dallage plat; le couteau qui scie une boucle au bord de la tempe; le corps incliné, la jambe qui se replie pour permettre à la main de dénouer la sandale; (*OR*, p. 446)

Ces deux fragments se trouvent remodelés en un fragment unique, œuvre définitive à la fois intime et universelle.

Relatives également qui caractérisent "un torse", "un sein ou un sexe" et qui confèrent à ce regard synecdochique un rôle salvateur.

Toute transgression est sublimée, l'homosexualité, par exemple, que le narrateur Alexis tentait de dire et de résoudre.

La tournure périphrastique rappelle les visages masculins qui attireraient Alexis.

Un torse que nul visage ne nous défend d'aimer. (*EM*, p. 313)

Enfin le fragment transfigure les attributs de la sensualité: sein-sexe en matériau naturel et esthétique.

Un sein ou un sexe dont nous reconnaissons mieux que jamais la forme de fleur ou de fruit. (*EM*, p. 313)

Nous comprenons le trouble d'Alexis qui, opérant une démarche inverse, ressentait une grande émotion en regardant des éléments de la nature:

Je vous en voulais de me faire remarquer le cœur trop rouge d'une rose [...]. (*OR*, p. 62)

Je me souviens aussi d'une sensibilité particulière aux contacts, je parle des plus innocents, le toucher d'une étoffe très douce, le chatouillement d'une fourrure qui semble une toison vivante, ou l'épiderme d'un fruit. (*OR*, p. 17)

Dans cet essai, le temps et le regard yourcenarien sculptent de nouvelles œuvres qui accordent à ce qui fut parfois déchirant, une plénitude sereine et éternelle.

Le regard synecdochique a une fonction concertante.

Cet essai est une représentation pathétique et visionnaire d'une dégradation sublimée, sauvée par son imperfection même. Par la prose poétique yourcenarienne, la méditation philosophique propre à l'essai est dépassée et donne à voir le temps dévorateur-créditeur. "Le temps qui d'habitude n'est pas visible, pour le devenir cherche des corps et, partout où il les rencontre, s'en empare pour montrer à eux sa lanterne magique"²⁸. Si Marguerite Yourcenar confie dans ses entretiens avec Matthieu Galey que "dans l'essai, il faut se méfier de l'imagination"²⁹, rendons hommage à cette imagination qui justement anime cet essai et lui donne force de preuve en allumant "la lanterne magique du Temps".

Cet hymne à ce qui est rongé, brisé, c'est également pour Yourcenar une sorte de mise à l'épreuve de son œuvre dont elle est l'écrivain-sculpteur, sculpteur qui s'affronte, dans le matériau même de son œuvre, au Temps Dévorateur, aux "flottantes mémoires", "murs écroulés", "pans d'ombre"³⁰ et veut créer des œuvres d'art parfaites par leur "segmentation même". Cet essai consacre leur salut esthétique. Enfin Marguerite Yourcenar n'était-elle pas la preuve vivante d'une vie construite sur des brisures?

C'est ce désastre, quel qu'il fût, qui m'a permis d'exister³¹.

²⁸ Marcel PROUST, *À la recherche du Temps perdu*, VII. *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1989, Coll. "Folio", p. 231.

²⁹ Marguerite YOURCENAR, *Les Yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Le Centurion, 1980, p. 195-196.

³⁰ Marguerite YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, OR, p. 527-528.

³¹ Marguerite YOURCENAR, *Archives du Nord*, Paris, Gallimard, 1977, EM, p. 1170.