

# DU « SILENCE » AU « SILENCE SACRÉ » DANS QUELQUES ŒUVRES DE MARGUERITE YOURCENAR

par SunJung RYU (Université de DanKook)

Le langage est tout à la fois, ouverture et fermeture, dégagement et limitation, puissance et impuissance. Dans certaines des œuvres littéraires de Marguerite Yourcenar, la dialectique de l'impuissance du langage par rapport à l'être se dessine souvent : une dialectique qui ne débouche pas mais reproduit la figure du cercle ; en disant, l'être ne parvient pas à faire dire au langage ce qu'il voudrait lui voir dire car le langage ne peut signifier parfaitement ce qu'on voudrait lui faire dire. Seul un renouveau complet des mots eux-mêmes dans leur sphère d'appréhension pourrait briser le cercle. Puisque l'écriture de Yourcenar est dévolue à ce rôle, « la voix des choses » que recherche ou trouve chaque personnage, deviendra une respiration de l'être dans et par le langage pur. Pour échapper à l'assujettissement limitatif de la langue et au silence par impuissance des mots, l'être doit modifier radicalement ses rapports vis-à-vis du langage. Chez Yourcenar, le refus du langage comme intermédiaire de l'intelligence, parce que notion préfabriquée, passera par l'entrave du silence, par le recours à la rhétorique, par la musique, et parviendra enfin à l'approche intuitive en se basant sur la notion du Vide. En fait, si le langage est impuissance, n'est-ce pas parce que l'être lui-même lui a retiré tout pouvoir et qu'il lui refuse toute possibilité de dépassement ? Marguerite Yourcenar examine ce point de vue et le démontre essentiellement avec les personnages d'Alexis, Hadrien, Zénon et Nathanaël. Ainsi, en analysant l'ouverture du langage au Vide, nous arriverons à constater ce que sont la voix des choses, le Silence sacré et le dépassement du moi, sa fusion avec l'univers<sup>1</sup> comme pour la fin de Phédon que l'on perçoit dans « Phédon ou le Vertige » de *Feux*.

---

<sup>1</sup> La danse vertigineuse de Phédon, qui efface tous les souvenirs et abolit toutes les formes, devient une sorte d'image mythique de la recherche de l'absolu : cf. *ER*, p. 150.

## 1. Le scepticisme du langage

Jusqu'à quel point les langues correspondent-elles à la réalité, ou la déforment-elles ? Une langue, quelle qu'elle soit, reste tributaire d'une façon de penser, d'une culture, d'une époque donnée : le décalage entre les mots et les choses en devient inévitable. Tel est le scepticisme que les héros de Marguerite Yourcenar développent devant l'aporie du langage commun.

Dès le premier paragraphe de sa lettre, à la manière d'une confession, Alexis annonce sa méfiance à l'égard des mots : « Cette lettre, mon amie, sera très longue. J'ai lu souvent que les paroles trahissent la pensée, mais il me semble que les paroles écrites la trahissent encore davantage. [...] Une lettre, même la plus longue, force à simplifier ce qui n'aurait pas dû l'être » (OR, p. 9). Alexis ne cesse d'insister ici sur l'insuffisance du langage pour signifier la foisonnante complexité du moi dans sa totalité : « Écrire est un choix perpétuel entre mille expressions, [...] on est toujours si peu clair dès qu'on essaie d'être complet ! » (*ibid.*) Ainsi, Alexis qui voudrait « faire ici un effort, non seulement de sincérité, mais aussi d'exactitude » (*ibid.*), reprend la plume pour dire sa vérité, mais ne vérifie que la distance par rapport à la langue : « chaque mot que je trace m'éloigne un peu plus de ce que je voulais d'abord exprimer » (OR, p. 10). En effet, pour Alexis, traduire exactement la vie, lui semble une intention impossible : « La vie, Monique, est beaucoup plus complexe que toutes les définitions possibles ; toute image simplifiée risque toujours d'être grossière » (OR, p. 18). D'après lui, les mots qui schématisent et appauvrissent l'expérience, peuvent revenir implicitement à la fausser : « comment un terme scientifique pourrait-il expliquer une vie ? Il n'explique même pas un fait ; il le désigne » (OR, p. 19). Pour Alexis qui opère la distinction entre « expliquer » et « désigner », « désigner » est ici un verbe connoté d'un sens péjoratif ; sa valeur est moindre qu'« expliquer ». En fait, pour lui, le signe ne peut pas traduire la diversité du référent<sup>2</sup>. Alexis soupçonne d'ailleurs les mots de ne pas épouser fidèlement la réalité, et en conséquence, le livre, ce vaste recueil de mots insanes est dénigré : « Je n'ai jamais aimé les livres. [...] les livres ne contiennent pas la vie ; ils n'en contiennent que la cendre ; [...] » (OR, p. 23).

Comme Alexis, Hadrien perçoit également avec acuité l'écart séparant le langage de la réalité. Les mots qu'on utilise pour nommer le

---

<sup>2</sup> Cf. Silvia MARTEL, « La mise en cause du langage dans *Alexis ou le Traité du vain combat* et *Un homme obscur* de Marguerite Yourcenar », *Bulletin de la SIEY* n° 20, déc. 1999, p. 61.

plaisir amoureux, ne décrivent pas avec exactitude la réalité et le phénomène de l'amour (OR, p. 295).

Hadrien analyse les deux aspects ambigus du langage par le prisme de l'écriture ; l'un sert de véhicule pour exprimer la pensée, l'autre demeure incapable de décrire la réalité telle qu'elle est :

La lettre écrite m'a enseigné à écouter la voix humaine, [...] la vie m'a éclairci les livres. Mais ceux-ci [ les livres ] mentent, et même les plus sincères. Les moins habiles, faute de mots et de phrases où ils la pourraient enfermer, retiennent de la vie une image plate et pauvre ; [...] Je m'accommoderais fort mal d'un monde sans livres, mais la réalité n'est pas là, parce qu'elle n'y tient pas tout entière. (OR, p. 302-303)

Hadrien reconnaît que la contradiction du langage repose sur des « lieux communs », des « routines » et tout autre préjugé humain qui nous fixent et nous y assujettissent (OR, p. 455).

Ainsi Hadrien se méfie des paroles et des discours, et même de ses entretiens avec Arrien, bien qu'il aime converser avec lui de toutes sortes de choses : « bien qu'aucun mensonge ne fût proféré, j'avais parfois l'impression de sentir dans nos paroles une certaine fausseté ; la vérité disparaissait sous le sublime » (OR, p. 459).

Enfant, Zénon, qui aimait pourtant les livres, taxe également le langage de suspicion au cours de ses études avec le Chanoine Campanus :

[...] ces livres et ce maître le [Zénon] traitaient en homme. Il aimait cette chambre tapissée de volumes, cette plume d'oie, cet encrier de corne, outils d'une connaissance nouvelle, [...] Il s'aperçut ensuite que les livres divaguent et mentent comme les hommes et que les prolixes explications du chanoine portaient souvent sur des faits qui, n'étant pas, n'avaient pas besoin d'être expliqués. (OR, p. 574-575)

Pour Zénon, encore étudiant, « Tite-Live n'était qu'un bavard » (OR, p. 577). Parvenu à l'âge adulte, il l'affirme ainsi à son cousin, Henri-Maximilien :

Un tri s'opère de la sorte parmi nos lecteurs ; les sots nous croient ; d'autres sots, nous croyant plus sots qu'eux, nous quittent ; ceux qui restent se débrouillent dans ce labyrinthe, apprennent à sauter ou à contourner l'obstacle du mensonge. Je serais bien surpris si on ne retrouvait pas jusque dans les textes les plus saints les même subterfuges. (OR, p. 641)

Néanmoins, pour Zénon, le livre demeure l'un des supports du savoir, en dépit des difficultés à exprimer une vérité par les ambiguïtés

du langage. En poursuivant seul ses recherches scientifiques sur la nature des choses, Zénon écrit un petit traité de médecine sur le mécanisme du cœur, puis publie « *Prognostications des choses futures* » (OR, p. 640) et « *Traité du monde physique* » (OR, p. 647) chez Dolet à Lyon. Plus tard, l'envie lui vient « de faire imprimer en France ses *Prothéories* » (OR, p. 667) dont il s'est occupé, de façon intermittente, toute sa vie. Zénon y réitère sa méfiance à l'égard des mots qui se réfèrent aux opinions préconçues des humains, comme chez Hadrien : « ([...] les mots ne correspondaient pas aux choses ; ils traduisent seulement l'opinion que le troupeau se fait des choses) » (OR, p. 694).

Par ailleurs, Nathanaël, homme humble, participe modestement à la grande aventure du livre par l'intermédiaire d'un maître d'école des environs : « Nathanaël apprit ainsi à parler purement l'anglais, qu'on écorchait chez lui, et un peu de latin, pour lequel il avait des dons » (OR, p. 947). Et au hasard de la fortune, il devient correcteur dans l'imprimerie de son oncle Élie à Amsterdam. C'est l'époque où la technique mise au point par Gutenberg bouleverse la fabrication puis le commerce du livre. Or après quelques mois de cette nouvelle activité, Nathanaël se penche sur le rôle du livre, vecteur de culture, mais aussi véhicule de ragots, de mensonges, de calomnies. Ses fonctions de correcteur laissent suggérer une perte de confiance à l'égard du langage, comme le justifie la description de l'impuissance des écrits à rendre du sens. Les deux collègues de Nathanaël « l'instruisirent de bon cœur des tours du métier, comme de lire un texte à l'envers, pour n'être pas distrait par le sens des mots » (OR, p. 965). Pour lui, les écrits de César et de Tacite n'ont guère plus de sens que ses propres péripéties (OR, p. 968).

Nathanaël voit comment les écrits philosophiques de Leo Belmonte ont pu finir dans un canal d'Amsterdam. L'eau du canal où le manuscrit est allé rejoindre les rebuts de la vie insinue, sur le plan de l'aboutissement de l'écriture, le même trajet que l'encre maculant de sa « mare luisante et noire » (OR, p. 985) l'atelier démoli de Niklass Cruyt. Les milliers de caractères qui jonchent le sol de l'atelier signifient l'impuissance de l'écriture, réduite à un pur assemblage de codes. Accusant sa méfiance du langage, Nathanaël finit par s'avouer que le malheureux manuscrit de Belmonte a mieux fait de subir le sort où le hasard l'a englouti, plutôt que d'être imprimé par les presses de son oncle avare (OR, p. 1015). Nathanaël, retiré dans l'île frissonne à la fin de sa vie, confirme ce qu'il a appris ; encore une fois, il réfléchit à l'inutilité des livres, en arrivant ainsi à brûler la Bible sans en peser le pour ou le contre, dans l'indifférence déjà déployée envers les mondes juif et chrétien :

Il subsistait sans livres, n'ayant trouvé dans la maisonnette qu'une Bible qu'il brûla par poignées un jour où le poêle prenait mal. [...] Il lui semblait maintenant que les livres [...] lui avaient fourni peu de choses [...]; il pensait en tout cas qu'il eût été mal de ne pas s'absorber exclusivement dans la lecture du monde qu'il avait [...] sous les yeux. [...] Lire des livres, comme lamper de l'eau-de-vie, eût été une manière de s'étourdir pour ne pas être là. (OR, p. 1034-1035)

Le scepticisme par rapport au langage chez les héros de Yourcenar les amènera à divers tâtonnements avant d'aboutir à la solution.

## 2. L'entrave du silence

L'entrave du silence revêt plusieurs aspects dans les œuvres de Yourcenar, allant jusqu'à enfermer les personnages dans une forme de mutisme : de l'inexprimable, inhérent au doute de la langue, à l'intention qui s'aveugle sur l'évidence, à la honte à avouer quelque chose ou à l'incommunicabilité entre des personnes dont les opinions diffèrent, à celle de l'étranger dépaysé, ou encore en raison de la misère ou de la vieillesse.

Le silence d'Alexis se conforme au début à l'image de la honte, de la dissimulation et de la culpabilité. Sa vie se déroule dans un linceul de silence ; Alexis passe son enfance dans une ancienne maison de Woroino dont la « qualité particulière du silence » (OR, p. 12) ne se trouve nulle part ailleurs. Semblable à son enfance silencieuse, sa jeunesse continue d'être muette ; ses tendances sexuelles qui l'excluent de toute normalité l'isolent davantage de ses congénères, en le privant de toute communication avec autrui. Depuis qu'Alexis a décidé de refouler sa propre nature, il souhaite souvent la mort. Durant cette période, le refus de soi-même le ramène aussi au refus du langage dont il s'est servi jusqu'ici pour se dévoiler. Alexis ressent de la difficulté à s'exprimer avec des mots. Car, d'après lui, les paroles sont insuffisantes pour traduire toutes les nuances du sentiment. S'il est difficile de vivre, dit Alexis, « il est bien plus malaisé d'expliquer sa vie » (OR, p. 9). Or la musique chez Alexis sera le moyen de se découvrir, de s'expliquer en un certain point. Ainsi il y a du silence dans les mains d'Alexis quand il ne joue pas, quand il n'a pas encore embrassé la carrière musicale. En fait, le silence, ce qu'on ne dit pas, est « une matière congelée, de plus en plus dure et massive : la vie continue sous elle ; seulement, on ne l'entend pas » (*ibid.*). Laisser la place au silence, en tenant cachés des faits pour soi ou pour les autres, c'est également mentir ; la vie d'Alexis a coulé sous le silence qui taisait son inquiétude : « Je comprenais déjà que tout a son secret, et les étangs comme le reste, que la paix, comme le silence, n'est jamais qu'une surface et que le pire des mensonges est

le mensonge du calme » (*OR*, p. 11). En effet, « ne pas dire », « se taire » devient alors une « faute ». Alexis déplore que le silence revête une dimension coupable : « Il est terrible que le silence puisse être une faute ; c'est la plus grave de mes fautes, mais enfin, je l'ai commise. Avant de la commettre envers vous, je l'ai commise envers moi-même » (*OR*, p. 15). Alexis écrira pour rompre ainsi avec le mensonge passé et transmettre en toute sincérité sa propre vérité : « Nous avons tant menti, et tant souffert du mensonge, qu'il n'y a vraiment pas grand risque à essayer si la sincérité guérit » (*OR*, p. 10). En conséquence, dans ce premier roman de Yourcenar, le silence concerne la volonté de ne pas entendre la vérité.

Dans *Mémoires d'Hadrien*, le plus douloureux des silences est celui d'Antinoüs pendant les heures précédant sa fin, lourdes du poids de sa propre mort :

Antinoüs, couché au fond de la barque, avait appuyé la tête sur mes genoux ; il feignait de dormir pour s'isoler de cette conversation qui ne l'incluait pas. [...] Mais, au matin, il m'arriva de toucher par hasard à un visage glacé de larmes. Je lui demandai avec impatience la raison de ces pleurs ; il répondit humblement en s'excusant sur la fatigue. [...] Le courrier de Rome venait d'arriver [...] Antinoüs allait et venait silencieusement dans la pièce [...] (*OR*, p. 438-439)

Cette image d'Antinoüs, qui précède son suicide, renvoie à celle de la mère d'Alexis qui apprivoise graduellement le silence à l'approche de sa propre mort.

Dans *L'Œuvre au Noir*, l'ombre de la mort à Münster plane également, elle est latente avec le silence des gens, fruit d'un état de misère : « Personne ne parlait des cas de peste qui se produiraient sans doute dès les premières tiédeurs d'avril. [...] Personne non plus ne mentionnait les travaux d'approche de l'ennemi, [...] » (*OR*, p. 612). Hilzonde, la mère de Zénon, de plus en plus habituée au silence, suit les soldats qui viennent l'arrêter, « sans parler davantage » et « tendit la gorge » sur l'estrade (*OR*, p. 614). De même, Alei, le jeune valet de Zénon qui venait d'Orient et gardait « le silence auquel nous réduisait la difficulté des langues » (*OR*, p. 648), arrive enfin au terme de sa vie, malgré les efforts de Zénon pour le guérir. Une telle cohérence fortuite entre la mort et le silence concerne également l'origine de la mort du prieur Cordelier ; il meurt d'une « angine » (*OR*, p. 722). Cependant, son silence n'est pas ici le faux silence. C'est juste à la fin de sa vie que le prieur dévoile volontiers la nature de sa pensée dans une discussion avec Zénon. Alors sa maladie n'a peut-être pas un sens ironique (*OR*, p. 707-731).

Dans *Un homme obscur*, Mevrouw Clara, l'intendante de Monsieur Van Herzog semble porter, silencieuse, le masque de la mort « [...] cette grande femme taciturne, [...] lui rappelait les allégories de la Mort [...] Mevrouw Clara mastiquait en silence, [...] » (*OR*, p. 991). Ainsi, chez Yourcenar, la mort implique la forme ultime et définitive des silences et le silence peut être comparable à l'image de la mort.

Par ailleurs, même Zénon, qui a publié un livre reflétant la conviction d'une idée, à la différence d'Alexis qui a subi l'entrave violente du silence, préfère s'abstenir de toute communication trop personnelle dans une situation d'incommunicabilité, se défiant ainsi du langage :

Son existence était clandestine et soumise à certaines contraintes : elle l'avait toujours été. Il taisait les pensées qui pour lui comptaient le plus, mais il savait de longue date que celui qui s'expose par ses propos n'est qu'un sot, quand il est si facile de laisser les autres se servir de leur gosier et de leur langue pour former des sons. (*OR*, p. 684)

En une époque où l'on réprime la liberté de la parole et de l'opinion, celle-ci mènera devant le tribunal un Zénon las de penser et de parler, mais fort d'une « mortelle indifférence » (*OR*, p. 787).

Nathanaël semble porter de son côté sur le monde des hommes un regard muet dont le sens est diamétralement opposé à « l'entrave du silence » ; il s'agit plutôt d'un Silence sacré que nous analyserons dans le dernier chapitre.

En fait, à la différence d'Alexis, le premier héros de Yourcenar, les protagonistes des romans de la maturité comme Hadrien, Zénon et Nathanaël, méconnaissent l'entrave du silence.

### **3. Le recours à la rhétorique**

Comment les héros de Yourcenar eux-mêmes triomphent-ils du blocage du langage, pour échapper à la timidité du silence ? Comment ressaisissent-ils leur parole et l'imposent-ils aux autres ? Par l'utilisation des masques rhétoriques, même s'ils y reconnaissent un abus de langage qui pourrait détourner le sens de leurs pensées. Au moyen des figures de style, on peut ne pas prononcer un mot dont le sens est incertain ou faire entendre des abstractions inaccessibles. C'est peut-être pour eux le moyen d'éviter un pire mensonge, tout en étant moins attaquables.

Alexis comprend que les mots sont douloureux parce qu'ils ne sont pas capables de traduire avec exactitude nos sentiments, mais « le silence ne compense pas seulement l'impuissance des paroles humaines » (*OR*, p. 49) ; il commence à écrire à sa femme. Or Alexis

conscient du danger du langage pour « désigner » le référent, utilise son propre style contestant les mots de la détermination ; comme chez Paul Valéry<sup>3</sup>, le « démon de la précision » transforme le langage en « tonneau des Danaïdes », selon la formule de Maurice Blanchot<sup>4</sup>, en un trou à mots indéfiniment versés, et l'homme en un anxieux désespéré qui ne peut jamais être capable de vérité ou surmonter son indignité métaphysique. Chez Alexis, l'homosexualité est le thème qu'il essaie d'avouer à Monique par le truchement de la lettre. Cependant, Alexis est gêné par des réticences morales. En fait, la réticence constitue en soi une stratégie rhétorique. À chaque fois, il évite le sujet promis et se perd dans des détours. Monique doit deviner ce qu'Alexis veut dire par des phrases connotées et énigmatiques. Dans son article, « Maximes et autobiographie dans *Alexis ou le traité du vain combat* de Marguerite Yourcenar », Decroos explique l'usage que le narrateur fait des maximes pour donner l'impression qu'il est intégré à la société, qu'il n'est pas plus étrange qu'un autre<sup>5</sup>.

Ainsi les masques du langage d'Alexis pourront lui offrir des alibis au lieu d'assumer sa propre responsabilité. Par ailleurs, Alexis reconnaît néanmoins la limite des termes poétiques : « [...] toute image simplifiée risque toujours d'être grossière. Ne croyez pas non plus que j'approuve les poètes d'éviter des termes exacts, parce qu'ils ne connaissent que leurs rêves ; il y a beaucoup de vrai dans les rêves des poètes, mais ils ne sont pas toute la vie. La vie est quelque chose de plus que la poésie » (*OR*, p. 18).

Par ailleurs, Hadrien se félicite d'avoir bénéficié des exercices de rhétorique :

Quant aux exercices de rhétorique [...] ils m'enivrèrent [...] Ils m'apprirent à entrer tour à tour dans la pensée de chaque homme, à comprendre que chacun se décide, vit et meurt selon ses propres lois. La lecture des poètes eut des effets plus bouleversants encore [...] Celle-ci [la découverte de la poésie] me transforma [...]. (*OR*, p. 311)

Hadrien, tel un poète qui est tout entier au monde ou tout entier à soi, jeté à toutes choses ou envahi par elles, a pour marque précieuse d'être inexprimable. D'ailleurs, grâce à l'impératrice Plotine qui a persuadé Trajan, beaucoup plus « soldat » qu'« orateur », de « laisser

<sup>3</sup> Citation par Michel CROUZET, « Le langage sous surveillance », *Stendhal et le langage*, Paris, Gallimard, p. 308. (Cf. Paul VALÉRY, *Cahiers I*, p. 403, p. 421).

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 309. (Cf. Maurice BLANCHOT, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 487-495).

<sup>5</sup> Cf. Veerle DECROOS, « Maximes et autobiographie dans *Alexis ou le Traité du vain combat* de Marguerite Yourcenar », *Revue des langues vivantes*, 1976, p. 481.

fabriquer ses discours » par Hadrien, celui-ci éprouve dans ce travail « un plaisir exactement pareil à celui que les exercices de rhétorique [lui] avaient donné dans l'adolescence » (*OR*, p. 331). Il s'intéresse au charme tout théâtral de jouer à se sentir un autre, en « essayant [ses] effets devant un miroir » (*ibid.*). Or Hadrien constate également les risques de la rhétorique, tout en citant sans cesse la pensée d'Homère et de Virgile : « Isocrate se trompait, et sa phrase n'est qu'une amplification de rhéteur » (*OR*, p. 301).

Pour Zénon, le mince canal de l'expression, la cheminée du vocal intérieur, l'audace d'écrire, est barré. Quand il faudrait tout dire, on ne peut rien dire. Une telle spéculation sur le langage l'amènerait au recours à la rhétorique de la poésie, un état qui nie toute détermination. Zénon a appris à Louvain « à mépriser l'allégorie » (*OR*, p. 643) par laquelle on symbolise les faits, comme si les symboles étaient des faits. Mais lui aussi utilise ces ornements du langage dont se pare l'expression savante dans des situations qui requièrent la prudence :

J'avais pourtant pris soin d'envelopper ma pensée de toutes les circonlocutions qui conviennent. J'avais mis ici une majuscule, là un Nom ; j'avais même consenti à encombrer ma phrase d'un pesant attirail d'attributs et de substances. Il en est de ce verbiage comme de nos chemises et de nos chausses ; elles protègent celui qui les porte, et n'empêchent pas dessous d'être tranquillement nu. (*OR*, p. 640)

Zénon recourt de préférence à la périphrase : « 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 » (*OR*, p. 641). Ainsi Zénon se refuse à prononcer un mot dont le sens n'est pas sûr et utilise des figures de style. C'est la raison pour laquelle il croit pouvoir « inscrire en ces paroles [...] un sens secret au-dedans du sens extérieur, et [s]'enlever ainsi jusqu'à la gêne d'avoir menti » (*OR*, p. 641). Suite à la mort de son premier libraire, Zénon est obligé d'utiliser avec prudence le masque du style sous menace de voir ses livres détruits : « il surveillait lui-même avec d'autant plus de soins l'impression de son livre [...], corrigeant çà et là un mot, ou une notion derrière un mot, éliminant une obscurité ou parfois, à regret, en ajoutant une au contraire » (*OR*, p. 670). Mais comment peut-on faire entendre des abstractions inaccessibles sans avoir recours à l'image ? Sa conversation avec le prieur pose explicitement le problème :

De tels emblèmes ont cependant leurs dangers, reprit méditativement Sébastien Théus. [...] – La difficulté est insoluble, mon ami, dit le prier. Que j'aie dire à des malheureux que la coiffe d'or de Notre-Dame et son bleu manteau ne sont qu'un maladroit symbole des splendeurs du ciel, et le ciel à son tour une pauvre portraiture du Bien invisible, et ils en concluront que je ne crois ni à Notre-Dame ni au ciel. Ne serait-ce pas là un pire mensonge ? (OR, p. 720)

Le dialogue met en évidence le danger d'un langage détourné de son immédiateté signifiante. D'ailleurs, il en est de même pour une langue qui nous est étrangère. On retiendra que Zénon est au fait des spéculations sur l'ordre des mots, de la différence entre « les langues transpositives » et « les langues analogues », entre le latin et le français<sup>6</sup>. Zénon ressent « le sentiment d'une vague imposture », lors de la conversation avec le prier : « Une fois de plus, comme on se contraint à parler latin en Sorbonne, il avait dû adopter, pour se faire entendre, un langage étranger, qui dénaturait sa pensée, bien qu'il en possédât parfaitement les inflexions et les tours » (OR, p. 713). De même, ultérieurement, Zénon sera obligé d'adopter quand même, « une sorte de politesse de dialecticien » (OR, p. 791) lors de l'acte d'accusation, à l'époque dont « le vent était certainement moins que jamais à la liberté d'opinion » (OR, p. 792), où c'est « indécence » que d'essayer « de montrer les choses comme elles sont » (OR, p. 815).

Dans *Un homme obscur*, Nathanaël, homme primitif et libre n'est pas vraiment dérangé par le fait de devoir recourir à la rhétorique. Il voit le philosophe Léo Belmonte qui, malgré le dialogue, ouvre un espace insaisissable. Même si pour Belmonte, « des théorèmes » ou « des syllogismes » tracent une démarche tout aussi incertaine, comme « les passerelles » ou comme « les ponts-levis », l'antithèse débouche sur un bel art, s'achemine vers une synthèse inaccomplie : « Je pense comme vous sur tous ces points, dit inopinément le philosophe. Les passerelles des théorèmes et les ponts-levis des syllogismes ne mènent nulle part, et ce qu'ils rejoignent est peut-être Rien. Mais c'est beau » (OR, p. 1011). Nathanaël apprécie en outre les élégiaques latins et les vers d'Ovide : « Nathanaël eut à éplucher un petit volume des élégiaques latins et une édition d'Ovide. Il s'y plut : on rencontrait parfois au détour d'une page quelques vers coulant comme du miel, un assemblage

---

<sup>6</sup> Gérard GENETTE, *Mimologiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1976, p. 192 : « les langues analogues "suivent ordinairement, dans leur construction, l'ordre naturel et la gradation des idées : le sujet agissant y marche le premier, ensuite l'action accompagnée de ses modifications, après cela ce qui en fait l'objet et le terme" [...] les langages *transpositives* "ne suivent d'autre ordre que le feu de l'imagination, faisant précéder tantôt l'action et tantôt la modification ou la circonstance" ».

de syllabes qui laissaient dans l'âme un arrière-goût de bonheur, comme qui dirait les oiseaux de Vénus : *Et Veneris dominae volucres, mea turba, columbae...* » (OR, p. 969). Néanmoins, il parviendra rapidement à la conclusion que le vers le plus beau est le chant des oiseaux : « Mais ce n'était quand même que des mots, moins beaux que les oiseaux au cou chatoyant et lisse... » (*ibid.*).

En fait, l'esthétique rhétorique chez les quatre héros sous surveillance demeure encore marquée par la faiblesse de la parole qui doit s'enchaîner relativement aux arts plus sensibles et plus simultanés. La beauté de la rhétorique ne compense donc pas absolument les imperfections du langage. Dans quelle mesure les héros de Yourcenar quittent-ils partiellement le vêtement stylistique ?

#### 4. La musique

Marguerite Yourcenar s'est intéressée à presque tous les domaines de l'art comme la peinture, la musique, l'architecture, etc. Elle était surtout éprise de musique, comme Schopenhauer<sup>7</sup>, dont elle a subi l'influence ; le philosophe avait une préférence marquée pour la musique, d'entre tous les arts : « l'influence de la musique est plus puissante et plus pénétrante que celle des autres arts ; ceux-ci n'expriment que l'ombre, tandis qu'elle parle de l'être<sup>8</sup> ». En fait, la musique permet d'exprimer l'inexprimable ; c'est la raison pour laquelle Yourcenar a choisi la musique comme moyen d'expression de son personnage, malgré son attirance personnelle pour les arts plastiques. Alexis, musicien qui sera enfin sauvé par la musique pense aussi que cet art produit sur l'homme un effet plus durable que tous les autres arts : « Un tableau, une statue, voire même un poème, nous présentent des idées précises, qui d'ordinaire ne nous mènent pas plus loin, mais la musique nous parle de possibilités sans bornes » (OR, p. 66).

Par ailleurs, comme C. Frederick Farrell, Jr et Edith R. Farrell le mentionnent, « il faut se rappeler, [...] que Yourcenar [...] aimait jouer du piano et non seulement écouter la musique des autres<sup>9</sup> ». Ses goûts musicaux étaient hétéroclites : « L'intérêt de Marguerite Yourcenar pour les chants religieux des Noirs du Sud des États-Unis ne s'est

---

<sup>7</sup> Voir YO, p. 50 et L, p. 158 ; p. 841.

<sup>8</sup> Arthur SCHOPENHAUER, *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. de l'allemand par A. BURDEAU, corrigé par Richard ROOS, *op. cit.*, p. 329.

<sup>9</sup> C. Frederick FARRELL, Jr et Edith R. FARRELL, « L'artiste : Dieu d'un monde intérieur », *Marguerite Yourcenar et l'art, l'art de Marguerite Yourcenar*, Actes du deuxième colloque international de Tours, 1988, textes réunis par Rémy POIGNAULT et Jean-Pierre CASTELLANI, Tours, SIEY, 1990, p. 19.

jamais démenti<sup>10</sup> ». Or dans son essai, *Le Temps, ce grand sculpteur*, elle a avoué avant tout concéder une place considérable à la musique classique où elle puise l'idée de calme et de sérénité<sup>11</sup>. Yourcenar a affirmé encore que la musique de Bach lui semble le chef-d'œuvre d'un âge d'or (*Th II*, p. 174). En effet, Yourcenar a dit avoir composé le dialogue de Zénon et du prieur sur une musique de Bach : « pendant l'audition d'une série d'œuvres de Bach, j'ai entièrement composé en esprit, [...], la conversation entre Zénon et le chanoine quelques heures avant la mort de Zénon » (*OR*, p. 860).

Le langage, taxé de suspicion par les héros de Yourcenar, est relayé par la musique, sorte d'expédient aux mots. Son premier héros, Alexis, l'exprime clairement :

Woroïno était plein d'un silence qui paraissait toujours plus grand, et tout silence n'est fait que de paroles qu'on n'a pas dites. C'est pour cela peut-être que je devins un musicien. Il fallait quelqu'un pour exprimer ce silence, lui faire rendre tout ce qu'il contenait de tristesse, pour ainsi dire le faire chanter. Il fallait qu'il ne se servît pas des mots, toujours trop précis pour n'être pas cruels, mais simplement de la musique, car la musique n'est pas indiscreète et, lorsqu'elle se lamente, elle ne dit pas pourquoi. (*OR*, p. 16)

C'est pour exprimer les silences accablants de la maison de Woroïno qu'il commence à composer de la musique. Pour lui, la musique, c'est l'autre voix qui traduit le silence. Pour Alexis, la musique est donc la révélation d'un monde intérieur. En effet, l'exercice de la création qui l'amène au-delà du visible et révèle son secret, est « un plaisir », c'est « aussi presque une souffrance » (*OR*, p. 17). Dans la vie de Presbourg, une musique intérieure l'envahit : « une musique montait en moi » (*OR*, p. 28). Le jeune garçon fragile et timoré ne résiste pas à la force de cette musique, qui le roule « comme dans le bercement d'une lente houle régulière, voluptueuse » (*ibid.*). La musique qui monte du plus profond de lui, lui fait l'effet d'une cure magique (*ibid.*). La métamorphose d'Alexis s'accomplit ainsi par la musique. Il lui semble facile « d'être un grand musicien, de révéler aux gens cette musique nouvelle, qui [bat]

---

<sup>10</sup> « Marguerite Yourcenar - Marion Williams », *Regards sur l'œuvre de Marguerite Yourcenar : Cahiers Marguerite Yourcenar*, n° 6, Bruxelles, 1995-1996, p. 34-35.

<sup>11</sup> « Seule la musique, telle fugue de Bach, telle sonate de Mozart, me paraît exprimer tant de ferveur, de calme et de facilité .  
*Non pas ce que l'on voit, ce que l'on dit, ce que l'on pense, mais l'implacable union qui, par-dessus toutes choses conscientes, unit ma joie à la joie dans ce que nos âmes ont d'inexprimable.*

*Non pas les serments, les baisers, les caresses, mais l'accord du rythme dans l'universel devenir... » (EM, p. 411).*

en [lui] à la façon d'un cœur ». (*ibid.*) Néanmoins, cet air paisible qui le submerge ne dure pas longtemps, d'autant qu'il refuse de s'écouter ; à mesure que son mariage se confine à « une atmosphère de tendresse énervante » (*OR*, p. 65), Alexis qui a soupçonné toujours « la joie de contenir un péché » (*OR*, p. 62), abandonne la musique en décidant de sacrifier sa vie sexuelle, tuant une partie essentielle en lui : « Il est dangereux de s'exposer aux émotions dans l'art, lorsqu'on a résolu de s'en abstenir dans la vie. Ainsi je ne jouais plus et je ne composais plus » (*OR*, p. 66). La musique pourra-t-elle le ramener à lui-même ? La musique est ici précisée par un plus grand potentiel suggestif ; elle est simultanément régression et ouverture vers l'avenir. Alexis affirme que la musique achève une totalité avec le silence, l'une étant la résultante de l'autre :

Il m'a toujours semblé que la musique ne devrait être que du silence, et le mystère du silence, qui chercherait à s'exprimer. Voyez, par exemple, une fontaine. L'eau muette emplit les conduits, s'y amasse, en déborde, et la perle qui tombe est sonore. Il m'a toujours semblé que la musique ne devrait être que le trop-plein d'un grand silence. (*OR*, p. 49)

Cette image nous renvoie au tableau qu'il a décrit au début de sa lettre : « l'on voyait un homme au clavecin, qui s'arrêtait de jouer pour écouter sa vie » (*OR*, p. 17). Ainsi, tout l'effort d'Alexis consistera à écrire à voix basse afin d'y laisser sourdre la voix même du silence (*OR*, p. 62). Après des années de silence, quand Alexis retourne à son piano et se met à jouer, ce n'est pas à la vie, mais bien plutôt à la mort qu'il pense, attendant « que la musique [lui] facilitât cette retombée prochaine vers le gouffre et l'oubli » (*OR*, p. 73). Son langage s'orne d'images associées à l'eau, ce qui était déjà le cas à l'infirmerie de Presbourg : « Abandonnant mon âme au sommet des arpèges, comme un corps sur la vague quand la vague redescend, [...] » (*ibid.*). Imperceptiblement, le volume des sons augmente à mesure qu'on entend la vie d'Alexis s'exprimer en notes. Toute la vérité d'Alexis retentit ainsi en Woroino. En fait, la confession d'Alexis s'harmonise avec le langage musical qui exprime ses sentiments, d'abord en sourdine, puis avec force fracas. Alexis ressent d'abord les premières lueurs de compréhension de la musique (*OR*, p. 73-74). À travers son art, il accède aussi à l'acceptation totale de sa nature et arrive jusqu'à la libération : « [...] je commençais à comprendre qu'il y a quelque beauté à vivre de son art, puisque cela nous libère de tout ce qui n'est pas lui. [...] elles [mes mains] m'ouvriraient, mes mains libératrices, la porte de départ » (*OR*, p. 75). Pour Alexis, la musique sert de prélude à un nouveau mode d'être, lui permettant d'assumer sa nature. Par

conséquent, la musique, qui lui autorise le déploiement parfait du sens à la différence de la parole, devient le moyen acceptable de s'exprimer soi-même ou de communiquer avec autrui pour jouer finalement à la fin du récit un rôle salvateur essentiel.

La musique dans les autres romans de Yourcenar est également palpable, comme dans *Alexis ou le Traité du vain combat*. Dans *L'Œuvre au Noir*, chaque registre et chaque timbre musicaux sont au rendez-vous de l'aventure individuelle des personnages. Johanna parle distraitemment du mal qui se cache « dans le bruit frivole des concerts du dimanche » (*OR*, p. 624). Et « Bénédicte substitue involontairement le verset d'un psaume au couplet d'une chanson d'amour » (*OR*, p. 624) ; cela ne trouble que Martha. Chez Yourcenar, la musique ne se laisse pas contaminer par les rigorismes propres à l'esprit du XVI<sup>e</sup> siècle. Par ailleurs, Cyprien chante la ritournelle dont les versets, extraits d'un évangile apocryphe, sont condamnés, et Florian joue du luth pour l'assemblée des Anges dangereux (*OR*, p. 734-735). Ici, la musique s'accompagne d'un monde fantasmatique (*OR*, p. 734). Henri-Maximilien imaginant le mode et les circonstances de sa mort, entend « les fifres déchirants et les sonores trompettes annonçant au monde le trépas du prince » (*OR*, p. 664). Pour lui, la musique apparaît dans un mirage. Salomé aime « les entrelacs de sons » rappelant ses « broderies » (*OR*, p. 620). La musique est, pour elle, comme un art confortable et beau. L'art musical des grandes orgues d'église que Zénon écoute à Saint-Donatien lui semble également « plus harmonieux et plus puissant qu'aucune voix humaine » (*OR*, p. 751). Or l'admiration de Zénon pour cette musique concerne davantage l'aspect acoustique au détriment de l'esprit religieux intransigeant de son siècle. Zénon apprécie la musique, en la considérant comme « un spécifique » et comme « une fête » (*OR*, p. 649). Ainsi, pour les personnages de *L'Œuvre au Noir*, la musique transcende le siècle ou le temps, les berce d'illusions et leur sert de remède ou de baume lénifiant. Cependant, l'illusion ne peut être qu'un leurre ou un piège. Ici, Marguerite Yourcenar nous permet d'entrevoir l'essence de la musique, pour retrouver la musique authentique.

La musique concerne, dans *Mémoires d'Hadrien*, l'art de la construction : « l'architecture cédait la place à la musique, cette construction invisible » (*OR*, p. 409). Ainsi, pour Hadrien, l'art des sons est « le seul où [il s'est] constamment exercé, et où [il se reconnaît] une certaine excellence » (*ibid.*). Dissimulant son penchant pour la musique à Rome, d'autant que la pratique instrumentale sied malaisément aux fonctions impériales, Hadrien ne s'y est livré qu'à Athènes, « avec discrétion ». L'empereur se ravit de jouer de la musique et organise des

orchestres à Athènes. Il se souviendra qu'un jour, tenant la partie de flûte dans un petit ensemble où Antinoüs jouait de la lyre, il apercevait « entre les cordes le profil de [son] jeune compagnon » (*ibid.*). Par ailleurs, ses goûts musicaux symbolisent les traits saillants de sa personnalité dans le récit de sa vie : « J'aimais l'austérité virile des airs doriens, mais je ne détestais pas les mélodies voluptueuses ou passionnées [...] » (*ibid.*). En effet, comme pour Alexis, la musique avec discrétion assume bien pour lui un mode d'expression propre, réservé à un cercle d'intimes, sans doute parce qu'il y découvre beaucoup de soi.

Pour l'âme vierge de Nathanaël, la musique est la révélation d'un monde supérieur et inconnu, où coexiste le monde de la douleur et du plaisir. Nathanaël assiste aux concerts, donnés par Madame d'Ailly, « auxquels son père n'assistait jamais, n'ayant pour la musique pas d'oreille » (*OR*, p. 999). À l'encontre des bruits, la musique impose « le silence » avant même qu'elle n'ait commencé (*OR*, p. 1000). Et puis cet art tout en sonorités émeut Nathanaël à un point tel que les mots lui échappent. Il perçoit le son dans « les flammes d'un feu mais avec une délicieuse fraîcheur ». Ou bien « les sons s'entrelaçaient et se baisaient comme des amants ». Il en ressent encore « des serpents », qui ne sont pas sinistres ou « des clématites et des volubilis », qui ne sont pas fragiles. Les dialogues entre les différents instruments de l'orchestre lui imposent l'image de « balles d'or descendant marche à marche un escalier de marbre, ou des jets d'eau fusant dans les vasques d'un jardin » (*ibid.*). L'intensité du son est liée au monde cosmique, « comme font les colorations du ciel » (*OR*, p. 1001). Ainsi la musique qui s'écoule « dans le temps », laisse croire à « une série de mirages de l'oreille, comme il y a ailleurs des mirages des yeux » (*ibid.*). Nathanaël compare le plaisir de son bonheur tout nouveau avec « l'immense grondement de douleur » du monde (*ibid.*). En ce sens, la musique de Marguerite Yourcenar conduit à l'universel. Madame d'Ailly reste « seule dans la salle vide », et pose parfois « un doigt distrait sur une touche » (*OR*, p. 1002) : « Ce son unique tombait comme une perle ou comme un pleur. Plein, détaché, tout simple, naturel comme celui d'une goutte d'eau solitaire qui choit, il était plus beau que tous les autres sons » (*ibid.*). Dans le regard de Nathanaël, le « son unique » revêt l'image de la « perle ». Et par l'assimilation à un « pleur », ce son se lie à l'émotion humaine. Par une sorte d'analogie, le son glisse dans la figure « d'une goutte d'eau solitaire qui choit » qui nous rappelle la voie à laquelle Nathanaël est prédestiné (*ibid.*). Le timbre de la voix de Saraï, chanteuse du « musico », qui est « sombre » (*OR*, p. 1000), « sourd » et « agréable » (*OR*, p. 971), « beau » et « grave » (*OR*, p. 1025) comme « un baume pour un cœur d'homme découragé » (*OR*, p. 974), transcende

également le réel en dépassant la mesure humaine : « la belle voix grave chantait comme plus loin qu'elle-même » (OR, p.1025). Or, le dernier héros de Yourcenar préfère la musique instrumentale à la voix humaine, comme Schopenhauer<sup>12</sup> : « (Nathanaël croyait [...] préférer ceux [les sons] qui n'ont pas [...], subi une incarnation dans la gorge humaine [...]) » (OR, p. 1000). La soirée musicale donnée par Madame d'Ailly fait resurgir à la mémoire de Nathanaël le souvenir des voix animées, celles de Janet, de Foy, de Sarai (*ibid.*). Or c'est pour mieux en distinguer la pureté, la discrétion personnelle de la musique instrumentale (*ibid.*). Ainsi, Nathanaël perçoit la musique comme une apparition invisible, un « mirage de l'oreille », un point de « perfection » comme Dieu (OR, p. 1001). Par conséquent, de la musique de sa créatrice – Marguerite Yourcenar – nous pouvons remarquer qu'elle respecte une ligne analogue à celle de Proust qui recherche « la voie de la perfection » esthétique et à Mann qui « rouvre les portes de la nuit » et « replonge l'être humain au tréfonds de l'univers<sup>13</sup> » (EM, p. 186).

Pour les personnages de Yourcenar, la musique est la seule forme d'art qui peut être une alternative possible à la faiblesse du langage et même, un moyen de transcender le monde. Cependant, même la musique ne peut être le remède idéal : l'art n'est qu'un baume éphémère, une solution provisoire. Même si la musique est son meilleur moyen d'expression, elle ne peut être que la métamorphose du silence en sonorité.

### 5. L'approche intuitive : « La Voix des choses »

Marguerite Yourcenar affirme dans un entretien avec Matthieu Galey que « l'essentiel, ce n'est pas l'écriture, c'est la vision » (YO, p. 218). Une telle esthétique se présente discrètement dès la première page servant d'introduction dans *La Voix des choses*, recueil de plusieurs textes qu'elle a jugés indispensables au bel assemblage, « lui ayant servi de provision de courage » (VC, p. 7) :

---

<sup>12</sup> Arthur SCHOPENHAUER, *op. cit.*, p. 336. « Un chant adapté à certaines paroles peut, tout en conservant l'intention générale de son auteur, convenir également à d'autres mots non moins arbitrairement choisis, qui correspondront non moins exactement à ce qu'il exprime d'une façon générale ».

<sup>13</sup> Le regard de Yourcenar porté sur la musique chez Mann et chez Proust nous fait considérer la sienne propre, dans son œuvre critique, « Humanisme et hermétisme chez Thomas Mann ». Elle attribue les adjectifs de « magique », « dissolvante », « maléfique », « nécromantique », ou « démoniaque » à la musique des romans de Thomas Mann qui a « un pouvoir hypnotique », en entraînant la notion de « l'éternité ». Selon l'opinion de Yourcenar, la musique de Proust, « peut-être le plus musicien », est « le plus sensible à la mathématique beauté des structures musicales » et demeure « fermement établie dans le domaine de la réalisation esthétique », par « la voie de la perfection » qui « s'élève au surpassable » avec « la notion de l'immortalité » (EM, p. 185-186).

Le 3 octobre ou le 4, me trouvant à l'hôpital de Bangor, [...] Jerry Wilson, arrivé de Paris [...], me mit entre les mains l'admirable plaque de malachite que j'avais marchandée à plusieurs reprises, en 1983 et 1985 à New Delhi, pour la lui offrir, et finalement donnée [...]. Mais sans doute mes mains étaient faibles, ou moi-même un peu assoupie, car j'ai senti glisser quelque chose, un bruit léger, fatal, irréparable, me réveilla de mon sommeil. J'étais bouleversée d'avoir ainsi détruit à jamais cet objet qui avait tant compté pour nous, cette plaque de minéral au dessin parfait à peu près aussi antique que la terre. De quel dépôt cent fois millénaire était-elle venue pour nous [...] ? De quel Himalaya, de quel Pamir ? Mais le son même de sa fin avait été beau... « Oui, me dit-il, **la voix des choses.** » J'aurais voulu retourner en Inde pour lui retrouver une autre plaque aussi belle que celle-là. Mais j'ai décidé d'appeler *La Voix des choses* ce petit livre. [...] <sup>14</sup>. (*ibid.*)

Le livre intitulé *La Voix des choses* nous fait avancer deux suppositions. En premier lieu, ce recueil, tel un cher coffret à bijoux de maximes de sagesse et de philosophie, lui serait une sorte d'instrument, de support, pour accéder à l'approche intuitive. En second lieu, son expérience intuitive comme sa communication irrésistible avec la malachite, aurait un rapport étroit avec son écriture ; reste à savoir pourquoi Yourcenar a porté une telle attention à « la voix des choses » et comment elle nous rappelle « l'immense invisible », porteur universel et mystérieux couvrant l'art de la littérature. Derrière l'apparence, c'est l'essence profonde. Cette méditation apparaît comme élément dynamisant dans la vie et dans l'œuvre de Yourcenar. Il s'agit d'écouter « la voix des choses », la voix sacrée du Silence qui est absent de la conceptualisation et la verbalisation. Selon le bouddhisme, rien ne peut être expliqué avec des mots quant à la vérité absolue qui reste ineffable<sup>15</sup>. L'attitude vis-à-vis de la langue des quatre personnages de

---

<sup>14</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>15</sup> Cf. Chögyam TRUNGPA, *Méditation et action*, trad. de l'anglais par Armel GUERNE, Paris, Fayard, 1981, p. 118-119 : « Les concepts, dès le départ, on essaye de les transcender ; [...] On sera peut-être d'abord amené à rejeter ce que disent les maîtres et ce qui est écrit dans les livres ; mais ensuite on commence petit à petit à sentir quelque chose et à trouver quelque chose et à trouver quelque chose soi-même. C'est ce qu'on désigne comme la rencontre entre imagination et réalité, où le sentiment de certains mots et concepts coïncide avec la connaissance intuitive, assez vaguement sans doute et d'une manière encore assez imprécise. [...] Cette vague impression de quelque chose découverte devient finalement très claire, si nette qu'il ne subsiste pour ainsi dire plus de doute. Cependant il est possible que même à ce stade on puisse être incapable d'expliquer oralement sa découverte ou d'en coucher sur le papier une description précise, et c'est tant mieux ; car si l'on essayait de le faire, on risquerait de limiter son champ et ce serait dangereux ».

Yourcenar correspond à celle du Bouddha ; après son Éveil, ce dernier resta un moment sous un arbre, se réjouissant de son émancipation tout en étant troublé par le fait de savoir combien il serait difficile de communiquer son expérience aux autres. Pendant un certain temps, il hésita, se demandant s'il devait ou non enseigner aux autres la vérité à laquelle il était parvenu. Il conclut quand même qu'il devait faire tout son possible.

En fait, seule l'expérience directe et intuitive permet de pénétrer la nature des choses. En accédant à une telle connaissance similaire, les héros de Yourcenar voudraient, par ailleurs, redevenir l'homme naturel, celui auquel Jean-Jacques Rousseau<sup>16</sup> aspirait, qui vit dans la transparence et le don de la communication immédiate qui rend la parole inutile<sup>17</sup>. Les quatre héros de Yourcenar veulent par-delà les mots revenir à du tangible et à du vivant, se purifier du langage en grattant la surface de « ce qui est ». Ainsi Yourcenar est proche de Valéry par sa vision du langage. Ce grand écrivain<sup>18</sup>, digne successeur de Mallarmé, échappe cependant à la quête métaphysique de celui-ci : le langage n'a de sens que si l'on en sort ; un mot « mène hors du langage », vers des objets, des actes « bien nets », vers des substitutions véritables, telles que « le moi en soit sûr comme de soi-même<sup>19</sup> » ; le langage doit être tout entier conscient, car le mot est en fait le point où l'acte mental cesse de s'accompagner de la conscience de ce qu'il fait.

Pour Alexis, sa musique intérieure s'extériorise pour communiquer avec l'univers. Alexis confesse « que [sa] sensibilité, n'étant plus bornée à [lui] seul, se fût dilatée dans les choses », à travers la musique (*OR*, p. 32). Par ailleurs, le silence est lexicalement relié à la musique, comme nous l'avons déjà constaté plus haut : « Il m'a toujours semblé que la musique ne devrait être que du silence, et le mystère du silence, qui cherchait à s'exprimer » (*OR*, p. 49), dit Alexis. Ainsi le faux silence d'Alexis qui ne veut pas entendre la vérité de son propre

---

<sup>16</sup> Jean-Jacques Rousseau est un des écrivains dont Marguerite Yourcenar a lu les œuvres et dont elle a souvent parlé. Voir *YO*, p. 215 et *L.*, p. 381 ; p. 760 ; p. 795.

<sup>17</sup> Jean STAROBINSKI, *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971, p. 177. « À l'état de nature, l'homme vit dans l'immédiat [...] Et comme la parole ne peut naître que lorsqu'il y a un manque à compenser, l'homme naturel ne parle pas ? [...] Au début, la parole n'est pas encore le siège conventionnel du sentiment ; elle est le sentiment, elle transmet la passion sans la transcrire. La parole n'est pas un paraître distinct de l'être qu'elle désigne : le langage originel est celui où le sentiment apparaît immédiatement tel qu'il est, où l'essence du sentiment et le son proféré ne font qu'un ».

<sup>18</sup> L'influence de Paul Valéry chez Yourcenar nous semble considérable. Voir *YO*, p. 193 ; *L.*, p. 540 ; *S II*, p. 70.

<sup>19</sup> Voir Michel CROUZET, « le langage sous surveillance », *Stendhal et le langage*, op. cit., p. 308. (Cf. Paul VALÉRY, *Cahiers I*, op. cit., p. 114).

intérieur, est brisé grâce à la musique qui s'adresse directement au cœur et, se transforme en Silence sacré, « le silence attentif, vivant » : « le silence qui succède aux accords n'a rien des silences ordinaires : c'est un silence attentif ; c'est un silence vivant » (OR, p. 66). En fait, s'il y a des silences morts, quand il s'efforçait d'être ce que les normes voulaient qu'il soit, il existe un Silence chargé de sens quand il s'arrête de jouer « pour écouter sa vie » ; on se souvient que c'est son aptitude à « effleurer le silence » (OR, p. 74) qui lui permettait de pénétrer dans des zones cachées qui lui révélaient des composantes de sa vraie nature. Ce Silence l'amène finalement à s'accepter tel qu'il est. Nous pouvons rencontrer également cette idée d'un accord entre le Silence et la musique dans l'essai de Yourcenar, intitulé « La dernière Olympique », paru en 1936 et repris par l'auteur en 1970 dans *En pèlerin et en étranger* : « Accord : la flûte d'un petit berger qui module ce mot dans la langue du buis, la langue du roseau. Ce son perceptible à peine s'insère dans le silence au lieu de le briser. Le secret le plus profond d'Olympie tient dans cette seule note pure [...] » (EM, p. 429). Ainsi, chez Alexis et sa créatrice, la musique est la voix de la nature qui sourd du Silence. Si le silence transmué en Silence sacré est remarquable chez Alexis, l'effort de l'expérience intuitive au sein de ce Silence est présent chez Hadrien.

Hadrien avait appris d'un Grec « à préférer les choses aux mots, à [se] méfier des formules, à observer plutôt qu'à juger » (OR, p. 313). Pour Hadrien, « notre intelligence ne laisse filtrer jusqu'à nous qu'un maigre résidu des faits » (OR, p. 427) et les « trois quarts de nos exercices intellectuels ne sont que broderies sur le vide » (OR, p. 458). Cette idée lui permet de chercher « ce que le sens commun ne [lui] donnait pas » (OR, p. 306) dans l'univers. L'usage des sports est l'occasion pour lui de communiquer sa sympathie pour l'univers, de découvrir les choses dans leur essence, en s'ouvrant au monde (OR, p. 290-291).

L'extase de la nuit syrienne, racontée par Hadrien, marque son expérience contemplative et cosmique la plus lucide<sup>20</sup>. Contemplant le ciel et les étoiles, il a le sentiment de l'unité avec le cosmos en toute plénitude : « J'ai essayé de m'unir au divin sous bien des formes ; j'ai connu plus d'une extase [...] Celle de la nuit syrienne fut étrangement lucide » (OR, p. 402). Et sa description de l'ascension de l'Etna et du Mont Cassius révèle une inclination personnelle à la contemplation, en une communion avec la nature (OR, p. 428). Chez Hadrien, au plaisir

---

<sup>20</sup> Cf. Madeleine BOUSSUGES, « Valeur esthétique et valeur mystique de " la nuit dans le désert de Syrie" extrait de *Mémoires d'Hadrien* », *Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar, op. cit.*, p. 339-342.

esthétique succède un sentiment de plénitude et de bonheur : « Ce fut l'une des cimes de ma vie » (*OR*, p. 412). L'expérience directe de la nature entraîne une identification totale de l'être avec l'harmonie naturelle. Par ailleurs, dans le chapitre intitulé « *Sæculum aureum* » où l'empereur se heurte à la mort d'Antinoüs, le narrateur passe sous silence le destinataire, préférant un monologue. Dans ce chapitre débordant d'éléments sur sa vie sentimentale, Hadrien ne s'adresse jamais à Marc Aurèle, destinataire ; comme si les souvenirs d'Antinoüs enfouis au fond de lui étaient trop profonds pour qu'il puisse en parler à qui que ce soit. Se passer du langage, c'est favoriser la compréhension, la transparence. L'enseignement donné par Plotine, épouse de Trajan, est entouré du silence des paroles essentielles : « [...] ses silences, ses paroles mesurées n'étaient jamais que des réponses et les plus nettes possibles » (*OR*, p. 349-350). Son beau silence servira de miroir à l'empereur, ce qui l'amène à l'expérimentation d'un nouveau langage, « la voix des choses » : « Nous avions tous deux la passion d'orner puis de dépouiller notre âme, d'**éprouver notre esprit à toutes les pierres de touche**<sup>21</sup> » (*OR*, p. 350). Il ressentira un son qui n'atteint pas seulement l'oreille, mais l'espace tout entier et qui peut ainsi traverser le temps, devenant intemporel, un son que Yourcenar, vers la fin de sa vie, dans son discours sur Roger Caillois, appelle « le son *inouï* du roc » (*EM*, p. 554). Hadrien malade, se laisse, avant de mourir, absorber par les splendides vues qu'il a admirées : « la plaine de neige au bord du Danube, les jardins de Nicomédie, Claudiopolis jaunie par la récolte du safran en fleur » (*OR*, p. 501). Et Hadrien contemple l'île d'Achille. Il écoute le chant des vagues et la silhouette de Patrocle, errant sur la plage, se confond avec celle d'Antinoüs. Antinoüs était le témoin oculaire de l'aventure d'Hadrien, son regard silencieux et son juge sans concession, au-delà de sa servilité quasi animale :

cette soumission n'était pas aveugle ; ces paupières si souvent baissées dans l'acquiescement ou dans le songe se relevaient ; les yeux les plus attentifs du monde me regardaient en face ; je me sentais jugé. (*OR*, p. 405)

Si Hadrien désire « entrer dans la mort les yeux ouverts » (*OR*, p. 515), n'est-ce pas par allusion au regard attentif et silencieux d'Antinoüs ? C'est dans le Silence sacré qu'Hadrien écouterait les « instructions secrètes [de l'existence] jusqu'au bout » (*OR*, p. 505). Cet aspect est longuement développé chez Zénon. Zénon qui nourrit de bonne heure une certaine méfiance à l'égard des livres, « aime mieux

---

<sup>21</sup> C'est nous qui soulignons.

épeler un texte qui bouge » (OR, p. 563). Dès l'adolescence, il « partait seul, à l'aube, ses tablettes à la main, et s'éloignait dans la campagne, à la recherche d'on ne sait quel savoir qui vient directement des choses » (OR, p. 583). Zénon adolescent, au cours de ses déplacements, observe les pierres, les astres, les métaux, les plantes, les insectes pour essayer de capter les lois secrètes de l'univers. Nous comprenons clairement dans le chapitre « L'abîme » que Zénon adulte arrive à établir un rapport cognitif plus direct et plus sûr avec l'univers : « 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 » (OR, p. 686). Chez Zénon, la volonté d'écouter la voix des choses et d'appréhender le monde intuitivement concerne le Silence sacré, sous-tendant la notion du Vide :

Depuis qu'il avait renoncé à confier de vive voix sa pensée ou à la consigner par écrit sur l'étal des librairies, ce sevrage l'avait induit à descendre plus profondément que jamais à la recherche de purs concepts. Maintenant, en faveur d'un examen plus poussé, il renonçait temporairement aux concepts eux-mêmes ; il retenait son esprit, comme on retient son souffle, pour mieux entendre ce bruit de roues tournant si vite qu'on ne s'aperçoit pas qu'elles tournent. (OR, p. 687)

D'ailleurs, la scène de sa « méditation informulée sur la nature des choses » (OR, p. 688), nous paraît illustrer explicitement la méthode de l'approche intuitive propre à la méditation bouddhique ; il s'agit de l'examen où Zénon corrige un « vice de l'entendement » pour entrer « dans la substance individuée » des objets, plutôt que de « s'en servir ». En fait, il s'agit de renoncer « pour un temps à l'observation » (*ibid.*). Pour Zénon, « L'acte de penser l'intéressait maintenant plus que les douteux produits de la pensée elle-même » (OR, p. 686). Cette expérience de Zénon ressemble considérablement au passage que Marguerite Yourcenar a cité dans son cahier en résumant *Le Yoga tantrique* de Julius Évola :

*Bhava, samadhi.* L'acte de cognition et l'objet de la méditation cessent d'être distincts, de la même façon qu'entre l'image de la chose et l'essence même de celle-ci il cesse d'y avoir une différence. [...] L'élément forme est éliminé. (S II, p. 68)

Lors de la marche spirituelle de Zénon, la scène de la méditation sur l'eau et sur le feu, prépondérante, évoque également la théorie des philosophes grecs et de Bachelard sur les éléments ; l'eau envahit sa chambre et elle est comparée à « la marée du déluge » (*ibid.*), à l'eau qui

ravage tout. De cette eau extérieure, Zénon rentré dans sa chair pénètre l'eau intérieure, présente dans le corps et de là, le feu. La méditation de Zénon sur le feu intérieur de la chaleur animale passe au feu extérieur du bûcher dévorant le corps supplicié. Du bûcher, il glisse au « feu inaccessible des astres » (OR, p. 689). Ainsi Zénon dépouille les choses de leur sens usuel, de leur forme figée pour les considérer en elles-mêmes : « Les objets cessaient de jouer leur rôle d'accessoires utiles. Comme un matelas son crin, ils laissaient passer leur substance. Une forêt remplissait la chambre » (OR, p. 700). Cette étape, capitale pour le cheminement de sa pensée, se retrouve au chapitre intitulé « La promenade sur la dune » : « Nu et seul, les circonstances tombaient de lui comme l'avaient fait ses vêtements. Il redevenait cet Adam Cadmon des philosophes hermétiques, placé au cœur des choses, en qui s'éclaire et se profère ce qui partout ailleurs est infus et imprononcé. Rien dans cette immensité n'avait de nom » (OR, p. 766). En effet, cet épisode s'avère certainement celui de l'apogée pour Zénon plongé dans un état de pureté et de nudité suprême<sup>22</sup>, là où la parole cède la place au Silence sacré dans sa plénitude. C'est par l'approche intuitive qu'il ressent les choses dans leur dimension originelle, c'est par la transparence de son regard qu'il délivre les êtres de leurs mensonges. Zénon écouterait encore la voix de l'univers, juste avant de sombrer dans le Silence sacré. Étendu sur le lit, avec la rapidité et la minutie du médecin, Zénon s'ouvre une veine puis une artère. La mort pénètre lentement dans son corps. Le bruit du sang, qui s'écoule goutte à goutte sur le plancher, se confond avec le murmure d'une fontaine : « L'immense rumeur de la vie en fuite continuait : une fontaine à Eyoub, le ruissellement d'une source sortant de terre [...], un torrent [...] » (OR, p. 832). Cela deviendra, pour Zénon, la dernière résonance de la voix de la nature.

À la différence du rapport des autres personnages au langage, l'ultime héros idéal de Yourcenar, Nathanaël, n'entre pas dans un rapport de sujétion avec les mots ou le concept préfabriqué. En créant Nathanaël l'ingénu, Yourcenar cherche-t-elle tardivement à défier son propre intellectualisme ? Devant notre siècle bercé par l'illusion du

---

<sup>22</sup> Zénon « placé au cœur des choses » nous rappelle l'état de la nudité en communion avec la nature. Mentionnons la citation d'un maître taoïste que Yourcenar cite dans « l'Avant-propos » de sa *Présentation critique d'Hortense Flexner* (PCF, p. 19) : « Que votre corps et votre esprit deviennent pareils à un objet naturel, comme un bout de bois ou une pierre », dit maître Yuan-Wu, « que tous les signes extérieurs de vie disparaissent et que toutes les limitations s'abolissent... Et soudain, il en sera de vous comme de celui qui, dans la nuit voit une lueur, qui dans la pauvreté reçoit un trésor... Vous avez appréhendé la nature des choses ; le simple moi qui est le visage originel de votre être s'est manifesté ; le beau paysage de ce qui est votre patrie s'est révélé dans sa nudité ».

progrès industriel et corrompu par un excès de sciences et de techniques, elle montre un protagoniste, pour qui le savoir et la sagesse se passent de tout effort de l'intellect ; en dénonçant la vanité du langage, il est en correspondance avec la vérité non exprimée, à l'état de simplicité et d'ingénuité. Dans la postface d'*Un homme obscur*, notre écrivain souligne encore le Silence sacré chez Nathanaël : « un individu à peu près inculte formulant silencieusement sa pensée sur le monde qui l'entoure [...] Nathanaël est de ceux qui pensent presque sans l'intermédiaire des mots » (OR, p. 1069). Ainsi, si notre écrivain écrit dans *La Nouvelle Eurydice*, en 1931, que « [les] mots gâtent la simplicité des choses » (OR, p. 1296), Nathanaël qui respecte encore plus le langage simple sera un personnage particulièrement chéri. La volonté « d'entendre "la grande voix des choses" » (EM, p. 549) chez Yourcenar se parachèvera avec Nathanaël.

Nathanaël est pourvu d'une « mince culture reçue d'un magister de village » lui permettant de « relier entre eux certaines notions et certains concepts », mais, sans l'intermédiaire des mots (OR, p. 1069). Il prend donc « la science et la philosophie pour ce qu'elles sont, et surtout pour ce que sont les savants et les philosophes qu'il rencontre » (OR, p. 1070). Il est le « quasi-autodidacte nullement simple », « aussi indépendant que possible de toute opinion inculquée » (OR, p. 1069), « levant sur le monde un regard d'autant plus clair qu'il est plus incapable d'orgueil » (OR, p. 1070). Comme Nathanaël pense que « des mots [sont] moins beaux que les oiseaux au cou chatoyant et lisse » (OR, p. 969), il dépasse les barrières linguistiques grâce à l'occasion qui lui est donnée d'entendre la voix de la nature. Le hasard de ses déplacements lui permettra de connaître l'expérience directe avec l'univers, « la lecture du monde » (OR, p. 1035). Son expérience primitive avec des animaux et des plantes à Monts-Déserts et à l'Île Perdue, serait une sorte d'initiation, prélude à l'approche intuitive dans l'île frisonne. D'ailleurs, lors du retour vers Greenwich, Nathanaël, grimpé de vergue en vergue, se plaît également dans la contemplation du ciel nocturne et de la mer illimitée : « Mais ce qu'il préférerait, c'étaient les ciels tout noirs mêlés à l'océan tout noir [...], il se sentait de même vivant, respirant, placé tout au centre » (OR, p. 962). C'est, pour lui, l'expérience de dissolution et d'intégration dans le cosmos. Plus une expérience est authentique, plus elle semblerait échapper à la catégorisation qu'implique le système du langage. À Amsterdam, quand Nathanaël s'intéresse aux bibelots du salon de Van Herzog, il écoute quelque chose d'essentiel à ces « beaux objets inutiles » (OR, p. 1027) que la nature fabrique, comme ces « incrustations de moules et de coquillages, bleus, nacrés ou roses », ou encore cette « sorte de galette

oblongue faite de sable durci et concrétisé » (*ibid.*). Ainsi, le regard de Nathanaël, simultanément naïf et critique, dévoile l'illusion des choses.

Par ailleurs, tout en se satisfaisant de ses concepts logiques et mathématiques, Léo Belmonte doit reconnaître que les « passerelles des théorèmes et les ponts-levis des syllogismes ne mènent nulle part, et ce qu'ils rejoignent est peut-être Rien » (*OR*, p. 1011). Et *Prolégomènes*, son « chef-d'œuvre » de « la logique et de l'algèbre » démontre l'impuissance de la science jointe à celle de la langue, dans la scène où l'ouvrage est jeté après sa mort dans le canal (*OR*, p. 1015). Après cet incident, Nathanaël qui est interrogé par son maître sur le contenu des *Prolégomènes*, répond modestement : « Des mots trop abstrus pour être entendus par un domestique » (*OR*, p. 1016). Or, Nathanaël qui a toujours été doté d'intuition, a intuitivement saisi la portée du système de Belmonte, sans en avoir compris le contenu : « beau glaçon aux arêtes coupantes » (*OR*, p. 1008), « sommets nus où il faisait froid », « îles qui sont seulement des bancs de brouillard » (*OR*, p. 1010). Pour Nathanaël, la musique se fond dans la voix de la nature. La « goutte d'eau » (*OR*, p. 1002) tombée du clavecin de Madeleine d'Ailly rappelle la voie de l'approche intuitive à suivre, qui est la sienne. Nathanaël, installé dans l'île frisonne où il mourra, accède à l'inanité du langage et à la plénitude de la voix de l'univers. L'île déserte lui déploie un espace qui fournit le Silence sacré où l'on écoute attentivement la voix de la nature, comme chez Yourcenar ; celui-ci passe la fin de sa vie dans l'isolement d'une « *Île heureuse*<sup>23</sup> » en communiquant avec la nature et en embrassant l'universalité. Nathanaël criant son nom dans cette île déserte, s'aperçoit immédiatement de l'inanité du mot qui a servi à l'identifier pendant toute sa vie, et s'enfonce dans une communion avec l'univers, finissant par lui correspondre : « ce nom inutile semblait mort comme le seraient tous les mots de la langue quand personne ne la parlerait plus. Peut-être pour s'affirmer au sein d'un si vaste monde, aurait-il dû, comme les oiseaux, chanter » (*OR*, p. 1033). Ainsi, l'identité n'est perdue que pour se retrouver pleinement :

Tout d'abord, le silence semblait régner, mais ce silence, à bien l'écouter, était tissu de bruits graves et doux, si forts qu'ils rappelaient la rumeur des vagues, et profonds comme ceux des orgues de cathédrales ; on les recevait comme une sorte d'ample bénédiction. Chaque rameau, chaque branche, chaque tronc bougeait avec un bruit différent, qui allait du craquement au murmure et au soupir. (*OR*, p. 1027-1028)

---

<sup>23</sup> Cf. *OR*, p. XXXV. « *L'Île heureuse* », c'est le titre d'un documentaire de Jerry Wilson consacré à l'île des Monts Déserts, avec la participation de Marguerite Yourcenar, filmé au cours de l'été 1984.

Il nous semble intéressant que l'expérience directe du bain matinal pour Zénon, trouve son corollaire chez Nathanaël avec celle du bain nocturne ; dans la fluidité cosmique qui résorbe toute différence, le frère d'âme de Zénon, Nathanaël, nu et seul, connaît le retour à l'universel en se dépouillant : « Parfois, sorti de la maison, dans le noir, où l'on n'apercevait indistinctement que la masse molle des dunes, et, dans l'entrebâillement, le blanc moutonnement de la mer, il enlevait ses vêtements, et se laissait pénétrer par cette noirceur et ce vent presque tiède. Il n'était alors qu'une chose parmi les choses » (*OR*, p. 1033). Chez Nathanaël devenu « une chose parmi les choses », comme Zénon « placé au cœur des choses » (*OR*, p. 766), cette fusion cosmique s'accompagne de la dépersonnalisation et de la déconceptualisation, pour s'achever en une communion totale avec tous les autres êtres vivants, animaux ou plantes. En se débarrassant des coutumes sociales et de la pensée conventionnelle, Nathanaël écoute mieux la voix du monde, sans gestes manifestés ni parole effective, et partage la distraite fraternité avec l'univers en se dissipant : « Même les âges, les sexes, et jusqu'aux espèces, lui paraissaient plus proches qu'on ne croit les uns des autres : enfant ou vieillard, homme ou femme, animal ou bipède qui parle et travaille de ses mains, tous communiquaient dans l'infortune et la douleur d'exister » (*OR*, p. 1036). Ainsi, le mode de la fin de vie de Nathanaël nous évoque encore une citation de Yourcenar extraite du livre intitulé *Le Yoga tantrique* de Julius Évola :

Celle-ci [la nature réelle de l'objet] est saisie dans la forme supérieure de *samadhi* dite *nirvitarka*, dans laquelle... l'objet est dépouillé de toute association avec des concepts et des noms, et de la relation même à un Moi, à un être particulier, et pénétré dans la nudité essentielle de sa nature (*svarupa*). (*S II*, p. 71)

Nathanaël est en communion avec l'univers dans un sentiment de dissolution au cœur d'un Tout unifiant, sans structure ni forme ; il arrive intuitivement à établir des rapports avec ce qui est au-delà de sa vie. Sentant qu'il perd toutes ses forces, comme l'oiseau dont les ailes n'obéissent plus qu'à « l'immense volonté du vent » (*OR*, p. 1040) et la mouche moribonde qui bourdonne « contre le verre infranchissable » (*ibid.*) de la vitre, il ressent les arbres qu'il avait plantés comme de « vigoureux jeunes frères » (*ibid.*) et se ravit d'entendre la vie qui continue sur l'île, dans le Silence sacré. Quelques phrases des « remarques sur le Vide vécu », article de la revue *Hermès* que la

créatrice de Nathanaël a lu<sup>24</sup>, insinuent « le Silence sacré » en elle : « C'est le silence de la multitude qui nous fait entendre la voix de la Plénitude. C'est l'absence de la multitude qui nous fait sentir la présence de la Plénitude. La multitude concerne ce qu'on a, ce que l'on sait, ce que l'on peut. La Plénitude concerne ce qu'on est essentiellement dans le tréfonds de son être<sup>25</sup> ».

Ainsi, chez les personnages de Yourcenar, le savoir direct et pur par l'expérience intuitive est davantage valorisé que le savoir fondé sur la parole. En fait, ses héros, arrachés au silence faux, accèdent au Silence sacré, qui est le Vide<sup>26</sup> où s'éteint le bruit du monde, où seulement sourd la voix des choses. Par conséquent, notre écrivain serait en concordance avec ses héros, se conformant à la sagesse d'un poème bouddhique dans *La Voix des choses* :

« Sagesse zen »

Soixante-six fois mes yeux ont contemplé les scènes changeantes de l'automne,

J'ai assez parlé du clair de lune

Ne me demandez plus rien,

Mais prêtez l'oreille aux voix des pins et des cèdres quand le vent se tait.

Ryo-Nan, Religieuse bouddhiste, XIX<sup>e</sup> siècle (VC, p. 78)

Ce poème a été lu par le pasteur, à la demande de Yourcenar lors de son service funèbre, à l'Union Church de Northeast Harbor<sup>27</sup>. Ainsi, son message testamentaire sera encore transmis par ses compagnons, Alexis, Hadrien, Zénon et Nathanaël.

Nous avons constaté combien la quête des héros de Yourcenar retrouve ces chemins de « silence – Silence sacré », au bout desquels le langage redeviendra efficient ; le langage efficient serait celui qui porterait l'être au-delà de lui-même vers la Réalité Absolue. La démarche de la négation chez Yourcenar est enfin « Acte positif<sup>28</sup> »

---

<sup>24</sup> Comme nous l'avons mentionné dans la partie précédente, Marguerite Yourcenar a connu Jacques Masui, directeur de la revue *Hermès* depuis 1953, époque où son recueil de textes sur le yoga était tombé entre ses mains. Cf. *EM*, p. 419.

<sup>25</sup> Karlfried Von DÜRCKHEIM, « Horror Vacui, Benedicto Vacui / Remarques sur le Vide vécu », *Le Vide : Expérience spirituelle en Occident et en Orient*, Sous la direction de Lilian SILBURN, *op. cit.*, p. 28.

<sup>26</sup> Cf. *EM*, p. 676.

<sup>27</sup> Cf. « L'Académie Française a reçu M. Jean-Denis Bredin. Le discours du récipiendaire et la réponse de M. Pierre Moinot », *Le Monde*, 20-21 mai 1990, p. 10.

<sup>28</sup> Jacques MASUI, « Poésie et Négation chez René Daumal », *Le Vide : Expérience spirituelle en Occident et en Orient*, *op. cit.*, p. 247 ; dans ce livre, Jacques Masui cite ce que René Daumal mentionne dans les commentaires aux *Clavicules d'un Grand Jeu*

*Du « silence » au « Silence sacré »*

comme négation de la négation, dans la mesure même qu'elle constitue un dépassement : non pas comme l'acceptation abandonnée, mais comme « l'acceptation créative ». Le cheminement suivi par les héros de Yourcenar nie à la fois le langage et le silence, créant le « Silence sacré ». La citation de notre écrivain extraite du *Yoga tantrique* l'atteste : « Retrouver sa propre affirmation. C'est un point très important, car ésotériquement tout état négatif (douleur, abattement, déséquilibre, langueur, etc.) contient une possibilité positive supérieure, pratique comme une ouverture sur quelque chose de plus haut, de supra-individuel » (*S II*, p. 49). C'est de là que surgit sa véritable esthétique du Vide, un « Plein non manifesté (*EM*, p. 248).

---

*poétique* : « Une négation qui se nie s'affirme elle-même du même coup ; négation n'est pas simple privation, mais Acte positif ».