

**INANITÉ.**  
**LE TOUR DE LA PRISON**  
**SELON MARGUERITE YOURCENAR**

par Angelica RIEGER (Düsseldorf)

Cette expédition dans le monde de la pensée et de l'écriture yourcenariennes<sup>1</sup> veut tenter une approche d'un paradoxe omniprésent dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar : celui, si cher à l'auteur, de l'inanité de toute quête de transcendance et, en même temps, de la thématization littéraire obsessionnelle de celle-ci. Florence Crépin porte le même diagnostic quand elle parle de sa « quête acharnée d'une essence » (1994, p. 2686), et le terme de « quête », si lourd de signification depuis le Moyen Âge, doit être saisi ici dans toute sa portée. Un regard jeté sur les titres de ses œuvres – tels que, par exemple, *Alexis ou le Traité du vain combat* (1929), *La Mort conduit l'attelage* (1934) ou *Mishima ou la vision du vide* (1979) – suffit pour s'apercevoir à quel point ce thème lui tient à cœur<sup>2</sup>.

À la fin de son cheminement littéraire, le bilan amer dressé par Marguerite Yourcenar ne diffère donc aucunement de celui sans détours du début. Ce cheminement – aussi loin qu'il semble mener – n'est rien d'autre qu'une ronde derrière les murs d'une prison – *Le Tour de la prison*<sup>3</sup>. À cette seule différence que de l'autre côté de ces

---

<sup>1</sup> Mes remerciements chaleureux pour la traduction de cette étude, présentée pour la première fois en 1999 à l'Université Johan Wolfgang Goethe (Frankfurt/Main) sous le titre « *Le Tour de la prison. Die Literarisierung der Vergeblichkeit im Œuvre Marguerite Yourcenars* », vont à Philippe Hérisse (Düsseldorf).

<sup>2</sup> Toutes les œuvres sont citées d'après l'édition de la Pléiade des *Œuvres romanesques* (1982) – cité OR – et des *Essais et Mémoires* (1991) – cité EM. Œuvres citées et abréviations employées indiquées par ordre chronologique : *Alexis ou le Traité du vain combat* (1929), OR, 9-76 ; *La Mort conduit l'Attelage* (1934) ; *Feux* (1935), OR, 1043-1135 – cité F ; *Nouvelles orientales* (1938), OR, 1139-1216 – cité NO ; *Sous bénéfice d'inventaire* (1962), EM, 55-194 ; *L'Œuvre au Noir* (1968), OR, 559-850 – cité ON ; *Mishima ou la vision du vide* (1979), EM, 195-272 ; *Anna, soror...* (1982), OR, 853-901 et 1023-1032 – cité AS ; *Le Tour de la Prison* (1991), EM, 597-701 – cité TP ; *Le Premier soir* (1993) – cité PS.

<sup>3</sup> La citation tirée de ON, à laquelle se rapporte ce titre, est insérée en début de volume comme devise : « Qui serait assez insensé pour mourir sans avoir fait au moins le tour de sa prison » (TP, EM 595). Cf. aussi la « Note de l'éditeur » (*ibid.*, 597 sq.) : « En avril 1983, Marguerite Yourcenar avait confié à son éditeur le projet d'un ouvrage, qui devait être composé des récits de ses voyages, effectués au cours des quelques années

murs, il n'y a rien. Toute quête de la transcendance est vaine –'inane'– car il n'y a pas de transcendance. Mais quelle est alors la signification d'une œuvre qui se consacre tout entière à cette recherche ?

Marguerite Yourcenar ne donne pas seulement forme littéraire à ce paradoxe dans son dernier écrit au titre évocateur déjà cité, *Le Tour de la prison*, mais à travers toute son œuvre depuis l'une de ses premières nouvelles, «Le premier soir». Dans ce bref récit, se trouvent déjà tous les éléments constituant ce paradoxe : l'isolation de l'intellectuel et de l'artiste, qui seuls sont au moins conscients de leur état de 'prisonnier' ; la superficialité de leurs contemporains qui ne s'aperçoivent même pas qu'ils sont en cage et auxquels il est par conséquent impossible de rendre compréhensible la recherche d'une issue ; la mise en question de l'existence même de cette issue – contrairement à la célèbre métaphore du prisonnier de Kafka que je cite ici dans l'extrait des *Journaux* :

Il se serait accommodé d'une prison. Finir en prisonnier, ce serait un but de vie. Mais c'était une cage. Indifférent, souverain, le bruit du monde était là comme chez lui et passait à flots à travers la grille, en vérité le prisonnier était libre, il pouvait participer à tout, rien de ce qu'il y avait dehors ne lui échappait, il aurait même pu quitter la cage, les barreaux étaient espacés de plusieurs mètres, il n'était même pas prisonnier.<sup>4</sup>

Revenons au récit «Le premier soir» de Yourcenar pour constater à quel point les images se ressemblent. Au cours de son voyage de noce, tandis qu'il contemple le lac Léman par la fenêtre de la chambre de son hôtel à Montreux, le protagoniste demande :

Était-il possible que, depuis si longtemps qu'ils y pensent, les hommes n'eussent pas compris que la beauté est incommunicable, et que les êtres, pas plus que les choses, ne se pénètrent pas ? Ils voguaient, sur ce lac [...] et ils se vantaient d'être heureux. Ils ne souffraient pas de l'idée que ce lac, fermé de toutes parts, n'offre aucune issue vers ailleurs ; ils seraient satisfaits de tourner éternellement au pied de ces montagnes qui leur cachent quelque chose. Pas un n'essayait de se glisser par l'étroite fissure du Rhône [...]. Ils n'éprouvaient ni l'effroi ni

---

précédentes ou seulement projetés. Le volume s'intitulerait *Le Tour de la prison*, en référence à la formule de Zénon, dans *L'Œuvre au Noir* » (*ibid.*, 597).

<sup>4</sup> KAFKA (1984), 492 sq. – « Mit einem Gefängnis hätte er sich abgefunden. Als Gefangener enden – das wäre eines Lebens Ziel. Aber es war ein Gitterkäfig. Gleichgültig, herrisch, wie bei sich zu Hause strömte durch das Gitter aus und ein der Lärm der Welt, der Gefangene war eigentlich frei, er konnte an allem teilnehmen, nichts entging [sic] ihm draußen, selbst verlassen hätte er den Käfig können, die Gitterstangen standen ja meterweit auseinander, nicht einmal gefangen war er » (1990, [849]).

*Inanité. Le tour de la prison selon M. Yourcenar*

le désir de se trouver ailleurs, et peut-être il n'existe pas d'ailleurs, comme il n'existe pas d'issue. Il n'y a que des hommes et des femmes qui tournent dans un cirque infranchissable, sur un lac dont ils n'effleurent que la surface, et sous un ciel qui leur est fermé<sup>5</sup>.

Pendant que le protagoniste réfléchit ainsi, tombe la nouvelle télégraphiée du suicide de Laure, sa maîtresse abandonnée avant son mariage ; elle lui donne l'occasion de poursuivre ses sombres réflexions dans ce qui forme la conclusion du récit : « Il ne se disait pas, ou ne voulait pas se dire, que cette fille de Montparnasse, qui avait peu d'esprit et s'était toujours passée d'âme, avait peut-être trouvé la seule issue vers ailleurs » (*PS*, p. 52). La mort comme seule issue : cette solution semble apparemment réservée aux 'simples d'esprit'. Et même si le pas à travers cette « issue vers ailleurs » conduit de fait quelque part, le ciel leur reste tout aussi fermé qu'aux intellectuels.

L'image du monde comme prison terrestre est, en apparence, profondément chrétienne. Cependant, tandis que la doctrine chrétienne du salut de l'âme interprète la mort comme une libération de la prison terrestre qui est en même temps promesse de paradis pour une vie exemplaire, cet espoir reste interdit et ce paradis inaccessible à ceux qui ont perdu la foi. Or, dans cette Europe du début du vingtième siècle dans laquelle Marguerite Yourcenar commence à écrire, ils deviennent chaque jour de plus en plus nombreux. Sous le choc de la première guerre mondiale, le milieu dans lequel elle vit évoque de manière toujours plus saisissante la vision apocalyptique de l'effondrement de l'occident. « Dieu est mort ».

Il ne serait pas opportun de s'étendre ici sur les détails de la vie de Marguerite Yourcenar<sup>6</sup>. En ce qui concerne sa biographie si mouvementée, la seule chose qui nous importe ici est que, sa mère étant morte lors de sa naissance, elle grandit près d'un père extrêmement cultivé et cosmopolite. Le qualifier de dandy désabusé, fortement empreint de l'esprit du temps, est certainement un raccourci abusif, mais il rend assez exactement compte de ce que ce

---

<sup>5</sup> *PS*, 46-48 ; en ce qui concerne la genèse du texte, cf. BONALI FIQUET (2000), 21-35.

<sup>6</sup> Pour tous renseignements, cf. la biographie monumentale de Josyane SAVIGNEAU (1990) avec une bibliographie riche et détaillée aussi bien des œuvres elles-mêmes que des études sur celles-ci ; cf. en outre p. ex. GOSLAR (1998) et KING (1989). Bien que Marguerite Yourcenar jouisse d'un intérêt scientifique croissant au niveau international, ce qui – plus de dix ans après la mort de l'auteur – fait encore cruellement défaut, mis à part quelques tentatives isolées (cf. p. ex. TILBY 1990), c'est une interprétation d'ensemble de son œuvre. C'est pourquoi cette analyse ne peut s'appuyer que sur des études ponctuelles, dont aucune, à ma connaissance, ne se consacre de manière spécifique à la problématique évoquée ici.

père a transmis comme 'expérience de la vie' à sa fille jusqu'au début des années vingt.

Que fera donc, dans ces conditions, une jeune intellectuelle, ayant des ambitions littéraires, qui a fait sienne la conviction que les systèmes de valeurs de l'occident chrétien ayant eu cours jusqu'alors étaient désuets ? Ce qui s'impose : esquiver le problème et chercher littéralement son salut dans la fuite vers d'autres domaines culturels. C'est exactement ce que fait Marguerite Yourcenar. Toute sa vie durant. Dans la vie, par des voyages de plus en plus fébriles aux quatre coins du monde, et dans son œuvre, par une écriture puisant aux sources de cultures et d'époques lointaines. Elle s'essaie à l'antiquité classique, et ceci déjà bien avant les *Mémoires d'Hadrien* ; à la Renaissance européenne, particulièrement dans *Anna, soror...* et *L'Œuvre au noir* ; et à toute une série de cultures extrême-orientales telles que celles de l'Inde, du Japon et de la Chine, comme dans les *Nouvelles orientales* ; et en arrive cependant toujours au même résultat : Dieu est mort. La quête de la transcendance est tout aussi vaine – 'inane' – que la recherche de l'immortalité, même la quête de sa variante 'terrestre', l'amour, est vouée à l'échec.

Cette négation de toute transcendance est-elle maniérisme d'artiste ou bien conviction ? Il est possible que pour la débutante du « Premier soir », le maniérisme artistique domine. Pour ce qui concerne l'artiste mûre, un tel jugement global n'est plus possible. Marguerite Yourcenar ne s'est jamais lassée de nier l'existence de toute transcendance pour l'homme pensant et, bien qu'elle ne se soit jamais départie de la conviction que la mort soit la seule issue à ce monde imparfait, l'écrivain n'a que rarement laissé à ses protagonistes ne serait-ce que la lueur d'un espoir d'immortalité.

Et – ironie du sort – c'est justement l'auteur d'une œuvre qui ne veut absolument pas être comprise comme une quête artistique de l'immortalité, que l'Académie française élit en 1980 comme première femme pour siéger en son sein parmi les quarante Immortels<sup>7</sup>. Par là même son sort n'est guère différent de celui de Stephen Hawking dans l'anecdote suivante, racontée dans *Une brève histoire du temps* :

L'Église catholique avait commis une grossière erreur avec Galilée, lorsqu'elle avait essayé de légiférer en matière scientifique, soutenant que le Soleil tournait autour de la Terre. Des siècles plus tard, elle avait donc décidé d'inviter un certain nombre d'experts pour discuter de cosmologie. À la fin de cette conférence, les participants se virent

---

<sup>7</sup>Cf. SAVIGNEAU et al. (1990), 33 sq. : « Histoire d'une élection », ainsi que le *Discours de réception de M<sup>me</sup> Marguerite Yourcenar à l'Académie française et réponse de M. Jean d'Ormesson* (1981).

accorder une audience avec le pape qui estima que c'était une bonne chose d'étudier l'évolution de l'univers après le Big Bang, mais que nous ne devrions pas nous occuper du Big Bang lui-même parce que c'était le moment de la Création et donc l'œuvre de Dieu. Je fus enchanté alors qu'il ne connût pas le thème du laïus que j'avais prononcé pendant les travaux de la conférence – la possibilité que l'espace-temps soit fini mais, sans bord, ce qui signifiait qu'il n'avait nul commencement, nul moment de Création.<sup>8</sup>

C'est ce combat réduit ici à une anecdote, le combat entre le représentant de Dieu et l'homme qui, d'une manière irrémédiable, a éliminé Dieu, que Marguerite Yourcenar mène inlassablement à travers toute son œuvre.

Son œuvre entière se lit donc subséquemment comme l'éternelle histoire de la désillusion et de la perte sous le signe de la triade foi – amour – espoir. Pour ne pas me perdre cependant dans cette vaste fresque de l'inanité, je me suis décidée à lui donner un fil directeur s'orientant historiquement et structurellement sur le développement de l'œuvre de Marguerite Yourcenar : j'ai en effet choisi d'illustrer mon essai presque exclusivement de textes issus d'un grand projet littéraire unique et dont l'action se déroule à la Renaissance.

Dès les années vingt, Marguerite Yourcenar caresse le projet d'un immense roman, *Remous*, qui cependant – au dire de l'auteur elle-même – s'enfle au point que de roman-fleuve il devient roman-océan et se révèle irréalisable<sup>9</sup>. Dans le titre de ce premier projet littéraire, on retrouve d'ailleurs déjà l'eau, l'élément liquide qui domine l'œuvre de Marguerite Yourcenar<sup>10</sup>. Marguerite Yourcenar sauve une partie de son projet en en reprenant des éléments dans un triptyque publié en 1934 et portant le titre *La Mort conduit l'attelage*. Les trois parties de

---

<sup>8</sup> HAWKING (1989), 142 – « The Catholic Church had made a bad mistake with Galileo when it tried to lay down the law on a question of science, declaring that the sun went round the earth. Now, centuries later, it had decided to invite a number of experts to advise it on cosmology. At the end of the conference the participants were granted an audience with the Pope. He told us that it was all right to study the evolution of the universe after the big bang, but we should not inquire into the big bang itself because that was the moment of Creation and therefore the work of God. I was glad then that he did not know the subject of the talk I had just given at the conference—the possibility that the space-time was finite but had no boundary, which means that it had no beginning, no moment of Creation. » (ID., 1988, 116).

<sup>9</sup> Cf. sa « Postface » à *Anna, soror...* à propos de *Remous* : « une vaste et informe ébauche de roman, [...] esquissée entre ma dix-huitième et ma vingt-troisième année, et qui contenait en germe une bonne part de mes productions futures. [...] ce 'grand dessein' dont le résultat eût été un roman-océan plutôt qu'un roman-fleuve [...] » (AS, 1023).

<sup>10</sup> Phénomène sur lequel je vais aussi par la suite fréquemment revenir mais qui mériterait à lui seul une propre étude. Cf. p. ex. Nadia Jeanne HARRIS (1985), surtout ch. I, 2 : « Les images : la pierre, l'eau » ; et Naime YARAMANOGLU (1985), qui poursuivent des recherches dans une direction semblable.

ce triptyque sont inspirées du style pictural de trois figures de proue de l'art européen et intitulées «D'après Dürer», «D'après Greco» et «D'après Rembrandt». «D'après Dürer» a été intégré dans *L'Œuvre au noir*, «D'après Greco» dans *Anna, soror...* et «D'après Rembrandt» officiellement dans *Un homme obscur* et *Une belle matinée*<sup>11</sup>, mais, de plus, aussi dans «La tristesse de Cornélius Berg», l'histoire de la fin d'un «contemporain de Rembrandt». Ainsi, les trois histoires de la perte de la foi, de l'amour et de l'espoir évoquées ici ont une racine commune.

La perte de la foi a déjà été mentionnée dès le début de cette étude, mais il faut encore approfondir cet aspect à l'exemple de *L'Œuvre au noir*. La perte de la croyance en l'amour – la « perception obscure que l'amour pour une personne donnée, si poignant qu'il soit, n'est souvent qu'un bel accident passager », cette formule tirée de son introduction à *Feux* (*F*, 1049) – pourrait illustrer chacune des œuvres de la production riche et variée de Marguerite Yourcenar. En explorer toutes les variantes, depuis l'amour homosexuel jusqu'à l'amour incestueux, à la recherche du faible espoir d'un possible accomplissement, telle est l'une de ses principales quêtes qui atteint cependant rarement l'intensité de la relation incestueuse entre frère et sœur dans *Anna, soror...*

Reste un dernier espoir : l'art. Car seul pour l'artiste, qui crée en puisant uniquement en soi, qui ne dépend ni de Dieu ni des hommes, existe – comme pour le peintre Wang-Fô dans la nouvelle «Comment Wang-Fô fut sauvé» (*NO*, 1139-1149), qui sert d'introduction aux *Nouvelles orientales* – l'ombre d'un espoir de clore avec succès sa propre quête de la transcendance. Ne serait – j'y reviendrai – sa pitoyable fin dans «La tristesse de Cornélius Berg» (*NO*, 1211-1214), par laquelle Marguerite Yourcenar fait se poursuivre *ad absurdum* l'apothéose lumineuse de Wang-Fô à la fin des *Nouvelles orientales*.

Cette quête est, à ses yeux, réservée au seul génie, et incompréhensible au commun des mortels. Et Marguerite Yourcenar le confirme par ses rapports avec ses lecteurs, n'est-elle pas en effet le seul auteur publié dans la Pléiade qui a réussi à ce que ses œuvres paraissent sans aucune introduction ni aucun commentaire critique<sup>12</sup>. Derrière ce refus obstiné de toute aide au lecteur et à l'interprétation ne peut se cacher qu'un auteur qui non seulement se réclame d'un hermétisme sans égard tel qu'elle le proclame par exemple dans son essai « Humanisme et hermétisme chez Thomas Mann » dans *Sous*

<sup>11</sup> Cf. la « Postface » à *Anna, soror...* déjà citée (n. 9) et la « Note de l'auteur » de *L'Œuvre au noir* (837 sq.).

<sup>12</sup> Cf. SAVIGNEAU (1990), 518 : « Il faut signaler que selon les dispositions de l'auteur, cette édition ne comporte pas d'appareil critique ».

*bénéfice d'inventaire* (1962, 165-194)<sup>13</sup> – mais qui, plus encore, est convaincue de l'impossibilité de transmettre son art – « la beauté est incommunicable, et [...] les êtres, pas plus que les choses, ne se pénètrent pas » (*PS*, 46 sq.).

### 1. La foi : *L'Œuvre au noir*

Commençons notre étude de la triade foi - amour - espoir par la perte de la foi dans *L'Œuvre au noir*. Tel un symbole hermétique, se dresse dans cette gigantesque fresque une figure de la négation par excellence : Zénon dont le nom – quel que soit le nombre de ses explications divergentes – est aussi peu que celui de Zeno dans *La coscienza di Zeno* (1923) d'Italo Svevo, le fruit du hasard, mais est forgé par la contraction de zéro et de non. Zénon le déraciné, puisque orphelin issu de la brève liaison d'une fille de riches bourgeois flamands avec un *latin lover* génois est, comme tous les bâtards de bonne famille, destiné à faire carrière dans le giron de l'Église.

Pendant le futur ecclésiastique surdoué a bientôt perdu la foi et décide, bien que ceci ne soit pas en soi un obstacle à une carrière au sein de celle-ci, de transgresser les limites que l'Église impose à sa soif de connaissance. Sa *Vie errante* – c'est le titre de la première partie – commence. Lors de la première de deux rencontres avec son cousin Henri-Maximilien – rencontres qui marquent le début et la fin de cette « Vie errante », – alors qu'il est en route pour rejoindre un alchimiste espagnol, cet « aventurier du savoir » (*ON*, 564) révèle quel mélange explosif de soif de savoir, d'hybris et de doute le pousse ; face à la possibilité d'explorer des mondes inconnus, il pose cette question qui pour sa créatrice aussi est décisive : « Qui serait assez insensé pour mourir sans avoir fait au moins le tour de sa prison ? » (*ibid.*). C'est à cette question du jeune Zénon que l'on peut mesurer toute la portée du titre de la dernière œuvre de Marguerite Yourcenar déjà mentionnée, *Le Tour de la prison*, et c'est aussi grâce à elle que se révèlent la continuité et la cohérence inhérentes à sa conception du monde.

Mais revenons à l'hybris de son 'enthousiaste voyageur' qui ne recule même pas devant un « il s'agit pour moi d'être plus qu'un homme » (*ibid.*) blasphémateur et qui, depuis longtemps, met en doute l'existence de Dieu – « [de] Celui qui Est peut-être » (*ibid.*). Déjà son premier maître, son oncle Bartholommé Campanus, doit rapidement reconnaître « que son élève avait renoncé en secret aux consolations du Christ » (*ON*, 577), et même l'étudiant en théologie que Zénon est à

<sup>13</sup> Cf. à ce propos DE RENTHIS (1999), 234-236.

Louvain se tourne bientôt vers les cercles alchimistes pour trouver des réponses à ses questions. Son aversion envers la prêtrise devient si insurmontable que même l'accomplissement des rites sacerdotaux les plus simples lui répugne :

Par une innocence, qui était sa jeunesse, il s'imaginait que personne jusque-là n'avait contenu dans sa poitrine tant de rancœur à l'égard de l'état de prêtrise, ni poussé si loin la révolte ou l'hypocrisie. Pour le moment, le cri d'alarme d'un geai, le vrillement d'un pivert étaient les seuls offices du matin. (ON, 586)

De même, il ne ressent que mépris pour ceux de ses contemporains qui cherchent leur salut dans la Réforme ou dans les sectes telles que les anabaptistes : « Zénon commiserait dédaigneusement ces visionnaires sautant d'une barque pourrie dans une barque qui fait eau, et d'une aberration séculaire dans une manie toute neuve » (*ibid.*)

Mais malgré ses buts hautains, c'est une raison toute profane et peu héroïque, le meurtre en état de légitime défense d'un apprenti tisserand, qui l'oblige à quitter, plein de sarcasmes, Bruges et la nièce dévouée du curé : « Je pars, Wiwine. [...] Je vais voir si l'ignorance, la peur, l'ineptie et la superstition verbale règnent ailleurs qu'ici » (ON, 597), et il commence ses hérétiques salutations d'adieu à son oncle par ces mots : « Et si le curé, votre oncle, qui me soupçonne d'athéisme, s'inquiète encore de mes opinions, vous lui direz que je professe ma foi en un dieu qui n'est pas né d'une vierge, ne ressuscitera pas au troisième jour, mais dont le royaume est de ce monde » (ON, 598). Il ne répond à l'exhortation épouvantée de Wiwine « Comme vous parlez haut dans l'église ! » que par un « Dieu n'entend guère » (ON, 597). Même les cahiers qu'il cache chez Jean Myers avant sa fuite – le narrateur commente avec indulgence : « Zénon restait assez neuf pour attacher beaucoup de prix à ces premières licences d'écolier » (ON, 599) – et qui lui seront plus tard fatals, expriment clairement ses « opinions scandaleuses sur la nature de l'âme et sur l'inexistence de Dieu » (*ibid.*).

La destinée labyrinthique de Zénon, l'alchimiste, érudit universel et médecin, le conduit – au milieu de son chemin – dans Innsbruck, encore une fois apparemment par hasard, à une conversation avec son cousin, soldat et poète de maigre talent tout aussi désillusionné que lui. À cette occasion, l'« aventurier de la puissance » sans gloire ni succès et l'« aventurier du savoir » nimbé de mystère (ON, 564), tirent un bilan provisoire. À la question d'Henri-Maximilien à propos des persécutions auxquelles l'athée et hérétique Zénon est entre-temps exposé et qui font de lui une espèce de bête traquée, il répond par un credo enflammé du doute :

*Inanité. Le tour de la prison selon M. Yourcenar*

Je trace comme un autre les quatre lettres du Nom auguste, mais qu'y mettrais-je ? Tout, ou son Ordonnateur ? Ce qui Est, ou ce qui n'est pas, ou ce qui Est en n'étant pas, comme le vide et le noir de la nuit ? Entre le oui et le non, entre le pour et le contre, il y a ainsi d'immenses espaces souterrains où le plus menacé des hommes pourrait vivre en paix. (ON, 641)

Ce sont uniquement ses recherches qui, à ce moment-là, poussent encore Zénon à échapper à ses poursuivants : « Suis-je Servet, cet âne, [...] pour risquer de me faire brûler à petit feu sur une place publique en l'honneur de je ne sais quelle interprétation d'un dogme, quand j'ai en train mes travaux sur les mouvements diastoliques et systoliques du cœur, qui m'importent beaucoup plus ? » (*ibid.*). Mais Henri-Maximilien qui meurt peu de temps après dans un fossé, revient à la charge : « Vaut-il la peine de s'évertuer durant vingt ans pour arriver au doute [...] ? » (ON, 642). Il ne peut plus suivre son cousin : « Je ne vous comprends plus » (ON, 641). Car Zénon est incapable, malgré toutes ses désillusions, d'abandonner ses ambitieux objectifs : « dominer le monde et l'homme, les refaire, peut-être les créer... » (ON, 645).

Le Zénon de quarante ans s'est à peine, de ce point de vue, éloigné de celui de vingt ans dont la devise déjà citée est « être plus qu'un homme » (ON, 564), mais il commence, après avoir perdu la foi en Dieu, de perdre sa foi en la science :

Chaque nuit passée au chevet d'un quidam malade me replaçait en face de questions laissées sans réponse : la douleur et ses fins, la bénignité de la nature ou son indifférence, et si l'âme survit au naufrage du corps. Les explications analogiques qui m'avaient jadis paru élucider les secrets de l'univers me semblaient pulluler à leur tour de nouvelles possibilités d'erreur en ce qu'elles tendent à prêter à cette obscure Nature ce plan préétabli que d'autres prêtent à Dieu. Je ne dis pas que je doutais : douter est différent ; je poursuivais l'investigation jusqu'au point où chaque notion ployait dans mes mains comme un ressort qu'on fausse ; dès que je grimpais à l'échelle d'une hypothèse, je sentais se casser sous mon poids l'indispensable *si...* (ON, 646)

C'est l'espoir d'un monde meilleur, la quête d'un « je ne sais quoi de plus parfait que nous-mêmes » (ON, 652), comme le décrit Henri-Maximilien en poète galant, qui maintient Zénon debout : « Je me dis souvent que rien au monde, sauf un ordre éternel ou une bizarre velléité de la matière à faire mieux qu'elle-même, n'explique pourquoi je m'efforce chaque jour de penser un peu plus clairement que la veille » (ON, 652-3).

Cette devise est une des clefs de l'obsessionnelle 'thématisation littéraire de l'inanité' par Marguerite Yourcenar : les forces qui la poussent à écrire ne peuvent, elles aussi, être comprises que comme 'dirigées de l'extérieur', comme « ordre éternel » ou comme « bizarre velléité de la matière à faire mieux qu'elle-même. » La question de savoir d'où ou bien par qui ou quoi ces impulsions 'extérieures' sont commandées reste cependant sans réponse.

Mais de telles envolées optimistes ne sont – tout au moins chez Zénon – que de courte durée. Très vite le pessimiste reprend le dessus dans une vision d'une actualité angoissante : « je me suis dit parfois qu'ordonnancer, instruire, enrichir ou instrumenter notre espèce n'était peut-être qu'un pis-aller dans notre universel désordre, et que c'est de plein gré et non par malencontre qu'un Phaéon pourrait un jour faire flamber la terre » (ON, 655). Zénon a déjà évoqué cette vision apocalyptique dans ses *Prophéties grotesques* de jeunesse calquées volontairement sur celles de Nostradamus :

Rien ne restera sur terre, sous terre ou dans l'eau qui ne soit persécuté, gâté ou détruit... Ouvre-toi, gouffre éternel, et engloutis pendant qu'il en est temps encore la race effrénée...

[...] L'homme est une entreprise qui a contre elle le temps, la nécessité, la fortune et l'imbécile et toujours croissante primauté du nombre [...] Les hommes tueront l'homme. (ON, 817)

Ces visions de la fin de l'humanité annoncent l'étape finale de la désillusion de Zénon : la perte de la foi en l'homme.

Zénon finit par rentrer à Bruges où il s'installe sous un pseudonyme plus que transparent pour quelqu'un qui veut être « plus qu'un homme » (ON, 564) : Sébastien Théus. Dans la deuxième partie de la description de sa vie intitulée « La vie immobile » Zénon poursuit son *Œuvre au noir*, évoluant inexorablement « dans la voie qui consiste à tout nier, pour voir si l'on peut ensuite réaffirmer quelque chose, à tout défaire, pour regarder ensuite tout se refaire sur un autre plan ou à une autre guise » (ON, 674). C'est exactement ce qui lui arrive et c'est dans ce sens qu'il faut interpréter ce que vit Zénon dans « L'Abîme » – c'est aussi le titre du chapitre – comme *Œuvre au noir* de sa créatrice : « tout défaire, pour regarder ensuite tout se refaire sur un autre plan ». Il est possible d'appliquer cette formule tout aussi bien au processus alchimique qu'à l'œuvre yourcenarienne parce que, complétée par une seconde devise alchimique – « Chacun de nous est son seul maître et son seul adepte. L'expérience se refait chaque fois à partir de rien » (ON, 822) – elle décrit à la perfection son processus de création littéraire.

L'exemple suivant – la véritable liquéfaction de Zénon et de son univers – illustre de manière parlante ce processus alchimique de base : en tant que Sébastien Théus, Zénon ne perd pas seulement son nom – « *Non habet nomen proprium* : il était de ces hommes qui ne cessent pas jusqu'au bout de s'étonner d'avoir un nom » (ON, 683) –, mais il s'ouvre en plus à un univers au-delà du temps jusqu'à se dissoudre dans l'élément le plus fascinant qui soit pour Marguerite Yourcenar :

Le temps, le lieu, la substance perdaient ces attributs qui sont pour nous leurs frontières ; la forme n'était plus que l'écorce déchiquetée de la substance ; la substance s'égouttait dans un vide qui n'était pas son contraire ; le temps et l'éternité n'étaient qu'une même chose, comme une eau noire qui coule dans une immuable nappe d'eau noire. [...]  
Les idées glissaient elles aussi. (ON, 686)

Cette métaphore aquatique continue d'être filée jusque dans une scène dans laquelle se reflète l'aventure du peintre Wang-Fô : « il laissait l'eau qui est dans tout envahir la chambre comme la marée du déluge. Le coffre et l'escabeau flottaient ; les murs crevaient sous la pression de l'eau. Il cédait à ce flux qui épouse toutes les formes et refuse de se laisser comprimer par elles » (ON, 688). Grâce à une inondation semblable, Wang-Fô et son élève Ling – sur lesquels je reviendrai encore – échappent à la condamnation à mort de l'empereur chinois. Tous deux s'enfuient dans un bateau sur les flots coulant de la marine du maître et inondant le palais impérial pour disparaître à l'intérieur du tableau (NO, 1149).

Le 'nouveau Zénon' né de cette évolution, a définitivement perdu toute foi en l'homme : « Jadis, avec Jean Myers, il s'était gaussé des dévots qui voient dans la machine humaine la preuve patente d'un Dieu ouvrier, mais le respect des athées pour ce fortuit chef-d'œuvre qu'est à leurs yeux la nature de l'homme lui paraissait maintenant un aussi beau sujet de risée » (ON, 691). Ainsi n'est-il pour Zénon plus aucune issue hors de la spirale abyssale des discussions hérétiques avec son prieur mourant, et de l'assentiment tacite à de véritables orgies à l'intérieur de l'enceinte du monastère, spirale qui aboutit dans la troisième partie, « La Prison », à son emprisonnement et à son procès pour hérésie. Même son vieux maître, Bartholommé Campanus, ne parvient plus à le convaincre de se sauver en abjurant publiquement et d'échapper ainsi à la mort sur le bûcher réservée aux hérétiques. Zénon s'y soustrait cependant en faisant une dernière expérience, et là sur son propre corps ; son suicide volontaire à l'aide de son outil privilégié : le scalpel. Son dernier souffle est celui d'un

« coureur épuisé qui atteint au but » (ON, 832) – Il a fait « le tour de sa prison » (ON, 564).

Une seule personne eût pu à ce moment encore sauver Zénon contre sa propre volonté. Sa demi-sœur, Martha, issue de l'union de sa mère, morte à Münster, avec un anabaptiste, et qui est attirée par les idées de la Réforme. C'est à elle et à son mari richissime que s'adresse Bartholommé Campanus dans son appel au secours, n'ignorant pas que les juges de Zénon hautement endettés ne pourraient pas se soustraire à une intervention de leurs créiteurs.

Zénon n'a auparavant rencontré Martha qu'une seule fois et par hasard : pendant qu'il était médecin de la peste à Cologne, elle l'avait fait appeler au chevet de sa cousine malade qu'elle était incapable de soigner elle-même. Il est ainsi le seul être humain connaissant cet instant de lâcheté et de faiblesse de sa vie : « [Elle] se rappelait fort bien le moment où cet étranger avait ôté dans l'obscur vestibule de la maison Fugger son masque réglementaire de médecin de la peste. Mais il était vrai qu'il en savait sur elle plus qu'elle n'en savait sur lui » (ON, 810). Ce frère lui montre de plus ce qu'elle aurait pu être si elle avait osé choisir une vie libre et indépendante, au lieu de préférer la sécurité à l'ombre d'un riche mari.

Ceci est son arrêt de mort, car Martha aurait certes pu acheter sa liberté, mais elle est satisfaite d'éliminer de cette manière ce témoin encombrant de sa faiblesse humaine : « En un sens, elle se condamnait en lui » (ON, 812). Vu de cette manière, c'est cette rencontre en fin de compte sans importance pour la vie de Zénon qui le fait trébucher : même sa mort n'est pas tout à fait librement choisie. Ce sont, à proprement parler, deux événements sans importance – une rixe finissant tragiquement et une faiblesse humaine démasquée par hasard – qui déterminent le début et la fin de sa destinée. À la fin ne reste même plus dans *L'Œuvre au noir* la foi en l'autodétermination de l'individu.

## 2. L'amour : Anna, soror...

Il est possible de voir dans la conception de l'amour chez Marguerite Yourcenar une variante de cette autodétermination relative et limitée. L'amour 'fraternel' singulier entre Zénon et Martha dans *L'Œuvre au noir* ne présage rien de bon, tout comme l'attitude de Zénon face à la poésie galante de son cousin Henri-Maximilien : « Vous autres poètes avez fait de l'amour une immense imposture : ce qui nous échoit semble toujours moins beau que ces rimes accolées comme deux bouches l'une sur l'autre » (ON, 648). Même la recherche de formes moins courantes de l'amour que celui entre homme et

femme ne lui permet pas de retrouver son sens perdu de la vie. Ses relations homosexuelles ne représentent pour Zénon – avant de se replier définitivement sur lui-même – qu'un bref plaisir sexuel : « je goûte par-dessus tout ce plaisir un peu plus secret qu'un autre, ce corps semblable au mien qui reflète mon délice, cette agréable absence de tout ce qu'ajoutent à la jouissance les petites mines des courtisans et le jargon des pétrarquistes [...] » (ON, 649).

Zénon livre ainsi la clef de cette forme de l'amour que Marguerite Yourcenar sonde inlassablement dans son œuvre à la recherche d'une improbable possibilité d'épanouissement. Si tant est qu'il y ait épanouissement, ce n'est pas – à l'opposé de Platon – l' 'autre' qui en est promesse mais le « corps semblable ». Quelque important que soit le côté narcissique dans cette conception de l'amour, celle-ci n'est pas tant vouée à l'échec par l'auto-contemplation permanente d'au moins un des participants, que par l'inéluctable confrontation avec le tabou et sa transgression – c'est le mot qu'a choisi Marguerite Yourcenar elle-même dans sa postface à *Anna soror...* (AS, 1024). Nulle part ailleurs la transgression du tabou, qui semble amener fatalement avec elle l'échec de l'homme dans l'amour, n'est vécue plus intensément que dans ce court roman de la relation incestueuse entre Anna et Miguel comme – et je cite ici encore une fois la postface de Marguerite Yourcenar – « symbole de toutes les passions sexuelles d'autant plus violentes qu'elles sont plus contraintes, plus punies et plus cachées. [...] C'est contre les falaises les plus abruptes que se lance le plus violemment la vague » (AS, 1030).

Dans la chaleur suffocante et dans l'atmosphère chargée d'une tension érotique presque insupportable de la ville portuaire de Naples occupée par les Espagnols, se développe en une passion fatale l'affection entre Anna et Miguel, face à une perte double les menaçant : celle de la mort de leur mère et celle du départ imminent de Miguel pour la cour espagnole. Marguerite Yourcenar ne cesse de faire croître cette tension érotique depuis la description des deux enfants penchés sur un livre pour une lecture commune, en passant par la prise de conscience progressive de leurs sentiments, jusqu'à leur union charnelle passionnée.

L'intimité du frère et de la sœur, dès le début teintée d'érotisme, est déjà aussi clairement visible dans leurs lectures guidées par leur mère hautement cultivée, Valentine, que dans leur ressemblance particulière, qui les prédestine franchement à un amour qui cherche à prendre forme dans un « corps semblable » :

[T]andis qu'ils écoutaient cette voix tendre leur expliquer un argument ou une maxime, leurs cheveux s'entremêlaient sur les pages. Miguel à

cet âge ressemblait beaucoup à sa sœur ; n'étaient les mains, délicates chez elle, durcies chez lui par le maniement de la bride et de l'épée, on les eût pris l'un pour l'autre. Les deux enfants, qui s'aimaient, se taisaient beaucoup, n'ayant pas besoin de mots pour jouir d'être ensemble. (AS, 855)

Mais déjà à cette époque précoce, un autre présage de la future tension érotique vient encore se mêler à ces « cheveux entremêlés » : Valentine fait disparaître chez ses enfants la honte du corps nu en leur apprenant à voir la beauté des « figures nues » de sa collection d'intailles grecques : « Tout ce qui est beau s'éclaire de Dieu » (*ibid.*), telle est sa première sentence. Plus tard, alors qu'elle se doute déjà du type de relation qui unit le frère et la sœur, elle leur en donne une autre en viatique à l'heure de sa mort : « Quoi qu'il advienne, n'en arrivez jamais à vous haïr. – Nous nous aimons, dit Anna. Donna Valentine ferma les yeux. [...] Je sais cela » (AS, 866). Ces deux maximes et l'attitude consentante de la mère forment, prises ensemble, une sorte d'autorisation morale de l'inceste.

Miguel prend le premier conscience, lors des vendanges à la campagne, que ses sentiments pour Anna sont changés. L'atmosphère fiévreuse de la vallée du Sarno, où se trouve le vignoble de la famille, est pleine de signes pour Miguel : lors de ses chevauchées, il rencontre dans des ruines antiques une gitane mystérieuse et des serpents venimeux, découvre des sources empoisonnées. Tout cela semble n'avoir qu'un but : faire découvrir à Miguel son amour pour sa sœur.

La gitane à l'inquiétant regard jaune de chat apparaît à Miguel pour la première fois dans la lueur rouge du soir sur les marches d'un palais antique écroulé (AS, 859). D'un sifflement, elle attire une vipère que Miguel écrase sous sa botte. Au vu de cette métaphore plus que transparente, on pourrait s'attendre dans ce passage à une initiation érotique – tournant peut-être même à mal – par la mystérieuse étrangère. Mais leur premier échange de mots nous ramène déjà au thème frère-sœur : « Ma sœur, dit-il, troublé malgré lui par cette rencontre dans la solitude [...]. – Je n'ai pas de frère, dit la fille » (*ibid.*). Elle le laisse partir en l'avertissant : « Allez, monseigneur [...]. Et rappelez-vous qu'il y a des serpents ailleurs qu'ici » (*ibid.*).

La deuxième rencontre de Miguel avec la « fille sarrasine » (AS, 860) est une variété du motif de conte de la source enchantée : au moment où il se penche au-dessus de la fontaine pour y boire de l'eau, réapparaît la « détentrice du charme » (AS, 861) juste à temps pour l'empêcher de boire : « Méfiez-vous, monseigneur [...]. L'eau rampe, se tord, frétille et miroite, et son venin vous glace le cœur » (*ibid.*). Elle interprète sans équivoque la soif de Miguel comme soif d'amour et le

renvoie avec une allusion limpide : « votre sœur vous attend près d'ici avec une coupe pleine d'eau pure. Vous boirez ensemble » (*ibid.*).

Miguel emploie le reste de son séjour dans leur domaine viticole à mettre sa mère au fait de son secret – en vain : « Don Miguel hésita s'il ne vaudrait pas mieux faire part de ses angoisses à sa mère. En cherchant ses mots, il se rendit compte qu'il n'avait rien à lui avouer » (AS, 862). Il doit se borner à ménager sa sœur : « Anna se rapprocha de son frère ; il s'écarta ; il semblait craindre de lui communiquer son mal » (*ibid.*). Cependant la maladie et la mort de leur mère rapproche à nouveau le frère et la sœur, ce qui s'exprime entre autres par une nouvelle forme de ressemblance. Anna vient réveiller Miguel pour aller chercher un médecin à Salerne et son « visage effarouché parut à don Miguel si semblable au sien qu'il crut voir son propre reflet au fond d'un miroir » (AS, 863).

Pendant leur retour à Naples, dans le carrosse avec le cercueil de leur mère, leur rapprochement devient directement physique. Quelques efforts que fasse Miguel pour 'désérotiser' l'atmosphère en présence du cercueil dans lequel gît le cadavre en décomposition de sa mère, il n'y parvient pas : « Il se tenait enfoncé dans son coin, le plus loin possible d'elle [...]. Aux pires endroits de la route, des cahots les jetaient l'un contre l'autre » (AS, 868). Même les plus simples gestes engendrent une tension érotique qui lui est insupportable : « Anna et Miguel s'étaient assis côte à côte en face du cercueil de leur mère [...]. Pour se reposer les yeux du miroitement de la route et du tremblement des cierges, Anna faisait fermer les rideaux du coche ; don Miguel protestait violemment en affirmant qu'on suffoquait » (AS, 867). Quand Anna s'évanouit dans le carrosse à l'atmosphère étouffante, il est obligé de lui porter aide et donc de la toucher : « Anna était comme morte, il la délaça ; il cherchait anxieusement la place du cœur ; les pulsations reprirent sous ses doigts » (AS, 868). Ce contact physique le bouleverse à tel point qu'il préfère continuer le voyage sur le devant du carrosse.

Le retour à Naples semble tout d'abord détendre l'atmosphère puisqu'il permet à Miguel d'éviter sa sœur. Mais peu de temps après, ils reprennent cependant leurs lectures communes. Au cours de celles-ci Miguel découvre un autre signe révélateur :

Un jour, il trouva sur une table une Bible latine [...]. Don Miguel, ouvrant le livre en divers endroits, comme on le fait pour tirer des sorts, lut çà et là quelques versets. Brusquement, il s'interrompit. [...] C'était le passage des *Rois* où il est question de la violence faite par

Amnon à sa sœur Thamar. Une possibilité qu'il n'avait jamais osé regarder en face, lui apparut.<sup>14</sup>

Il cache d'abord le passage à Anna mais continue la 'séduction par la lecture' avec les mystiques – particulièrement Sainte Thérèse :

[L]e vocabulaire ardent et vague de l'amour de Dieu émouvait davantage Anna que celui des poètes de l'amour terrestre, bien qu'au fond presque identique ; [...] elle se grisait. Sa tête un peu renversée, ses lèvres disjointes, rappelaient à don Miguel le mol abandon de saintes en extase que les peintres représentent presque voluptueusement envahies par Dieu. Anna sentait le regard de son frère posé sur elle. (AS, 871)

Elle commence à se douter de ce qui se passe en lui mais ne voit pas le signe, le signal que Miguel veut lui transmettre quand il lui rend la Bible ouverte à ce passage : « Le livre était ouvert et retourné contre la table [...]. Donna Anna le prit, mit un signet entre les feuillets, et le rangea soigneusement sur un rayon. Le lendemain, don Miguel lui demanda si elle avait jeté les yeux sur ces pages. Elle répondit que non. Il craignit d'insister » (AS, 877).

Elle n'est vraiment sûre de ses sentiments que lorsqu'il lui fait une véritable scène de jalousie alors qu'elle est allée prier : lorsqu'elle se penche pour baiser les pieds du Christ crucifié, il la traîne littéralement hors de l'église : « J'espère que vos dévotions sont finies. [...] N'y a-t-il pas d'autres églises, plus solitaires ? Vous a-t-on admirée assez longtemps ? Est-il bien nécessaire d'apprendre au peuple la façon de vos baisers ? » (AS, 879). Anna comprend enfin, et par sa réponse « Mon frère, [...] vous êtes très malade » (*ibid.*), le laisse entendre à Miguel. De retour au palais, elle lui avoue que, à cause de lui, elle a refusé un mariage arrangé par leur père et préfère se retirer dans un couvent ; mais c'est sans compter avec l'opposition acharnée de son frère qui atteint son paroxysme dans ce cri désespéré : « Croyez-vous que je veuille vous céder à Dieu ? [...] Jamais ! » (AS, 880). Au lieu de quoi Miguel essaie, par une troisième allusion au 'signe', au signet dans la Bible, de forcer une décision ; il quitte Anna sur cet avertissement fatidique : « Amnon, Amnon, frère de Thamar ! » (*ibid.*).

Un coup d'œil dans la Bible suffit à Anna pour être fixée : « [...] elle alla prendre la Bible de donna Valentine et l'ouvrit à l'endroit

---

<sup>14</sup> AS, 870 ; Miguel a découvert le *Livre des Rois* ou plus exactement le *Deuxième Livre de Samuel* (2 S 13) : Amnon, fils de David, viole sa demi-sœur Thamar et paie ce crime de sa vie – son frère Absalom le fait tuer. La comparaison n'est pas tout à fait exacte dans la mesure où Anna est la sœur et non pas la demi-sœur de Miguel.

marqué, au passage où Amnon fait violence à sa sœur Thamar. Elle n'alla pas plus loin que les premiers versets. Le livre lui glissa des mains, et, renversée sur le dossier de son siège, stupéfaite de s'être menti si longtemps, elle écoutait bondir son cœur » (*ibid.*). Son combat contre le sentiment maintenant découvert est moins long et moins douloureux que celui de Miguel : durant la même nuit, elle est prête à s'offrir. Mais c'est seulement quand Miguel se décide à une action désespérée – il s'engage sur un perrissoire et signe ainsi son arrêt de mort –, qu'ils s'unissent. Ils savent d'emblée que l'un d'eux devra payer cet amour de sa vie; Anna ne parvient pas à empêcher que ce soit Miguel. À la question : « Pourquoi ne m'avez-vous pas tuée, mon frère ? » (AS, 883) il ne peut que répondre, résigné « J'y ai pensé [...]. Je vous aimerais morte » (*ibid.*).

Après quelques journées et nuits de passion absolue – situées, ce qui est lourd de signification, entre le Vendredi saint et le dimanche de Pâques – et un délai de deux jours de calme plat<sup>15</sup>, Miguel fait ses adieux à Anna et à la vie : « N'ayant plus rien à attendre de la vie, il se lançait vers la mort comme vers un achèvement nécessaire. Et, certain d'accomplir sa mort comme il avait accompli sa vie, il sanglotait sur son bonheur » (AS, 884). Quelques semaines plus tard, il est mort.

Le père de Miguel, qui rend Anna responsable de la mort de son fils unique – « Elle l'a tué » (AS, 887) –, donne dans son deuil une explication de chrétien convaincu à l'inexorabilité de cette fin et aux conséquences de cet enchaînement fatal :

Sans doute, don Miguel avait été damné ; [...] il s'abîmait à l'idée de ces châtements éternels infligés à des créatures de chair, pour quelques brefs frémissements d'une joie qui n'est pas du bonheur. À ce fils, qu'il avait peu aimé, il se sentait maintenant rattaché par une parenté plus intime et plus mystérieuse : celle qu'établissent entre les hommes, à travers la lugubre diversité des fautes, les mêmes angoisses, les mêmes luttes, les mêmes remords, la même poussière. (*ibid.*)

Mais cette perspective de faute et de châtement peut-elle être celle de Marguerite Yourcenar ? Est-ce que ce sont là des problèmes qui préoccupent un être humain qui, comme Marguerite Yourcenar au moment où son roman a vu le jour, a certes perdu sa foi en Dieu, mais non pas sa foi en l'amour ?

Il faut plutôt chercher la clef de sa conception amoureuse, dans le couple de frère et sœur et en particulier chez Anna ; elle nous le donne

---

<sup>15</sup> De même la fin de Zénon tombe « la veille du Mardi gras » (ON, 825), pendant le carnaval. Mais ceci nous mènerait ici trop loin – la structure temporelle symbolique des œuvres de Marguerite Yourcenar mériterait une étude à part.

à entendre elle-même dans sa postface : « Durant [...] quelques semaines [...], j'ai vécu sans cesse à l'intérieur de ces deux corps et de ces deux âmes, me glissant d'Anna en Miguel et de Miguel en Anna [...]. J'avais vingt-deux ans, tout juste l'âge d'Anna lors de sa brûlante aventure » (AS, 1028).

Anna n'a certes – comme Miguel – « plus rien à attendre de la vie » (AS, 884), mais – contrairement à lui – elle est condamnée à continuer de vivre. Cependant Anna paie-t-elle vraiment de sa vie d'épouse, de mère et de nonne les quelques moments parfaits d'épanouissement physique, « quelques brefs frémissements d'une joie qui n'est pas du bonheur » (AS, 887), pour reprendre les mots de son père qui, pendant la messe de mariage d'Anna, récapitule encore une fois sa vie ? Cette récapitulation montre clairement que le sentiment d'envie est beaucoup plus fort chez lui que le sentiment de culpabilité : « N'osant regarder en face la faute de Miguel, peut-être parce qu'il craignait qu'elle ne lui fit point assez horreur, il ressentait pourtant on ne sait quelle envie, devant cette passion qui avait tout balayé autour d'elle, même la crainte du péché » (AS, 894). Comme Martha pour Zénon, don Alvaro garde rancune à ses enfants de ne pas être lui comme ils sont eux.

Mais donna Anna supporte tout ce qui peut arriver avec une superbe indifférence car, contrairement à ce que son père pense, elle ressent son amour pour Miguel tout à fait comme un 'vrai' bonheur : « Cinq jours et cinq nuits d'un violent bonheur remplissaient de leurs échos et de leurs reflets tous les recoins de l'éternité » (AS, 901). Et cela depuis l'épithaphe pour son frère évoquée dans le titre du roman –

« LUCTU MEO VIVIT.

[...]

ANNA DE LA CERNA Y LOS HERREROS,  
SOROR [...] HOC POSUIT MONVMENTVM  
AETERNUM AETERNI DOLORIS  
AMORISQVE »<sup>16</sup> –

jusqu'à son dernier souffle où elle évoque encore une fois son amant « *Mi amado...* » (AS, 901).

Dans Anna, Marguerite Yourcenar s'approche d'une conception de l'amour omniprésente dans ses œuvres : pour qui a connu le « bel accident passager » (F, 1049) d'un amour accompli, tout ce qu'il vit par la suite n'est plus que déception ; de même celui qui a recours aux fantômes d'autrui trouvera toujours sa propre vie d'amant par trop imparfaite – que soit rappelé le profond soupir de Zénon à l'idée des

---

<sup>16</sup> AS, 891 : « Il vit dans mon deuil. [...] Anna de la Cerna y los Herreros, sa sœur, [...] fit construire ce monument éternel d'une douleur et d'un amour éternels. »

poèmes d'amour pétrarquistes : « ce qui nous échoit semble toujours moins beau que ces rimes » (*ON*, 648). Seul celui qui a l'intelligence de se contenter de ses propres fantasmes et ne succombe pas à la tentation de vouloir les transposer dans la réalité a une chance de ne pas avoir à vivre avec cette conscience lancinante du manque.

Ceci nous mène de nouveau à cette conception yourcenarienne de l'amour entièrement centré sur soi-même, voire égotiste, mentionnée au début : le parfait objet du désir n'est pas même le « corps semblable » vivant, mais cet être sorti de sa propre imagination et donc le seul être égal à soi en tout et vraiment sien. Aux yeux de Marguerite Yourcenar, l'amour ne transcende rien non plus car il renvoie toujours les amants – et ceci est la logique inexorable de l'incessante recherche de sa propre image ou de son pis-aller, du « semblable », – vers eux-mêmes :

Ce qui semble évident, c'est que cette notion de l'amour fou, scandaleux parfois, mais imbu néanmoins d'une sorte de vertu mystique, ne peut guère subsister qu'associée à une forme quelconque de foi en la transcendance, ne fût-ce qu'au sein de la personne humaine, et qu'une fois privé du support de valeurs métaphysiques et morales aujourd'hui dédaignées, [...] l'amour fou cesse vite d'être autre chose qu'un vain jeu de miroirs ou qu'une manie triste. (*F*, 1049)

Une seule solution semble se faire jour : celle de la thématization littéraire de ses propres fantasmes et de leur mise en scène – « qui dans un roman formeraient la trame même du récit » (*F*, 1043), comme le dit Marguerite Yourcenar dans sa préface à *Feux*. En un mot : l'art.

### **3. Le vain espoir : De «Comment Wang-Fô fut sauvé» à «La tristesse de Cornélius Berg»**

Ni la foi ni l'amour ne parviennent donc à donner un sens à la vie. Reste l'espoir. L'espoir dans l'art tel qu'il est formulé dans «Comment Wang-Fô fut sauvé» et que Florence Crépin résume : « L'art n'est-il pas cette victoire sur la faille qui sépare la matière de l'essence ? » (1994, 2686).

Pour essayer de répondre à cette question, je vais brièvement quitter le cadre de la Renaissance, puisque l'histoire de Wang-Fô se base sur de très anciennes sources chinoises. Elle ouvre la ronde des *Nouvelles orientales* et les encadre ainsi avec la nouvelle finale, «La tristesse de Cornélius Berg» – c'est-à-dire, en quelque sorte «D'après Rembrandt» – de deux 'nouvelles de peintres' (ou d'artistes), ce qui n'est certainement pas un hasard. Un simple regard sur l'historique

des éditions des *Nouvelles orientales* confirme le fait que Marguerite Yourcenar était pleinement consciente de cet encadrement. Dans les éditions de 1963 et de 1978, elle déplace l'histoire de Wang-Fô, qui se trouvait en deuxième place dans la première édition de 1938, au début du recueil et en fait ainsi le pendant de celle de Cornélius Berg qui, déjà à l'époque, terminait le volume – toutefois sous le titre «Les tulipes de Cornélius Berg». L'intentionnalité de ce choix est si évidente que l'auteur, qui de temps à autre se plaît à semer la confusion par ses pré- et postfaces plutôt que la clarté, trouva nécessaire encore en 1978 dans son *Post-scriptum* à propos de «La tristesse de Cornélius Berg» de présenter ce déplacement comme une humeur d'écrivain :

Enfin, *La Tristesse de Cornelius Berg* [...] avait été conçu comme devant servir de conclusion à un roman laissé jusqu'ici inachevé. Nullement oriental, sauf pour deux brèves allusions à un voyage de l'artiste en Asie Mineure [...], ce récit n'appartient guère, en somme, à la collection qui précède. Mais je n'ai pas résisté à l'envie de mettre en regard du grand peintre chinois, perdu et sauvé à l'intérieur de son œuvre, cet obscur contemporain de Rembrandt méditant mélancoliquement à propos de la sienne.<sup>17</sup>

Malgré cette affirmation – ou peut-être justement à cause d'elle –, il est clair que Marguerite Yourcenar oppose consciemment deux univers : l'univers aquatique oriental et inondé de lumière du peintre chinois, qui trouve son média artistique dans l'aquarelle, « image de la mer et du ciel » (*NO*, 1147), et le sombre Occident de l'élève raté de Rembrandt et dont la forme d'expression artistique sont logiquement la nature morte et la lourde peinture à l'huile.

Le résultat de l'analyse suivante des deux peintres est par là-même pour ainsi dire anticipé : ce qui est possible au génial représentant d'une culture lointaine, est refusé au peintre flamand de la Renaissance en tant que représentant de l'art occidental. Se souvient-on que Marguerite Yourcenar a elle-même cherché son salut dans la fuite hors de l'Occident chrétien qui l'étouffait et puisé son inspiration dans l'évasion vers des cultures lointaines, alors il n'est pas difficile de reconnaître dans l'aquarelliste chinois Wang-Fô la propre figure d'identification artistique de l'auteur<sup>18</sup>.

Qui plus est, le fait que Marguerite Yourcenar donne à son autoportrait artistique et à ses réflexions sur l'art, la peinture et l'écriture, un cadre chinois est de la plus grande importance ; les

<sup>17</sup> *NO*, 1216. À propos de «Comment Wang-Fô fut sauvé» cf. aussi DE RENTHIS (1999), 241-244 ; et RIEGER (1995).

<sup>18</sup> À propos du concept du peintre-alter ego de l'artiste, cf. RIEGER (2000).

caractères chinois ne sont-ils pas structurellement des caractères-images dans lesquels image et caractère se confondent, ce qui est tout à fait caractéristique de la création d'un univers d'images littéraires par l'écrivain. Rien de plus aisé donc que de voir dans l'art de Wang-Fô l'achèvement du propre idéal artistique de Marguerite Yourcenar.

Mais en quoi consiste exactement cet art ? La réponse est dans le chef-d'œuvre suprême – dans les deux sens du terme – de Wang-Fô. Son créateur est directement menacé de mort ; l'empereur soupçonne le peintre de trahison car il menace le pouvoir impérial absolu du fait qu'il règne sur « [l]e seul empire sur lequel il vaille la peine de régner [...] celui [...] des Mille Courbes et des Dix Mille Couleurs » (*NO*, 1146). Mais avant son exécution, le peintre est forcé d'achever une œuvre de jeunesse dans la collection de l'empereur, « une peinture admirable où les montagnes, l'estuaire des fleuves et la mer se reflètent » (*ibid.*). La menace qui pèse sur lui est d'abord celle du pire des châtiments pour un artiste voué à l'image – celle de l'aveuglement et ensuite de la mort. Avant même qu'il ait pris son pinceau, son élève Ling, qui veut lui porter secours, est exécuté.

On voit d'ailleurs bien dans cette mort l'égocentricité absolue de ce concept de l'art apparenté au concept yourcenarien de l'amour. Le 'monde extérieur' n'est significatif pour l'artiste créateur et ne pénètre sa conscience que dans la mesure où il peut être mis au service du perfectionnement de la peinture. Il n'est aucun aspect de la réalité vécue de Wang-Fô qui ne le ramène de suite à son art : une table salie par des buveurs dans une auberge lui révèle « l'exquise roseur des taches de vin parsemant les nappes comme des pétales fanés » (*NO*, 1140) ; le suicide de la femme de son élève Ling ne le touche pas parce qu'il en est responsable, mais parce qu'il aime « cette teinte verte dont se recouvre la figure des morts » (*NO*, 1141) ; et pour finir, l'élément le plus émouvant dans la mort de son élève Ling est pour Wang-Fô – qui est tout de même « désespéré » – « la belle tache écarlate que le sang de son disciple faisait sur le pavement de pierre verte » (*NO*, 1146) ; c'est ainsi que Ling ressuscité réapparaît dans le tableau comme rameur avec une écharpe rouge.

Impassible, le maître se met au travail sous les yeux de la cour. Mais à chaque coup de pinceau de Wang-Fô, image et réalité se fondent davantage : l'eau de mer de l'aquarelle envahit le palais impérial et le maître ainsi que son élève Ling montent dans la barque représentée en premier plan pour disparaître – apothéose d'une dimension mythique – dans « [u]ne buée d'or [...] à jamais sur cette mer de jade bleu que Wang-Fô venait d'inventer » (*NO*, 1149).

Le message est aussi clair que l'eau de la mer de Wang-Fô : l'art est non seulement la réalité supérieure, mais il offre aussi cette

« issue vers ailleurs » recherchée dès le début (*PS*, 52). Il est la porte vers la transcendance. Wang-Fô et son aquarelle ne sont eux-mêmes que l'image poétique de la créativité artistique par excellence. L'artiste créateur doit dépasser une réalité qui est moins belle que sa représentation, et, grâce à son propre univers imaginaire, créer une réalité supérieure. En référence à la conception de l'amour de Marguerite Yourcenar, il doit apporter ce que l'amant – dont le bilan (je le cite pour la troisième fois et maintenant sa signification apparaît dans toute sa portée) est toujours « ce qui nous échoit semble toujours moins beau que ces rimes » (*ON*, 648) – ne saurait apporter et créer une réalité dans laquelle il puisse tel Wang-Fô se sauver, ce qui ne lui est possible que s'il parvient – et seulement dans ce cas – à insuffler vie à son œuvre.

Ce mythe de la création fortement imprégné de fantasmes d'évasion est caractéristique de l'ensemble de l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Je ne veux pas m'étendre ici plus avant sur son enracinement dans les mythes de la création traditionnels car, pour moi, c'est sa spécificité qui importe ici, il est cependant évident qu'il se base sur deux prototypes qui, depuis l'antiquité, marquent le mythe de l'artiste : Prométhée et Pygmalion. Prométhée représente l'hybris de l'artiste aspirant à s'élever au-dessus des hommes et à égaler les dieux, le demiurge incarné dans le génie romantique – et qui fait penser aux buts que se fixe Zénon qui est, à sa manière, un artiste lui aussi : « être plus qu'un homme » et « dominer le monde et l'homme, les refaire, peut-être les créer... » (*ON*, 564 et 645). Par son art, l'artiste prométhéen se crée son propre monde, supérieur à la réalité qui l'entoure. Pygmalion, lui, représente la formule « faire la vie », si souvent invoquée par le 'roman de peintre' français<sup>19</sup>, l'insatiable envie de l'artiste d'insuffler la vie à sa création.

Le mythe de la création spécifiquement yourcenarien se démarque de manière radicale de ces deux modèles car aucun des deux n'est fait – nous revenons à Stephen Hawkin – pour une vision du monde athéiste : Prométhée est puni par les dieux. Chez Marguerite Yourcenar, un empereur qui se veut Dieu condamne Wang-Fô ; à aucun moment cependant n'est remis en cause le fait que lui aussi n'est qu'un être humain. Les dieux aident Pygmalion. C'est seulement grâce à eux qu'il réussit à insuffler vie à sa création. L'artiste qui a perdu la foi ne peut plus espérer qu'en lui-même. « Dieu est mort » et dans un monde sans dieu l'artiste ne peut se sauver que par sa propre force – ou plutôt par la force de son art.

---

<sup>19</sup> Cf. p. ex. ZOLA, *L'Œuvre*, et à ce propos RIEGER (2000), 1.2, 10, et 6.3.3.2 (1), 326 et n. 916.

Ainsi se referme le cercle. L'acte créateur artistique devient une fois de plus œuvre au noir, comme nous le connaissons de la métamorphose de Zénon et du passage clef de « Comment Wang-Fô fut sauvé » : Wang-Fô est en train de parfaire son aquarelle et ajoute à la mer « de petites rides qui ne faisaient que rendre plus profond le sentiment de sa sérénité » (*NO*, 1148). Et c'est exactement à cet endroit que la description de l'acte créateur – « de faire la vie » – est interrompue et c'est exactement par ce blanc que l'élément de la métamorphose, l'eau, pénètre dans le texte yourcenarien comme la vague peinte par Wang-Fô pénètre dans le palais impérial : « Le pavement de jade devenait singulièrement humide, mais Wang-Fô, absorbé dans sa peinture, ne s'apercevait pas qu'il travaillait assis dans l'eau » (*ibid.*).

C'est exactement dans le blanc entre ces deux citations – comme tous les alchimistes, Marguerite Yourcenar ne dévoile pas non plus le moment décisif de l'œuvre au noir – que l'image prend vie. Et cet 'autre monde' créé par l'artiste déterminera aussi sa fin :

Le rouleau achevé par Wang-Fô restait posé sur la table basse. Une barque en occupait tout le premier plan. Elle s'éloignait peu à peu, laissant derrière elle un mince sillage qui se refermait sur la mer immobile. Déjà, on ne distinguait plus le visage des deux hommes assis dans la canot. [...]

La pulsation des rames s'affaiblit, puis cessa, oblitérée par la distance. [...] Une buée d'or s'éleva et se déploya sur la mer. Enfin, la barque vira autour d'un rocher qui fermait l'entrée du large ; l'ombre d'une falaise tomba sur elle ; le sillage s'effaça de la surface déserte, et le peintre Wang-Fô et son disciple Ling disparurent à jamais sur cette mer de jade bleu que Wang-Fô venait d'inventer. (*NO*, 1149)

Grâce à Wang-Fô, le lac Léman enfermé dans les rochers du « Premier soir » est pourvu d'une issue cachée aux yeux du lecteur : l'artiste seul parvient à trouver cette « issue vers ailleurs » (*PS*, 52), mais lui et ses adeptes (Ling, l'élève de Wang-Fô) sont aussi les seuls qui aient accès à cet 'autre monde' créé par lui. Ni l'empereur ni sa cour ne sont capables de suivre Wang-Fô dans son tableau : le commun des mortels n'est pas fait « pour se perdre à l'intérieur d'une peinture » (*NO*, 1149). À l'égoïsme de cette vision artistique du monde se joint par conséquent son hermétisme invétéré.

Pendant les traits merveilleux de l'apothéose de Wang-Fô renforcent l'impression que l'action est déplacée dans un cadre éloigné aussi bien dans l'espace que dans le temps. La Chine impériale figure la transposition de la concrétisation de cet idéal artistique dans un monde lointain. L'apothéose de Wang-Fô 'n'est pas de ce monde', au

sens littéral du terme. 'Ce monde' est en fin de compte celui de Cornélius Berg. Le cheminement de Wang-Fô n'est promesse de transcendance à travers l'art que pour un court instant et pour quelques élus seulement, avant que Cornélius ne la remette de nouveau radicalement en question.

Cornélius Berg lui aussi est vieux et a beaucoup voyagé. Cependant sa vieillesse ne garantit pas cette expérience qui permet à Wang-Fô de créer un chef-d'œuvre suprême. Et sa propre expérience de la vie ne lui fait pas créer la vie dans son art, mais mépriser la vie dans la vie : « Cornélius, vieux peintre de portraits, [...] avait toute sa vie trop scruté les visages humains ; il s'en détournait maintenant avec une indifférence irritée ; il allait jusqu'à dire qu'il n'aimait pas à peindre les animaux, ceux-ci ressemblant trop aux hommes » (NO, 1212).

La main de Cornélius Berg tremble, sa vue baisse, sa raison est brouillée par l'alcool. Dans ses moments de lucidité, il subvient à ses besoins grâce à des travaux occasionnels, des portraits, des tableaux de genre, des nus à la mode, et même des peintures d'enseignes. Il s'essaie lui aussi, une dernière fois, à sa manière, à une œuvre au noir : « À mesure que se perdait le peu de talent qu'il avait jamais possédé, du génie semblait lui venir. Il s'établissait devant son chevalet, [...] posait à côté de lui un beau fruit rare qui coûtait cher, et qu'il fallait se hâter de reproduire sur la toile avant que sa peau brillante ne perdît de sa fraîcheur » (*ibid.*).

Mais ce processus de liquéfaction, par lequel sont passés Zénon et Wang-Fô, mène chez Cornélius Berg – comme pour son modèle – à la décomposition et non pas au passage dans un nouvel état :

Une lumière jaunâtre emplissait la chambre ; la pluie lavait humblement les vitres ; l'humidité était partout. L'élément humide enflait sous forme de sève la sphère grumeleuse de l'orange [...]. Mais il reposait bientôt ses pinceaux ; ses doigts gourds [...] renonçaient à reproduire sur la toile cette double coulée humide et lumineuse imprégnant les choses et embuant le ciel. [...] Ce vieillard, que la misère semblait gonfler, paraissait atteint d'une hydropisie du cœur. (*ibid.*)

Dans de telles conditions, son apothéose demeure à l'état de rêve : « Dans la triste rue d'Amsterdam, il rêvait à des campagnes tremblantes de rosée, plus belles que les bords de l'Anio crépusculaires, mais désertes, trop sacrées pour l'homme. [...] Cornélius Berg, bâclant çà et là quelques piteux ouvrages, égalait Rembrandt par ses songes » (*ibid.*). À ce monde imaginaire désert correspond un isolement croissant de l'artiste vieillissant qui n'a ni

famille ni amis : « Le seul qui le saluât encore était le vieux syndic de Haarlem » (*ibid.*). Mais son monde non plus n'est pas le sien. Le vieux syndic plein d'admiration pour ses tulipes, symboles de beauté et de perfection, n'est rien d'autre que le représentant d'une vision du monde désuète qui n'a plus sa place dans l'art de Cornélius Berg.

À la fin de son chemin, l'artiste ne perçoit plus la perfection de la création divine : « Cornélius ne se passionnait guère pour ces oignons inestimables » (*NO*, 1213). Seul un court passage du texte, véritable poème en prose remarquable, rend hommage à leur beauté morbide : « Personne n'aurait pu désigner par des mots l'infinie diversité des blancs, des bleus, des roses et des mauves. Grêles, rigides, les calices patriciens sortaient du sol gras et noir : une odeur mouillée, qui montait de la terre, flottait seule sur ces floraisons sans parfum » (*ibid.*).

Un autre parterre de tulipes, « orgueil et joie d'un pacha qui comptait sur le peintre pour immortaliser, dans sa brève perfection, son harem floral » (*NO*, 1214), nous livre finalement la clef du mépris de Cornélius Berg : « [à] l'intérieur d'une cour de marbre, les tulipes rassemblées palpitaient et bruissaient, eût-on dit, de couleurs éclatantes ou tendres. [...] Mais l'esclave qui [...] montrait à l'étranger ces merveilles était borgne et sur l'œil récemment perdu des mouches s'amassaient » (*ibid.*). La présence d'un être humain dans toute son imperfection lui gâche, même dans ses souvenirs, jusqu'aux beautés de la nature.

Aux appels répétés du vieil amateur de tulipes au regard du peintre : « Dieu, dit-il, est un grand peintre » et « Dieu est le peintre de l'univers » (*NO*, 1213), celui-ci n'a qu'une réponse cynique :

Cornélius Berg soupira longuement. Puis, ôtant ses lunettes :

« Dieu est le peintre de l'univers. »

Et, avec amertume, à voix basse :

« Quel malheur, monsieur le syndic, que Dieu ne se soit pas borné à la peinture des paysages. » (*NO*, 1214)

Ceci est en même temps l'épitaphe de Marguerite Yourcenar pour 'l'art au bout de son art' à la fin des *Nouvelles orientales*. Sans Dieu, isolé des hommes, entièrement replié sur soi-même, l'artiste, soumis comme tout le monde aux processus physiologiques de vieillissement, finit dépourvu de sa seule chance de salut, son art.

Le bilan de ce tour d'horizon est simple : pour l'artiste créateur aussi, il ne reste, au terme de ses tentatives d'évasion, rien que l'achèvement du tour de sa prison. Le tour de ronde est terminé. Le reste a été démontré par Zénon. Cependant bien que Marguerite Yourcenar soit allée « aussi loin qu'on peut aller dans la fin de Zénon »

(ON, 833), elle ne l'a pas suivi dans sa mort – fidèle à son « Je ne me tuerais pas. On oublie si vite les morts » lancé avec défi dès son œuvre de jeunesse (F, 1135) par la future 'Immortelle'. Aurait-elle su – pour en revenir à la métaphore de Kafka – que, pour elle, les barreaux étaient assez espacés pour pouvoir passer ?

### Ouvrages cités

#### A. Textes

- KAFKA, Franz, *Tagebücher*, Hans-Gerd KOCH, Michael MÜLLER und Malcolm PASLEY éd, Frankfurt/M., S. Fischer, 1990 ; version française : *Œuvres complètes*. Tome III. *Journaux – Lettres à sa famille et à ses amis*. (Trad. Marthe ROBERT, Claude DAVID et Jean-Pierre DANÈS), Paris, Gallimard, 1984.
- YOURCENAR, Marguerite, *Essais et Mémoires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991.
- YOURCENAR, Marguerite, *La Mort conduit l'Attelage*; Paris, Grasset, 1934.
- YOURCENAR, Marguerite, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982.
- YOURCENAR, Marguerite, « Le premier soir », *Conte bleu. Le premier soir. Maléfice*, préf. de Josyane SAVIGNEAU, Paris, Gallimard, 1993, 25-52.
- YOURCENAR, Marguerite et ORMESSON, Jean d', *Discours de réception de M<sup>me</sup> Marguerite Yourcenar à l'Académie française et réponse de M. Jean d'Ormesson*, Paris, Gallimard, 1981.

#### B. Critique

- BONALI, Françoise, « Une écriture 'à quatre mains': le cas du *Premier soir* », *Marguerite Yourcenar, écriture, réécriture, traduction*, Rémy POIGNAULT et Jean-Pierre CASTELLANI éd., Tours, SIEY, 2000, 21-35.
- CRÉPIN, Florence, « Marguerite Yourcenar », *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1994, IV, 2685 sq.
- DE RENTIIS, Dina, « Le monde en abîme. Lecture et écriture chez Marguerite Yourcenar », *La lecture au féminin. La lectrice dans la littérature française du moyen âge au XX<sup>e</sup> siècle / Lesende Frauen. Zur Kulturgeschichte der Leserin in der französischen Literatur von den Anfängen bis zum 20. Jahrhundert*, Angelica RIEGER et Jean-François TONARD éd., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999, 233-248.
- Dictionnaire des littératures de langue française*, éd. par Jean-Pierre de BEAUMARCHAIS, Daniel COUTY et Alain REY, 4 vol. Paris, Bordas, 1994.

*Inanité. Le tour de la prison selon M. Yourcenar*

- GOSLAR, Michèle, *Yourcenar – biographie*. « Qu'il eût été fade d'être heureux », Bruxelles, Éditions Racine, 1998.
- HARRIS, Nadia Jeanne, *Paradigme de la Métamorphose dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Washington, DC, University of Georgetown, 1985 (Dissertation).
- HAWKING, Stephen W., *A Brief History of Time. From the Big Bang to Black Holes*, New York, Bantam Press, 1988 ; version française : *Une brève histoire du temps. Du big bang aux trous noirs*. Traduit de l'américain par Isabelle NADDEO-SOURIAU, Paris, Flammarion, 1989.
- KING, Adele, « Marguerite Yourcenar », *French Women Novelists : Defining a Female Style*, London, Macmillan, 1989, 108-132.
- RIEGER, Angelica, « Comment Wang-Fô fut sauvé de Marguerite Yourcenar – ou le tableau qui sauve », *Récits/tableaux*, Jean-Pierre GUILLERM éd., Lille, Presses Universitaires de Lille, 1995 (Collection UL3), 201–214.
- RIEGER, Angelica, *Alter Ego. Der Maler als Schatten des Schriftstellers in der französischen Erzählliteratur von der Romantik bis zum Fin de siècle*, Köln – Wien, Böhlau, 2000 (Pictura et Poesis. Interdisziplinäre Studien zum Verhältnis von Literatur und Kunst 14).
- SAVIGNEAU, Josyane, *Marguerite Yourcenar*, Paris, 1990.
- SAVIGNEAU, Josyane et al., « Marguerite Yourcenar », *Magazine littéraire* 283 (décembre 1990), 16-54.
- TILBY, Michael, « Marguerite Yourcenar », *Beyond the Nouveau Roman. Essays on the Contemporary French Novel*, ID. éd., New York – Oxford – München, Berg, 1990, 7-38.
- YARAMANOGLU, Naime, *Les Paysages et les images d'eau et d'air dans les « Mémoires d'Hadrien » et « L'Œuvre au Noir » de Marguerite Yourcenar*, University of Maryland, 1985 (Dissertation).