

CHAPITRE IV

REPRESENTATION DU CORPS

Dans l'œuvre yourcenarienne, 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. Marguerite Yourcenar révèle 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." ¹

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." ²

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

¹ YO, p.62.

² *Ibid.*

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 manière de Balzac, 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.

4.1 Récit et regard

Chez Marguerite Yourcenar, le corps est représenté selon deux modes. Dans le roman à la première personne, *Alexis, 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.

"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, [...]" ³

³ CG, *Préface*, p.80.

C'est avec l'optique du narrateur-héros, dit narrateur intradiégétique, que l'on découvre progressivement les autres personnages avec qui il entre en contact. Leurs images filtrées par une conscience subjective s'avèrent plus ou moins déformantes selon les exigences intérieures de leur regardeur. Nous avons vu 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 leur trait physique, car il serait invraisemblable que le narrateur dessine son propre portrait sans une justification nécessaire.

Dans les œuvres à la troisième personne conduites par le narrateur extradiégétique, c'est ce dernier qui adopte le point de vue d'un ou de plusieurs personnages. *Anna, soror...* nous offre un exemple intéressant. 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." ⁴

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.

⁴ AS, p. 881.

"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, [...]." ⁵

Anna se rappellera l'éducation morale que sa mère lui a implantée. À partir du voyage en Acropoli, c'est Miguel qui prend le relais du foyer de regard. Une grande partie du récit est conduite selon son optique. C'est avec lui que le lecteur assiste aux différents événements. On le suit dans ses errances au cours desquelles il aperçoit une jeune charmeuse de serpents. On partage sa vue et ses songes onériques. On hésite autant que lui sur la réalité de ce qui lui apparaît. C'est lui qui observe donna Valentine, guette la silhouette d'Anna et surveille sa conduite, mais la procédure inverse n'a pas lieu. Ainsi Miguel assume 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.

"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,

⁵ *Ibid.*, pp.882-883.

du péché. [...] Il regardait Anna, haineusement. Cette femme lui faisait horreur. Il se disait : « Elle l'a tué. »" ⁶

À la fin du récit, le point focal se fixe de nouveau sur Anna. D'où se glissent les souvenirs de donna Valentine et en particulier de don Miguel. Cela semble la ramener 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; [...]. " ⁷

Il est significatif qu'Anna revoit Miguel dans sa sensualité. La chaleur de sa main et le duvet sur la lèvre ont une charge érotique. Ces indices nous renseignent sur le corps voyant, c'est-à-dire Anna. Longtemps après la disparition de Miguel, elle continue à éprouver un désir ardent à son égard. Sa mère et son frère restent vivants dans sa mémoire. En revanche, son père de son vivant, ou après mort, n'a aucune place dans sa vie. L'univers d'Anna se restreint à un trio formé de la mère et les deux enfants ; le père en est exclu. Cette relation

⁶ *Ibid.*, p.915.

⁷ *Ibid.*, p.927.

tripartite, éclipsée avec la disparition de donna Valentine et de don Miguel, s'opposera au rapport conflictuel entre le père et la fille jusqu'à la fin du récit.

L'Œuvre au noir débute avec l'entrée sur 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 d'Henri-Maximilien. Ensuite, c'est la focalisation interne qui domine. Zénon est observé par ce dernier. Il est vu de dos, la tête cachée sous le capuchon.

"Depuis l'étape de La Fère, un pèlerin le précédait sur la route à une distance d'une certaine de toises.
[...]

Il tourna la tête sous son capuchon d'étoffe brune, et Henri-Maximilien reconnut Zénon." ⁸

L'emploi du déterminant indéfini "*un* ", attribué au nom "*pèlerin* ", souligne l'anonymat du personnage. Henri-Maximilien ne reconnaît Zénon qu'au moment où ce dernier se tourne vers lui. Henri-Maximilien contemple la physionomie de son cousin 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

⁸ *ON*, p.562.

blême, parassait rongé, et il y avait dans sa démarche une sorte de précipitation farouche." ⁹

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 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." ¹⁰

Dans l'ensemble, le portrait de Zénon se dessine de la même manière que celui des autres personnages yourcenariens dont l'écrivain souligne le beau visage et le corps maigre. Mais ici, Marguerite Yourcenar s'applique à faire ressortir le mystère du personnage. On ne voit d'abord que la silhouette de Zénon ; il s'introduit sur scène comme un inconnu. Carminella Biondi explique que l'entrée d'Henri-Maximilien sur la scène "offre à Marguerite Yourcenar la possibilité d'y introduire Zénon par « une porte

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *YO*, p.172.

secondaire », en harmonie avec son caractère plus secret." ¹¹ Non seulement son entrée énigmatique oriente le lecteur sur la trame principale du roman, mais elle annonce notamment une existence secrète que Zénon devra mener jusqu'à ses derniers jours. Rappelons, par exemple, son errance dans l'anonymat 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 veut aussi découvrir sa physionomie dissimulée. D'autre part, l'horizon d'attente du lecteur est transgressé. Car dans un grand nombre des romans, la figure principale précède les autres personnages 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 héros, 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 le 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.

¹¹ Carminella Biondi, *Marguerite Yourcenar ou la quête de perfectionnement* (Pise : Libreria Goliardica, 1995), p.113.

4.2 Jeu de miroir

Il est intéressant de noter que Marguerite Yourcenar décrit moins les yeux des personnages que leur regard. Chez elle, le thème de regard est étroitement lié au thème de miroir du fait qu'ils possèdent la même fonction de révélation. Les personnages se contemplent dans le miroir, ou se découvrent à travers le regard des autres qui leur sert de miroir. Sur le plan narratif, le narrateur ou le personnage qui nous offre son point de vue reste souvent invisible au lecteur pour la raison de la vraisemblance. Se regarder dans le miroir est donc un procédé courant chez Marguerite Yourcenar. Le reflet du miroir est doté d'une valeur symbolique. Ana Monleon, dans son article intitulé : "Le miroir florentin" ¹², met en rapport l'état d'âme des personnages yourcenariens tourmentés par un conflit intérieur, et leur reflet renvoyé par le miroir. Lina Chiari se regarde dans la vitrine d'un magasin et reconnaît avec peine son propre visage tellement il est modifié. Son reflet dévoile la vérité longtemps ignorée : la ravage d'un cancer qui la condamne.

"Ce qu'elle voyait, ce n'était pas le visage de la Lina Chiari qui déjà appartenait au passé, mais le visage futur d'une Lina tristement dépouillée de toutes choses, entrée dans ces régions méticuleusement propres, stérilisées, imprégnées de formol et de chloroforme, qui servent de froides frontières à la mort." ¹³

¹²Ana Monleon, "Le miroir florentin," dans *Marguerite Yourcenar. Biographie, autobiographie*, Actes du II colloque international, València, octobre 1986 (València : Universitat de València, 1988), pp.195-202.

¹³DR, p.175.

Déconcertée par cette triste vérité, Lina a besoin d'un "masque" pour dissimuler sa déchéance physique ; c'est pourquoi elle achète un rouge à lèvres qui lui rend provisoirement un éclat de teint. Paradoxalement, la vérité rendue par le miroir l'amène à une nouvelle illusion.

Dans *Alexis*, on assiste à une réaction opposée. Le héros se rend compte que son reflet dans le miroir n'est qu'une image trompeuse. La surface réfléchissante lui apporte une sagesse : ce que "voit" Alexis, ce n'est pas ce qu'il "est".

"Puisque quelque chose de si grave avait eu lieu en moi, il me semblait naïvement que je devais être changé, mais le miroir ne me renvoyait que mon image ordinaire, [...]." ¹⁴

Le miroir ment-il donc ? Chez Alexis, il s'agit plutôt de la vérité au second degré. Se regarder dans le miroir lui permet de se reconnaître l'identité ou la différence : d'un côté, son apparence virile ; de l'autre, son penchant homosexuel.

"L'homme se sert de l'homme comme miroir." ¹⁵
L'expression du visage ou le regard de l'autre peut servir de miroir. Dans *Anna, soror...*, le visage d'Anna, crispé de désir et identique à celui de son frère, permet à ce dernier de reconnaître le sien. Dans ce sens, le visage de la jeune fille figure le miroir pour lui.

¹⁴ A, p.33.

¹⁵ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, p.637.

"Ce visage effarouché parut à don Miguel si semblable au sien qu'il crut voir son propre reflet au fond d'un miroir." ¹⁶

Il semble que la similitude physique entre le frère et la sœur annonce leur future union d'ordre physique et moral. Si don Miguel se rend compte de son désir en observant sa sœur, Anna ne se reconnaît-elle pas le sien réciproquement ? Le lecteur attentif comprendra que la transgression morale, dans cette perspective, ne sera pas impossible.

Pour Hadrien, le regard d'Antinoüs lui sert d'un précieux miroir. Car l'homme dans la solitude n'est qu'un "être sans volume, ou sans perspective propre"¹⁷ L'existence divinisée d'Hadrien n'est assurée qu'avec le regard de son jeune favori.

"[...] ; les yeux les plus attentifs du monde me regardaient en face; je me sentais jugé. Mais je l'étais comme un dieu l'est par son fidèle : [...]." ¹⁸

Est-ce "l'œil puissant" ? À n'en pas douter, Hadrien sera désormais hanté par le regard d'Antinoüs, regard qui suscitera chez l'empereur un sentiment de culpabilité dû à la mort de l'éphèbe.

¹⁶ AS, p.891.

¹⁷ Ana Moleon, "Le miroir florentin," dans *Marguerite Yourcenar. Biographie, autobiographie*, p.199.

¹⁸ MH, p.405.

Dans *L'Œuvre au noir*, Zénon contemple son visage dans un miroir florentin qui lui renvoie vingt images de lui-même.

"C'était un miroir florentin au cadre d'écaille, formé d'un assemblage d'une vingtaine de petits miroirs bombés, [...], Zénon s'y regarda. Il y aperçut vingt figures tassées et rapetissées par les lois de l'optique, vingt images d'un homme [...], aux yeux luisants qui étaient eux-mêmes des miroirs." ¹⁹

La multiplicité de ses reflets se réfèrent aux diverses facettes de son moi, que Zénon a vécues lors de sa vie errante. La vue du miroir annonce un retour sur soi pour trouver le point de cohésion d'un savoir épars, de découvrir "le noyau de son être"²⁰, c'est-à-dire sa nature profonde. L'épisode du miroir florentin marque ainsi le passage de "la vie errante" à la "vie immobile", tant sur le plan narratif que psychologique. La première partie du roman se termine par la fin du parcours de Zénon sur la surface du monde, qui a duré plus de trente ans. Le retour à Bruges, sa ville natale, ouvre la deuxième partie du roman et marque le début de son "voyage intérieur", la descente dans le moi profond.

La loupe assume également la fonction de miroir. Zénon fait une promenade d'herboriste, "emportant avec lui une loupe qu'il avait fait construire sur ses spécifications par un lunettier de Bruges"²¹.

¹⁹ ON, p.670.

²⁰ Carminella Biondi, "Zénon et l'achimie. Voyage au bout de la connaissance," dans *Voyage et connaissance dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, p.21.

²¹ ON, p.705.

Cet instrument lui sert à examiner de près des plantes ramassées sur la route. Il contribue donc à l'acquisition de la connaissance du monde par l'expérimentation.

Or, la loupe permet à Zénon de voir aussi son propre œil. Décrit minutieusement avec un recours métaphorique, l'œil de Zénon grossi par la loupe est associé à une bête.

"Au réveil, il crut apercevoir contre son visage une bête extraordinairement mobile, insecte ou mollusque qui bougeait dans l'ombre. Sa forme était sphérique ; sa partie centrale, d'un noir brillant et humide, s'entourait d'une zone d'un blanc rosâtre ou terne ; des poils frangés croissaient sur la périphérie, issus d'une sorte de molle carapace brune striée de crevasses et bossuées de boursouflures. [...], il reconnut que ce qu'il voyait n'était autre que son œil reflété et grossi par la loupe, [...]. Il s'était vu voyant ; [...]" ²²

Par l'intermédiaire de la loupe, Zénon se trouve à la fois sujet et objet de son regard : "il s'était vu voyant". Cette double perception, chargée d'une valeur symbolique, fonctionne comme mode de connaissance du monde et de soi.

"[...], il avait regardé de tout près l'organe petit et énorme, proche et pourtant étranger, [...], dont il dépendait pour voir l'univers. Il n'y avait rien de

²² *Ibid.*

théorique à tirer de cette vision qui accrut
bizarrement sa connaissance de soi, et en même
temps sa notion des multiples objets qui composent ce
soi." ²³

4.3 Corps saisi dans la durée vécue

Nous avons montré 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 désigner son favori correspondent à ses portraits successifs. Lorsque Hadrien se souvient de leur première rencontre, il l'appelle "berger".

²³ *Ibid.*

"[...], et je songeai immédiatement à un berger au fond des bois, vaguement sensible à quelque obscur cri d'oiseau." ²⁴

Quelques pages plus loin, Hadrien s'aperçoit que son favori se métamorphose en jeune prince : "Mon jeune berger devenait un jeune prince." ²⁵

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." ²⁶

La phase suivante de la croissance est marquée par une extrême douceur. Devenu jeune homme, le corps robuste et agile du Bithynien s'amollit progressivement à l'image d'une bacchante. Hadrien décrit avec une grande précision les modifications biologiques dans les différentes parties de son corps.

²⁴ *MH*, p.404.

²⁵ *Ibid.*, p.419.

²⁶ *Ibid.*, p.406.

"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 bacchante." ²⁷

Hadrien utilise des appellations empruntées au règne animal : "ce beau lévrier" ²⁸, "les jambes un peu lourdes du poulain", connotent la souplesse du corps et sa force virile d'un adolescent qui avait vécu au sein de la nature. Par opposition, le choix du mot "bacchante" 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,"²⁹ écrit-il. Veut-il ignorer sa propre influence qui s'exerce sur le jeune homme, 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 des images instantanées

²⁷ *Ibid*

²⁸ *Ibid*, p.405.

²⁹ *Ibid*, p.406.

qui marquent le caractère éphémère de la vie. Pour certains personnages, la romancière 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, tel que nous 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-Sicules." ³⁰

La personnalité de donna Valentine se résume 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 avec révérence.

"[...], sa fille Anna [...] l'avait vue bien souvent, dans sa cellule du couvent d'Ischia, un *Phédon* ou un *Banquet* sur les genoux, ses belles mains posées sur l'appui de la fenêtre ouverte, méditer longuement devant la baie merveilleuse." ³¹

³⁰ *AS*, p. 881.

³¹ *Ibid.*, pp. 882-883.

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." ³²

L'adjectif "clair" sert à décrire non seulement le visage de donna Valentine, mais aussi sa voix.

"Sa voix était claire comme une cloche d'argent." ³³

La notion de transparence renforcée par l'image du son argentin de la cloche relève de l'idée de pureté qui caractérise le 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.

³² *Ibid.*, p.893.

³³ *Ibid.*, p.890.

"[...], et, tout enveloppée de l'or oblique du crépuscule, Valentine elle-même semblait diaphane comme ses gemmes." ³⁴

La devise de donna Valentine : *Ut crystallum* , témoigne 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" ³⁵.

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." ³⁶

Cette affirmation vaut également pour le portrait de donna Valentine qui possède à la fois une beauté divine, une pureté et une compassion pour les prochains.

"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." ³⁷

³⁴ *Ibid.*, p.883.

³⁵ *Ibid.*, p.890.

³⁶ *YO*, p.172.

³⁷ *AS.*, 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.

"Ses enfants vénéraient en elle une Madone." ³⁸

Chez donna Valentine, sa vertu chrétienne se mêle à la valeur grecque. Michel Dupuis explique 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 discrète." ³⁹

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. » ⁴⁰ 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. » ⁴¹

³⁸ *Ibid.*, p.883.

³⁹ Michel Dupuis, "« Du sacré au saint ». Éléments esthétiques d'une distinction philosophique chez Marguerite Yourcenar, " dans *Le sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, éd Rémy Poignault (Tours : S.I.E.Y., 1993), p.36.

⁴⁰ *AS*, p.883.

⁴¹ *Ibid.*, 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.

"[...], 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." ⁴²

Dans l'épisode intitulé "La mort à Münster", Hilzonde est maîtresse de Hans Bockhold, chef de la commune anabaptiste. Son corps est exposé au regard du public. Nous retrouvons la mention de sa blancheur.

"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." ⁴³

⁴² *ON*, p.568.

⁴³ *Ibid.*, p.610.

Les deux exemples revêtus d'une valeur érotique se fondent paradoxalement sur des images religieuses. Pour le premier exemple, Anne-Yvonne Julien explique que dans l'érotisme médiéval, l'amande mondée peut désigner "le secret, le cachet et plus spécifiquement la virginité de Marie" ⁴⁴. Dans le second exemple, la blanche nudité sous les robes d'Hilzonde rejoint l'image précédente, c'est-à-dire le caché de femme. Une métonymie s'y introduit ironiquement : 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.

4.4 Corps morcelé

Dans l'œuvre yourcenarienne, les portraits physiques sont assez réduits. Les détails de l'habillement sont rares. Même les personnages principaux ne sont souvent dessinés que d'un trait elliptique. La description du corps se réduit à une seule partie privilégiée. Le portrait, à première vue, semble marqué par un procédé d'accentuation à l'aide de quelques mots. Regardons, par exemple, le portrait de Zénon.

"Un homme frileusement vêtu d'une
houppelande, un peu courbé sous son capuchon
brun, [...]." ⁴⁵

⁴⁴ Anne-Yvonne Julien, *L'Œuvre au noir de Marguerite Yourcenar* (Paris : Gallimard, 1993), p.103.

⁴⁵ *ON*, p.638.

Ce portrait est décrit à travers le point de vue d'Henri-Maximilien lorsque les deux cousins se retrouvent dans une taverne à Innsbruck. Il fait écho de la description de Zénon présentée dans l'épisode de la mort de Bénédicte. La focalisation est empruntée à Martha, sa demi-sœur.

"C'était un homme maigre et grand, aux yeux creux, qui portait la houppelande rouge des médecins ayant accepté de soigner les pestiférés, [...]." ⁴⁶

Dans ces deux exemples, les traits spécifiques du personnage sont répétés pour préciser sa caractéristique. De même, chez les autres personnages, le portrait se concentre principalement sur certaines parties du corps : mains, pieds, seins, bouche, auxquelles la romancière attribue une valeur symbolique.

- *La main*

La main constitue un thème privilégié chez Marguerite Yourcenar de sorte que les occurrences de ce mot se multiplient dans toute son œuvre. Monique Lachet-Lagarde, dans son article ⁴⁷, souligne la valeur révélatrice de la main dans l'univers yourcenarien. La main sert d'intermédiaire entre l'homme et le monde. Son premier rôle est de permettre aux personnages d'acquérir la connaissance du monde. Prenons par exemple celles de Zénon. Les mains de l'alchimiste sont

⁴⁶ *Ibid.*, pp.631-632.

⁴⁷ Monique Lachet-Lagarde, "Les signes de la main," dans *Marguerite Yourcenar. Biographie, autobiographie* Actes du II colloque international, València, octobre 1986, pp.71-80.

"tachées d'acides , marquées çà et là de pâles cicatrices de brûlures, et l'on voyait qu'il considérait attentivement [...] ces grands outils de chair qui servent à prendre contact avec tout." ⁴⁸ Zénon s'engage dans des expérimentations alchimiques, d'où parviennent les mains cicatrisées de brûlures. L'exercice de ses activités s'accomplit ainsi grâce à ses mains.

La main révèle aussi l'état de santé, l'état d'âme ou le tempérament des personnages. Dans *Denier du rêve*, le vieux peintre Clément Roux a des "mains gonflées de cardiaque"⁴⁹. Les mains de Monique sont "toujours un peu fiévreuses" ⁵⁰ durant quelques semaines de sa grossesse, ce qui s'explique par le fait qu'elle craint d'un accouchement difficile. La sérénité de donna Valentine se lit en toute évidence dans "ses belles mains posées sur l'appui de la fenêtre"⁵¹ lorsqu'elle s'absorbe dans une longue contemplation.

En outre, les rapports entre les êtres, humains ou animaux, s'établissent à travers la main. Un signe d'amour ou d'affection s'exprime par la caresse. Avant le sacrifice de son faucon, Antinoüs "caressa longuement sa petite tête" ⁵². Ce contact physique se rapporte à celui d'Hadrien, évoqué quelques lignes plus loin, le soir qui précède la mort de son favori.

⁴⁸ *ON*, p.653.

⁴⁹ *DR*, p.185.

⁵⁰ *A*, p.70.

⁵¹ *AS*, p.883.

⁵² *MH*, p.437.

"Antinoüs, couché au fond de la barque, avait appuyé la tête sur mes genoux; [...]. Ma main glissait sur sa nuque, sous ses cheveux." ⁵³

Nous avons ici deux images parallèles. Antinoüs fait une tendre caresse à sa bête, et Hadrien à son favori, considéré, lui aussi, comme la bête de l'empereur. Mais il s'impose une différence considérable à ces deux gestes. Si le toucher du jeune homme provient de sa pitié envers l'animal sacrifié, qui lui renvoie à sa propre fin, celui de l'empereur est, en revanche, revêtu d'une sensualité explicite. Les gestes d'Hadrien et d'Antinoüs donnent une image concrète de la parfaite intimité des deux amants.

Dans *Anna, soror...*, la main possède une valeur de synecdoque. Elle marque la différence de sexe entre les deux personnages : frère et sœur. Si le corps d'Anna se réduit par rhétorique à ses pieds nus et sensuels, celui de Miguel consiste de la même façon en ses deux mains. Son identité personnelle se reconnaît à travers ses mains dont l'aspect physique permet de le distinguer de sa sœur quasi gémellaire.

"Miguel à cet âge ressemblait beaucoup à sa sœur ; n'étaient les mains, délicates chez elle, durcies chez lui [...], on les eût pris l'un pour l'autre." ⁵⁴

Outil servant à toucher, les mains révèlent l'état d'esprit de Miguel. Le premier contact physique entre le jeune homme et sa sœur

⁵³ *Ibid.*, p.438.

⁵⁴ *AS*, p.883.

aimée s'exerce lorsque Miguel lui touche la poitrine dans la carosse à leur retour au fort Saint-Elme après la mort de donna Valentine. Les réactions physiques, telles que le tremblement des mains et la manière de se les frotter l'une contre l'autre, dévoilent son âme troublée et son remords.

"Il se tenait debout, appuyé contre la portière du coche, les mains encore tremblantes, et plus livide que sa sœur. Il ne pouvait parler. [...] Don Miguel passait continuellement ses mains l'une contre l'autre comme pour en effacer quelque chose." ⁵⁵

Ce toucher a une valeur significative. Il signale un certain érotisme éveillé chez le jeune homme. Cette sensation déclenche un rapport incestueux qui se développera entre les deux jeunes gens. Elle permet à Miguel non seulement de sentir le corps de l'autre, mais aussi de prendre connaissance du sien.

Dans *Alexis*, l'importance des mains est décrite dans son ampleur. Le protagoniste se connaît et se consacre à la musique grâce à ses propres mains.

"[...], c'étaient des servantes bien fidèles ; elles m'avaient nourri, quand la musique était mon gagne-pain ; et je commençais à comprendre qu'il y a quelque beauté à vivre de son art, [...]." ⁵⁶

⁵⁵ *Ibid.*, pp.896-897.

⁵⁶ *A*, p.75.

Les mains d'Alexis sont revêtues d'une valeur libératrice. Elles lui permettent de se connaître et de se libérer des contraintes physiques et morales. Elles favorisent son départ définitif, qui rompt la vie conjugale avec Monique.

"Mes mains, Monique, me libéreraient de vous.
[...]; elles m'ouvriraient, mes mains libératrices, la
porte du départ." ⁵⁷

Or, Dieu au sens yourcenarien s'applique à l'absolu, à l'infini, au Tout. Les mains permettent ainsi à Alexis de l'atteindre à travers la musique. Elles lui ouvrent une voie d'accès à ce Dieu sous forme d'art.

- *Le pied*

L'évocation du pied constitue un thème littéraire aussi important que celle de la main. Annick de Souzenelle souligne que le thème de pied blessé occupe une place de premier rang dans les textes bibliques et mythologiques.

"[...] nous allons voir l'humanité, à travers ses livres sacrés, ses mythes et ses contes, exprimer douloureusement son erreur en traînant un pied blessé, mordu par le serpent avec Ève." ⁵⁸

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Annick de Souzenelle, *Le symbolisme du corps* (Paris : Albin Michel, 1991), p.92.

Cette partie du corps acquiert aussi une valeur érotique. Son rôle est défini par Jean Chevalier et Alain Gheerbrant :

"Le pied apparaît, sinon comme le foyer essentiel, du moins comme l'un des pôles de l'attraction sexuelle. Le pied est un symbole érotique, de puissance très inégale, [...]." ⁵⁹

Sylvie Collot, dans son étude sur les romans d'Émile Zola, remarque avec justesse la sensualité du pied nu qui se révèle être un lieu de désir.

"Par sa nudité, le pied éveille le désir dans ces moments d'abandon propices à la séduction, [...]." ⁶⁰

Cette explication peut s'appliquer parfaitement à Miguel, le héros d'*Anna, soror...*, qui se montre troublé lorsqu'il entrevoit les pieds nus de sa sœur.

"[...] ; par les croisées étroites comme des meurtrières, il lui arrivait d'entrevoir l'ombre d'Anna allant et venant à la lueur d'une petite lampe. Elle se décoiffait, épingle par épingle, puis tendait le pied à une servante pour qu'on lui enlevât sa

⁵⁹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, p.750.

⁶⁰ Sylvie Collot, *Les lieux du désir. Topologie amoureuse de Zola* (Paris : Hachette,1992), p.82.

chaussure. Don Miguel par décence tirait les rideaux." ⁶¹

Dans le clair-obscur, Miguel observe sa sœur, dans l'intimité, en train de se décoiffer et de se déchausser. La nudité de la jeune femme est suggérée subtilement à demi-mot. L'ombre mobile d'Anna suffit à éveiller chez Miguel un désir ardent et sa sensualité refoulée. Le jeune homme est hanté par cette vision érotique de sorte qu'elle réapparaît dans ses songes où il confond les pieds nus d'Anna avec ceux de la fille sarrasine. Cette dernière apparaît comme le double d'Anna, doté à la fois d'un mystère et d'une sensualité débridée. C'est dans son sommeil que Miguel donne libre cours à ses fantasmes, libérés de toute conscience. Ici, l'image des pieds prend toute son ampleur. Le mouvement onduleux de la fille sarrasine évoque d'abord une sensation voluptueuse. Mais ces pieds dansants ne nous font-ils pas penser à la déesse hindoue, Kâli, qui danse sur le corps de son époux, Çiva ?

"Les pieds bruns de la fille y reposaient paisiblement comme sur un lit d'herbes sèches. Ces pieds avançaient en dansant ; Miguel les sentait marcher sur son cœur ; à chaque pas, il les voyait devenir plus blancs ; ils touchaient maintenant l'oreiller. Miguel, se penchant pour les embrasser, reconnaissait les pieds d'Anna, nus dans leurs mules de satin noir." ⁶²

Au réveil, Miguel ne peut pas s'empêcher de regarder à la dérobée un pied d'Anna. L'une de ses pantoufles lui assure le lien entre

⁶¹ *AS*, p.884.

⁶² *Ibid.*, p.888.

le rêve et la réalité, et par là lui révèle son amour interdit à l'égard de sa sœur.

"Donna Anna était à son prie-Dieu. En se haussant, il crut voir entre le linge de nuit et le satin de la mule la pâleur dorée d'un pied nu. Anna le salua d'un sourire." ⁶³

L'attitude religieuse d'Anna s'oppose à la charge érotique de ses pieds. Il n'est pas étonnant que Miguel, excité par cette vue sensuelle, cherche à se calmer avec l'eau froide.

"Le froid de l'eau, en le réveillant tout à fait, le calma." ⁶⁴

La perception de la nudité précède un véritable contact physique entre les deux jeunes gens. Miguel embrasse dans le rêve les pieds d'Anna ; il touchera, qu'il le veuille ou non, les seins de la jeune fille évanouie, et ils feront finalement des étreintes amoureuses.

- *Les seins*

Pour dépeindre le portrait de donna Valentine, Marguerite Yourcenar souligne la minceur du personnage. Ce trait caractérise aussi le personnage d'Hilzonde dans *L'Œuvre au noir*, mais dans un but différent. La minceur est associée chez donna Valentine à l'idée de la

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

finesse, voire de la chasteté. Le corps frêle d'Hilzonde, au contraire, accentue son aspect lascif, car il fait contraste avec la rondeur de ses seins. Lorsque Messer Alberico de' Numi voit pour la première fois la jeune fille, il semble remarquer le sein avant le visage même. C'est pourquoi ce lieu occupe la première place dans l'ordre descriptif.

"Tout de suite, Messer Alberico de' Numi s'éprit de cette fillette aux seins fluets, au visage effilé, vêtue de raides velours brochés [...]" ⁶⁵

Abandonnée par Messer Alberico, Hilzonde se marie avec le vieux Simon Adriansen. Dans la chambre nuptiale où les époux s'unissent, les seins, lieu privilégié d'amour, sont de nouveau évoqués. La caresse des seins de la mariée est d'ordre érotique, mais Simon transforme de manière insolite cette partie du corps en un objet du culte chrétien.

"[...], et la façon dont le vieil homme, penché sur son épaule, lui caressait les seins, comme si faire l'amour était une manière de bénir." ⁶⁶

Les seins sont ainsi sacralisés dans l'expérience sensuelle de Simon. Nous retrouvons un exemple analogue dans le chapitre intitulé "La mort à Münster", où l'idée de la bénédiction est reprise dans la description des seins.

⁶⁵ *ON*, p.567.

⁶⁶ *Ibid.*, p.574.

"Le roi pressé contre elle admirait ce corps grêlé dont la maigreur semblait, disait-il, faire saillir davantage les formes bénies de la femme, les longs seins tombants et le ventre bombé." ⁶⁷

Nous relevons une image récurrente des seins dans *Souvenirs pieux*, où Marguerite Yourcenar évoque un acte sensuel de ses parents.

"Michel aimait tendrement les seins légèrement tombants de Fernande, un peu trop volumineux pour sa taille mince, [...]." ⁶⁸

La similitude entre Fernande, mère de l'auteur, et Hilzonde, sa créature fictive, établit de manière étrange un lien entre l'œuvre romanesque et l'écriture autobiographique de Marguerite Yourcenar.

- *La bouche*

Dans son article consacré au personnage d'Angiola di Credo dans *Denier du rêve*, Enrica Restori fait un rapprochement entre Angiola et les êtres bibliques ainsi que mythologiques : Vénus, Narcisse, Ève et Kâli.⁶⁹ Ses lèvres, métonymie de sa personne, semblent être le

⁶⁷ *Ibid.*, p.609.

⁶⁸ *SP*, p.715.

⁶⁹ Enrica Restori, "De Vénus à Kâli. Angiola de Credo, un personnage féminin au croisement des mythes, dans *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, pp.83-93.

trait physique le plus marquant de cette femme. Elles se singularisent par le double registre de la monstruosité et de la sensualité. "C'est une bouche qui peut-être dévore" ⁷⁰.

Le symbolisme de la bouche sensuelle hante l'œuvre yourcenarienne. La bouche est un organe du contact physique au même titre que les mains. Si une caresse relève du toucher sensuel, un baiser, de l'oralité sexuelle. L'érotisme chez le couple parental de Zénon est suggéré par la terminologie buccale : "boire" et "bouche".

"Cette nuit-là, le jeune Florentin but à la
fontaine scellée, apprivoisa les deux chevreaux
jumeaux, apprit à cette bouche les jeux et les
mignardises de l'amour." ⁷¹

Les métaphores érotiques nous renvoient au sens figuré de "la fontaine scellée" qui signifie la virginité d'Hilzonde, et à la bouche qui désigne par métonymie sa personne. La jeune femme se donne à son amant comme une source qui peut apaiser la soif de plaisirs charnels. Dans le sens inverse, Hilzonde prend connaissance des appétits sexuels et apprend également à les assouvir. En d'autres termes, la mère de Zénon est à la fois "consommée" et "consommatrice" de la chair.

Hilzonde a une autre aventure charnelle avec Hans Bockhold, chef des anabaptistes. La bouche de cet homme lui sert de voie d'exaltation sensuelle.

⁷⁰ *Ibid.*, p.93.

⁷¹ *ON*, p.568.

"Elle cédaît avec dégoût aux baisers de cette
bouche moite, mais ce dégoût tournait à l'extase ;
[...]."⁷²

La sensualité de la bouche ne se limite pas au monde profane ; l'oralité incorporée dans l'ordre religieux peut être considérée comme lieu où se joignent le sacré et le sensuel. Lors de l'office du dimanche, la bouche d'Anna qui reçoit l'hostie, la relie à Dieu, spirituellement. Dans la perspective de Miguel qui l'observe, il imagine qu'elle donne plutôt un baiser, signe d'union corporelle.

"Ils communièrent. Les lèvres d'Anna se tendirent pour recevoir l'hostie ; Miguel songea que ce mouvement leur donnait la forme du baiser, puis repoussa cette idée comme sacrilège."⁷³

À ce propos, s'agit-il du "sacrilège" ? Marguerite Yourcenar nous donne sa justification dans son entretien avec Matthieu Galey :

"[...] le sens des religions, c'est-à-dire « ce qui relie » comme nous l'avons déjà dit. Il s'agit de relier l'homme à tout ce qui est, a été, et sera, et non pas à une mode d'un jour."⁷⁴

⁷² *Ibid.*, p.609.

⁷³ *AS*, p.891.

⁷⁴ *YO*, p.39.

Le "baiser", selon l'imagination de Miguel, relie Anna tant à Dieu qu'à lui-même, qui participe également à la cérémonie. Le frère et la sœur "communient" donc au sens propre du terme et au niveau de la connotation. Le registre de la bouche établit le mariage de la sainteté et la sensualité, la force spirituelle et le pouvoir charnel. L'organe de sexualisme est ainsi sacralisé.

Le baiser, geste physique de la bouche, peut se servir aussi d'indice psychologique du personnage. Sophie donne des baisers à Volkmar pour susciter la jalousie d'Éric. Le soufflet qu'elle reçoit de celui-ci témoigne qu'il ne demeure pas indifférent au défi lancé par la jeune femme. De cette manière, l'amour se mêle à la haine et l'affection se transforme en agression.

"[...], Sophie présentait à cette brute les lèvres les plus invitantes et les plus fausses que jamais actrice de cinéma ait offertes en louchant vers l'appareil de prise de vues. C'en était trop. Je la saisis par le bras, et je la giflai." ⁷⁵

- *L'expression vocale*

L'analyse consacrée à la bouche nous conduit à la question de l'expression vocale. La voix humaine joue un rôle considérable dans la caractérisation des personnages de Marguerite Yourcenar.

⁷⁵CG, p.126.

La voix narrative dans les romans à la première personne s'impose à l'ordre auditif dans une situation d'écoute, créée par la forme épistolaire dans *Alexis et Mémoires d'Hadrien*, ou par le récit oral adressé à des auditeurs présents dans *Le Coup de grâce*. Ces voix narratives conçues comme corps parlants sont rendues perceptibles grâce aux procédés stylistiques soigneusement élaborés que Marguerite Yourcenar nomme "les portraits d'une voix". Si les narrateurs-personnages dans les récits à la première personne sont peu visibles, leur présence n'est pas moins saisie par le lecteur qui est invité à imaginer leur expression vocale.

Dans son article intitulé "L'écriture des voix dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar" ⁷⁶, Nicole Bourbonnais remarque que la romancière s'intéresse davantage à la manière de s'exprimer, propre à chacun de ces personnages, que la qualité de leur voix. Alexis revient, au cours de sa lettre, à plus d'une reprise, à la voix basse pour livrer son secret à Monique. Il envisage de faire des "confidences timides, chuchotées à voix basse" ⁷⁷ et "d'écrire aussi à voix basse" ⁷⁸. Le timbre feutré d'Alexis fait ressortir le silence qui règne sur son enfance et ensuite sur sa vie conjugale. Dans la demeure familiale de Worōino, Alexis "ne rit pas beaucoup" ⁷⁹ et "finit même par s'habituer à n'y parler qu'à voix basse" ⁸⁰. Monique possède également une "voix

⁷⁶ Nicole Bourbonnais, "L'écriture des voix dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar," dans *Lectures transversales de Marguerite Yourcenar* (Tours : S.I.E.Y., 1997), pp.75-89.

⁷⁷ A, p.62.

⁷⁸ *Ibid*

⁷⁹ *Ibid*, p.14.

⁸⁰ *Ibid*

trempée de silence"⁸¹. Leur vie commune se décrit donc comme "deux silences accordés"⁸². On peut dire que la manière de s'exprimer chez Alexis correspond à sa vie intérieure, tourmentée par un secret indicible. C'est pourquoi la tonalité de sa voix s'avère douce, discrète et hésitante.

Quant à l'empereur Hadrien, habitué à diriger et à décider, il possède une voix claire et bien timbrée. Le fil droit de la pensée sans inutiles digressions donne à la voix impériale un ton ferme, uniforme et décisif. Hadrien utilise des mots exacts pour traiter les domaines différents : administration, art, guerre, maladie, mort, etc. Ses phrases sont formulées avec précision, négligeant ni la qualité poétique ni le rythme harmonieux. La musicalité de la voix est sensible dans le texte suivant où la fermeté et le lyrique fusionnent harmonieusement.

"Je n'avais jamais remarqué avec autant de délices la pâleur de l'aube sur l'horizon des îles, la fraîcheur des grottes consacrées aux Nymphes et hantées d'oiseaux de passage, le vol lourd des cailles au crépuscule." ⁸³

Bien que *L'Œuvre au noir* soit écrit à la troisième personne, le point de vue narratif est dans l'ensemble attribué au personnage de Zénon. Le lecteur est souvent tenté d'assimiler la voix narrative à la voix du héros. C'est peut-être pour la même raison que la

⁸¹ *Ibid.*, p.58.

⁸² *Ibid.*, pp.58-59.

⁸³ *MH*, pp.406-407.

romancière accorde un intérêt particulier à l'expression vocale de ce personnage.

À la différence d'Hadrien, Zénon se distingue par son ascétisme et son orgueil démesuré. On ne s'étonne pas qu'il s'exprime tantôt avec réserve, tantôt avec ironie. Le timbre de sa voix est sec, dédaigneux et grave.⁸⁴ Ces traits caractéristiques se font entendre tout au long du roman. Dès son entrée dans le roman qui coïncide avec son départ pour le vaste monde, le jeune Zénon adopte un ton peu plaisant pour s'adresser à son interlocuteur Henri-Maximilien rencontré sur la route.

"- L'Abbé Mitré de Saint-Bavon à Gand m'a trouvé un emploi, dit Zénon avec prudence." ⁸⁵

"- *Ineptissima vanitas*, fit sèchement le jeune clerc. En êtes-vous encore à attacher de l'importance au vent qui sort des bouches ?" ⁸⁶

"- Le monde est grand, dit *gravement* Zénon. Plaise à Celui qui Est peut-être de dilater le cœur humain à la mesure de toute la vie." ⁸⁷

En effet, ces inflexions vocales reflètent chez Zénon le refus de se figer dans une attitude bornée ou de s'accommoder à

⁸⁴ Nicole Bourbonnais, "L'écriture des voix dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar," dans *Lectures transversales de Marguerite Yourcenar*, p.85.

⁸⁵ *ON*, p.562.

⁸⁶ *Ibid.*, p.563.

⁸⁷ *Ibid.*, p.564. C'est nous qui soulignons.

l'opinion publique. En revanche, le docteur Sébastien Théus s'exprime sur un ton calme et froid devant un autre interlocuteur, le Prieur des Cordeliers, outré par les violents conflits du siècle et qui ne cesse de s'écrier.

Afin d'individualiser ses personnages, Marguerite Yourcenar ne se contente pas d'attribuer à leur voix des propriétés physiques qui nous permettront de la saisir. Certaines voix sont revêtues d'une résonance mythique, liée à la signification profonde de l'œuvre yourcenarienne. À cet égard, nous analyserons la voix des trois personnages : le couple de Saraï et Nathanaël dans *Un homme obscur*, et Herbert Mortimer dans *Une belle matinée*.

La première à être entendue est la voix de Saraï dont le timbre représente un corps charnel. Avant que l'on ne la voie, cette jeune femme n'est qu'une voix chantante. Elle est d'abord introduite à travers la perception audible du protagoniste, Nathanaël. Le portrait physique de Saraï s'esquisse à la suite de cette manifestation vocale.

"Mais, ce soir-là, une voix qui chantait lui fit dresser l'oreille.

C'était une fille plus toute jeune, au beau visage doré, comme une pêche. Juive sans doute, car il ne connaissait qu'aux Juives ce teint chaud et ces yeux sombres." ⁸⁸

Une beauté érotisée domine le corps de Saraï. La peau et les yeux d'une couleur foncée provoque une sensibilité séduisante.

⁸⁸ HO, p.971.

Notamment, sa voix et sa chanson nous renvoient au mythe de la sirène, qui passait pour attirer, par la douceur de son chant, les navigateurs sur les écueils. Saraï, elle aussi, a des accointances avec l'eau et trompe les hommes. C'est à Amsterdam, ville sillonnée de canaux, qu'elle chante au musico "pour une tablée de marins"⁸⁹. Son beau visage après une grimace ou un clin d'œil est comparé à "une eau lisse qui se referme après l'éclaboussante chute d'une pierre."⁹⁰ Or, nous avons montré que l'eau incarne le pouvoir maléfique sous l'angle mythologique. Il est clair que ces expressions malicieuses révèlent la duperie de la sirène : "elle essayait d'exprimer un attendrissement qu'elle n'éprouvait pas"⁹¹. Elle trompe les hommes pour leur voler et séduit Nathanaël afin de se sauver. Saraï passe donc pour femme fatale aux yeux de son mari, Nathanaël. Sa dureté morale lui inspire une vive répulsion.

Nathanaël se rend compte finalement que sa vie partagée avec elle est vaine, d'où la vision du vide face au caractère illusoire.

"Cette année de passion et de déconvenue tombait au gouffre, comme tombe un objet qu'on lance par-dessus bord, [...]." ⁹²

Dans cet exemple, il serait intéressant de confronter la chute d'un objet dans le gouffre avec celle d'une pierre dans l'eau que nous venons de citer. La récurrence de ce motif n'est pas, sans doute, un hasard. Dans le cadre de notre étude vocale, nous notons le silence dont

⁸⁹ *Ibid*

⁹⁰ *Ibid*

⁹¹ *Ibid*

⁹² *Ibid*, p.984.

Nathanaël peuple son existence. Désillusionné par la vicieuse voix humaine, métonymie du corps aimé, Nathanaël s'enfonce dans la solitude totale.

À la fin de sa vie, seul dans l'île frisonne, Nathanaël se plaît à écouter la voix des choses. Le silence qui règne n'a rien de négatif. Car Nathanaël découvre que ce silence se compose des bruits divers, opposés, qui se relativisent et s'harmonisent pour se fondre dans le Tout, d'où sa sonorité mystérieuse. Ces bruits lui rappellent d'abord le vaste océan qu'il avait contemplé et ensuite des chants d'église. Se rencontrent ainsi le mystère de la nature et celui de la religion.

"[...] 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; [...]. Chaque rameau, chaque branche, chaque tronc bougeait avec un bruit différent, qui allait du craquement au murmure et au soupir." ⁹³

Le silence signifie l'absence de paroles, indispensable à la communication humaine. Sa propre voix ne sert à Nathanaël qu'à lui confirmer son existence humaine, de même que le cri de la mouette, sa réalité animale. Désormais, il n'a plus besoin de sa voix.

"Une fois, pour se prouver qu'il possédait encore une voix et un langage, il prononça tout haut

⁹³ *Ibid.*, p.1028.

non plus un nom de femme, mais son propre nom. Le son lui fit peur. [...] ce nom inutile semblait mort comme le seraient tous les mots de la langue quand personne ne la parlerait plus." ⁹⁴

La voix refusée, l'homme cesse d'exister comme si son corps s'était dissout. La dépersonnalisation de Nathanaël est donc accomplie. Il parvient à se détacher complètement de la vie tout en envisageant la mort avec lucidité.

Dans *Une belle matinée*, Herbert Mortimer effectue un mouvement inverse. Sa voix permet à l'acteur londonien d'établir son existence charnelle sous multiples formes sans que chacune d'entre elles le referment particulièrement. Lazare écoute secrètement le vieil acteur réciter des tirades dramatiques. L'enfant s'émerveille des différentes voix interprétées par Herbert.

"Le plus étrange est que la voix du vieux monsieur changeait sans cesse : tantôt, c'était une belle voix d'homme [...]. D'autres fois, c'était une voix de jeune fille, très douce, [...]. Mais le plus beau, c'est quand il parlait d'une voix majestueuse et si lente [...] d'un évêque ou d'un roi." ⁹⁵

Paradoxalement, le physique du vieil acteur s'efface derrière sa voix humaine. Il n'a ni âge ni corps grâce au pouvoir magique du théâtre. Quasi Dieu, il a des formes multiples. Il peut être

⁹⁴ *Ibid.*, p.1033.

⁹⁵ *Ibid.*, p.1046.

tout et tous : enfant et vieillard, homme et femme, gros et mince, joyeux et triste, etc. Herbert donne ainsi à Lazare une ouverture sur un monde de l'imaginaire en dehors de toute temporalité. Cette initiation permettra au garçon de partir avec une troupe d'acteurs anglais de passage à Amsterdam. Lazare s'engage dans le voyage à venir. Il aura la même expérience de la vie errante que l'empereur Hadrien, le philosophe Zénon, et même l'homme obscur Nathanaël, son père. Ainsi, le cycle de voyage et connaissance se poursuivra.

4.5 Corps sans vie

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

- *Le cadavre*

Anna, soror... décrit de manière précise deux corps morts, celui de donna Valentine et de son fils, don Miguel. Il est 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,"⁹⁶ qui donne plutôt l'impression d'une dormeuse.

"Donna Valentine était couchée entre quatre flambeaux dans sa longue robe de velours blanc ; [...]." ⁹⁷

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 grecque ? Le thème du mort-dormeur est ici 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." ⁹⁸

Ce rapprochement s'explique à deux niveaux : romanesque et biographique. D'une part, il rappelle le tempérament hellénistique 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." ⁹⁹ 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.

⁹⁶ *AS*, p. 893.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 894.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*, p. 883.

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 son jeune âge une solide formation classique. Attirée par les textes, elle a appris le latin et le grec vers dix ans et vers douze ans respectivement. Elle a fait de merveilleuses découvertes des vestiges d'Antiquité au cours de ses nombreuses visites de musées.¹⁰⁰

Il serait 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 : [...]." ¹⁰¹

La beauté du personnage est concentrée de manière imprécise sur son visage et sur sa silhouette. Au contraire, son corps mort cité plus haut 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,

¹⁰⁰ *YO*, pp.28-31.

¹⁰¹ *AS*, p.881.

l'avait délaissée dès la naissance d'un fils, leur second enfant." ¹⁰²

Par contre, une longue description consacrée à son cadavre souligne son importance due à sa disparition. L'odeur du corps fermenté joue un rôle important dans l'amour interdit des deux enfants de donna Valentine. Lorsqu'Anna s'est évanouie dans cette atmosphère suffoquante, don Miguel, pour donner des soins nécessaires à sa sœur, lui desserre le corset et lui effleure inconsciemment les seins. Ce premier contact 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" ¹⁰³.

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 chapelle donnaient à ce Jésus l'aspect atrocement mort [...]." ¹⁰⁴

¹⁰² *Ibid.*, p.882.

¹⁰³ *Ibid.*, p.914.

¹⁰⁴ *Ibid.*, 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."¹⁰⁵ La statue sacrée est aussi marquée de "plaies du flanc" ¹⁰⁶.

L'attachement d'Anna envers 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 culte d'amour dans la mesure où cet objet représente par métonymie la personne d'Anna. Il sera enterré avec le corps de Miguel et demeurera toujours avec lui. Il s'agit donc d'un signe d'amour et de fidélité de la jeune femme envers le disparu. Or, ce geste amoureux rappelle les baisers qu'Anna 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." ¹⁰⁷

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 lorsqu'Anna veut recommencer ce geste dévot.

"La violence avec laquelle il la fixait l'effraya." ¹⁰⁸

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.914.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.906.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*

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"¹⁰⁹, désignant la statue de Jésus-Christ.

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

"[...] tout s'effaçait devant l'effigie, aperçue ça 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 [...]." ¹¹⁰

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

Un autre aspect du cadavre appartient à la sphère mythique. Nous relevons un exemple probant dans *Denier du rêve*. La structure narrative de ce roman relève de l'esthétique du fragment. Les neuf

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *QE*, p.1335.

épisodes sont juxtaposés autour d'une pièce de dix lires qui passe d'une main à l'autre. Chacun de ces récits se concentre sur un personnage donné.

Paolo Farina utilise les dix lires pour se payer, dans les bras de Lina Chiari, l'amour que sa femme ne lui a jamais donné. Cette prostituée, atteinte de cancer, s'achète un bâton de rouge à lèvres, qui puisse l'entretenir dans une illusion de bonne mine. Le parfumeur qui le lui vend, Guilio Lovisi, tracassé par la jalousie de sa femme et par la maladie de sa petite-fille, se tourne vers la foi religieuse. Il offre à la Sainte Vierge cinq cierges achetés chez Rosalia di Credo. Les dix lires permettent à cette vieille fille d'acheter les brasiers qui lui donneront la mort. C'est Marcella Ardeati qui les lui vend. Cette jeune femme, héroïne du récit central, envisage un attentat contre le dictateur. Marcella verse les dix lires à son mari, Alessandro Sarte, pour payer le revolver qu'elle lui avait volé. Ce dernier rencontre dans la salle de cinéma Angiola Fidès, la vedette du film, et fait l'amour avec elle sans la reconnaître. Il lui achète un bouquet de roses. La fleuriste de Ponte Porzio, la mère Dida, offre les dix lires à un homme qu'elle prend pour un pauvre et qui, en réalité, est un peintre renommé, Clément Roux. Il jette dans la Fontaine de Trevi la pièce que le gendre de Dida, Oreste Marinunzi, ramasse finalement.

Marguerite Yourcenar fait de Marcella une figure mythique parmi les personnages de *Denier du rêve*. Elle s'assimile par métaphore à la Méduse. Son cadavre ressemble à un horrible monstre assommé.

"Un peu de sang et de salive a coulé de la bouche grande ouverte, [...]. Une mèche humide serpente le long de la joue de cette Méduse morte." ¹¹¹

Le rouge de sang et la bouche grande ouverte provoque un sentiment d'effroi. Les cheveux mouillés de Marcella et le verbe "serpenter" se rapportent à la chevelure serpentine de la Méduse. L'intention meurtrière de Marcella la rapproche aussi de cette dernière. Comme on le sait, la Méduse, ou la Gorgone, pétrifiait quiconque s'exposait à son regard. Inversement, l'attentat manqué fait de Marcella la Méduse destinée à la mort.

La dimension mythique du corps sans vie s'étend aussi 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.

- *La statue*

Un nombre de statues créées par l'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 impériale, se distinguent quatre figures mythologiques principales : Hermaphrodite, Centaure, Niobide et Vénus.

¹¹¹ DR, p.250.

"[...], j'ai fait copier pour la Villa l'Hermaphrodite et le Centaure, la Niobide et la Vénus." ¹¹²

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 Niobides* qui se sacrifient au châtement divin à cause de l'orgueil de leur mère, se fait l'écho de celle du Bithynien. Centaure ** et Hermaphrodite *** , dotés tous deux d'un caractère androgyne, se rapprochent de la double nature d'Antinoüs.

Nous trouvons également dans le chapitre *Tellus stabilita* la description de la pierre sculptée représentant l'empereur Hadrien. La statue impériale 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

¹¹² *MH*, p.387.

* 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.

** Les Centaures offraient l'aspect monstrueux d'un buste d'homme terminé par un corps de cheval.

*** Fruit des amours d'Hermès et d'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.

marbre, ces yeux grands ouverts, cette bouche mince et pourtant charnue, contrôlée jusqu'à trembler." 113

L'acte de jeter un coup d'œil implique l'indifférence de l'empereur 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. La mention des yeux grands ouverts nous informe sur une extrême lucidité d'Hadrien qu'il conserve jusqu'au bout. D'où la dernière ligne de ce grand roman : "Tâchons d'entrer dans la mort les yeux ouverts..." 114

"Mais le visage d'un autre m'a préoccupé davantage." 115

Cette phrase met en évidence le désir d'Hadrien de rendre éternel un visage aimé d'où un grand nombre de statues d'Antinoüs. Josephe Jacquot et Rémy Poignault ont entrepris les recherches sur les sculptures d'Antinoüs.

Josephe 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

113 *MH*, pp.388-389.

114 *Ibid.*, p.389.

115 *Ibid.*

Delphes." ¹¹⁶ Ensuite, c'est le buste d'un Antinoüs, "dont le type est repris d'un Apollon de Delphes," ¹¹⁷ 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" ¹¹⁸. 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" ¹¹⁹. 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 [...] " ¹²⁰.

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 images existantes à partir desquelles la romancière imagine des traits physiques et moraux de son personnage fictif.

"C'est l'iconographie bien plus que les sources
littéraires antiques qui révèle le physique mais aussi

¹¹⁶ Joseph Jacquot, "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," dans *Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar*. (Tours : S.I.E.Y., 1990), pp.78-79.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*, p.79.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*

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 Antinoüs." ¹²¹

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." ¹²²

Une série de qualificatifs : "colossales", "énormes", "hautes" et "pesantes", expriment 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.

¹²¹ Rémy Poignault, "Antinoüs : un destin de pierre," dans *Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar*, pp.108-109.

¹²² *MH*, p.389.

En ce qui concerne le matériel, les statues d'Antinoüs se font 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, [...]" ¹²³

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.

"[...] : 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." ¹²⁴

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 de Corinthe" ¹²⁵ qui a créé la figure du Bithynien sous forme de "jeune garçon qui bombe le ventre en effaçant les

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*

épaules, la main sur la hanche" ¹²⁶ . Chez un autre artiste, son œuvre en marbre souligne l'aspect innocent et délicat d'Antinoüs.

"Il y a ce marbre où Papias d'Aphrodisie a tracé un corps plus que nu, désarmé, d'une fraîcheur fragile de narcisse." ¹²⁷

L'œuvre sculptée d'Aristéas représente un buste d'Antinoüs. Il semble que l'artiste ait mis l'accent sur l'orgueil du jeune homme.

"Et Aristéas a sculpté sous mes ordres, dans une pierre un peu rugueuse, cette petite tête impérieuse et fière..." ¹²⁸

Ce texte descriptif montre par excellence une grande érudition de Marguerite Yourcenar. De nombreux noms cités par Hadrien sont le fruit de sérieuses recherches effectuées par son auteur. Marguerite Yourcenar présente aussi ses commentaires sur les portraits d'Antinoüs ¹²⁹ dans les *Carnets de notes*, supplément ajouté à *Mémoires d'Hadrien*, ainsi qu'une liste bibliographique ¹³⁰ dans la note trouvée à la fin du texte.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Ibid.*, p.390.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*, pp.531-532.

¹³⁰ *Ibid.*, pp.550-551.

Par rapport à l'image de l'empereur lui-même et aux statues sous forme de créatures mythologiques, la figure d'Antinoüs prédomine par son nombre et ses valeurs artistiques. Ceci témoigne chez Hadrien le désir de perpétuer le souvenir de son favori. Si le scapulaire que donna Anna a mis sur la dépouille de don Miguel constitue un indice de son amour profond, la statuaire d'Antinoüs concrétise dans son ensemble le souvenir de l'être aimé qui hante Hadrien. Ces 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.

"Sitôt qu'il compta dans ma vie, l'art cessa d'être un luxe, devint une ressource, une forme de secours." ¹³¹

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 par 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, prît le poli et presque le moelleux d'une chair jeune." ¹³²

Dans la conscience du public, ce rite contribue à ressusciter le défunt. La mixture versée sur le marbre procure en effet l'illusion de la vie. On s'imaginerait devant la pierre sculptée la peau douce et lisse

¹³¹ *Ibid.*, p.389.

¹³² *Ibid.*

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. Elles adoptent les figures divines gréco-romaines, dont Hermès, Bacchus, Diane et Athéna. 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 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. En fait, elle ne s'attarde à concevoir la valeur du mythe ni ne cesse de le sensibiliser :

"[...], 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 que je continue, ce que j'ai toujours continué à sentir, [...]." ¹³³

Ainsi la pierre sculptée et palpable par laquelle se déploie le mythe d'Antinoüs introduit-elle la conceptualisation de ce qui est désigné "le divin" ou "l'éternel". Si Marguerite Yourcenar tient à réunir au thème de l'interdit une imagerie religieuse dans le rapport établi

¹³³ YO, p.36.

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.