

L'EMPIRE DE L'ESPRIT

Sources et variantes dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar^[1]

par Loredana PRIMOZICH (Vérone)

L'œuvre de Marguerite Yourcenar frappe par son étendue, son substrat culturel, sa complexité. La profusion d'études critiques de plus en plus nombreuses et les recherches faites jusqu'ici mettent en général l'accent sur le lent travail de l'écrivain aux prises avec son immense construction. Néanmoins, il n'existe pas encore d'analyse systématique concernant, d'une part, l'emploi constant des sources littéraires ou artistiques, de l'autre les rapports entre les différentes versions de chaque ouvrage ou le réseau presque caché de concordances qui relie un texte à l'autre. Mon étude vise à ouvrir des perspectives nouvelles au sujet de l'héritage littéraire et artistique sous-jacent à cette 'cathédrale' de l'esprit ainsi qu'à jeter quelques lueurs sur la reprise, même à plusieurs années de distance, d'images ou de thèmes similaires.

Chronologie des ouvrages

Avant d'analyser plus spécialement les sources et les variantes qui émaillent l'œuvre yourcenarienne, il faut situer chaque texte selon un ordre chronologique afin de mettre en relief les noyaux constituants, le lent mûrissement de cette création étalée sur plus de soixante-dix ans, déterminant ainsi les moments privilégiés de ce parcours allant de 1915 à 1987^[2]. Cette liste, pourtant, est encore incomplète à l'état actuel car plusieurs textes

[1] Cette étude est un résumé de ma thèse de doctorat, *L'empire de l'esprit. Étude sur les sources et les variantes dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar* (sous la dir. de Carminella BIONDI), Université de Turin, 1990/91, 2 tomes et appendice bibliographique, 714 p.

[2] Le premier exercice poétique yourcenarien, "Sonnet à Camille Debocq", remonte à 1915 (cf. J. SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, 1991, Annexe I).

yourcenariens, pour la plupart des poèmes, publiés en revues vers 1930 et aux alentours des années soixante, demeurent inconnus. Qui plus est, une comparaison entre les dates indiquées dans la "Chronologie" des *Œuvres romanesques*^[3], où la contribution de Yourcenar même est indéniable, et celles que J. Savigneau propose dans sa biographie yourcenarienne révèle plusieurs différences, voire des imprécisions chronologiques de la part de l'écrivain. Le désir de connaître le processus génétique de cette œuvre si variée et sans cesse modifiée se heurterait donc aux difficultés des hypothèses.

Choisir parfois entre deux dates contradictoires, vérifier encore si cette date se réfère à une prépublication ou à une version non publiée, donner finalement des indications autant que possible correctes sur la composition d'un ouvrage et de ses versions successives : un travail à la fois pénible et passionnant à la recherche de ce que j'appellerais 'l'instinct yourcenarien de la correction', tout en essayant de reconnaître les nombreux pièges, inconscients ou non, que l'écrivain tend à ses lecteurs égarés parmi les biffures, les changements et les transformations de ses textes dont le nombre augmente au fur et à mesure si l'on tient compte des prépublications dans les revues et des éditions en volume (et le choix entre premières éditions, nouvelles ou définitives, semble sans limites). Parmi les nombreux exemples – dates imprécises, douteuses ou même totalement modifiées – quelques-uns me semblent offrir un intérêt particulier.

Les poèmes des *Charités d'Alcippe*^[4], comme on peut le remarquer, sont tous accompagnés d'une date, parfois deux, placée en bas de page, qui est censée en déterminer l'année de composition mais qui renverrait plutôt à leur publication en revue. Or, au lieu d'éclairer la suite chronologique, ces indications posent quelques problèmes de datation^[5]. Quatre poèmes du recueil résulteraient donc – qu'il s'agisse de leur composition ou de leur publication – entre 1919 et 1932^[6]. Une analyse chrono-

[3] M. YOURCENAR, *Œuvres romanesques* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982 (1^e éd.; 1988, nouv. éd.).

[4] M. YOURCENAR, *Les Charités d'Alcippe*, Paris, Gallimard, 1984.

[5] Entre autres, l'ambiguïté chronologique du "Poème du joug", p. 46-47. Comme J. Savigneau l'observe, il fut publié dans "La Phalange" en 1935. La date indiquée par Yourcenar est toutefois 1936. Et la liste pourrait augmenter ...

[6] Il s'agit des poèmes "Idoles" (1919), "Colonie grecque" (1920), "Sonnet" (1926),

comparatiste pourtant révèle leur présence dans un ouvrage où on ne les attendrait guère. Déguisés sous un titre différent, trois fois sur quatre^[7], ils sont en effet inclus dans *Les Dieux ne sont pas morts*, dont la composition se place entre 1917 et 1921^[8]. La date de publication de ce recueil, plus tard mis au pilon par l'auteur, est 1922. Ce qui est intéressant, c'est qu'aucune des dates indiquées dans *Les Charités d'Alcippe* ne remonte à cette version primitive, tandis que leur frappante similitude ne se borne pas au simple changement de titre. L'étude des variantes serait donc justifiée d'avance. Sommes-nous alors en présence d'un cas de mémoire labile ou pourrions-nous plutôt imputer cet oubli à la seule volonté de M. Yourcenar, jugeant de façon sévère ses "juvenilia" ? En fait, l'interdit d'une nouvelle édition qui pèse sur *Les Dieux ne sont pas morts* ainsi que sur *Le Jardin des Chimères* (1921) semble être la cause principale de ce reniement, d'où le brouillement des dates.

D'ailleurs les dates indiquées par l'écrivain signalent soit la publication des textes soit leur composition ; souvent, elles ne sont pas conformes aux données vérifiables dans les revues qui les ont publiés. Ces occurrences servent en tout cas à nous prouver un certain degré d'incertitude chronologique de la part de Yourcenar. Une fois de plus, l'exemple provient des *Charités d'Alcippe* où le poème d'inspiration chrétienne "Quia hortolanus esset" est daté de 1931-33. Cela indique d'une part la précocité du thème chez l'écrivain, de l'autre une certaine influence du Christianisme qui équilibre pour ainsi dire la position distante de Yourcenar vis-à-vis du culte de son enfance. Toutefois, une lettre du 11 septembre 1968 adressé à M. Volz nous apprend que ce poème a été de fait composé en 1955^[9]. À la lumière de ces indications controversées et non encore vérifiées, on pourrait accepter 1931-33 comme la date de composition et 1955 en tant que révision successive.

"Ode aux bourreaux" (1932), p. 42-43, 57, 55, 53-54. Sauf "Ode aux bourreaux", ils figurent aussi dans la première édition du recueil, retirée de la vente par l'auteur (Liège, La Flûte Enchantée, 1956).

[7] Les titres primitifs sont : "Visions" ("Idoles"), "Antibes" ("Colonie grecque") et "Le travail" ("Ode aux bourreaux").

[8] Marg. YOURCENAR, *Les Dieux ne sont pas morts*, Paris, Perrin, 1922.

[9] Cf. R. R. NUNN-E. G. JEARY, *The Yourcenar Collection. A Descriptive Catalogue*, Brunswick, Bodwoin College, 1984, p. 24. L'envoi comprend aussi un disque enregistré avec des textes yourcenariens choisis sur le thème du salut. Ce disque est répertorié VMS Box Folder 1.

Une deuxième remarque concerne évidemment les périodes d'inactivité créatrice. Dans ses interviews, l'écrivain a en effet souligné à plusieurs reprises le silence qui a caractérisé les débuts de son 'exil' américain. Emblématiquement il serait symbolisé par cette petite Sirène dont la création remonte, comme on sait, à 1942. Nuit de l'âme? Yourcenar voudrait bien le faire croire. Selon son propre aveu, ce mutisme quelque peu adouci se répète dans les années entre les *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au Noir*, culminant enfin au cours de la maladie de Grace Frick. Pourtant, le rapport entre les dates et le travail de M. Yourcenar accompli chaque année met en évidence que du "Sonnet" de 1915 à *Quoi ? L'Éternité* elle s'est toujours consacrée tant à la rédaction de ses ouvrages qu'à leur révision^[10]. En dépit du désarroi causé par l'exil forcé et par la guerre, et du désespoir des années cinquante et soixante où l'enthousiasme pour une "pax americana" ou européenne cède la place à la désillusion amère, malgré la douleur, enfin, pour la mort d'êtres aimés – Grace Frick et bien d'autres – sa passion pour l'écriture et la création littéraire ne se tarit pas. Alors, si les voyages provoquent des délais certes considérables et que l'imagination ralentit sa course dessinant des courbes plus ou moins fluctuantes, l'aventure yourcenarienne à travers ses personnages ne s'arrête que rarement. Toutes ses demi-confidences à ce sujet me semblent ne relever que du domaine quasi légendaire qui contribue à bâtir une gloire littéraire.

L'héritage littéraire et artistique

Considérable est dans son œuvre la quantité de références littéraires et artistiques. Ce sont des citations directes ou indirectes, avouées ou au contraire cachées soigneusement derrière les mots. Emprunts, appropriations d'images, de personnages ou de thèmes : la littérature et, plus en général, l'Art servent de toile de fond à sa création. Pris de vertige, le lecteur ne peut que constater l'abondance d'allusions et de citations qui étouffent ses pages et qui, dans ses premiers textes du moins, frisent dangereusement le plagiat^[11].

[10] Les seules dates 'vides' sont 1946 et 1948, où toutefois se place la rédaction de *Mémoires d'Hadrien*. Il faut à nouveau souligner que le contrôle sur les manuscrits et les publications éparpillées dans les revues est loin d'être terminé.

[11] C'est Yourcenar elle-même qui emploie ce mot presque sacrilège dans *Les Yeux ouverts. Entretien avec M. Galey*, Paris, Le Livre de Poche, 1981, p. 51.

Aussi les noms des auteurs succèdent-ils aux titres de leurs ouvrages se répétant et se répondant d'un texte à l'autre. Bases puissantes sur lesquelles se bâtit l'œuvre yourcenarienne, ces noms et ces titres hantent en quelque manière son travail. Un répertoire de tous ces noms et titres nous éclaire leur poids et leur rôle : 793 écrivains ; 198 artistes, villes d'art ou musées ; 29 musiciens. Une liste imposante et riche qui inclut, de l'Antiquité à nos jours, toutes les expressions artistiques^[12]. Bien plus, quand on met en relation ces noms et leur fréquence dans l'œuvre yourcenarienne, ce classement révèle les goûts particuliers de l'écrivain. Sans compter les tragiques grecs ou les auteurs anciens qui sont les plus aimés, on voit aux premiers rangs Shakespeare (cité 110 fois), Racine (86), Victor Hugo (63) et Marcel Proust (57)^[13] : c'est-à-dire deux dramaturges, le poète-voyant du Romantisme et le romancier du souvenir, un choix qui amènerait à des considérations plus approfondies.

Le goût pour la lecture et pour l'œuvre d'art est vif dès l'enfance ; il est aussi déclaré ouvertement dans plusieurs endroits^[14]. L'érudition devient le signe privilégié des rapports entre la 'secrétaire d'Hadrien' et les exemples du passé créant des centres d'intérêt où les anciens partagent leur place avec les modernes. En littérature Aristophane se trouve aux côtés de Racine, Maeterlinck près de Shakespeare et D'Annunzio proche de Platon dans un ordre apparemment confus, car au début la lecture est envisagée moins comme le moyen d'apprendre que comme une sorte de jeu entre la jeune Marguerite et son père Michel. Ainsi, pour qui module tour à tour et à haute voix ces vers et ces mots,

[12] J'ai pris en considération toute l'œuvre de Yourcenar y compris les essais et les poèmes non recueillis en volume. Les interviews aussi ont été utiles pour préciser mon analyse.

[13] À titre d'exemple, la liste des auteurs dont le nom ou l'œuvre apparaît très souvent est : W. Shakespeare, 110 citations ; Racine, 86 ; Hugo, 63 ; Proust, 57 ; Gide, 51 ; Baudelaire et Tolstoï, 42 ; Goethe, 41 ; Dante, 30 ; Musset et Wilde, 28 ; Voltaire, 26 ; Flaubert, 25 ; Montaigne, 22 ; Rimbaud et Stendhal 19. Ces indications se basent sur les citations directes, les simples allusions et les citations cachées. Je signale ici le répertoire statistique de Roberta PERTUSI, *Scrittori e artisti nell'opera di Marguerite Yourcenar* (sous la dir. de Carminella BIONDI), mémoire de licence, Université de Parme, 1990/91. Il faut rappeler également les études partielles de Marthe PEYROUX, "Marguerite Yourcenar et Proust", *L'Information Littéraire*, 5, nov.-déc. 1989, p. 20-25 (dont une version abrégée a paru aussi dans *Bulletin M. Proust*, 40, 1990, p. 58-64) et de Patrizia OPPICI, "Marguerite Yourcenar lectrice de Proust", *Bulletin de la SIEY*, 11, fév. 1993, p. 75-86.

arrivent-ils à établir un lien invisible avec ces esprits. Plus tard le souvenir devient réflexion et la lecture sert en vue d'un jugement critique. Le recours à tel ou tel ouvrage caractérise finalement la phrase yourcenarienne tandis que les références enrichissent la trame de son écriture.

Aussi l'Art est-il une présence presque obsédante qui laisse d'intéressantes ouvertures tant à la critique dans les essais^[15] qu'à la description des œuvres d'art dans les poèmes des *Dieux ne sont pas morts* et des *Charités d'Alcippe*^[16]. D'autre part, les longues digressions à sujet artistique envahissent, à des degrés différents, la production romanesque^[17]. Envisagée sous son triple aspect de produit humain, reproduction plus ou moins fidèle de la Nature et symbole de la beauté éternelle, l'Art est alors une constante chez Yourcenar bien que son idéal se modifie au fil des années. On peut en effet reconnaître une première phase dans les descriptions poétiques de 1922 caractérisées par un certain goût esthétique déjà caduc dans la littérature de cette époque et qui dénote également l'influence de poèmes de Théophile Gautier. Dans ces vers si violemment refusés par la suite, l'inspiration est rarement élevée – trait, par ailleurs, distinctif du recueil –; elle effleure par touches indécises les tableaux et les statues décrites révélant chez Yourcenar une connaissance de l'œuvre d'art encore imparfaite et plutôt livresque. Les premières visites en Italie ou en Grèce ne commencent de fait qu'après 1922, et c'est à partir de cette date que l'observation directe semble se préciser davantage dans les poèmes composés entre 1924 et 1926, qui seront ensuite recueillis dans *Les Charités d'Alcippe*.

[14] Cf. M. YOURCENAR, *Souvenirs pieux*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1981, p. 214 ; ID., *Quoi ? L'Éternité*, Paris, Gallimard, 1988, p. 69-70, 226, 233, 273 et 290 ; *Les Yeux ouverts*, op.cit., p. 28-29, 44, 47, 48-50 et 234. Des indications utiles pour la connaissance des lectures yourcenariennes se trouvent aussi dans les entretiens parus dans de nombreuses revues.

[15] Assez nourrie est la liste des essais consacrés à l'art. *Sous bénéfice d'inventaire* (Paris, Gallimard, 1978, coll. "Idées") accueille "Le cerveau noir de Piranèse" et "Ah, mon beau château" sur Chenonceaux. Dans *Le Temps, ce grand sculpteur* (Paris, Gallimard, 1983), dont le titre, dérivé d'un vers de V. Hugo, est le même que celui de l'essai consacré à la mutilation des statues, on trouve l'art sévillan ("L'Andalousie ou les Hespérides"), une curieuse relation entre rêve et dessin chez Dürer ("Sur un rêve de Dürer"), et une longue réflexion en quatre parties sur la vie de Michel-Ange ("Sixtine"). Quatre essais artistiques sont aussi inclus dans *En pèlerin et en étranger* (Paris, Gallimard, 1989), tous dédiés à des peintres : Poussin, Böcklin, Van Ruysdael et Rembrandt. Dans ce recueil posthume on trouve également le seul hommage à la musique avec

Qu'est-ce donc que l'Art pour Yourcenar ? Idéal de dérivation classique, l'art nourrit l'esprit yourcenarien. Il semble être surtout une aspiration à la beauté. S'arrêter ébloui devant une statue ou un tableau, refaire sans cesse les mêmes parcours dans les musées d'Europe au cours des voyages, ce sont pour Yourcenar des moments privilégiés où sa passion pour l'œuvre d'art se manifeste clairement. Ce sont aussi des rendez-vous fixés d'avance où l'imagination peut à son aise pénétrer à l'intérieur d'un paysage ou d'un corps modelé par le sculpteur en lui donnant le don suprême d'acquérir son souffle vital. L'œil et le toucher deviennent les moyens pour accomplir cet acte de possession, de 'magie sympathique' capable de transporter Yourcenar à l'intérieur de ses personnages.

Idéal dérivant de l'Antiquité, donc, mais révisé et, en quelque sorte, renouvelé grâce aussi à la fréquentation d'un écrivain qui, à la fin du XIX^e siècle, avait professé sa foi en l'Art. La relation Yourcenar-Oscar Wilde semble à peine évidente, cachée qu'elle est derrière le complexe réseau d'allusions. L'intérêt pour le 'forçat de Reading' ne se bornait pas (quelle limitation, pourtant !) à sa parabole humaine et à *De Profundis*, dernier chant d'amour de ce cygne du décadentisme, que Yourcenar analyse dans l'essai "Wilde rue des Beaux-Arts", publié en 1929 et repris dans *En pèlerin et en étranger*.

L'influence de la théorie décadente du beau proposée par Wilde acquiert toutefois son importance si l'on songe aux rapports entre Hadrien et Antinoüs. Une des premières versions de *Mémoires d'*

l'essai de Mozart. Un tableau de Holbein et le groupe statuaire de la Loggia Orcagna à Florence sont les sujets de deux essais publiés en 1930 et 1932 et repris dans *Essais et mémoires* (Paris, Gallimard, 1991, coll. "La Pléiade").

- [16] Les poèmes à sujet artistique dans *Les Dieux ne sont pas morts*, *op. cit.*, sont : "Théodora" autour des mosaïques de Ravenne ; "Le retour d'Aphrodite" sur le tableau de Botticelli ("La nascita di Venere" aux Uffizi de Florence) et "Saint-Sébastien" sur le tableau homonyme de Sodoma au Palazzo Pitti de Florence. Plus nombreux les renvois dans *Les Charités d'Alcippe*, *op. cit.*, où la peinture cède la place à la sculpture. Aux côtés de Marie Laurencin et des fresques du Beato Angelico, on trouve en effet les marbres de Carrare, le *Persée* de Cellini, le *David* de Michel-Ange et l'*Idolino* des Uffizi.
- [17] Il s'agit de références picturales comme, dans les *Nouvelles orientales* (Paris, Gallimard, 1978), les récits de Wang-Fô et de Cornelius Berg ; ou dans *Souvenirs pieux*, *op. cit.*, la longue parenthèse sur Rubens. La prose yourcenarienne, toutefois, est traversée d'un goût descriptif fort prononcé où la couleur a une importance foncière.

Hadrien mettait en effet en scène moins la totalité du personnage historique que son aspect particulier d'esthète. Un choix stylistique qui fut jugé trop partiel, donc refusé par Yourcenar. Dans *Les Yeux ouverts*, elle avoue :

Toutefois, si j'avais décrit Hadrien à cette époque-là [c'est-à-dire vers 1924 où se place son projet primitif], j'aurais surtout vu l'artiste, le grand amateur d'art, le grand mécène, l'amant sans doute ; je n'aurais pas vu l'homme d'État^[18].

Plus loin, elle évoque ses tâtonnements créatifs à la recherche de cette voix du II^e siècle et sa tentative de roman sur Antinoüs tout en ajoutant : "Mais je tombais, vous le devinez, dans l'esthétisme"^[19].

Le renvoi à Oscar Wilde, il est vrai, n'est pas dénoncé clairement, il n'en est pas moins suggéré par ce terme allusif d'"esthétisme". Qui plus est, cette étape esthétique dans la relation amoureuse entre Hadrien et Antinoüs rappelle, *mutatis mutandis*, la passion orageuse entre Oscar Wilde et Lord Alfred Douglas qui aboutit au procès pour sodomie en 1895. Cette hypothèse est renforcée par de récentes interprétations critiques wildéennes. Sur la scène toute victorienne de fin de siècle, Wilde aurait joué le rôle d'un Hadrien fat et faible vis-à-vis d'un frivole Antinoüs^[20].

D'ailleurs, l'influence wildéenne apparaît virtuelle dans quelques passages de *Mémoires d'Hadrien*. C'est ainsi que l'image des nénuphars rouges dans l'oasis d'Ammon et le parallèle avec Antinoüs semble dériver non seulement des vers de l'*Énéide* où des fleurs rouges symbolisent la mort d'Euryale^[21]. Le binome Antinoüs-nénuphars est aussi présent chez Wilde qui, dans son essai *The critic as artist*^[22], avait déjà décrit un passage similaire à celui de Yourcenar. D'autant plus intéressant que chez Wilde aussi Antinoüs est une figure presque obsédante. On le retrouve en effet dans *The picture of Dorian Gray*^[23], où le favori bythinien dans la

[18] *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 144.

[19] *Ibid.*

[20] Cf. R. ALDINGTON-S. WEINTRAUB, *The Portable Oscar Wilde* (revised ed.), New-York, Viking Penguin Inc., 1981, p. 33 : "In the person of Alfred Douglas he met the pinchbeck Antinoüs with whom he was to play the part of a fatuous and feeble Hadrian".

[21] VIRGILE, *Énéide*, IX, v. 435-437.

[22] *The Portable O. Wilde*, op. cit., p. 100.

barque d'Hadrien vogue sur le Nil. Ce qui n'est pas sans nous rappeler la même image chez Yourcenar : "il s'était accoutré d'une longue robe syrienne, mince comme une pelure de fruit, toute semée de fleurs et de chimères. [...] Lucius lui lança une guirlande qu'il attrapa au vol"^[24]. Simples coïncidences provoquées par la présence du même personnage ? Mais comment définir l'étrange concordance entre Yourcenar et Wilde lorsqu'ils soulignent le pouvoir quasi magique et le rôle immortel attribué par Hadrien aux statues d'Antinoüs. "The ivory body of the Bythinian slave, affirme Wilde, rots in the green ooze of the Nile [...] but Antinoüs lives in sculpture"^[25], tandis que Yourcenar lui fait écho : "j'ai compensé comme j'ai pu cette mort précoce ; une image, un reflet, un faible écho surnagera au moins pendant quelques siècles"^[26] car, pour Hadrien, l'art est ou devient "une sorte d'opération magique capable d'évoquer un visage perdu"^[27].

Choix de variantes

Une grande partie de l'œuvre yourcenarienne est publiée dans des revues avant de paraître en volume. Ces prépublications occupent une place essentielle puisqu'elles constituent une des étapes entre la version manuscrite et les versions successives. D'autant plus que les changements opérés par Yourcenar modifient, de façon parfois radicale, les jugements critiques.

Le jeu de l'écriture est dirigé par un constant souci de perfection : la correction semble être l'impératif auquel l'écrivain ne veut ni ne peut se soustraire car, pour Yourcenar, corriger son œuvre équivaut à se corriger elle-même selon la formule du poète irlandais W. B. Yeats. Variation de style ou de contenu ? L'analyse des prépublications met en évidence à la fois les unes et les autres bien qu'au style soit accordé une grande importance. Ce jeu, frisant souvent la manie, de coupures et de biffures où l'écrivain-artisan lutte contre sa propre création ne semble pourtant pas

[23] *Ibid.*, p. 268 : "crowned with heavy blossoms you [Dorian Gray] had sat on the prow of Adrian's barge, gazing across the green turbid Nile".

[24] M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1981, p. 215.

[25] O. WILDE, *The portrait of Mr. W. H.*, dans *The Portable O. Wilde*, op. cit., p. 164.

[26] *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 308.

[27] *Ibid.*, p. 146.

correspondre toujours aux impératifs que Yourcenar s'est imposés à elle-même. Au fil des années (et des corrections !) la trame des textes yourcenariens, de fait, s'allonge au lieu de se rétrécir. L'énoncé peut se charger d'adjectifs et de verbes donnant aux expressions un air quelque peu didactique et distant. Quoi qu'il en soit, ces ajouts révèlent la nette volonté de Yourcenar en train d'expliquer ses mots. À l'aide d'éléments du discours elle essaie d'améliorer – et de diriger dans un sens bien précis – la compréhension du texte. On peut y déceler d'une part le mûrissement de son esprit, de l'autre sa connaissance plus approfondie du sujet révisé. Le désir de synthèse faisant place à l'analyse ponctuelle, ces nouveaux attributs et ces diverses tournures définissent plus spécialement le projet de son écriture.

On peut remarquer les variantes d'orthographe un peu partout. Les majuscules sont employées de façon variable, comme c'est le cas des termes abstraits : "fatalité", "temps" et "antiquité". Écrits avec la lettre minuscule dans l'édition plus ancienne, ils sont modifiés dans l'édition successive quoique des cas contraires soient parfois possibles. Cela me semble digne de note puisque ces mots se chargent d'un sens plus général, mythique ou symbolique, s'ils sont ornés d'une capitale ; tandis que leur importance diminue dans la situation contraire. Parfois la transformation affecte moins le signe graphique que le mot comme si l'écrivain ne voulait que proposer un nouveau synonyme^[28].

Également fort nombreuses résultent les variantes de mots où la distance entre la prépublication et l'édition successive met en évidence un goût assez marqué pour le synonyme. Dans "L'homme qui a aimé les Néréides", par exemple, le terme "consommateurs" (1937)^[29] est ensuite corrigé par "clients"^[30]. Aussi faut-il souligner certains mots ou expressions dont les variations transforment complètement le sens de l'énoncé. Dans *Feux*^[31], le "cadavre de

[28] Intéressant le changement du terme "Sort" en "Hasard" dans "Marie-Madeleine ou le salut", prépublié en 1936 dans *Les Cahiers du Sud*, 180, fév. 1936, p. 129-137 sous un titre fautif ("Complainte de Marie-Thérèse"), ensuite repris dans *Feux*, Paris, Gallimard, 1974. Le terme ancien toutefois nous rappelle sa valeur prégnante dans les ouvrages composés et publiés à cette époque.

[29] Prépublication dans *La Revue de France*, 9, 1^{er} mai 1937, p. 95-103.

[30] M. YOURCENAR, *Nouvelles orientales*, Paris, Gallimard, 1978, p. 79.

[31] ID., *Feux*, Paris, Gallimard, 1974, p. 63.

Patrocle" nous apparaît couvert de mouches bleues mais la prépublication^[32] ne mentionne que "le visage". Un changement, donc, s'opère car l'image plastique de ce visage pourrissant se propage au corps entier ; l'amplification du symbole répond au désespoir d'Achille, donnant aussi une impression plus nette de la décomposition de ce corps envahi par les stygmates du martyr.

Les inversions de mots sont aussi à retenir puisque le rythme interne de la phrase se trouve modifié. Dans "L'île des Morts de Böcklin"^[33] nous trouvons cette expression : "Le Münster de Bâle est une cathédrale". D'un point de vue stylistique, cela met en relation soit les noms des deux villes, l'une allemande et l'autre suisse, le deuxième terme qualifiant le premier par l'emploi de la préposition, soit, et ce serait l'explication toute naturelle, l'écrivain qualifie la cathédrale de Bâle deux fois par l'emploi de sa traduction en allemand^[34]. En prenant appui sur la première hypothèse, on pourrait remarquer que le verbe transforme radicalement cette expression : étant deux villes, Münster et Bâle *ont* une cathédrale. Or, dire que le Münster de Bâle *est* une cathédrale, lui confère des traits plus symboliques. L'agglomérat urbain devient lui-même un lieu de culte, l'horizon s'élargit, s'amplifie presque, d'autant plus qu'il est chargé d'un double sens à cause du thème que Yourcenar aborde dans cet essai, la Mort par la peste. Dans la première version du texte il était proposé au contraire: "Munster, de Bâle, cathédrale"^[35]. Le rapport fortement emblématique n'était pas souligné en 1928, et l'ellipse du verbe était son signe distinctif.

D'ailleurs les variantes de contenu me semblent les plus remarquables puisque nous pouvons nous rendre compte du travail continu de la création yourcenarienne et des rapports entre l'écrivain et son œuvre. Le cas de l'essai "Mythologie" peut fournir un exemple probant.

[32] ID., "Deux amours d'Achille : Dédamie, Penthésilée", *Mercur de France*, 895, 1^{er} oct. 1935, p. 118-127.

[33] ID., *En pèlerin et en étranger*, Paris, Gallimard, 1989, p. 155.

[34] Il est vrai que le terme allemand 'Münster' signifie aussi 'cathédrale', ce qui serait une redondance.

[35] Marg.YOURCENAR, "L'île des morts : Böcklin", *Revue Mondiale*, 182, 15 avr. 1928, p. 394-399.

Entre 1944 et 1945, grâce à Roger Caillois, Yourcenar publie trois essais centrés sur la notion de mythologie à travers les siècles^[36]. Leur date de composition se situerait sans doute en 1943. Le premier essai est consacré aux mythes et à leur influence sur l'esprit et la littérature de l'Occident, et il sera repris dans *En pèlerin et en étranger*^[37]. Dans les deux autres parties, l'écrivain pénètre davantage à l'intérieur de ces mythes grecs en présentant Alceste, Ariane, Électre. Une analyse de ces trois volets et des préfaces accompagnant les pièces de théâtre à sujet antique permet de considérer ces essais comme la première version des préfaces. Cette hypothèse se renforce si l'on songe que la composition des pièces grecques se situe en ces mêmes années : en 1942 Alceste, 1943 ou 1944 Électre et 1944 la deuxième version d'Ariane^[38]. La création personnelle se nourrit donc du substrat littéraire qui est, en même temps, commun au goût de l'époque sensible à un retour radical vers les mythes grecs. Ce qui est pourtant remarquable, c'est le choix de trois mythes où le rôle principal est joué par une femme. Serait-ce l'indice inavoué de se reconnaître dans une figure bien dessinée à l'intérieur d'un thème déjà si célèbre qu'il n'a plus besoin d'explication ? Problèmes d'identité personnelle ou, au contraire, désir de réactualiser encore une fois des idées rebattues depuis longtemps ? Les deux termes ne s'opposent pas tout à fait, quoiqu'en ces années quarante le rôle choisi par Yourcenar reste en suspens entre Alceste, morte d'amour et parèdre de la petite sirène, Électre, vengeresse acharnée contre un *fatum* de sang, et Ariane-Phèdre, double image de la passion exclusive.

Ce dernier exemple introduit finalement un aspect particulier de cette œuvre littéraire, ce qu'on pourrait définir 'variations sur un thème'. Il s'agit de la reprise de thèmes ou d'images déjà employés qui peut se répéter à des années de distance et même dans des ouvrages différents. Ce qui est intéressant, c'est que nous pouvons suivre le chemin vers la plénitude intérieure à travers les

[36] M. YOURCENAR, "Mythologie I", *Lettres françaises* (Buenos Aires), 11, janv. 1944, p. 41-46 ; "Mythologie II-Alceste", *ibid.*, 14, oct. 1944, p. 33-40 ; "Mythologie III Ariane-Électre", *ibid.*, 15, janv. 1945, p. 36-45.

[37] ID. , *En pèlerin...*, *op. cit.*, p. 28-34, sous le titre "Mythologie grecque et mythologie de la Grèce".

[38] Un premier état du drame remonte aux années trente et fut dans les *Cahiers du Sud*, 219, août-sept. 1939, p. 80-106, sous le titre "Ariane et l'aventurier".

transformations d'un même *topos* reliant aussi des textes qui, par leur sujet, difficilement pourraient se rapprocher.

L'image du cœur-horloge, par exemple, frappe par son intensité, ses traits symboliques ainsi que par sa connotation mécanique. Empruntée à une expression pareille de P. Valéry^[39], cette figure nous présente les roues de la montre, et plus souvent la forme d'une pendule se balançant dans l'air, comme s'ils étaient les engrenages vivants de l'existence humaine. Elle fait sa première apparition en 1928 dans l'essai déjà cité sur Böklin, se manifeste encore vers 1935-38 où elle est employée dans *Feux*, dans le récit de Wang-Fô et dans un rêve des *Songes et les sorts*^[40]. C'est une image de solitude et d'abandon, de mort même. Une mort toute moderne dans un univers qui se veut à mi-chemin entre le passé et l'avenir.

Ce qui ressort de ces réflexions, c'est une grande cohésion dans l'œuvre de Yourcenar. Les modifications ne sont considérées que comme des passages successifs, où l'inspiration se nourrit pour aboutir à une sorte de sagesse universelle. Tout se tient, donc, tout est compact et fermé. La construction s'achève au sommet, le vertige de l'absolu se réalise en une vision transcendente. Car la reprise d'un thème, la fréquentation d'autres exemples, les modifications au fil des années présupposent d'autres réflexions, d'autres mûrissements dans le perpétuel échange entre la pensée et l'écriture, entre l'écrivain et son œuvre.

[39] Cf. P. VALÉRY, *Variété I* : "Au sujet d'Adonis", Paris, Gallimard, coll. Idées, 1978, p. 58 : "Chacun faisait de son oreille et de son cœur un diapason et une horloge universels". Cet essai valéryen sur le poème de La Fontaine était déjà inclus dans la première édition du recueil paru en 1924.

[40] Cf. l'essai sur Böklin, p. 151-152. Dans *Feux*, *op. cit.*, p. 85, 142, 177, on trouve cette image chez Antigone, Phédon et Clytemnestre. Le renvoi à Wang-Fô dans les *Nouvelles orientales*, *op. cit.*, se trouve p. 26. Le rêve en question a pour titre "Les cœurs arrachés". Le cœur-horloge sera repris aussi dans le "Carnet de notes (1942-1948)" (*En pèlerin ...*, *op. cit.*), journal d'une 'absence' puisque à l'époque Yourcenar était en train de recomposer sa vie. La dernière occurrence de cette image est de 1961 dans *Rendre à César (Théâtre I)*, Paris, Gallimard, 1971, p. 35).

