

REPRÉSENTATION DU CORPS DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE DE MARGUERITE YOURCENAR ¹

par Warunee UDOMSILPA
(Université Chulalongkorn, Bangkok)

Dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar, la création des êtres fictifs se distingue par un choix rigoureux de vocabulaire, d'amples réseaux d'images littéraires, et par une foisonnante richesse des procédés narratifs. Notre écrivain n'hésite pas à révéler son intention.

[...] je voulais offrir un certain angle de vue, une certaine image du monde, une certaine peinture de la condition humaine qui ne peut passer qu'à travers un homme, ou des hommes. (YO, p. 62) ²

Aussi la romancière précise-t-elle :

on se trouve alors devant une réalité unique, celle de cet homme-là, à ce moment-là, dans ce lieu-là. Et c'est par ce détour qu'on atteint le mieux l'humain et l'universel. (YO, p. 62)

Ce désir de partir de l'individuel pour atteindre l'universel est rendu visible dans l'art de peindre les personnages, et surtout dans la représentation de leur corps. Soucieuse de conférer une individualité marquée à ses créations fictives, la romancière accumule autant de traits spécifiques que de détails spatio-temporels qui servent à les placer dans leur époque et leurs circonstances particulières. Loin de faire les portraits à la

¹ Cet article est un extrait de ma thèse de doctorat : *La poétique du corps dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar*, sous la direction de Madame le Professeur Poinkramme PANEBURANA, Université Chulalongkorn, Bangkok, 2000.

² Sauf indication contraire, nos références aux œuvres de Marguerite Yourcenar se rapportent aux *Œuvres romanesques* (Gallimard, 1982) et *Essais et Mémoires* (Gallimard, 1991), ainsi qu'à son ouvrage intitulé *Les Yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey* (Le Centurion, 1980), abrégés respectivement en OR, EM et YO. Les chiffres suivant les sigles renvoient aux pages citées.

manière balzacienne, Marguerite Yourcenar s'applique à s'effacer de son œuvre pour céder la place à ses personnages : ceux-ci sont chargés de narrer leur histoire ou présenter leur optique individuelle. Les corps humains, qu'ils soient doués de vitalité ou privés de vie, sont dessinés sous l'angle particulier et subjectif. C'est avec la conscience critique du personnage que le lecteur est invité à réfléchir sur la problématique du corps. Notre étude abordera en premier lieu la manière dont le corps est perçu dans l'écriture yourcenarienne. Ensuite, nous tâcherons de définir la forme corporelle saisie dans la conscience subjective. Et en dernier lieu, nous analyserons les signes religieux, érotiques ou mythologiques attribués aux corps décrits.

1. Récit et regard

Chez Marguerite Yourcenar, le corps est représenté selon deux modes. Dans le roman à la première personne, *Alexis ou le Traité du vain combat*, *Le Coup de grâce* et *Mémoires d'Hadrien*, c'est le héros qui est chargé d'assumer la fonction de narrer. La romancière affirme son souci d'effacement. En témoigne sa « Préface » au *Coup de grâce*.

Le récit est écrit à la première personne, et mis dans la bouche du principal personnage, procédé auquel j'ai souvent eu recours parce qu'il élimine du livre le point de vue de l'auteur, ou du moins ses commentaires [...]. (OR, p. 80)

C'est avec l'optique du narrateur-héros, dit narrateur intradiégétique, pour reprendre le terme employé par Gérard Genette³, que l'on découvre progressivement les autres personnages avec qui il entre en contact. Leurs images filtrées par une conscience subjective se révèlent plus ou moins déformantes selon les exigences intérieures de leur « regardeur ». Nous voyons qu'Alexis fait de sa jeune épouse une mère idéale, tandis qu'Éric voit en Sophie un garçon manqué. L'empereur Hadrien ne fait qu'agrandir la beauté d'Antinoüs ainsi que son dévouement envers l'amant impérial. Dans ce sens, les traits retracés par ces narrateurs peuvent nous informer de leur état d'âme, de leurs sentiments refoulés. En revanche, nous connaissons très peu leurs traits physiques, car il serait

³ Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 238.

Représentation du corps dans l'œuvre romanesque

invraisemblable que le narrateur dessine son propre portrait sans une justification nécessaire.

Dans les œuvres à la troisième personne conduites par le narrateur extradiégétique⁴, c'est ce dernier qui adopte le point de vue d'un ou de plusieurs personnages. Prenons comme illustration *Anna, soror...* La première phrase du récit évoque la naissance d'Anna dont le nom sert de titre du roman.

Elle était née à Naples en l'an 1575, derrière les épaisses murailles du fort Saint-Elme dont son père était gouverneur (OR, p. 881).

C'est à partir de cette indication initiale que s'introduit l'histoire de sa mère, donna Valentine. Il semble que le point de vue d'Anna domine le début du roman. Le portrait de donna Valentine est retracé selon la vision rétrospective de sa fille.

Plus tard, sa fille Anna ne put se souvenir de l'avoir entendue prier, mais elle l'avait vue bien souvent, dans sa cellule du couvent d'Ischia, un *Phédon* ou un *Banquet* sur les genoux [...]. (OR, p. 882-883)

Anna se rappellera l'éducation morale que sa mère lui a inculquée. À partir du voyage à Acropoli, c'est Miguel qui prend le relais du foyer de regard. Une grande partie du récit est conduite selon son optique et il semble que le lecteur partage plus ou moins ses différentes aventures. On est amené avec lui à la rencontre d'une fille sarrasine, charmeuse de serpents. On hésite autant que lui sur la frontière entre le rêve et la réalité qui lui apparaissent d'une manière également douteuse. C'est aussi avec lui que le lecteur observe donna Valentine, guette la silhouette d'Anna et surveille sa conduite. Ainsi Miguel assume-t-il le rôle de « regardeur ». Sa perception constitue le signe de sa présence : il reste invisible au lecteur par rapport au corps rendu visible par synecdoque de sa sœur. La mort du protagoniste marque le changement du point de vue. Le narrateur emprunte alors le regard d'Anna et celui de don Alvare. Ce dernier, qui est jusque là tenu à l'écart, prend le relais de la focalisation auparavant refusée. Il dévisage sa fille avec haine.

⁴ *Ibid.*

Anna se trouvait en face de lui, de l'autre côté de la nef. À don Alvare, ce visage étincelant de larmes rappelait celui de Miguel, le jour du Vendredi saint, lorsque son fils était venu lui annoncer son départ, sur le seuil de la mort, et, sans doute, du péché. [...] Il regardait Anna, haineusement. Cette femme lui faisait horreur. Il se disait : « Elle l'a tué ». (OR, p. 915)

À la fin du récit, le point focal se fixe de nouveau sur Anna ; il s'y glisse les souvenirs de donna Valentine et en particulier de don Miguel. Cela semble ramener Anna au temps de jeunesse vécu avec les deux êtres chers.

À de certains moments, de délicates bribes du passé s'inséraient inexplicablement dans le présent, sans qu'on sût d'où elles venaient : un geste de donna Valentine, l'enroulement d'une vigne autour de la poulie d'un vieux puits dans la cour d'Acropoli, un gant de don Miguel posé sur une table et encore chaud de sa main. [...] Le visage du bien-aimé lui apparaissait parfois en songe, précis jusqu'au moindre détail d'un duvet sur la lèvre [...]. (OR, p. 927)

Il est significatif qu'Anna revoie Miguel dans sa sensualité. D'une part, la chaleur de sa main et le duvet sur la lèvre nous renseignent sur le corps voyant, c'est-à-dire Anna. De l'autre, ces indices ont une charge érotique. Longtemps après la disparition de son frère, Anna continue à éprouver un désir ardent pour lui. Or, la passion dissimulée au cours des années est ranimée chez elle « à l'intérieur de ce corps de femme usé et vieilli » (OR, p. 929).

L'Œuvre au Noir débute avec l'entrée en scène d'Henri-Maximilien. La narration à la troisième personne fonctionne d'abord en focalisation zéro : le narrateur omniscient renseigne abondamment le lecteur sur l'identité de ce personnage. Ensuite, c'est la focalisation interne qui domine. Vu de dos, Zénon est observé ici par l'aventurier qui ne le reconnaît qu'au moment où son cousin se tourne vers lui. Henri-Maximilien contemple la physionomie de Zénon en la comparant à celle qu'il avait vue dans son adolescence.

Ce garçon maigre, au long cou, semblait grandi d'une coudée depuis leur dernière équipée à la foire d'automne. Son beau visage, toujours aussi blême, paraissait rongé, et il y avait dans sa démarche une sorte de précipitation farouche. (OR, p. 562)

Représentation du corps dans l'œuvre romanesque

La subjectivité du regard s'exprime à l'aide du démonstratif « ce », des deux verbes « semblait » et « paraissait », ainsi que des adverbes « toujours » et « aussi ». Zénon se présente ainsi comme objet du regard d'Henri-Maximilien.

La silhouette de Zénon, décrite dans *L'Œuvre au Noir*, correspond au portrait du protagoniste que Marguerite Yourcenar avait envisagé dans son projet de jeunesse. L'accent est mis sur la maigreur de son héros.

Je l'imagine surtout maigre, indestructible, sec et ardent. Assez curieusement, il n'a pas varié. Quand j'avais vingt ans, je le voyais déjà comme cela. (YO, p. 172)

Dans l'ensemble, le portrait de Zénon se dessine de la même manière que celui des autres personnages yourcenariens dont la romancière souligne le beau visage et le corps maigre. Mais ici, Marguerite Yourcenar s'applique à faire ressortir le mystère de son protagoniste qui se présente d'abord comme un inconnu. Elle nous permet de ne voir que la silhouette de ce dernier. Carminella Biondi explique que l'entrée initiale d'Henri-Maximilien « offre à Marguerite Yourcenar la possibilité d'y introduire Zénon par "une porte secondaire", en harmonie avec son caractère plus secret »⁵. Non seulement son entrée énigmatique oriente le lecteur sur la trame principale du roman, mais elle annonce notamment une existence menée en cachette que Zénon devra traîner jusqu'à ses derniers jours. Rappelons, par exemple, son errance dans l'anonymat, racontée dans le chapitre intitulé « La voix publique » et son retour clandestin à sa ville natale sous le nom de Sébastien Théus, évoqué dans la deuxième partie du roman. Ainsi sur le plan narratif, lorsque Zénon se retourne vers Henri-Maximilien, on peut voir que ce mouvement assume en quelque sorte la fonction d'annonce, car Zénon aura plus tard le désir de révéler son identité masquée, face à l'acte d'accusation dans la troisième partie.

Cette entrée mystérieuse de Zénon produit un double effet sur le lecteur. D'une part, elle aiguise sa curiosité : on veut connaître l'identité du personnage et sa vie. De plus, on cherche aussi à découvrir sa physionomie dissimulée. D'autre part, l'horizon d'attente du lecteur est transgressé. Car dans un grand nombre de romans, la figure principale précède les autres personnages

⁵Carminella BIONDI, *Marguerite Yourcenar ou la quête de perfectionnement*, Pise, Libreria Goloardica, 1995, p. 113.

secondaires. *L'Assommoir* et *Germinal* d'Émile Zola nous offrent d'excellentes illustrations : le premier s'ouvre sur l'apparition de l'héroïne, Gervaise ; le second sur l'arrivée du protagoniste, Étienne Lantier, aux mines de Montsou. Dans *L'Œuvre au Noir*, au contraire, c'est Henri-Maximilien, un personnage secondaire, qui s'introduit le premier sur scène et tend de cette manière un piège au lecteur, qui le prendrait pour le héros du roman. L'apparition de Zénon après celle d'Henri-Maximilien s'avère ainsi imprévue et revêtue d'une signification particulière.

2. Corps saisi dans la durée vécue

La vie de ses personnages nous montre que Marguerite Yourcenar cherche à capter l'être humain dans la totalité de son existence. Elle retrace sa trajectoire depuis la naissance jusqu'à la mort. Il en ressort donc un éventail de portraits correspondant aux différentes phases d'un même personnage. À cet égard, le portrait d'Antinoüs nous sert d'une excellente illustration. Nombreux sont les passages consacrés au Bithynien dans ses différents âges. Cependant, il manque la description de son corps d'enfant. Cela s'explique sans doute par le fait que son enfance est antérieure à la rencontre avec Hadrien, le détenteur du point de vue.

L'empereur romain contemple les changements d'ordre physique et moral chez son favori. Attentif au passage à la puberté d'Antinoüs, Hadrien observe d'un œil vigilant les différentes phases de la croissance de ce dernier. Divers noms choisis par l'empereur pour le désigner correspondent à ses portraits successifs. Lorsque Hadrien se souvient de leur première rencontre, il l'appelle « berger » (*OR*, p. 404). Quelques pages plus loin, il s'aperçoit que le Bithynien se métamorphose en « jeune prince » (*OR*, p. 419). Sur le plan physique, l'empereur constate d'abord que l'adolescent possède une force vigoureuse qui lui donne une allure de jeune coureur.

Ce tendre corps s'est modifié sans cesse, à la façon d'une plante, et quelques-unes de ces altérations sont imputables au temps. L'enfant a changé ; il a grandi. Il suffisait pour l'amollir d'une semaine d'indolence ; une après-midi de chasse lui rendait sa fermeté, sa vitesse athlétique. (*OR*, p. 406)

La phase suivante de la croissance est marquée par une extrême douceur. Le corps robuste et agile de l'éphèbe devenu

Représentation du corps dans l'œuvre romanesque

jeune homme s'amollit progressivement à l'image d'une bachante. Hadrien décrit avec une grande précision les modifications biologiques dans les différentes parties de son corps.

Une heure de soleil le faisait passer de la couleur du jasmin à celle du miel. Les jambes un peu lourdes du poulain se sont allongées ; la joue a perdu sa délicate rondeur d'enfance, s'est légèrement creusée sous la pommette saillante ; le thorax gonflé d'air du jeune coureur au long stade a pris les courbes lisses et polies d'une gorge de bachante. (*OR*, p. 406)

Hadrien utilise des appellations empruntées au règne animal : « ce beau lévrier » (*OR*, p. 405), « les jambes un peu lourdes du poulain », connotent la souplesse du corps et la force virile d'un adolescent qui avait vécu au sein de la nature. Par opposition, le choix du mot « bachante » évoque une espèce de jouissance charnelle qui berce l'existence d'Antinoüs à la cour impériale. Puisque le jeune homme vit dans un confort luxueux, sa peau prend « la couleur du jasmin ». « Une heure de soleil » suffit à lui rendre sa couleur brune. Aux yeux d'Hadrien, la dégradation de son favori résulte du pouvoir destructeur du temps : « quelques-unes de ces altérations sont imputables au temps » (*OR*, p. 406), écrit-il. L'empereur veut-il ignorer sa propre influence qui s'exerce sur l'éphèbe, et par là nier la part de sa responsabilité ? En tout cas, on doit reconnaître la métamorphose d'Antinoüs : un jeune berger agile et vif se transforme ainsi en un courtisan raffiné et indolent sous la protection impériale.

Lorsque Hadrien dessine les portraits successifs d'Antinoüs, nous avons l'impression de regarder une série d'images instantanées qui marquent le caractère éphémère de la vie. Pour certains de ses personnages, Marguerite Yurcenar insiste sur les traits durables de leur personnalité. Nous analyserons davantage à cet égard deux portraits caractéristiques, chez le personnage de donna Valentine et d'Hilzonde.

Dans *Anna, soror...*, le portrait physique de donna Valentine est beaucoup plus précis que celui d'Anna. Ceci répond aux exigences romanesques. Cette femme vertueuse exerce une influence profonde sur ses deux enfants, comme nous l'avons montré. Dès l'incipit s'esquisse le portrait de donna Valentine. Il s'agit d'une brève description, mais complète. Le visage et la taille suggèrent par métonymie le corps entier.

Valentine était *belle, claire* de visage, *mince* de taille : sa perfection décourageait les faiseurs de sonnets des Deux-Siciles. (OR, p. 881. C'est nous qui soulignons)

La personnalité de donna Valentine se résume ici par trois qualificatifs : « belle », « claire » et « mince ». Nous retrouvons l'adjectif « belle » dans la description de ses mains. C'est Anna qui regarde sa mère, « ses belles mains posées sur l'appui de la fenêtre ouverte, méditer longuement devant la baie merveilleuse » (OR, p. 883). Avec maîtrise, la romancière nous livre le portrait moral du personnage en esquissant des traits rapides mais sûrs. La pose de donna Valentine n'évoque-t-elle pas une âme sereine plongée dans la contemplation ?

L'emploi de l'adjectif « mince » renvoie à la délicatesse de donna Valentine. Cette propriété physique est mise en valeur jusqu'à la fin de sa vie. En témoigne la description de son agonie.

La vie en elle baissait à vue d'œil. Dans le grand lit à baldaquin son corps *mince* s'allongeait, moulé par le drap, comme celui d'une gisante sur sa literie de pierre. (OR, p. 893. C'est nous qui soulignons)

L'adjectif « clair » sert à décrire non seulement le visage de donna Valentine, mais aussi sa voix, qui « était *claire* comme une cloche d'argent » (OR, p. 890. C'est nous qui soulignons). La notion de transparence renforcée par l'image du son argentin de la cloche relève de l'idée de pureté qui caractérise ce personnage sur le plan physique et moral. Dans l'ensemble suivant, le corps de donna Valentine traversé par les rayons du soleil est d'une clarté étonnante. Une image de cristal sert à renforcer ce trait caractéristique : « tout enveloppée de l'or oblique du crépuscule, Valentine elle-même semblait diaphane comme ses gemmes » (OR, p. 883).

La devise de donna Valentine : *Ut crystallum*, témoigne aussi de sa recherche de la clarté. Ce trait permanent se fait sentir également dans la nature environnante. Accompagnée de ses enfants, donna Valentine fait une promenade sous « le ciel de diamant et de cristal » (OR, p. 890).

Dans son entretien avec Matthieu Galey, Marguerite Yourcenar insiste sur le rapport entre le physique et le caractère du personnage de Zénon : « la forme physique n'est qu'un tempérament rendu visible » (YO, p. 172). Cette affirmation vaut également pour le portrait de donna Valentine qui possède à la

Représentation du corps dans l'œuvre romanesque

fois une beauté divine, une pureté quasi immaculée et une compassion pour son prochain.

Épouse irréprochable, elle n'eut jamais d'amants, écoutait avec indifférence les galants pétrarquistes [...]. Personne ne savait qu'elle faisait passer en secret du linge et des boissons réconfortantes aux prisonniers dans les cachots de la forteresse (OR, p. 882).

Toutes ces qualités physiques et morales convergent à faire de donna Valentine une figure idéale. Son portrait rappelle l'image de la Sainte Vierge. Ses deux enfants l'adorent quasi religieusement : « [ils] vénéraient en elle une Madone » (OR, p. 883).

À la vertu chrétienne de donna Valentine se mêle la valeur grecque. Michel Dupuis constate l'empreinte de la philosophie platonicienne chez ce personnage.

Valentine, la mère d'Anna et de Miguel, est nourrie du platonisme. Il n'est pas sûr qu'elle comprenne jusque dans le détail la doctrine platonicienne de l'amour qu'elle lit et relit dans le *Banquet*, mais elle en a appris le naturel, la simplicité, la piété discrète⁶.

Lucide, donna Valentine relativise toute passion humaine dans la divinité. En témoigne son legs humaniste qu'elle confère à sa fille : « Tout ce qui est beau s'éclaire de Dieu » (OR, p. 883). Sa lucidité lui permet de tolérer l'amour incestueux de ses enfants. Ses dernières paroles l'expriment sur son lit de mort : « Ne vous inquiétez pas. Tout est bien » (OR, p. 894).

Dans *L'Œuvre au Noir*, Hilzonde ressemble à donna Valentine du fait qu'elle possède aussi un corps mince et blanc. Tandis que la figure de donna Valentine évoque une grâce sanctifiante, le portrait d'Hilzonde est doté d'une sensualité débordante. Sa blancheur relève d'un érotisme. Nous trouvons un exemple frappant dans l'épisode où la jeune fille s'offre à Messer Alberico. Son corps blanc et nu se détache sur ses cheveux noirs qui le couvrent. Cette blancheur est soulignée par une image végétale.

⁶ Michel DUPUIS, «Du sacré au saint». Éléments esthétiques d'une distinction philosophique chez Marguerite Yourcenar », *Le sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Rémy POIGNAULT éd., Tours, SIEY, 1993, p. 36.

une servante subornée introduisit Messer Alberico dans l'étuve où Hilzonde frottait de son ses longs cheveux crépelés qui l'habillaient à la façon d'un manteau. L'enfant se couvrit le visage, mais livra sans lutte aux yeux, aux lèvres, aux mains de l'amant son corps propre et blanc comme une amande mondée (OR, p. 568.).

Dans l'épisode intitulé « La mort à Münster », Hilzonde est devenue maîtresse de Hans Bockhold, chef de la commune anabaptiste. Son corps est exposé aux regards du public et sa blancheur est encore une fois mentionnée.

Une nuit, il fit entrer Hilzonde dans l'arrière-salle et souleva ses robes pour exhiber aux jeunes prophètes la blanche nudité de l'Église. (OR, p. 610)

Revêtus d'une valeur érotique, ces deux exemples se fondent paradoxalement sur des images religieuses. Pour le premier exemple, Anne-Yvonne Julien explique que l'amande mondée peut désigner « le secret, le caché et plus spécifiquement, dans l'ésotérisme médiéval, la virginité de Marie »⁷. Dans le second exemple, la blanche nudité sous les robes d'Hilzonde rejoint l'image précédente et une métonymie s'y introduit ironiquement, avec le passage de l'image de la vertu à celle de la paillardise : le terme « l'Église » se rapporte à Hilzonde, qui se voulait pieuse, mais le dégoût tourne à l'extase aux caresses voluptueuses du chef des anabaptistes.

3. Corps sans vie

Nous entendons par le terme « corps sans vie » le cadavre et la statue. Dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar, ces deux corps se rapprochent de manière étonnante. Ils relèvent du domaine religieux ou de la dimension mythologique. Notre analyse sera centrée notamment sur *Anna, soror...* et *Mémoires d'Hadrien*.

3. 1 Le cadavre

Anna, soror... décrit de manière précise deux corps morts, celui de donna Valentine et de son fils, don Miguel. Il est

⁷ Anne-Yvonne JULIEN, « L'Œuvre au Noir » de Marguerite Yourcenar, Paris, Gallimard, 1993, p. 103.

Représentation du corps dans l'œuvre romanesque

frappant que leurs corps soient dépourvus de traits funèbres. La description de ces corps sans vie, relève en revanche d'une esthétique de la statuaire dans deux dimensions, religieuse et gréco-latine.

La dépouille de donna Valentine ne diffère pas de son corps à l'agonie : « une gisante sur sa literie de pierre » (*OR*, p. 893), qui donne plutôt l'impression d'une dormeuse : « Donna Valentine était couchée entre quatre flambeaux dans sa longue robe de velours blanc [...] » (*OR*, p. 894). Le terme « couchée » évoque à la fois l'immobilité de la trépassée et de la dormeuse. Car la mort n'est-elle pas liée au repos éternel selon la philosophie antique ? Les enfers de Virgile sont « un séjour du sommeil, des ombres et de la nuit endormeuse »⁸. « Pourquoi craindre la mort, elle nous apporte le repos » : telle est l'inscription en grec au tombeau du cardinal Sclafenati, mort en 1451, dans le cloître des Augustins, près de la place de Navone, à Rome⁹. Pour les laïcs aussi bien que pour les clercs, le repos est en fait l'image la plus ancienne, la plus populaire et la plus constante de la mort et le défunt au tombeau ressemble à un héros endormi qui se prépare au repos éternel. Dans *Anna, soror...*, le thème du mort-dormeur est ainsi introduit à l'aide d'une image des statues antiques.

et son visage aux larges paupières profondément entaillées rappelait celui des statues que l'on exhume parfois en fouillant la terre de la Grande-Grèce, entre Crotone et Métaponte (*OR*, p. 894).

Ce rapprochement s'explique à deux niveaux, romanesque et biographique. D'une part, il rappelle le tempérament hellénique de donna Valentine. N'oublions pas qu'elle lisait Platon et possédait également « une collection d'intailles grecques dont plusieurs étaient ornées de figures nues » (*OR*, p. 883). Le personnage de donna Valentine représente ainsi l'héritier de la culture antique. Nous retrouverons plus tard ce trait caractéristique chez le personnage d'Hadrien, empereur romain.

D'autre part, l'hellénisme de donna Valentine se fait l'écho de celui de son auteur même. Ses entretiens avec Matthieu Galey témoignent que Marguerite Yourcenar a eu dès sa jeunesse une solide formation classique. Attirée par les textes gréco-latins, elle

⁸ Philippe ARIÈS, *L'Homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977, p. 30.

⁹ Jean ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, José Corti, 1985, p. 92.

a appris ces deux langues vers l'âge de dix ans. Elle a aussi fait de merveilleuses découvertes des vestiges de l'Antiquité au cours de ses nombreuses visites de musées (YO, p. 28-31).

Il serait donc légitime de soutenir que la mort de donna Valentine rehausse son importance alors qu'elle reste dans l'ombre, de son vivant. À la première page du récit s'esquisse en quelques mots son portrait rapide à l'aide de qualificatifs conventionnels : « Valentine était belle, claire de visage, mince de taille » (OR, p. 881). De manière imprécise, la beauté physique du personnage n'est évoquée que sur son visage et sur sa silhouette. Au contraire, son corps mort précédemment cité est dessiné avec un luxe de détails : expression de visage soulignée, sourire, lèvres, paupières. L'écart de style entre les deux textes descriptifs possède une fonction narrative. Il semble que son existence se fait sentir par une évocation vague et sommaire de son être. Très vite négligée par son époux, donna Valentine demeure presque inaperçue dans la solitude.

Absorbé par l'ambition et les crises d'hypocondrie religieuse, son mari, qui la négligeait, l'avait délaissée dès la naissance d'un fils, leur second enfant. (OR, p. 882)

Par contre, une longue description consacrée au cadavre de donna Valentine souligne son importance due à sa disparition. Sur le plan du récit, l'odeur de son corps fermenté produit un effet significatif sur un rapport de chair établi entre ses deux enfants. Lorsque Anna s'est évanouie dans cette atmosphère suffocante, don Miguel, pour donner des soins nécessaires à sa sœur, desserre son corset et lui effleure inconsciemment les seins. Ce premier contact physique inattendu, nous semble-t-il, éveille en lui un désir refoulé.

Quant à don Miguel, sa dépouille est comparée à la statue du Christ. Nous constatons d'abord que ces deux corps subissent une dégradation analogue. Celui de don Miguel se décompose : « ce corps à demi dissous » (OR, p. 914). La statue du Christ évoquée présente une double détérioration. Symboliquement, elle figure un corps ensanglanté effrayant. Matériellement, elle est abîmée par le travail du Temps au point de rendre plus affreuse l'image de la Passion.

le rouge du sang du Christ s'écaillait comme les grumeaux d'une vieille plaie. La crasse du temps, les cierges, le faux jour de la

Représentation du corps dans l'œuvre romanesque

chapelle donnaient à ce Jésus l'aspect atrocement mort que dut avoir celui du Golgotha [...]. (OR, p. 906)

De plus, le cadavre de don Miguel est entaillé sur le flanc comme Jésus-Christ. Il a « une plaie visible au côté gauche » (OR, p. 914). La statue sacrée est aussi marquée de plaies au flanc (OR, p. 906).

L'attachement d'Anna à Miguel rappelle sa dévotion envers Jésus-Christ. La jeune femme a posé sur la poitrine de son frère le scapulaire qui lui pendait au cou. Ce geste peut être perçu comme un signe d'amour et de fidélité de la jeune femme envers le disparu dans la mesure où cet objet représente par métonymie la personne d'Anna. Or, ce geste amoureux se rapporte aux baisers qu'elle rend à la statue de Jésus.

Penchée sur le mort d'argile étendu sur les dalles, elle baisa dévotement les plaies du flanc et des mains trouées. (OR, p. 906)

Il semble que les baisers fervents d'Anna ne sont pas dépourvus de caractère érotique. Et Miguel, qui est là, ne l'ignore pas. Sa colère éclate lorsque Anna veut recommencer ce geste dévot : « La violence avec laquelle il la fixait l'effraya » (OR, p. 906). Cela nous amène à dire que le jeune homme est intensément jaloux de Jésus-Christ. Don Miguel le considère désormais comme son redoutable rival. Le Christ devient ainsi humanisé, ce qui fait penser à la désacralisation chrétienne. Cette remarque est justifiée par l'emploi des termes « cadavre de l'Homme-Dieu » (OR, p. 906), désignant la statue de Jésus-Christ.

L'effigie de Jésus que baise Anna se rapporte à la représentation du Christ évoquée par Marguerite Yourcenar dans son écriture autobiographique, *Quoi ? L'Éternité*.

tout s'effaçait devant l'effigie, aperçue çà et là dans des églises de Flandre, du Jésus couché, raidi, tout blanc, quasi nu, tragiquement mort et seul. [...] Quinze ans plus tard, durant une Semaine Sainte napolitaine, les baisers et les larmes d'Anna sur le Christ mort [...] allaient germer des émotions de cette enfant [...]. (EM, p. 1335)

Son souvenir d'enfance relatif à Pâques pourrait inspirer à Marguerite Yourcenar l'idée de confronter le profane et le sacré dans *Anna, soror...*

Un autre aspect du corps sans vie s'étend à la notion de statue. L'art visuel permet au corps disparu de reprendre sa forme concrète. À ce sujet, *Mémoires d'Hadrien* nous offre de nombreux exemples.

3. 2 La statue

De nombreuses statues créées sur ordre impérial sont notamment évoquées dans le chapitre intitulé « *Tellus stabilita* ». Elles incarnent des figures mythologiques et représentent surtout Hadrien et Antinoüs. Parmi les œuvres sculptées qui font partie de la décoration de la demeure de l'empereur, se distinguent quatre figures mythologiques principales : l'Hermaphrodite, le Centaure, la Niobide et Vénus.

Ces personnages de la mythologie antique s'assimilent tous à Antinoüs. Chacun d'entre eux correspond aux traits caractéristiques du favori d'Hadrien. Vénus, déesse de la passion, généralement représentée nue ou à demi vêtue dans des poses voluptueuses, fait songer à la sensualité d'Antinoüs. La beauté des Niobides¹⁰ qui se sacrifient au châtement divin à cause de l'orgueil de leur mère, se fait l'écho de celle du Bithynien. L'Hermaphrodite¹¹, doté d'un caractère androgyne, se rapproche de la double nature d'Antinoüs.

Nous trouvons également dans ce chapitre la mention de la représentation d'Hadrien dans la sculpture. La statue de l'empereur romain est évoquée d'une manière imprécise et brève.

Je ne jetais qu'un coup d'œil à ma propre image, cette figure basanée, dénaturée par la blancheur du marbre, ces yeux grands ouverts, cette bouche mince et pourtant charnue, contrôlée jusqu' à trembler. (*OR*, p. 388-389)

¹⁰ La mère des Niobides, Niobé, tirait vanité de la beauté de ses enfants. Dans son orgueil maternel, elle osa se moquer de la mère d'Apollon et Artémis, Létô. Pour la châtier, les enfants de cette dernière tuèrent ceux de Niobé à coups de flèches. Leurs corps restèrent sans sépulture pendant neuf jours. Consumée de chagrin, Niobé finit par obtenir de Zeus d'être transformée en rocher. Voir Félix GUIRAND et Joël SCHMIDT, *Mythes et mythologie : histoire et dictionnaire*, Paris, Larousse-Bordas, 1996, p. 778.

¹¹ Fruit des amours d'Hermès et Aphrodite, auxquels il emprunte son nom, Hermaphrodite était un jeune homme d'une rare beauté. Un jour, il se baigna dans les eaux de la fontaine Salmacis, qu'habitait une nymphe ; celle-ci s'éprit de sa beauté, l'enveloppa tout entier dans ses embrassements, et demanda aux dieux de lui être unie pour toujours. Aussitôt les deux corps n'en formèrent plus qu'un seul. Voir *ibid.*, p. 714.

L'acte de jeter un coup d'œil implique l'indifférence d'Hadrien envers sa propre image. Dans cette description, l'accent est mis sur les yeux et la bouche, traits caractéristiques de l'empereur. Cette bouche charnue évoque sa sensualité débordante qui est pourtant sévèrement contrôlée suivant la pensée stoïcienne. Ses yeux grands ouverts sont mentionnés pour nous informer sur une extrême lucidité qu'il conserve jusqu'au bout. D'où la dernière ligne de ce grand roman de Marguerite Yourcenar : «Tâchons d'entrer dans la mort les yeux ouverts... » (OR, p. 515).

Par opposition, le désir de l'empereur de rendre éternel un visage aimé est mis en évidence, d'où un grand nombre de statues d'Antinoüs. Josèphe Jacquot¹² et Rémy Poignault¹³ ont entrepris des recherches sur les sculptures de ce dernier.

Josèphe Jacquot examine des effigies du jeune Bithynien provenant de diverses sources archéologiques et démontre leurs impacts sur la réalisation textuelle de Marguerite Yourcenar. Le critique dresse d'abord un inventaire des statues d'Antinoüs avec des indications précises sur leur aspect formel et leur origine. Il existe « une statue complète d'Antinoüs, en marbre grec, conservée au musée de Delphes »¹⁴. Ensuite, c'est le buste d'un Antinoüs, « dont le type est repris d'un Apollon de Delphes »¹⁵, trouvé dans les fouilles des Fora impériaux à Rome. On peut voir également au Musée de Naples un Antinoüs qui « est debout, de face, la tête légèrement inclinée et tournée à droite »¹⁶. D'ailleurs, un bas-relief « conservé à la Villa Albani, représente Antinoüs en buste, de profil à droite, élevant de la main droite une corne d'abondance, débordante de grappes de raisin »¹⁷. Un dernier bas-relief est découvert dans les terres Pontines, parmi les ruines d'une villa voisine du Lanuvium : « Antinoüs est représenté en Sylvain à la Vendange. Il est de profil à gauche, tenant de la main droite une serpe [...] »¹⁸.

¹² Josèphe JACQUIOT, « Les œuvres d'art évoquées dans *Mémoires d'Hadrien*. Sources d'informations et d'émotions, ou l'expression secrète de la perception sensible de Marguerite Yourcenar », *Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, 1990, p. 73-80.

¹³ Rémy POIGNAULT, « Antinoüs : un destin de pierre », *Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar, op. cit.*, p.107-119.

¹⁴ Josèphe JACQUIOT, *op. cit.*, p.78.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 79.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

Rémy Poignault, de son côté, insiste sur l'importance des expériences des musées, vécues par Marguerite Yourcenar, et qui, selon lui, devraient influencer sa création littéraire. La conception du personnage d'Antinoüs trouve sans doute son origine dans la contemplation de ses différentes représentations artistiques à partir desquelles la romancière imagine des traits physiques et moraux de l'être fictif.

C'est l'iconographie bien plus que les sources littéraires antiques qui révèle le physique mais aussi la psychologie du favori. On peut ainsi rechercher dans *Mémoires d'Hadrien* comment l'auteur a pu avoir recours, de façon cryptique, à la statuaire pour concevoir Antinoüs¹⁹.

La genèse de ce personnage est ainsi étroitement liée à l'art sculptural. Nous nous proposons donc d'analyser ce riche passage descriptif portant sur l'iconographie d'Antinoüs.

J'ai imposé au monde cette image : il existe aujourd'hui plus de portraits de cet enfant que de n'importe quel homme illustre, de n'importe quelle reine. [...] Les effigies colossales semblaient un moyen d'exprimer ces vraies proportions que l'amour donne aux êtres ; ces images, je les voulais énormes comme une figure vue de tout près, hautes et solennelles comme les visions et les apparitions du cauchemar, pesantes comme l'est resté ce souvenir. (*OR*, p. 389)

Une série de qualificatifs : « colossales », « énormes », « hautes » et « pesantes », exprime la taille démesurée de ces figures. Une telle dimension pourrait donner une image concrète de l'amour profond de l'empereur à l'égard du jeune homme.

En ce qui concerne le matériel, les statues d'Antinoüs sont faites en pierre, en marbre ainsi qu'en bronze. Il s'avère que le choix de ces matières reconnues pour leur grande résistance au temps, répond au désir de la survie : « l'éternité de la pierre, la fidélité du bronze, pour perpétuer un corps périssable [...] » (*OR*, p. 389).

Dans un seul corps se mêlent l'humain et le divin, le masculin et le féminin. Les traits caractéristiques d'Hermès, de Bacchus, de Diane et d'Athéna s'intègrent dans les statues d'Antinoüs. La forme humaine de ce dernier est ainsi déifiée par les œuvres sculptées.

¹⁹ Rémy POIGNAULT, *op. cit.*, p. 108-109.

Représentation du corps dans l'œuvre romanesque

j'amalgamais les personnes divines, les sexes et les attributs éternels, la dure Diane des forêts au Bacchus mélancolique, l'Hermès vigoureux des palestres au dieu double qui dort, la tête contre le bras, dans un désordre de fleur. Je constatais à quel point un jeune homme qui pense ressemble à la virile Athéna. (OR, p. 389)

Dans ce passage descriptif s'inscrivent aussi les noms et l'origine des statuaires qui ont exécuté les différentes effigies d'Antinoüs. Nous en citerons comme exemples trois artistes. D'abord, c'est « un sculpteur [anonyme] de Corinthe » (OR, p. 389) qui a créé la figure du Bithynien sous forme de « jeune garçon qui bombe le ventre en effaçant les épaules, la main sur la hanche » (OR, p. 389). Chez un autre artiste, Papias d'Aphrodisie, son œuvre en marbre sous forme d'« un corps plus que nu, désarmé, d'une fraîcheur fragile de narcisse » (OR, p. 390) souligne l'aspect innocent et délicat d'Antinoüs. L'œuvre sculptée d'Aristéas représente un buste d'Antinoüs : « cette petite tête impérieuse et fière... » (OR, p. 390). Il semble que l'artiste ait mis l'accent sur l'orgueil du jeune homme.

Cette description montre par excellence une grande érudition de Marguerite Yourcenar. Sur le plan narratif, de nombreux noms cités par le personnage d'Hadrien sont le fruit de sérieuses recherches effectuées par son auteur. Marguerite Yourcenar présente aussi ses commentaires sur les portraits d'Antinoüs (OR, p. 531-532) dans les « Carnets de notes », supplément ajouté à *Mémoires d'Hadrien*, ainsi qu'une liste bibliographique (OR, p. 550-551) dans la note trouvée à la fin du texte.

Par rapport à l'image de l'empereur lui-même et aux statues sous forme de créatures mythologiques, la figure d'Antinoüs prédomine par sa fréquence et ses valeurs artistiques. Ceci témoigne chez Hadrien du désir de perpétuer le souvenir de son favori. Si le scapulaire que donna Anna a mis sur le corps défunt de don Miguel constitue un indice de son amour profond, la statuare d'Antinoüs concrétise dans son ensemble le souvenir de l'être aimé qui hante Hadrien : « Sitôt qu'il compta dans ma vie, l'art cessa d'être un luxe, devint une ressource, une forme de secours » (OR, p. 389). Les œuvres sculptées, destinées à remplacer sa dépouille, fonctionnent comme substitut du jeune favori de l'empereur, et constituent, au même titre que son corps momifié, un défi contre le temps.

La forme humaine d'Antinoüs est donc immortalisée par le pouvoir magique de l'art. En outre, un culte rendu à ses statues est imposé sur l'ordre impérial, ayant pour but d'éterniser la mémoire du disparu.

mais j'insistais aussi pour que le marbre, oint chaque jour d'un mélange d'huile et d'acides, prit le poli et presque le moelleux d'une chair jeune. (OR, p. 389)

Notons que l'huile et les rites d'onction ont des significations symboliques dans les différentes cultures. Cette matière est regardée, par exemple, comme un symbole de la fécondité dans la tradition méditerranéenne²⁰.

Dans le passage cité ici, le rite d'onction qu'impose l'empereur Hadrien contribue, par le symbolisme de l'huile sacrificielle, à la divinisation d'Antinoüs. Il a aussi une autre signification. Dans la conscience du public, ce rite est associé à l'idée de résurrection. Rappelons que le corps défunt d'Antinoüs est retrouvé, « déjà enlisé par la boue du fleuve » (OR, p. 440). Si l'eau boueuse du Nil lui rend un aspect affreux de la mort, l'huile versée sur le marbre procure au contraire l'illusion de la vie. On s'imaginerait devant la pierre sculptée la peau douce et lisse d'Antinoüs de son vivant. Par là, il restera, au regard des siècles à venir, dans sa jeunesse éternelle.

La déification de ses statues vise également à immortaliser Antinoüs. Nous avons montré qu'elles adoptent les figures divines gréco-romaines, dont Hermès, Bacchus. Il s'impose que ces êtres surhumains connaissent l'immortalité. S'identifiant à eux par la puissance évocatrice de l'art, Antinoüs se proclame divinisé et jouira, lui aussi, d'une existence éternelle à l'instar des dieux olympiens.

La statuaire d'Antinoüs n'est pas seulement une constante chez Hadrien, mais elle fournit aussi à Marguerite Yourcenar des ressources pour faire usage d'un mythe. En mettant en œuvre la description des images statufiées du favori de l'empereur, la romancière s'engage dans son mythe, d'où elle fait ressortir le visible et l'invisible.

c'est le mythe surtout qui exprimait cela, le contact perpétuel de l'être humain avec l'éternel, vu à travers les dieux grecs. C'est ce

²⁰ Cf. Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont et Jupiter, 1982, p.510.

Représentation du corps dans l'œuvre romanesque

que je continue, ce que j'ai toujours continué à sentir [...]. (YO, p. 36)

Ainsi la pierre sculptée et palpable par laquelle se déploie le mythe d'Antinoüs introduit-elle la conceptualisation de ce qui est désigné comme « le divin » ou « l'éternel ». Si Marguerite Yourcenar tient à réunir au thème de l'interdit une imagerie religieuse dans le rapport établi entre le cadavre de don Miguel et le corps du Christ, elle entreprend également de reconstituer le mythe dans le descriptif du corps statufié.

Les points communs dans l'ordre descriptif du corps rapprochent les nombreux personnages de Marguerite Yourcenar les uns des autres. Ces créatures romanesques se singularisent, en revanche, dans l'ordre narratif où leur physique prend une forme palpable, ou au moins visible ; il leur sert de lien dans le rapport avec autrui. Le corps s'engage ainsi dans la trame du récit yourcenarien.