

LE RÉEL ET LE MYTHE CHEZ MARGUERITE YOURCENAR

Elena REAL
 Université de València

Dans ces dernières années on a beaucoup et très bien écrit sur l'œuvre littéraire de Marguerite Yourcenar, de sorte qu'il semble difficile de trouver un texte qui n'ait pas encore été commenté et analysé. La critique cependant s'est prioritairement penchée sur ce que l'on pourrait considérer ses œuvres majeures, les romans, les trois volumes du *Labyrinthe du Monde*, et même certains de ses poèmes, tels *Feux* ou *Charités d'Alcippe*, tandis que les essais, que ce soit *Sous bénéfice d'inventaire* ou *Le Temps, ce grand sculpteur*, sont davantage, me semble-t-il, restés dans l'oubli.

Or, il est un essai qui depuis longtemps m'a conjointement fascinée et irritée, et dont je n'avais eu jusqu'ici l'occasion de parler. Il s'agit de "L'Andalousie ou les Hespérides", texte consacré, on le sait, à l'Espagne, et prioritairement à l'Espagne méridionale. Etant espagnole et admiratrice de Yourcenar l'on conçoit que le texte m'intéresse doublement, non seulement pour la vision que l'auteur donne de ces terres qui, comme elle dit, ont été appelées "le seuil du couchant" (*TGS* 167), mais aussi parce que l'on trouve dans cet essai une connivence profonde avec des "harmoniques" constantes dans l'œuvre littéraire yourcenarienne. Je me propose donc de prendre comme point de départ de mon exposé cet essai sur les Hespérides pour montrer l'accord essentiel qui relie ces quelques pages à la problématique fondamentale qui travaille le texte de Yourcenar en ses dimensions multiples (fiction, poésie, autobiographie, entreprise théorique).

Le réalisme individuel

Marguerite Yourcenar a peu (et assez mal) parlé de l'Espagne. Dans un article publié dans le recueil *En pèlerin et en étranger*, "L'île des morts", elle dit que "L'Italie de Böcklin [...] est le rêve d'un cerveau du Nord" (*PE* 155). L'Espagne présentée par Yourcenar dans "L'Andalousie ou les Hespérides", n'est pas le rêve, mais la vision d'un cerveau du Nord. C'est en effet du Nord

que Marguerite Yourcenar focalise l'Espagne, ce qui lui fait commettre des erreurs géographiques inhabituelles chez elle, telle celle de considérer l'est de la Péninsule le "flanc gauche de l'Espagne" et l'ouest "le flanc droit":

Depuis les temps préhistoriques, l'Espagne a été surtout appréhendée par le flanc gauche ou la pointe: ce qui compte le plus en Andalousie a été apporté au creux des barques crétoises, grecques, ou puniques [...] L'abîme qui borde son flanc droit était certes moins menaçant que la grande masse asiatique qui surplombe la Grèce [...] Mais il était aussi plus obscur, plus incommensurable, plus vide, apparenté au néant, ou proche des mystérieuses et inaccessibles Atlantides (TGS 168).

Mais il n'est pas dans mon propos d'analyser ici la vision de l'Espagne qui apparaît dans l'œuvre de Yourcenar. Je voudrais simplement me centrer sur certains commentaires concernant prioritairement l'art espagnol et qui me semblent particulièrement significatifs.

L'art romain retient peu l'attention de l'écrivain, qui s'intéresse davantage à tenter d'élucider si "l'espagnolisme" d'Hadrien ou de Sénèque est le résultat de "caractéristiques ibériques éternelles" (p. 171) ou au contraire si "ces plis si fortement marqués du tempérament ou de la pensée espagnols" ne sont pas dus (et c'est son opinion) à "la durable influence de Rome" (p. 171).

L'art arabe l'intéresse bien davantage. Dans la Mosquée de Cordoue elle trouve une "méditation mathématique éternelle" dans cet art qui remplace l'humanisme de l'art antique par les délices des "lignes qui s'étirent, s'enlacent, se caressent, ne signifient plus rien qu'elles-mêmes" (p. 172). C'est cette perfection dans la pureté de l'abstraction, cette harmonie profonde, essentielle, qui atteint "à l'équation la plus complexe" qui touche la sensibilité de l'écrivain (p. 173). La Mosquée est "l'équivalent parfait des secrètes cogitations d'un Averroès ou d'un Avicenne", les "sourdes harmonies" de sa "musique abstraite" sont "celles des sphères" (p. 173).

Par contre, le jugement qu'elle porte sur L'Alhambra et ses jardins est beaucoup moins enthousiaste et les éloges beaucoup plus nuancés. A l'unité de style, à la perfection mathématique de la Mosquée de Cordoue s'oppose un art "plus féminin", profondément "naturel" mais en même temps "éloigné de l'humain [... qui] subit avec une ravissante docilité toutes les injures" (p. 173). Créations faciles, légèrement charmantes, faites pour les "méditations paisibles et [les] joies faciles". Et l'auteur de conclure:

On n'éprouve pas, à l'idée d'autres palais grenadins anéantis ou tombés en ruines, l'amer dépit qui nous saisit devant les blessures du

Parthénon ou sur l'emplacement d'une cathédrale bombardée: on accepte que ces beaux objets aient fleuri et passé comme des narcisses (p. 173).

Déjà quelques réflexions s'imposent, non sur ces jugements mêmes (on a bien le droit d'aimer ou de ne pas aimer telle ou telle œuvre d'art), mais sur ce qui me semble être les raisons profondes qui donnent lieu à l'admiration ou au rejet.

A la méditation mathématique éternelle "sur le plein et le vide, la structure de l'univers, le mystère de Dieu" (p. 174) que représente l'art de Cordoue s'opposent les paisibles méditations qui passeront "comme des narcisses" (*ibid.*) de l'art de l'Alhambra. D'un côté l'art pur, éternel, l'harmonie cosmique; de l'autre, la suavité linéaire féminine créée pour des "joies faciles" et passagères (*ibid.*). Or, cette infériorité de l'Alhambra par rapport à la Mosquée vient du fait que, comme le souligne Yourcenar elle-même, cet art "s'adresse à l'esprit à travers les sens" (p. 173), contrairement à celui de Cordoue, qui va directement à la pensée, à l'intelligence. Déjà, me semble-t-il, l'on peut voir dans ce passage une supériorité implicite accordée à la pensée sur les sens, à l'abstrait sur le concret, au concept sur la chose.

Mais les jugements sur les peintres sévillans du XVII^e siècle nous renseignent davantage. Ce qui choque Yourcenar et ce qu'elle critique chez tous ces artistes espagnols (Murillo, Zurbarán, Valdez Léal, Alonso Cano, Vélasquez, et même Goya), c'est, dit-elle, leur profond individualisme, leur réalisme foncier. Rien dans leurs œuvres, dans leurs portraits qui ne se rattache directement, exclusivement à l'individu. Ils lui apparaissent incapables d'exprimer autre chose que l'objet qu'ils reproduisent, incapables d'abstraire, de généraliser, de dégager le général du particulier, d'atteindre au symbole, ou à l'idée. Art, dit-elle "dépouillé de métaphysique", obsédé "par l'individu", "trop pris par le détail, l'accidentel et l'instantané" (p. 177).

Dans le portrait, le peintre espagnol individualise là où le peintre italien personnalise: un grand portrait italien du XVI^e siècle est une méditation sur la beauté, sur l'ambition, sur la fougue de la jeunesse, voire sur la vieillesse et la ruse, comme le Paul III du Titien; ces êtres pourtant uniques expriment plus qu'eux-mêmes; ils contiennent en eux les aspirations les plus hautes ou les vices les plus secrets de la race, moments passagers d'un thème éternel. Ici, au contraire, le profond christianisme et le réalisme foncier de l'Espagne s'unissent pour revêtir d'une dignité et d'une *singularité* tragiques ce bossu, cette anémique infante, ce pouilleux, ce chevalier de Calatrava, marqués de caractéristiques individuelles qu'ils porteront jusqu'au tombeau, enfermés à l'intérieur d'un corps dans lequel il leur faudra se damner

ou se sauver. [...] Pas d'art plus dépouillé de métaphysique que cet art [...] : ce n'est pas la mort qui nous est présentée [...] c'est un cadavre [...]. La Sainte Elizabeth de Murillo n'est pas le symbole de la charité: c'est une femme lavant un teigneux (p. 176-177).

En conclusion, pour Marguerite Yourcenar, l'art espagnol ne présente pas l'Essence ou l'Idée, mais la Chose. Non pas la méditation hallucinée d'un Rembrandt ou d'un Soutine sur les secrets de la matière, non pas la vision presque mystique d'un Vermeer ou le réagencement intellectuel et formel d'un Chardin ou d'un Cézanne. Mais l'objet lui-même, ce poisson, cet oignon, cet oeillet, ce citron à côté de cette orange (p. 178).

Ainsi, tout le long de cette analyse, Marguerite Yourcenar définit avec insistance et force une éthique et une esthétique de la transcendance que l'on retrouve dans sa production littéraire, et qui opère un clivage essentiel entre ce que nous pourrions appeler – utilisant les propres mots de la romancière – un *réalisme individuel* ("L'Andalousie ou les Hespérides", p. 177) et ce qu'elle appelle un *réalisme magique* (*En pèlerin et en étranger*, p. 104). Le premier, valorisé négativement, est le monde des objets individualisés, singuliers, concrets, marqué par la contingence, par la mort, par l'anéantissement. Monde clos, peuplé d'objets individuels (hommes et choses), refermés sur eux-mêmes, étanches, impénétrables. La singularité est chez Yourcenar synonyme de clôture, d'imperméabilité. Les personnages peints par les artistes sévillans lui apparaissent "enfermés à l'intérieur d'un corps" (*TGS* 176). Le singulier, le concret sont pour elle des obstacles impénétrables. D'où, évidemment, l'incapacité de la conscience à saisir l'immédiat, l'impuissance de l'intelligence et de l'esprit à comprendre cette "réalité individuelle" qui échappe de par son évidence même. Parce qu'il est trop concret, trop singulier, trop évident, l'art de Vélasquez devient pour elle mystérieux et incompréhensible:

Même chez les plus grands, Vélasquez par exemple, dont le génie semble tirer de cette confrontation perpétuelle avec l'instant et l'objet des conclusions classiques, des leçons que nous devinons universelles, le sens de ces leçons nous reste mystérieux à force d'évidence, comme nous restent mystérieux dans la vie le secret et la raison d'être de chaque individu rencontré (pp. 176-177).

Le réalisme magique:

A ce réalisme individuel, qui appartient au plan de l'immédiat et du singulier, Marguerite Yourcenar oppose ce qu'elle-même appelle, dans un

article de jeunesse mais republié dernièrement, un *réalisme magique*, qui "va au-delà des réalités humaines" ("Ravenne ou le péché mortel", *EP* 104). Car la vraie réalité est pour elle au-delà du singulier et du concret. Ce qu'elle admire chez les peintres flamands, florentins, vénitiens ou français et qu'elle ne trouve pas chez les espagnols, c'est justement cette capacité de transcendance, qui est un passage outre, au-delà du concret, une traversée de l'immédiat pour accéder à une vision générale, universelle, éternelle de l'homme ou du monde.

[...] Ces êtres expriment plus qu'eux-mêmes; ils contiennent en eux les aspirations les plus hautes ou les vices le plus secrets de la race, moments passagers d'un thème éternel (p. 176).

Aussi, à la clôture du singulier opposera-t-elle la transcendance du général, à l'individu la personne, la race, l'être, à l'unicité étanche de l'objet un réseau multiple d'associations et de correspondances.

C'est à partir de cette disqualification du concret, de l'immédiat, de l'individu que s'expliquent non seulement bien des thèmes récurrents dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar mais aussi plus d'un recours stylistique et rhétorique de son écriture. Il semble en effet que toute l'œuvre yourcenarienne exprime la volonté d'évacuer, de combattre l'expérience dramatique de la solitude foncière des êtres, de leur étanchéité. "Nous vivons [...] dans un corps étanche" dit-elle dans "Suite d'Estampes pour Kou-Kou-Hai" (*PE* 83), et Alexis: "l'espace entre nous et les nôtres devien[t] infranchissable: on se débat dans la solitude comme au centre d'un cristal" (*A*³ 83). Les visages aperçus dans la ville sont pour elle "d'opaques mondes fermés" (*AN*¹197) par une métaphysique qui s'efforce de déchiffrer les réalités apparentes, et aspire, par "une lente percée par delà les notions habituelles" (*SP* 221), à transcender le réel disloqué pour accéder à la réalité originaire, "à l'extrême bord de l'éternel" ("Carnets de notes, 1942-1948", *EP* 175). "Ce sera notre tâche que de retrouver en tâtonnant [...] la forme éternelle des choses" (*ibid.* p. 172).

D'où, en premier lieu, la *mise à mort de tout ce qui relève de l'expérience singulière ou du vécu particulier*, et qui se manifeste à plusieurs niveaux dans l'œuvre yourcenarienne:

– Tout d'abord, nous l'avons en quelque sorte déjà vu, dans ses jugements sur les arts plastiques. Les peintres admirés par Yourcenar sont ceux chez lesquels elle retrouve "les motifs éternels" (*AN*¹ 81) c'est-à-dire ceux qui ont une esthétique essentiellement transitive, en ce sens que l'œuvre d'art est

capable de dépasser le singulier pour atteindre au général. Si elle admire *La Sainte Famille au bassin* de Poussin c'est parce que

ce village est un vrai village italien, cette Sainte Famille est une vraie famille, mais l'art de Poussin consiste à dégager de tout cela le général, l'éternel. Suivant le mot de Barrès sur Delacroix nous sommes ici "au pays de Toujours" (PE 76).

Ce qui la passionne chez Rubens c'est que dans ses portraits, dans ses tableaux elle "entrevoit un monde où ne compte plus que la substance pure [...] Tout n'est que volumes qui bougent et matière qui bout" (AN^I 83). Dans les tableaux de Van Eyck les choses signifient plus qu'elles-mêmes: "ces socques et ce lit symbolisent l'intimité des époux" (AN^I 182). Rembrandt, surtout, est le plus admiré de tous, par sa capacité de transcender le concret et de dépasser le moi singulier pour accéder à l'universel. Les deux noirs qui émeuvent Yourcenar, semblent porter, comme le vieux Saül, "toute la douleur humaine" (PE 227). Ces deux jeunes hommes de race noire qu'on devine "inconnus, maladifs et deshérités" (p. 229) sont pourtant "plus humains que noirs, plus hommes qu'esclaves, soumis seulement plus encore que la plupart de nous à l'outrage d'exister" (p. 230).

– Ce désir de dépasser le singulier et le concret apparaît aussi dans la conception de ses personnages romanesques qui, représentant plus qu'eux-mêmes, débordent le plan purement individuel et singulier. Le personnage yourcenarien devient ainsi paradigmatique, exemplaire. Il représente une attitude de l'homme devant la vie, ou, comme elle aime à dire, devant "l'aventure humaine". "En un sens, toute vie racontée est exemplaire" dit-elle dans les "Carnets de Notes de *Mémoires d'Hadrien*" (MH³ 342). D'où cette obsession, si typiquement yourcenarienne, de toujours distinguer l'individu de la personne, la personne de l'être, et de toujours donner la primauté au général face au singulier. Dans *Les Yeux ouverts* elle dit, à propos de son père: "je le considérais comme un être. Les Latins avaient le sentiment que la *persona* était quelque chose de très distinct de l'individu ou de l'être, une espèce de figure représentative, ou une espèce d'épure" (YO 224). Plus explicitement encore, dans *Sous Bénédicte d'inventaire* elle affirme qu'elle veut donner "non la définition de l'individu, mais celle, plus sacrée, de la personne".

– Mais de plus, cette invalidation du singulier et du particulier s'opère par un procédé rhétorique employé presque abusivement par Marguerite Yourcenar: les formules épigrammatiques, les aphorismes, les maximes,

qui ne cessent d'apparaître d'un bout à l'autre de son œuvre littéraire. Peut-être apparaissent-elles avec plus d'insistance dans les premiers récits de la romancière (*Alexis, Le Coup de Grâce*), mais on n'a aucune difficulté à les retrouver dans les textes postérieurs, depuis *Mémoires d'Hadrien* jusqu'aux trois volumes du *Labyrinthe du monde*¹. Il n'est pas dans mon propos de les analyser ici, ni d'étudier le contenu idéologique qu'elles véhiculent. Il m'intéresse simplement de souligner que ces maximes transforment en universaux l'expérience générale et le vécu particulier, aussi bien chez Alexis, Hadrien ou Zénon, que chez la narratrice du *Labyrinthe du monde*. Ainsi, grâce aux maximes, la différence se fait non différence, le singulier se fait général, le moi se fait non-moi.

Cette volonté de ne pas distinguer le moi du non-moi entraîne tout naturellement le refus de séparer l'homme de l'univers. Enfant, dit-elle dans *Les Yeux ouverts* (p. 34), j'avais "des intuitions mystiques. Appelons cela un intérêt, une capacité de participer qui est au fond religieuse, au vrai sens du mot, qui signifie 'relier'" (YO 34). Et en effet, il y a, dans toute l'œuvre de Yourcenar un sentiment très vif d'appartenance au monde, d'articulation avec tout l'assemblage universel. La vie humaine tire ainsi pour elle toute sa valeur de cette situation d'intégration, de solidarité avec le monde, de ce "contact perpétuel de l'être humain avec l'éternel" (YO 36).

Que la métempsycose réponde ou non à une réalité d'outre-mort, elle est chez Empédocle comme dans les évangiles bouddhistes l'admirable symbole des liens unissant tout ce qui vit dans l'immensité du temps (LC 167).

Le métempsycose [...] qui constitue la plus belle métaphore de nos rapports avec tout (AN^I 30).

Cette idée du rapport universel s'exprime spontanément chez la romancière à travers le thème du lien, du réseau, de la trame. L'homme est ainsi pour Yourcenar un nœud situé "[à] l'entrecroisement des fils qui [le] rattachent à tout" (SP² 58). J'ai analysé ailleurs cette poétique du rapport dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, je ne vais donc pas m'étendre là-

¹ Voir l'article d'André Maindron: "Les maximes d'Archives du Nord et de Souvenirs Pieux", in: Marguerite Yourcenar, *Actes du Premier Colloque International*, Ed. E. Real, Universitat de València, 1986, pp. 153-160.

dessus². Je voudrais simplement rappeler que cette conception du tissage universel, de l'assemblage cosmique, explique ce que j'avais appelé la "vocation agglutinante" de Marguerite Yourcenar, c'est-à-dire, son obsession de lier, de rattacher, de souder. Il y a manifestement dans cette œuvre une phobie de la séparation, un refus d'isoler, de dissocier, qui se manifeste aussi bien sur le plan conceptuel que sur le plan de l'écriture.

Contrairement à la culture occidentale actuelle, qui le plus souvent s'évertue, coûte que coûte, à couper le monde de l'homme, à les séparer dans une structure dualiste, la pensée de Marguerite Yourcenar s'efforce au contraire de rétablir les liens entre le sujet et l'objet, entre l'homme et l'univers.

Or, cela suppose que les notions de sujet – objet, moi – non-moi n'auront plus la même signification pour elle que pour la pensée ségrégative occidentale. Car s'il y a liens, il y a contact, relation, donc parenté. D'où, le *principe de similitude et d'analogie*, fondamental, me semble-t-il, dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Principe qui implique la *non dualité*, et qui s'attache aux contenus "sympathiques", essayant d'extraire *l'arcanum* commun des réalités diverses du cosmos. Il ne s'agit pas de réduire l'autre au même, d'identifier le non-moi au moi, mais au contraire, de déchiffrer, sous la diversité du cosmos, le réseau sympathique qui existe entre les substances chimiques, les plantes, les animaux, les astres et la situation de l'homme. "La même force qui pense dans l'homme, rampe dans le ver de terre, vole dans l'oiseau ou végète dans la plante", écrit-elle déjà en 1927 ("Suite d'estampes pour Kou-Kou-Haï", *PE* 82) et cinquante ans plus tard, elle affirme, dans *Archives du Nord*: "nous sommes tous faits de la même matière que les astres" (*AN*¹ 343).

Le principe d'analogie travaille ainsi toute l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Les êtres qui l'intéressent, aussi bien dans le monde de l'art que dans la fiction ou dans la réalité, sont ceux qui, instinctivement ou intellectuellement, sont capables de transcender le plan du concret et du singulier et d'établir des liens avec tout ce qui est. C'est le cas d'Hadrien, de Zénon, de Nathanaël. C'est aussi le cas de bien des personnages admirés par l'écrivain et qui apparaissent dans *Le Labyrinthe du monde*: l'oncle Octave,

² E. REAL, "Marguerite Yourcenar: une écriture agglutinante". *Storia, viaggio, scrittura*, Actes du colloque tenu à l'Université de Catania (juin 1989), Catania, Cooperativa Universitaria Editrice Catanese di Magistero, 1992, pp. 389-401.

dont la "capacité de souffrir pour autrui, et d'inclure ainsi dans cette catégorie du prochain non seulement l'homme, mais l'immense foule des être vivants est assez rare pour être notée avec respect" (SP 189), ou son père qui "forme instinctivement un lien avec tout animal qu'il rencontre" (SP² 353).

C'est ce même principe d'analogie qui est à la base de sa conception et de son traitement de l'histoire. Toute l'écriture historique de Marguerite Yourcenar est en effet fondée sur l'idée de similitude et de répétition, qui désobjectivise et en même temps désingularise les événements historiques ponctuels. La conséquence est, évidemment, que l'on peut prédéterminer les époques non encore écoulées (et c'est ce que font ses personnages, aussi bien qu'elle-même), ou reconstituer des époques passées, puisqu'aujourd'hui répète et annonce demain³.

Mais analogique aussi la démarche de l'écrivain dans les trois volumes du *Labyrinthe du monde*, tissant tout un réseau de similitudes, de points communs, de cheminements parallèles, glissant sans cesse (aussi bien sur le plan personnel que sur le plan historique) du concret à l'idée, du particulier au général, pour trouver les fils qui permettront de *la rattacher à tout*. A-t-on remarqué la fréquence obsédante dans cette œuvre du procédé rhétorique de l'homologie qui lance et toujours ramène à son départ le flux des ressemblances? Les termes "ressembler", "s'apparenter", "rejointoyer", "le même", "tels que" ou "comme" se retrouvent en effet à satiété d'un texte à l'autre, soudant l'un et le tout, l'anecdotique et le général, l'histoire individuelle et l'histoire collective.

Une œuvre sous le signe d'Hermès:

Or, il me semble que cette conception de la réalité transcendante ou "magique" que véhicule toute l'œuvre de Marguerite Yourcenar est étroitement liée au caractère fondamental de l'archétype mythologique Hermès-Mercure. C'est sous le signe d'Hermès Trismégiste que s'inscrivent la pensée et l'écriture yourcenariennes. Hermès Psychopompe, l'Accompagnateur d'âmes, médiateur entre la divinité et les hommes,

³ Voir à ce propos les très nombreuses études publiées sur la conception du temps chez Marguerite Yourcenar, et plus spécialement le Bulletin n° 6 de la "Société Internationale d'Etudes Yourcenariennes".

symbole des moyens d'échange entre le ciel et la terre, qui assure le passage entre les mondes, qui relie l'homme à l'éternel. A la fois dieu de l'hermétisme, de l'herméneutique, du mystère et de l'art de déchiffrer, et dont l'emblème, le caducée, représente l'union des contraires, la *coincidentia oppositorum*, Hermès, l'Androgyne Primordial, principe médiateur entre l'en-haut et l'en-bas, entre le visible et l'invisible, et qui permet ainsi la "Magie naturelle" de la similitude. Hermès le Guérisseur, le Médiateur, l'Alchimiste. Hermès Trismégiste (Trois Fois Grand), figure centrale de l'alchimie, "principe même, selon l'hermétisme, de la sublimation de l'être"⁴. Il me semble qu'on n'a aucune peine à retrouver, tout au long de la production littéraire de Marguerite Yourcenar, des thèmes et des motifs rattachés à ce mythe d'Hermès. Toute son œuvre, qui se manifeste comme une rupture avec les valeurs (ou l'éthique) ségréatives du monde occidental, est un véritable *Opus Nigrum*, un admirable effort pour tisser un réseau de similitudes entre le visible et l'invisible, entre le moi et le non-moi, entre l'homme et l'éternel. Comme elle dit dans *Les Yeux ouverts*: "Ou tout est dans tout, ou rien ne vaut la peine qu'on en parle".

⁴ Cf. G. Durand, *Science de l'Homme et Tradition*, Berg International, 1979, pp. 141-216, et G. Durand, *Berg International*, 1979, chapitre 9, "Le XX^e siècle et le retour d'Hermès", pp. 243-306.