

LA NAISSANCE D'UNE PENSÉE: HISTOIRE ET MYTHE DANS LES ESSAIS DE MARGUERITE YOURCENAR D'AVANT 1939

François WASSERFALLEN
Université de Lausanne

Introduction

Si Marguerite Yourcenar a connu la gloire grâce à ses romans, notamment *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au Noir*, ce n'est qu'au moment de sa maturité. Or, cette maturité à la configuration complexe et achevée est bel et bien le fruit d'un travail de longue haleine, et ce superbe développement n'inclut pas seulement le roman. Dès ses débuts, l'écrivain donne une place première à la thématique du temps. Certes, cette primauté appartient à la littérature en général, et le fait même de raconter suppose une vision chronologisante. Mais chez Yourcenar, le temps est un thème âprement discuté, soupesé dans toutes ses implications avec l'être humain et sa destinée. La volonté de l'auteur n'est pas simplement de montrer quel est notre rapport au temps, mais bien de voir comment l'homme, face à sa finitude écrasante, peut trouver une voie de rédemption dans un monde privé de dieu, et où les mouvements collectifs paraissent condamnés à la barbarie. S'interroger de la sorte sur la place de l'homme dans son présent veut dire interroger le passé: dès lors, le mythe et l'histoire deviennent l'enjeu d'une connaissance qui dépasse la pédante érudition. Ainsi, il m'a semblé nécessaire d'interroger les textes d'avant 1939, où Marguerite Yourcenar expose sa pensée de manière plus embryonnaire que dans le savant tissu narratif de ses romans. Cette pensée en gestation permet au critique de mieux saisir la place d'une œuvre au sein de son siècle.

Les essais

La notion d'essai, dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar d'avant 1939, réclame quelques précisions. Je regroupe sous cette définition générique différents textes courts qui ne s'énoncent pas selon une logique du récit, mais

se veulent une présentation d'un thème, une évocation ou une polémique concernant un sujet donné. Ces articles, parus dans diverses revues, ont été pour la plupart republiés ultérieurement dans des recueils récents.

Deux thèmes se dégagent nettement: la polémique sur l'héritage culturel et la figure de l'artiste. On comprend bien que l'un et l'autre soient liés, et qu'ils supposent une part de commentaire sur l'histoire, cet espace temporel dans lequel les hommes agissent pour créer du sens. La polémique sur l'héritage culturel est emblématiquement représentée par l'article "Diagnostic de l'Europe"¹. Quant à la figure de l'artiste, elle trouve son plein épanouissement dans des textes tels que "Sixtine"², "Abraham Fraunce, traducteur de Virgile: Oscar Wilde"³ ou "Mozart à Salzbourg"⁴. Quelques textes sont à la charnière des deux thèmes: "Essai de généalogie du Saint"⁵, "L'improvisation sur Innsbruck"⁶. J'ai laissé de côté d'autres textes moins significatifs pour notre problématique.

La polémique sur l'héritage culturel ou le testament inachevé

En 1929, Marguerite Yourcenar publie "Diagnostic de l'Europe". L'ouverture donne le ton, et ne sacrifie en rien la passion qui conduit l'écrivain dans sa polémique: "L'Europe moderne est menacée d'ataxie locomotrice" lit-on d'emblée à la première ligne (p. 745). Cette dénonciation violente ne saurait s'embarrasser d'une objectivité face à l'urgence d'une situation presque intenable: "la raison européenne est menacée de mort" (*ibid.*). La dramatisation du propos est obtenue par un ton mi-prophétique, mi-analyste où de puissants raccourcis organisent les siècles de l'histoire humaine dans une perspective de catastrophe:

-
- 1 *Bibliothèque universelle et revue de Genève*, Genève, janvier-juin 1929, pp. 745-752.
 - 2 *Revue Bleue*, Paris, n° 22, 21 novembre 1931, pp. 684-687 & TGS 16-28 (republié sans changement).
 - 3 *Revue Bleue*, Paris, n° 20, 19 octobre 1929, pp. 621-627; cette première version est celle utilisée pour les commentaires que l'on lira plus bas; ce texte a reparu, fortement remanié (*PE* 121-136, sous le titre de "Wilde rue des Beaux-Arts").
 - 4 *Revue Bleue*, Paris, n° 3, 6 février 1937, pp. 88-89; la même remarque que pour le texte précédent s'impose; publication sous le même titre d'une version fortement remaniée dans *PE* 91-97.
 - 5 *Revue Bleue*, Paris, n° 12, 16 juin 1934, pp. 460-466.
 - 6 *Revue Européenne*, Paris, n° 12, décembre 1930, pp. 1013-1025.

De même que la Révolution française n'est qu'un prologue aux révolutions futures, de même que les guerres napoléoniennes ne furent que le premier acte d'une plus grande guerre dont celle de 1914 n'est peut-être qu'un épisode, les écrivains modernes, au spectateur placé à une distance de plusieurs siècles, apparaîtraient comme une variété des Romantiques (p. 746).

Cet enchaînement abrupt entre la violence historique et l'art (ici la littérature) propose de considérer la décadence d'une littérature ne se souciant que de la névrose individuelle comme la métaphore d'un monde où les mouvements collectifs n'ont d'autre horizon que l'accélération de leur événementialité. La connaissance du passé, seule arme brandie contre la déperdition du sens, n'est plus même un recours, car "de Chateaubriand à Barrès, il y a surenchère perpétuelle de non-culture objective. L'idéal n'est plus la connaissance, il est l'hyperesthésie" (p. 747). Un moi souffrant dans le monde se récite par la littérature, enfle, occupe une place telle qu'il empêche la remise en jeu des données traditionnelles de la culture, et limite la curiosité intellectuelle aux contours étroits d'un sujet acceptant son mal-être comme seul symptôme de la réalité mondaine.

Mais l'apocalypse n'est complète que parce que cette exagération égotique s'accompagne de son exact contraire, enfermant l'homme dans une dialectique des extrêmes où seul le pire est certain. Ainsi, la proclamation du primat de l'individu va de pair avec l'émergence de la culture de masse:

Pour faire Descartes et Spinoza, il a suffi du latin et des mathématiques. Aujourd'hui, le prodigieux effort vulgarisateur du livre et du journal, hâtif toujours, maladroit souvent, permet à l'inexpérience du plus grand nombre l'illusion de l'universel savoir (p. 748).

La critique se fonde sur l'idée que "la société de masse [est] une forme dépravée de la société, et la culture de masse une contradiction dans les termes"⁷. La contradiction n'est d'ailleurs pas résolue. Si le thème de la reproductibilité de l'information s'opposant à l'essence unitaire de l'œuvre d'art renforce la polémique de Yourcenar, il ne suffit pas à clore l'explication de la décadence constatée. Ce qui prime avant tout pour elle dans cette tension entre deux modes de production, c'est le rapport au temps dégradé qui s'ensuit, car devant un savoir de consommation courante, la conscience de la longue durée s'efface; seule demeure la facilité de l'instant:

⁷ Hannah Arendt, "La crise de la culture", in *La Crise de la culture*, Paris, Folio Essais, 1989, p. 253.

L'art, jadis lent élaborateur, se spécialise dans l'instantané. On peut dire que l'esprit européen acquit, dans les dernières années du XIX^e siècle, la sensibilité d'une pellicule photographique (p. 751).

C'est bien un rapport au temps que problématise l'auteur. La connaissance n'importe que dans la mesure où elle permet d'appréhender le temps de l'histoire dans une permanence due à la longue durée d'existence des œuvres d'art (*ibid.*). L'artiste devrait donc être celui qui par son activité combat l'empressement oublieux "d'une vie de plus en plus agitée" (p. 7).

A nouveau, le rapport au temps de Marguerite Yourcenar se construit par une volonté d'assimilation de la connaissance du passé. Le ton polémique exacerbe le sens de cette pensée.

Le diagnostic constatant le grave état du patient Europe se conclut par une apologie de la beauté de cet achèvement. La fin d'une civilisation promet un spectacle passionnant; être aux premières loges de cet accomplissement en forme d'apocalypse enseigne une sagesse non dépourvue de jubilation. La jouissance presque masochiste que ressent le spectateur impuissant guide la logique narrative de la polémique.

Le propos de Marguerite Yourcenar (hormis peut-être la conclusion, qui peut être interprétée comme le désir de mourir pour, avec et à cause d'une époque, symptôme d'un ressentiment juvénile à l'égard d'un monde qu'on ne saurait posséder autrement) concorde parfaitement avec le climat intellectuel de ces années: en 1918 paraît *Le Déclin de l'Occident* de Spengler; *La Trahison des Clercs*, de Julien Benda, fut publiée en 1927. Ambiance post-nietzschénne d'un monde sans cohérence, ce courant crépusculaire était la confirmation des obsessions apocalyptiques que l'on observe chez les grands artistes, théologiens et penseurs du XIX^e siècle⁸. La seule rédemption possible réside dans la grandeur tragique de la solitude, du refus de toute vie sociale, du refus de l'implication dans l'histoire. On sait combien jusqu'à nos jours perdure cette vision de la décadence irrémédiable, où la joie ne peut être que celle du veuvage – certes libérateur – dans lequel la douleur du deuil s'exprime par la célébration d'enterrements sans cesse répétés.

⁸ Voir à ce sujet, entre autres, la très bonne analyse de George Steiner, *Martin Heidegger*, Paris, Champs Flammarion, 1987, p. 102.

La figure de l'artiste dans le temps

La discussion sur l'héritage culturel et sa perpétuation s'incarne dans les portraits d'artistes écrits presque simultanément à l'essai commenté plus haut.

"Abraham Fraunce⁹, traducteur de Virgile: Oscar Wilde" propose une image de l'artiste en rupture avec toutes les conventions sociales de son temps, ayant accepté son malheur par souci de rectitude vis-à-vis de ses opinions. Vie ou œuvre? Cette indissociable ambiguïté, dont Wilde présente une figure emblématique, convient parfaitement à Marguerite Yourcenar: le rôle qu'elle assigne à l'artiste est, entre autres, de combattre l'hypocrisie ambiante. Dès lors, un certain parallélisme entre la pensée et la pratique séduit la jeune essayiste:

J'admire cet homme d'être complet: Wilde est de ceux qui ne se sont jamais rien refusé, même le malheur. Il s'enrichit. Laissons-le faire. Il n'appartient qu'aux médiocres d'être appauvris par la défaite (p. 622).

Le malheur social de l'opprobre se compense par la reconnaissance du courage à être ce que l'on est. Ce texte est la première évocation par Yourcenar de l'homosexualité, du moins d'une homosexualité qui ne se voile pas derrière l'alibi de la Grèce classique. On peut sans doute y voir une certaine identification, la conscience de la possibilité de partager le même stigmate. Cela dit, ce n'est pas l'homosexualité en tant que telle qui est valorisée, mais bien son acceptation par le sujet, son refus par conséquent du conformisme ambiant, ainsi que la sublimation en œuvre artistique de sa destinée malheureuse. Suprême liberté du créateur, si l'on veut, qui l'élève au-dessus du commun des mortels. L'artiste cependant ne peut pas se contenter de sa personnalité: par elle, en considérant son expérience comme un prisme, il réinterprète encore et toujours le monde:

Que puis-je apprendre d'une Vérité qui se fige? Notre seul devoir envers l'histoire, selon Wilde, est de la récrire; notre seul devoir envers notre âme est peut-être de la transformer (*ibid.*).

Le travail de l'artiste veut la prise en compte d'une Vérité en mouvement, d'une histoire elle aussi changeante, sans que l'une ou l'autre de ces dynamiques ne comporte nécessairement une idée de progrès. Traducteur,

⁹ Abraham Fraunce fut traducteur de Virgile au XVII^e siècle en Angleterre. On lui prête plutôt le talent d'adaptateur que de traducteur fidèle. C'est à ce titre métaphorique qu'il figure dans le titre de l'article.

l'écrivain transmet son expérience à la communauté humaine en l'intégrant à la tradition préexistante. Son individualité ne se réalise que dans cette chaîne. La vie dès lors n'est que le temps de l'œuvre, sans cesse à disposition d'une postérité consolatrice. Oscar Wilde, martyr béatifié par son œuvre, n'a qu'un courage qui lui est tout: dans la beauté, il voit la vérité, l'harmonie de l'homme avec le monde. Son œuvre recense les dissemblances que l'histoire humaine a pu générer entre cette utopie raisonnable et la réalité.

"Sixtine" ou la beauté de l'instant

"Sixtine" est une évocation en quatre parties de Michel-Ange. Ce sont les modèles du peintre qui parlent, quand bien même la parole de deux d'entre eux ne fait que retranscrire les mots du Maître. Le texte cherche à saisir le processus de la contemplation qui se transmue en œuvre. Michel-Ange immortalise ses désirs et ses amours sur la voûte céleste de la Sixtine: la beauté est rendue à sa part divine, surhumaine, immortelle.

Tu es beau [dit Michel-Ange à Gherardo], de cette beauté fragile que la vie et le temps assiègent de toutes parts, et finiront par te prendre, mais en ce moment elle est tienne, et tienne elle restera sur la voûte de l'église où j'ai peint ton image (TGS 21-22).

Artiste amoureux, mais aussi artiste visionnaire, Michel-Ange répond à l'usure du temps par ses fresques. Ses créations sont le travail d'une nostalgie éperdue de ce qu'elles représentent¹⁰. L'extase du désir, dans sa sublimation, énonce un passé vécu. Imitation platonicienne de ce qui a été, cette vision mémorisante de l'artiste, tourné vers un moment perdu (on voudrait pouvoir utiliser dans sa première fraîcheur l'expression quelque peu galvaudée "l'espace d'un instant") s'inverse également en un espoir complémentaire et indispensable à la nostalgie: la foi en la postérité de l'œuvre. La peinture est toujours déjà donnée à voir dans le présent de sa vision, qui réactualise éternellement la vision première de l'artiste pour son modèle. L'artiste se pense comme le médian entre le passé et le futur. Dès lors, pour lui il n'y a plus de temps subi:

Les hommes, qui inventèrent le temps, ont inventé ensuite l'éternité comme un contraste, mais la négation du temps est aussi vaine que lui.

¹⁰ Voir à propos de l'investissement de la nostalgie de l'artiste dans son travail créateur André Comte-Sponville, *Le Mythe d'Icare, traité du désespoir et de la béatitude 1*, Paris, P.U.F., 1994, ch. 3, "Les labyrinthes de l'art", pp. 204 et sv.

Il n'y a ni passé, ni futur, mais seulement une série de présents successifs, un chemin, perpétuellement détruit et continué, où nous avançons tous (TGS 21).

Par la progression dans l'art, le démiurge annule l'idée de succession du temps au profit de présents successifs. Chaque œuvre est un présent sans cesse proclamé, *re-présenté* dans une perfection immobile. Artiste amoureux, artiste désespéré par la débâcle du vieillissement de l'objet de son désir, Michel-Ange est aussi une figure du tragique. "Nous aimons, parce que nous ne sommes pas capables de supporter d'être seuls"¹¹. Pourtant la solitude résulte de la vocation artistique: "La perfection est un chemin qui ne mène qu'à la solitude." (p. 23). Insupportable contradiction, paradoxe conduisant à une sublime souffrance (*sublimée*, bien sûr) dans les chefs-d'œuvre, la douleur d'une solitude jamais comblée conduit le créateur à une situation contre nature, artificielle dans sa volonté de dépassement:

Vouloir immobiliser la vie, c'est la damnation du sculpteur. C'est en quoi, peut-être, toute mon œuvre est contre nature (p. 26).

L'immobilité, condition nécessaire au pari de la postérité, n'est qu'un leurre: la matière s'érode, les poèmes ne sont plus compris après qu'ont passé peu d'années. "Chemin, perpétuellement détruit [...]" (p. 21). L'artiste sans cesse à la recherche d'une victoire sur le temps est renvoyé, par sa tragique finitude, à l'imposture d'une longue durée illusoire. La dernière évocation, paroles de Febo del Poggio, un "drôle" (p. 27) qui a "l'âme basse" (p. 28), donne la leçon finale de ces méditations sur le temps:

Je m'éveille. J'ai devant moi, derrière moi, la nuit éternelle. Des millions d'âges, j'ai dormi; des millions d'âge, je vais dormir... Je n'ai qu'une heure. Qu'alliez-vous la gâter d'explications et de maximes? Je m'étire au soleil, sur l'oreiller du plaisir, par un matin qui ne reviendra plus (p. 28).

Vision embryonnaire du temps tel qu'il s'illustre par l'œuvre entière de Yourcenar, "Sixtine" pose les bases des trajets de chaque personnage (d'Hadrien à Nathanaël) et de l'écrivain elle-même, cherchant de plus en plus à se libérer du poids de la temporalité humaine.

11 P. 25; voir également *Feux* (OR 1113): "L'amour est un châtiment. Nous sommes punis de n'avoir pas pu rester seuls."

"Mozart à Salzbourg": la petite musique de l'oubli

L'artiste est un visionnaire chez Marguerite Yourcenar. Et puisqu'il représente, il s'intègre dans une temporalité, ou se définit face à une temporalité. C'est donc logiquement que dans ses essais apparaissent en surnombre les créateurs figuratifs (de textes ou d'images). Le cas d'Alexis, musicien, est lui-même ambigu, en ce sens que dans le cadre du récit, il est avant tout l'écrivain de la lettre que l'on lit.

C'est une fin de non-recevoir qui s'exprime d'une certaine façon vis-à-vis de la musique:

Et Mozart n'est pas nôtre [...]. Il ne propose que l'oubli (p. 88).

Ce mélodieux oubli est jubilatoire. Il nous ramène à un "Eden perdu dont notre âme est toujours l'Eve" (*ibid.*). Plaisir fascinant, exprimé dans une immédiateté, il n'assouvit pourtant pas les attentes de Marguerite Yourcenar: elle refuse d'oublier ses douleurs ou celles du monde. Tout au plus se rassure-t-elle de savoir qu'existe "quelque part" (*ibid.*) ce paradis de la perte, cette oasis de légèreté inopérante.

Etrange texte, où la création résonne comme une volonté d'amnésie. L'idée de postérité, de continuité, poétiquement développée dans "Sixtine", disparaît ici dans un espace lacunaire qui est peut-être celui de l'auteur¹².

"L'improvisation sur Innsbruck" ou le monument comme tombeau

Si l'artiste est un repère temporel fixe, facilement identifiable, jouant même à l'échelle des siècles un rôle constructeur d'étape, bon nombre des œuvres qui fondent notre patrimoine sont des ouvrages collectifs, dont les créateurs sont tombés dans l'oubli, ou sont toujours demeurés anonymes. Le monument, par son appartenance collective à une culture, transporte souvent une trace temporelle d'une autre configuration que celle de l'œuvre dont la paternité est dûment attestée. C'est à une réflexion sur une telle configuration que nous invite cette improvisation, sorte de promenade partant du tombeau de la Hofkirche. Le lecteur s'attend à une évocation au ton lyrique sur quelques pièces d'art religieux. Mais bien vite se dégage une

¹² Voir à propos du rapport de Marguerite Yourcenar et de la musique, Philippe-Jean Catinchi, "L'écho du temps. Musique et voix à l'époque moderne", in *Marguerite Yourcenar et l'art, l'art de Marguerite Yourcenar*, Tours, S.I.E.Y., 1990, pp. 203-213.

méditation sur le temps et sur l'histoire, où se précise un narrateur dont la cohérence surgit par les associations d'idées surprenantes opérées au fil des lignes. Une dramatisation se met en place dans l'achèvement temporel tel qu'il est proposé dans chaque énoncé. La pensée première est celle d'un éternel retour à connotation nietzschéenne:

ces noms de provinces, de souverainetés, de royaumes, qui ne sont plus aujourd'hui, ou n'étaient plus hier qu'une expression surannée, furent jadis un étendard, le redeviennent, ou peuvent le redevenir. Les hommes détruisent leurs édifices pour le plaisir de les refaire: il faut bien occuper la vie (p. 1015).

Les champs symboliques de l'homme offrent ainsi des possibilités de résurrection. Mais un ton de commisération et d'échec empêchant l'énonciation de s'installer dans la vérité¹³ transparaît dans le discours. Le doute s'origine dans la méditation sur le présent:

Nos journaux se déchirent; nos photographies jaunissent; on se demande ce qui restera, dans trois cents ans, de nos documents périssables (p. 1015).

L'accélération du processus d'information, de diffusion et de communication est présentée comme synonyme d'une dévalorisation possible, où l'identité culturelle s'anéantit par le manque de durabilité du support. Une manière de temporaliser la problématique du rapport entre la forme et le contenu, si l'on veut. Cette déperdition en acte dans le présent conduit à reconsidérer la valeur des vestiges du passé. "Connaître les vivants m'a désabusé des morts" (p. 1016), déclare le scripteur. Le désabusement amène à douter de soi, de la validité de l'activité intellectuelle. Ce pessimisme est renforcé par l'évolution de l'histoire contemporaine:

Ceux qui n'ont pas vu l'Italie d'avant le fascisme se font de ce pays une idée trop brutale pour n'être pas artificielle: ils y admirent une passion devenue force, et peut-être devenue cancer (p. 1019).

Se replonger dans le passé, et ce par le biais des œuvres, est cependant une nécessité. Seul moyen pour l'homme d'échapper à l'étroit enfermement du présent, la connaissance du passé est par ailleurs l'unique possibilité d'enrichir le seul bien qui ne nous soit inaliénable, "puisque la vie ne peut que l'augmenter, et que la mort même ne nous l'enlèvera que lorsque nous ne

¹³ Voir à ce propos les intuitions de Michail Bakhtine, "Les Carnets 1970.71", in *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 361.

serons plus. Je suis hanté par l'idée de la brièveté du temps [...]"¹⁴ Une équivalence naturelle est posée entre l'érudition et la vie, puisque cette dernière se révèle à nous sur le mode du déjà advenu. Exister, c'est comprendre l'événement comme préexistant (et l'événement majeur est ici la mort, qui forcément nous préexiste). Dès lors, l'action de l'homme ne peut se valoriser que dans un présent admis comme résultant du passé. La projection dans le futur illusionne ceux qui s'y consacrent trop exclusivement. Travailler en vertu de l'avenir, c'est faire que, à l'image des gisants de la cathédrale d'Innsbruck entourés de statues, "[...] tout ce dont s'ébahissent] les autres ne couronn[e] plus qu'un cénotaphe" (p. 1025).

Si le climat crépusculaire s'affiche encore comme source d'un pessimisme incontournable, une foi dans l'homme qui pense, qui agit pour une communauté lui répond. L'individu artiste s'affranchit du temps en ce sens qu'il travaille avec le passé d'un présent toujours déjà révélé et qu'il métamorphose dans sa création cette configuration temporelle en rupture d'avec le futur.

"Essai de généalogie du Saint" ou la foi dans l'idéal

Un saint, c'est un homme qui croit en Dieu (p. 460)

Ce truisme inaugure la réflexion de Yourcenar sur la place et la signification du saint dans différentes religions. Des premiers chrétiens aux disciples de Bouddha, des mystiques du Moyen-Age aux pionniers du protestantisme, toutes les figures de la sainteté sont passées en revue. Les naissances des grandes religions évangéliques sont présentées "comme des épidémies de sainteté" (p. 462) dans la mesure où les initiateurs de ces mouvements, à leurs débuts de la taille d'une secte, font abstraction de tout ce qui n'est pas cet état privilégié du rapport au divin. Le manque contemporain de saints, dans cette perspective historique, est vu comme une dégradation de la religion elle-même, un appauvrissement du lien au sacré. Le saint "assume les vertus que la nature humaine n'a ni l'envie, ni le moyen d'acquérir" (*ibid.*). Individu porté par la grâce, le saint s'oppose à la masse. C'est cette opposition qui retient toute l'attention de l'auteur: par ses qualités,

¹⁴ P. 1024 Le texte étant signé Marg Yourcenar, le "narrateur" profite de cette indifférenciation pour s'énoncer au masculin ("hanté"); le "désabusé" d'une précédente citation confirme ce choix.

le saint opère une survalorisation de soi dans une attitude sacrificielle au profit d'un idéal désintéressé.

Une des qualités principales du saint, selon Yourcenar, c'est son imagination; elle rejoint ici Oscar Wilde, qu'elle cite, en affirmant que le manque d'imagination est le seul péché qui puisse expliquer l'infinie dureté des hommes. Le saint doit imaginer la douleur des hommes pour pouvoir la faire sienne, la soigner et la dépasser. On voit, dès lors, où veut en venir l'auteur: si la religion n'offre aujourd'hui plus guère de saints, ce sont certains artistes qui renouvellent cette mission sacrificatoire. Artiste ou saint, l'individu qui se voue à un idéal transcendant est le seul à échapper à sa condition, à trouver la possibilité d'une rédemption dans un monde où l'action collective s'embourbe dans l'ignorance pesante d'une civilisation usée.

Conclusion: une vision de l'histoire conditionnée par le mythe de l'artiste

Nous l'avons vu, Marguerite Yourcenar s'intéresse aux artistes capables de donner une représentation de la réalité, ou aux hommes, comme les saints, susceptibles de refigurer l'existence en fonction d'un horizon d'éternité. Elle interroge ces symboles dans leur dimension historique. Dès lors, un mouvement double se dessine dans cette préoccupation. Chez l'historien comme chez l'artiste, il y a un désir absolument justifié d'empathie avec le modèle. Ce désir d'empathie est le lieu du mimétisme de l'opération artistique ou historique. Mais un tel désir nomme en même temps l'impossible de l'historien et de l'artiste.

Cela dit, dans le cas de l'historien et de l'artiste, ce qu'ils ont à refigurer est passé. Qu'est-ce à dire? Que tout passé est définitivement anachronique, et que pour l'artiste surgit une nostalgie éperdue d'un moment à fixer désespérément, et pour l'historien une impossibilité de reconstituer l'entier du passé, qui sans cesse murmure à sa conscience que son travail est incomplet.

Reste alors le travail puissant de l'imagination, qui permet de contourner les impossibilités intrinsèques aux conditions d'historien et d'artiste. Et c'est bien là que se situe Marguerite Yourcenar. Nous voyons en effet que, dans ses prises de position d'avant la guerre sur le déroulement de l'histoire ou sur l'évolution des idées, elle met en valeur une histoire aboutissant à un

vingtième siècle catastrophique, où l'homme n'a plus que la possibilité de survaloriser son individualité pour échapper à une apocalypse dont chaque signe du modernisme récite une déclinaison. Si l'on ne peut nier (et les faits l'ont dramatiquement confirmé) que cette vision n'ait été fondée, il n'en demeure pas moins qu'elle relève aussi d'une organisation logique en forme de récit, et que l'imagination ici ou là joue un rôle tout aussi déterminant pour sa construction que la réalité historique. Par ailleurs, la pensée crépusculaire du début du siècle est également la conscience de la perte que génère la progression du temps, en termes de valeurs de civilisation, et du désarroi, voire de l'impuissance que ressentirent certains face à cette perte.

Forte de ce savoir, consciente des bouleversements aussi bien esthétiques que politiques ou sociaux, mais aussi en interprétant les faits selon la logique de l'époque à laquelle elle appartient, Marguerite Yourcenar donne, dans les textes que nous avons approchés, sa conception de l'histoire et fait de l'artiste un mythe, le seul capable de défier le temps. Cette pensée ainsi formée, a été, n'en doutons pas, une formidable école pour celle qui, selon ses propres dires, fera de l'histoire "un pied dans l'érudition, l'autre dans la magie" (*OR* 526). L'imagination amplifie l'érudition, et comble ses lacunes irrémédiables, en refusant une stérile discussion sur ce que j'ai nommé plus haut "le testament inachevé". Et l'art, s'il n'est pas synonyme d'éternité, ravive cependant la mémoire au niveau d'un présent en perpétuelle construction: à partir de là, la mission de la mémoire appartient aux lecteurs...