

Un témoignage inédit de la découverte de l'Antiquité par Marguerite Yourcenar

L'« Album de vers anciens » et le recueil de ses poèmes de jeunesse¹

Yumiko MURANAKA

« Album de vers anciens », titre qui rappelle immédiatement celui de Paul Valéry, ne se réfère pourtant pas ici aux poèmes qu'a composés l'admirateur de Stéphane Mallarmé. Il désigne le tapuscrit des poèmes de jeunesse de Marguerite Yourcenar (1903-1987), légué, après le décès de celle-ci, à la Houghton Library de l'Université de Harvard².

Ce texte présente, nous semble-t-il, un triple intérêt. Tout d'abord, il montre jusqu'à quel point la jeune Yourcenar baigne dans l'Antiquité, point d'autant plus important que nous nous interrogeons sur Marguerite Yourcenar comme écrivain néoclassique³. Ensuite, ce tapuscrit révèle une certaine évolution de l'écriture yourcenarienne, étant donné qu'il couvre une longue période qui va de 1917 à 1965, en raison du souci qu'a eu l'auteur de le modifier. Yourcenar, se souciant de son image de grand écrivain, n'a sans doute pas voulu

¹ Cet article a été rédigé suite à une recherche documentaire menée au sein des archives de Marguerite Yourcenar, qui se trouvent à la Houghton Library de l'Université de Harvard. Je remercie sincèrement l'Université catholique de Louvain (FSR, Fonds spéciaux de recherche), qui a financé ce séjour, et Mesdames Susan Halpert et Heather Cole, qui m'ont aidée pendant la recherche sur place et permis de citer des poèmes de Yourcenar, dont certaines parties sont encore aujourd'hui inédites.

² Il s'agit de : Marguerite Yourcenar, « Album de vers anciens », in « Marguerite Yourcenar Additional Papers », bMS Fr 372. 2. (3), Houghton Library, Harvard University. En effet, les archives de Marguerite Yourcenar se classent en deux parties : d'une part, « bMS Fr 372 », qui est légué avant août 1986, et d'autre part, « bMS Fr 372. 2. », conservé, en règle générale, après le décès de l'écrivain.

³ Cette étude constitue une partie d'une thèse de doctorat, intitulée « Marguerite Yourcenar, autre portrait d'une voix. Esthétique d'un écrivain au miroir du néoclassicisme de l'Entre-deux-guerres », que nous soutiendrons le 5 avril 2016 à l'Université Paris IV-Sorbonne.

laisser de manuscrits dévoilant des états prématurés de son écriture⁴. En témoigne une anecdote des manuscrits des *Mémoires d'Hadrien* (1951), que l'auteur a rédigés « d'un seul jet⁵ » dans le train qui l'a menée à Taos au Nouveau-Mexique, entre New York et Chicago⁶. Il convient notamment de lire cet « Album » en regard de son premier recueil de poèmes, *Les Dieux ne sont pas morts* (1922)⁷, dont certains se trouvent également dans la version du tapuscrit, avec des modifications. Finalement, l'analyse de cet « Album » permet de s'interroger, au-delà de l'écriture yourcenarienne, sur les enjeux de l'appréhension de l'Antiquité dans l'art et la littérature à l'époque de Yourcenar. Loin d'être défunte, l'Antiquité se révèle comme une matière vivante, qui survit même jusqu'à notre temps.

À partir de ce constat, la lecture de cet « Album de vers anciens » de Yourcenar, en parallèle avec son premier recueil de poèmes, nous permettra de dégager trois expériences clés qui marquent sa découverte de l'Antiquité. Après avoir situé, dans le contexte historique qui est le sien, la manière dont Yourcenar perçoit celle-ci, ces trois expériences clés seront successivement examinées.

Encadrer l'Antiquité à l'aide de la création poétique

Le recueil de poèmes *Les Dieux ne sont pas morts* apparaît, tout d'abord, comme le témoignage du respect profond que la jeune Yourcenar éprouve à l'égard de l'Antiquité. Or, il ne se limite pas à un texte personnel dans lequel le jeune poète exprime sa rêverie sur

⁴ Pour l'étude des manuscrits de Yourcenar, nous nous référons à l'ouvrage suivant : Beatrice Ness, *Mystification et créativité dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar : cinq lectures génétiques*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1994.

⁵ Marguerite Yourcenar, *Carnets de notes de « Mémoires d'Hadrien »*, dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 526.

⁶ Cf. Gilles Cugnon, « Le Voyage comme reprise de l'écriture, suivi des pages du premier jet des *Mémoires d'Hadrien* », in *Genesis*, n° 27, 2006, p. 107-139. Je remercie Mme Erica Durante de m'avoir donné cette référence.

⁷ *Les Dieux ne sont pas morts* [désormais abrégé en : *DPM*], signé Marg Yourcenar, Paris, Sansot, 1922.

celle-ci. En effet, malgré l'appréciation défavorable que Yourcenar formule à l'égard de ses poèmes de jeunesse⁸, ceux-ci révèlent la manière privilégiée dont le jeune poète a rencontré l'Antiquité. Pour étudier la spécificité de ce rapport, il convient de le confronter avec le mode courant suivant lequel la plupart des contemporains de Yourcenar ont appréhendé l'Antiquité. À ce titre, il faut voir comment, outre par la lecture des classiques, il est possible de s'approprier cette civilisation fondatrice.

Les ruines sont considérées comme l'un des témoignages essentiels permettant de comprendre l'Antiquité, dans la mesure où elles constituent des preuves concrètes et matérielles du passé lointain. Depuis la Renaissance, surtout avec Poussin et Claude Lorrain en peinture, avec Chateaubriand ou Lamartine en littérature, les ruines offrent l'occasion de méditer sur le temps passé. Comment ont évolué, d'une part, les relations entre les ruines et les hommes, ainsi que, d'autre part, le regard que ceux-ci portent sur les sites historiques, voire sur l'Antiquité ? Au XIX^e siècle, époque qui sépare Yourcenar du néoclassicisme propre au XVIII^e siècle, un bouleversement a eu lieu dans l'esthétique, comme l'affirme Sophie Basch dans son article :

L'archéologie de dégagement, synonyme de progrès scientifique, implique un bouleversement du goût — elle peut ainsi apparaître comme une régression du point de vue de l'esthétique, cette science du jugement, de la connaissance sensible et de la philosophie des beaux-arts qui prospéra au XVIII^e siècle à la suite de la publication, en 1750, de l'*Æsthetica* de Alexander Gottlieb Baumgarten. L'apologie de la ruine *in situ*, qui revenait souvent à reconstituer mentalement puis littérairement un tableau, n'est pas sans ambiguïté car faussement naturaliste : elle relève de l'*ekphrasis*. Maintenir le monument dans

⁸ Dans son entretien avec Matthieu Galey, Yourcenar cite la critique que son premier ouvrage intitulé *Icare* a reçue à l'époque : « très ambitieux, très long et très ennuyeux ». Selon Yourcenar, cette expression est de Jean-Louis Vaudoyer (Yourcenar, *Les Yeux ouverts, Entretiens avec Matthieu Galey* [désormais abrégé en : YO], Paris, Le Centurion, coll. « Les Interview », 1980, p. 51). Pour citer encore ses propres mots, les poèmes publiés dans *Les Dieux ne sont pas morts* sont « encore pires, parce qu'ils étaient plus anciens et que c'était vraiment du démarquage d'écolier » (*Ibid.*, p. 52).

son cadre de verdure, dans son milieu oriental, avec ses accessoires au sens théâtral (d'une certaine manière hors du monde, tant les paysages sont perçus comme décors), le soustrait au présent différemment mais aussi sûrement que son détournement lorsqu'il est exposé, seul, dans un musée ou sur la page d'un livre d'art. Dans les deux cas, cadre pittoresque ou cadre épuré de la salle ou de la vitrine, il y a composition et escamotage. Mais l'œil préfère être libre de sélectionner, d'arranger sa toile, à la mise en scène imposée des galeries⁹.

Au cours du XIX^e siècle, on a eu tendance à enlever les ruines de leur cadre originel, en vue de les analyser de manière « scientifique ». Bien sûr, qu'il soit maintenu dans son paysage d'origine ou exposé dans une vitrine, le monument historique se trouve toujours placé sous la dépendance de la sélection arbitraire de l'œil. Néanmoins, lorsqu'il est conservé dans son cadre premier, ce monument semble générer plus d'impressions, en raison même du paysage qui l'entoure. En un sens, on peut alors affirmer que Yourcenar a pu rester à distance de ce phénomène de décontextualisation du monument historique, qui est propre au XIX^e siècle. En effet, les poèmes qu'elle a composés dans sa jeunesse montrent bien qu'elle a pu voir les sites antiques *in situ*. Cette approche directe de l'Antiquité constitue la première composante de Yourcenar en tant qu'écrivain néoclassique. Comme nous allons le voir, plusieurs hasards ont permis à Yourcenar de vivre dans sa jeunesse une situation fort similaire à celle du XVIII^e siècle, durant lequel les hommes étaient plus proches de l'Antiquité grâce aux fouilles qui, à l'époque, étaient justement en cours dans les ruines des sites antiques d'Herculanum ou de Pompéi.

D'ailleurs, au moment où elle compose son recueil *Les Dieux ne sont pas morts*, Yourcenar est déjà consciente de la position dégradée dans laquelle se trouve désormais l'Antiquité. Dans un poème intitulé « Aujourd'hui », le poète exprime non seulement ses regrets face à la chute des valeurs traditionnelles, mais aussi sa résolution de

⁹ Sophie Basch, « Georges Perrot en Asie Mineure : du bon usage des ruines dans la France du XIX^e siècle », in Chantal Liaroutzos (dir.), *Que faire avec les ruines ? : Poétique et politique des vestiges*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 179.

demeurer fidèle à la Beauté, malgré les tendances dominantes de son époque :

Sois grave. Méprisant toute chaîne servile,
Éloigne-toi du mal et de la laideur vile,
Sculpte ton idéal avec sévérité.
Travaille indifférente aux vains bruits de la foule,
Et garde, dans ces jours où tout respect s'écroule,
L'amour serein de la Beauté¹⁰.

Cette strophe fait penser aux poèmes parnassiens, que Yourcenar, comme le montre le cahier de Michel, a effectivement lus¹¹. Étant donné que, dans le recueil, ce poème se situe juste après le poème intitulé « Autrefois », qui exprime le regret d'avoir perdu les dieux païens et les personnages mythologiques grecs, le respect ici évoqué équivaut naturellement à l'apologie des valeurs de l'Antiquité. Et l'expression « L'amour serein de la Beauté » rappelle bien l'approbation des chefs-d'œuvre grecs par Winckelmann. Deux strophes après celle que l'on vient de citer, le poète en vient d'ailleurs à mentionner le marbre grec :

Souviens-toi qu'il suffit de ta ferveur profonde
Pour retrouver en toi la jeunesse du monde ;
Que tes Dieux regrettés vivent par ton amour,
Symboles triomphants de ta propre pensée,

¹⁰ *DPM*, p. 89.

¹¹ Les archives de la Houghton Library à l'Université de Harvard renferment également un cahier manuscrit de Michel de Crayencour, dans lequel celui-ci copie soixante-quinze poèmes à la main, que le père et la fille ont lus probablement ensemble. Pour des études concernant ce cahier manuscrit, nous nous référons à notre thèse, ainsi qu'à l'article et l'ouvrage suivant : Kajsa Andersson, « Marguerite Yourcenar et l'héritage de l'univers poétique paternel d'après le carnet manuscrit inédit de Michel de Crayencour », dans *Marguerite Yourcenar et l'univers poétique*, actes du colloque international de Tokyo (9-12 septembre 2004), textes réunis par Osamu Hayashi, Naoko Hiramatsu et Rémy Poignault, Clermont-Ferrand, SIEY, 2008, p. 89-108 ; Achmy Halley, *Marguerite Yourcenar en poésie. Archéologie d'un silence*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2005, p. 31-33. Nous avons analysé ce cahier manuscrit au début de notre thèse.

Mieux que dans la splendeur impassible et glacée
Du marbre grec au pur contour¹².

Ici, l'ardeur intérieure contraste avec le marbre grec « impassible et glacé ». Ces adjectifs ne sont pas sans rappeler l'image négative du néoclassicisme. Pourtant, tout comme Winckelmann clôture *l'Histoire de l'art dans l'Antiquité* en exprimant la nostalgie due à la perte de cette civilisation fondatrice, Yourcenar commence son recueil en regrettant le passé antique perdu, ainsi qu'en témoigne le poème intitulé les « Regrets Helléniques » :

O vivre au siècle de Platon !
Lorsque la savante Aspasia,
Charmide et le bel Agathon
Discouraient sur la poésie,
À l'ombre du calme fronton
Dont Phidias sculptait les marbres !
Lorsqu'assis au pied des vieux arbres,
Tandis que le souffle des eaux
Berçait les tiges inégales
Et frissonnantes des roseaux,
Socrate écoutait les cigales
Sur les rives de l'Ilissos !

Vivre au siècle de Praxitèle !
Sur les autels resplendissants,
À travers un nimbe d'encens,
Adorer Cypris immortelle
Et les Éros adolescents !
Faire de sa vie une fête :
Célébrer la beauté parfaite
Et la divine vérité
Au fond de notre âme endormie ;
Rencontrer, éloquente amie,

¹² DPM, p. 90.

Diotime aux yeux de clarté
Dans les bosquets d'Académie¹³!

Le titre du poème, les « Regrets Helléniques », rappelle le poème de Jean Thévenet, la « Rêverie Hellénique »¹⁴. Toutefois, par rapport à Thévenet, hanté par les images sinistres qu'offre le monde grec, Yourcenar représente une Antiquité ardente et lumineuse. À côté des nombreux points d'exclamation, de multiples noms issus de l'Antiquité rappellent, de manière vive, des scènes d'une époque où vivaient Platon et Praxitèle.

Afin de ressaisir au regard du contexte historique la perception que Yourcenar a de la Grèce lors de la composition de ce recueil de poèmes, il convient de comprendre l'évolution de la représentation de la Grèce dans le temps. Louis Bertrand rappelle, dans son ouvrage intitulé *La Grèce du soleil et des paysages*, l'image de la Grèce chez Sainte-Beuve qui la donne à voir à travers sa définition d'un poète helléniste : « Une flûte de buis, un archet d'or, une lyre d'ivoire, [...] le beau pur, en un mot, voilà André Chénier...¹⁵! »

Cette image lyrique de la Grèce se retrouve dans les poèmes du recueil de Yourcenar. Néanmoins, les façons dont elle qualifie le marbre grec semblent plutôt issues d'une tendance postérieure à Chénier. Bertrand poursuit :

Vingt ans plus tard, cette Grèce un peu sommaire se trouva décidément insuffisante. Leconte de Lisle en inventa une autre. Les progrès de l'archéologie avaient rendu le public plus exigeant en matière de couleur locale. L'histoire de l'art grec était mieux connue, celle de la statuaire principalement. Alors on eut une Grèce plastique, tout en marbre blanc, habillée uniquement par des statues, ou par des sculpteurs qui les cisèlent, des gymnastes qui en copient les attitudes, des philosophes qui en règlent l'esthétique et qui dissertent sur le Beau. En horreur du « mouvement qui déplace les lignes », on décréta

¹³ *Ibid*, p. 15-16.

¹⁴ Nous avons examiné, dans notre thèse, les ouvrages de Jean Thévenet, écrivain oublié mais qui laisse des traces dans le cahier de Michel de Crayencour, déjà mentionné.

¹⁵ Louis Bertrand, *La Grèce du soleil et des paysages*, Paris, Fasquelle, 1908, p. xiv.

que tout ce monde devait être impassible. La frise des Panathénées devint symbolique de l'Hellade tout entière. Le Louvre et le British Museum fournirent la décoration de ce musée idéal. Debout sur son socle, la Vénus de Milo en occupa le rond point central, et le Parthénon, comme de juste, ou le temple d'Olympie en borna l'horizon¹⁶.

L'image impassible et glacée du marbre grec qu'actualisent les poèmes de Yourcenar pourrait se situer dans la lignée de Leconte de Lisle. Tout comme ceux d'André Chénier, les poèmes de cet auteur parnassien se trouvent bien dans l'anthologie de poèmes qu'a recopiés Michel de Crayencour. Il est donc possible de dire que, dès son enfance, Yourcenar s'est familiarisée avec des poèmes qui permettent de retracer différents moments marquants de l'évolution de la représentation de la Grèce.

D'autres poèmes de ce recueil de jeunesse permettront de mieux saisir la manière dont Yourcenar a perçu l'Antiquité au début de sa carrière littéraire et de sa vie.

1 - Les sites antiques en Provence

Comme nous l'avons déjà indiqué, la rencontre de Yourcenar avec des sites antiques est directe, puisqu'elle est effectuée sur place, grâce à son séjour en Provence avec son père¹⁷. C'est d'ailleurs à Nice que Marguerite passe la première partie du baccalauréat latin-grec en 1919, à seize ans¹⁸. Dans le recueil *Les Dieux ne sont pas morts*, la section intitulée les « Paysages provençaux » montre bien que certains poèmes sont issus des souvenirs de ce voyage. Il s'agit d'« Antibes », « Le Trophée d'Auguste », « Ritournelle », « Èze » et « Roquebrune ». Il faut noter que, dans la version du

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Sur le détail du séjour de Yourcenar dans le Midi, voir Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque Folio », 1990, p. 85-89.

¹⁸ Selon Savigneau, Marguerite « possède son diplôme délivré par l'académie d'Aix-Marseille à la date du 29 mai 1920, avec la mention passable » (*Ibid.*, p. 88).

tapuscrit, le poème « Roquebrune » possède un titre plus long et plus précis : le « Souvenir de Provence : Roquebrune ». Au regard du titre bref de la version publiée, celui de la version tapuscrite porte plus nettement la marque personnelle attestant une première rencontre du poète avec les sites antiques de Provence¹⁹. Ces poèmes invitent à une promenade qui permet de retracer la découverte progressive de l'Antiquité à laquelle se livre la jeune Yourcenar.

« Antibes » commence par montrer que la visiteuse perçoit la Grèce à travers les paysages provençaux :

ANTIBES

Près des monts lumineux aux formes souveraines
Rappelant les sommets du pays regretté,
Les marins de l'Hellade ont bâti leur cité
Devant l'immensité azur de la mer des Sirènes.

Les eaux calmes du port ont bercé leurs carènes
Figurant un dauphin à leur avant sculpté,
Et le joyeux Péan fut autrefois chanté
Dans les temples ornés de colonnes sereines.

Quand les pâtres assis sous un bel oranger
Disaient sur leurs pipeaux leur naïve allégresse,
La voix du matelot répondait au berger.

Le temps a tout détruit sans pouvoir rien changer :
La brise, comme aux jours où fleurissait la Grèce,
Mêle aux senteurs du flot les parfums du verger²⁰.

Les trois premières strophes rêvent de la Grèce, à partir de la description du paysage maritime et montagneux. Dans l'imaginaire du poète, l'échange sonore entre les pâtres et le matelot suggère l'harmonie heureuse de l'Antiquité. Mais dans les derniers tercets, le

¹⁹ Les Fonds Yourcenar de la Houghton Library renferment les photos prises par Yourcenar lors du voyage qu'elle a effectué à Roquebrune, avec son père.

²⁰ *DPM*, p. 99.

point de vue revient au présent. Le poète insiste ainsi sur le fait qu'il est toujours possible de sentir une brise identique à celle de l'époque où la Grèce prospérait. En d'autres termes, dans l'imaginaire de Yourcenar, la rencontre qu'elle imagine, au début du poème, entre les marins de l'Hellade et le pays provençal se voit enrichie par la vie paisible des bergers, évoquée surtout à travers les sens de la vue et de l'ouïe. Cette image de la Grèce finit par être perçue, dans le présent, comme un rappel que portent la brise et la senteur des fruits. La perception de la Grèce que la Provence suscite en Marguerite passe donc par le biais de la sensation. Cette remarque apporte ainsi un éclairage plus nuancé sur l'Antiquité selon Yourcenar, souvent associée uniquement à d'abondantes lectures. Même si son caractère érudit est incontestable, il apparaît que la sensibilité de Yourcenar a largement informé son premier regard sur l'Antiquité.

Mais cette Antiquité ne se limite pas à la Grèce, elle touche également à l'Empire romain. Le poème « Antibes » se voit d'ailleurs suivi d'un autre intitulé « Le Trophée d'Auguste » :

[A] LE TROPHÉE D'AUGUSTE

Monument triomphal frappé par le Destin,
Tu dominais jadis la Gaule prosternée,
Et la mer où voguaient les galères d'Énée
Saluait ton sommet perdu dans le lointain.

Tes blocs semblaient pesants comme l'orgueil latin.
On voyait à tes pieds la Victoire enchaînée,
Et, très haut, dans l'azur, de lauriers couronnées,
L'image d'un Cæsar pacifique et hautain.

Les siècles en passant t'ont laissé leurs blessures :
Tu n'es plus aujourd'hui qu'un amas désolé
Dont le délabrement a bâti des mesures.

Mais devant tes débris, géant démantelé,

Nos regards éblouis par ton passé mesurent
Toute la majesté de l'Empire écroulé²¹.

Tout comme « Antibes », ce poème prend la forme d'un sonnet. Le jeune poète s'est-il souvenu que le nom de cette forme poétique provient des troubadours provençaux ? De plus, le « sonnetto » correspond « au mot “sonet”, diminutif de “son”, désignant l'air qui accompagne une chanson puis la chanson elle-même »²².

Il est en outre important de comparer ce poème avec sa variante, qui se trouve dans l'« Album de vers anciens » :

[B] TROPHÉE D'AUGUSTE

Borne jadis dressée au tournant de l'histoire,
Monument triomphal, honneur du nom romain,
Tu portais autrefois sur ton front surhumain
L'auguste pacifique et tenant la Victoire.

Mais tout meurt, et l'État, et le marbre, et la gloire ;
Ton pilier renversé par quelque sombre main
A servi de gibet au bord du grand chemin ;
L'aigle a cédé la place à la corneille noire.

Au creuset des étés ton airain s'est fondu ;
Mais de wwwwww [sic] ton long effort presque rien n'est perdu,
Vieux garde qu'ont lassé deux mille ans de vigile.

Moins que le travertin, la pensée est fragile,
Puisqu'aujourd'hui, sur l'herbe, à ton ombre étendu,
Je rêve les yeux clos à des vers de Virgile

1920-1929²³

²¹ *Ibid.*, p. 100. Pour la clarté du propos, nous désignons le poème publié dans le recueil *Les Dieux ne sont pas morts* comme le texte [A], et le poème figurant dans la version du tapuscrit comme le texte [B]. Il en va de même dans la suite de la démonstration.

²² Brigitte Buffard-Moret, *Précis de versification*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 137.

²³ Marguerite Yourcenar, « Album de vers anciens », photocopie du tapuscrit. bMS Fr 372.2 (3), feuille numérotée 60, poème numéroté 94. Houghton Library, Harvard University.

La version du tapuscrit étant datée de « 1920-1929 », il faudrait considérer que celle-ci constitue le texte remanié de la version publiée en 1922. Dans cette version publiée, le texte [A] donne l'impression que le poète est face au monument romain qu'il décrit de manière vive. Par contre, l'expression « amas désolé » dans la troisième strophe, manque, dans la version du tapuscrit. D'autres termes, comme « le délabrement » et « des mesures », disparaissent également dans le texte [B], où le poète semble prendre plus de distance par rapport au monument : il songe à des vers de Virgile, à l'ombre du monument. Par rapport à ce texte [B], le texte [A] de la version publiée semble privilégier l'évocation de l'état actuel du monument, plutôt que la méditation du poète face à celui-ci. Autrement dit, le texte [A] est comme plus matériel que le texte [B]. Sur la base de ce constat, on pourrait avancer l'hypothèse que le texte [A] serait une version antérieure qui expose, de manière plus directe, les souvenirs personnels du poète confronté au monument romain.

Par ailleurs, l'histoire du monument lui-même permet d'apporter un éclairage supplémentaire sur la lecture de ces deux versions du poème. En effet, le monument célébré a fait l'objet d'une importante restauration entre 1929 et 1934²⁴. De cette façon, quand Yourcenar l'a vu pour la première fois avec son père, ce n'était encore que des « débris », comme elle-même le dit dans la version publiée de son poème. Si, au moment de la première version, Yourcenar avait observé le monument restauré, l'impression qu'elle aurait éprouvée aurait été tout à fait différente. On peut donc considérer le fait même d'être confrontée à des débris comme la première faveur que sa jeunesse offre à Yourcenar dans son rapport à l'Antiquité.

²⁴ Sur les travaux de rénovation qu'a connus ce monument, voir Sophie Binninger, *Le Trophée d'Auguste à la Turbie*, s.l., Éditions du patrimoine, 2009, p. 30-37.

2 - L'Antiquité évoquée à travers les tableaux renaissants italiens

Dans ce recueil, d'autres poèmes de Yourcenar témoignent également d'une approche personnelle de l'Antiquité qui repose sur la contemplation de tableaux. Dans la section intitulée les « Tableaux florentins », le mot « tableau » ne doit pas seulement être compris



Fig. 1 : Le Sodoma, *Saint Sébastien*, 1525.
L'huile sur toile, 206 x 154 cm
Galerie Palatine (Palazzo Pitti), Florence
DR. (« The Web Gallery of Art »,
<http://www.wga.hu>)

comme la description des paysages florentins, mais aussi s'entendre dans un sens littéral qui désigne les œuvres d'art. En effet, les poèmes semblent s'adresser à certains tableaux existants. On peut surtout considérer « Le Retour d'Aphrodite » et « Saint Sébastien » comme des *ekphrasis* issues de tableaux que Yourcenar a vus dans sa jeunesse²⁵.

Dans cette optique, on peut notamment considérer le poème intitulé « Saint Sébastien » comme le résultat certain de la confrontation entre Yourcenar et un tableau du même nom. Parmi les œuvres picturales qui

²⁵ À propos du poème « Le Retour d'Aphrodite », contentons-nous de citer l'incipit révélateur qui témoigne de la perception de l'Antiquité par Yourcenar : « Les Zéphirs du printemps qui soufflent de la Grèce / Conduisent doucement vers le golfe latin / La conque merveilleuse où naquit la Déesse. » (*DPM*, p. 125). En ce qui concerne sa connaissance ultérieure de la peinture italienne, il convient également de noter sa référence aux ouvrages de Bernard Berenson (1865-1959), historien d'art et spécialiste de la Renaissance italienne, qui a influencé sa génération. Dans un exemplaire de celui-ci qu'elle a conservé à Petite Plaisance, intitulé *The Passionate sightseer from the diaries 1947 to 1956* (New York, Simon and Schuster / Harry N. Abrams, Inc, 1960), elle laisse de nombreuses marques de lecture.

représentent ce saint, on se rappelle tout d'abord celle de Mantegna, sans doute la plus célèbre. D'ailleurs, à partir du moment où l'on sait que Yourcenar a fréquenté le musée du Louvre dans son enfance, il apparaît fort probable qu'elle se souvient de ce tableau du peintre vénitien²⁶. Cependant, le titre du poème dans la version du tapuscrit, à savoir « Saint Sébastien : Palais Pitti », ainsi que les descriptions développées dans ses deux versions, suggèrent que ce poème n'est que le reflet direct de la contemplation yourcenarienne du tableau du Sodoma, conservé dans le Palais Pitti à Florence :

[A] SAINT SÉBASTIEN

Sous l'Arbre triomphal dont les rameaux ploqués
Inclinent leur fraîcheur vers sa haute agonie,
Il élève ses bras cruellement liés
En un geste d'orgueil et d'antique harmonie.

Il sourit... Ses archers pleurent agenouillés,
Tandis qu'à l'horizon de la plaine infinie,
La ville des Caesars et des Dieux foudroyés
S'endort au linceul froid de sa pourpre ternie.

Le jour s'éteint... Sa vie expire avec le jour,
Mais le supplicé de l'éternel amour
Voit déjà resplendir la lumière éternelle.

Et, messenger nouveau du ciel ensanglanté,
Un Ange, ouvrant sur lui la blancheur de son aile,
Couronne son martyr et surtout sa beauté²⁷.

Ici, la description de l'arbre et des bras levés du saint indique bien que le tableau qu'évoque ce poème n'est pas celui de Mantegna, mais celui du Sodoma.

²⁶ Sur les visites journalières que Yourcenar effectuait au Louvre dans son enfance, voir Yourcenar, *Quoi ? L'éternité* [désormais abrégé en : *QE*], dans *Essais et mémoires* [désormais abrégé en : *EM*], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 1350.

²⁷ *DPM*, p. 128.

De plus, la version du tapuscrit pose une question relative à la datation qui est identique à celle qui a surgi lors de la lecture du poème « Le Trophée d'Auguste ». Ici, cette question se voit encore amplifiée, dans la mesure où les dates s'étendent sur une trentaine d'années, à savoir de 1924 à 1952 :

[B] SAINT SEBASTIEN : PALAIS PITTI

Le tendre ciel d'avril ne sait pas que l'on meurt ;
Une arche triomphale exalte ses décombres
Au bord du chemin creux parmi les fourrés sombres ;
Le printemps est partout une éparsse rumeur.

Les archers ont laissé, après leur tâche faite,
Le jeune saint lié contre l'arbre innocent ;
Il est beau ; il est nu et debout sur un faîte,
Et l'extase l'inonde encor plus que le sang.

Un chant monte et s'exhale aux lèvres des blessures ;
L'adolescent frappé par tant d'atteintes sûres
Lève vers le soleil un regard ébloui ;

Et l'ange, qui sur lui arrête son vol calme,
Semble lui présenter la couronne et la palme
Moins pour avoir souffert que pour avoir joui.

1924 (1952)²⁸

L'un des points communs entre les deux versions est l'apparition de l'ange dans le dernier tercet qui applaudit la beauté et le sacrifice du saint.

Cependant, le point de vue du poète ne semble pas le même dans ces deux versions. Dans celle publiée en 1922, à savoir le texte [A], le saint apparaît dès la première strophe. Ensuite, le poète mentionne le sourire du saint dans la deuxième strophe, puis la mort de celui-ci dans la strophe suivante, avant de faire référence à l'ange dans le

²⁸ Yourcenar, « Album de vers anciens », photocopie du tapuscrit, page numérotée 71. BMS Fr 372.2 (3), Houghton Library, Harvard University.

dernier tercet. À l'inverse, dans la version du tapuscrit, le texte [B], le poète commence par décrire le décor dans lequel est placé le saint, non pas Saint Sébastien lui-même. Deux vers de la première strophe, « Une arche triomphale exalte ses décombres / Au bord du chemin creux parmi les fourrés sombres », semblent surtout évoquer le décor du tableau du Sodoma. Dans cette deuxième version, la jouissance se voit d'avantage soulignée que dans la version publiée, le texte [A], où le poète valorise plutôt la beauté du saint.

L'arrière-plan que le poète aperçoit derrière le saint diffère également dans ces deux versions du poème. Par rapport au texte [A], où le poète imagine « à l'horizon de la plaine infinie / La ville des Caesars et des Dieux foudroyés », le texte [B] donne une impression différente, en convoquant « Une arche triomphale [qui] exalte ses décombres ». Autrement dit, dans la version publiée (le texte [A]), les empereurs romains et les Dieux païens offrent un contraste avec le saint martyr. Par contre, dans la version du tapuscrit (le texte [B]), la dimension religieuse semble beaucoup moins mise en valeur, étant donné que les empereurs et les Dieux païens ne sont plus mentionnés et que, de ce fait, le contraste qu'ils figurent disparaît : le poète souligne plutôt le décor architectural, l'arche triomphale et ses décombres. De tels « décombres », que désigne la version du tapuscrit (le texte [B]), ne semblent pas sans relation avec la date inscrite à la fin du poème, 1952. En effet, cette année est celle qui suit la publication des *Mémoires d'Hadrien*. Ainsi, il est possible que Yourcenar ait relu ses poèmes anciens, après avoir retracé la vie d'Hadrien en rédigeant ce roman. De cette manière, la nouvelle version du poème, qui est celle du tapuscrit, a gagné une épaisseur temporelle et spatiale neuve qu'actualise l'indication de l'architecture. On peut également rappeler que, dans les *Mémoires d'Hadrien*, l'Empereur se révèle un grand amateur d'architecture. À l'instar de la mention des « débris » dans « Le Trophée d'Auguste », cette référence à l'architecture permet de donner un cadre aux éléments antiques que Yourcenar évoque dans ses poèmes de jeunesse. Grâce au séjour en Provence, son Antiquité jusque-là

livresque et sédentaire se voit désormais dotée d'une épaisseur matérielle. Catalysée à travers la contemplation des tableaux, une telle matérialité peut être considérée comme le deuxième privilège dont a bénéficié Yourcenar dans son rapport au monde antique.

3 - L'Antiquité retrouvée dans la vie quotidienne

Même si elles constituent des éléments essentiels dans la perception yourcenarienne de l'Antiquité, les ruines et l'architecture se voient toutefois nuancées par une autre manière plus légère et familière d'approcher cette lointaine époque. Dans le poème suivant, l'Antiquité est ainsi retrouvée dans le geste d'une paysanne présente qui passe :

PAYSANNE

La cruche sur le front, droite et calme, elle avance
Et pose avec lenteur ses pieds sur les chemins
Qu'ont tracés autrefois ses ancêtres romains
Sur le rebord des monts qui gardent la Provence.

Derrière elle, la mer ondoyante et sonore
Illumine ses eaux d'un bleu toujours pareil.
Et les jeunes rayons de l'éternel soleil
Font luire l'humble vase aux courbures d'amphore.

Elle s'en va, chantant quelques vagues chansons
Dont Virgile charmé reconnaîtrait les sons,
Vers la source où jadis riait la Nymphé agreste.

Et, comme une statue ignorant sa beauté,
Elle n'aura pas su qu'il suffit de son geste
Pour évoquer en nous toute l'Antiquité²⁹.

Comme dans le poème « Antibes », la scène ici se déroule dans un paysage provençal qu'évoque la description de la montagne et de

²⁹ DPM, p. 159.

la mer. De la même manière que, dans « Antibes », le poète imagine l'Antiquité à travers le mélange des « senteurs du flot » et des « parfums du verger » portés par la brise, il retrouve dans ce poème-ci l'Antiquité vivante dans le geste de cette femme provençale. Une telle approche de l'Antiquité contraste totalement avec celle prônée au XIX^e siècle, et que Louis Bertrand précise dans son ouvrage : « Le regret nostalgique des temps où l'on n'a pas vécu, a conduit les hommes du dernier siècle à ne plus estimer dans l'héritage du passé que ce qui a cessé de vivre, à chercher dans la mort le secret de je ne sais quelle beauté mystérieuse³⁰ ». Par rapport à cette vision de l'Antiquité, qui valorise les aspects défunts du passé, on pourrait dire que le regard de Yourcenar s'intéresse surtout aux éléments de l'Antiquité qui demeurent vivants dans le présent. Un autre poème du recueil conforte cette position. En effet, à l'image de Jean Thévenet, Yourcenar, dans un de ses poèmes, évoque les découvertes archéologiques qui ont eu lieu une trentaine d'années avant sa naissance :

LE MARCHAND DE STATUETTES D'ARGILE (À TANAGRA)

Je vends sur l'Agora des images d'argile,
 Tout un peuple rieur, bienveillant et fragile
 De satyres dansants, de petits dieux ailés,
 De femmes renouant dans leurs cheveux bouclés
 La bandelette étroite ou les fils d'or qui brillent.
 Voici de beaux enfants, de souples jeunes filles³¹,
 Tressant pour leurs amants des couronnes de fleurs³²
 Que je peins avec soin d'éclatantes couleurs.
 Ecoutez-moi, Passants ! je³³ vends pour deux oboles
 Ces modiques présents, harmonieux symboles³⁴

³⁰ Louis Bertrand, *op. cit.*, p. IV-V. Cité par Sophie Basch, « Georges Perrot en Asie Mineure : du bon usage des ruines dans la France du XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 180.

³¹ *dactyl.*, filles; Nous indiquons ici une variante en la faisant précéder de la mention *dactyl.* Ce terme *dactyl.* vaut également pour les notes suivantes.

³² *dactyl.*, Se lavant de parfums ou se parant de fleurs

³³ *dactyl.*, Je

³⁴ *dactyl.*, symboles,

De la mort inflexible et des instants joyeux³⁵.
Vous pouvez les offrir dans les temples des Dieux³⁶,
Ou choisir, pour charmer la tristesse des tombes,
L'image de l'Amour déliant des colombes³⁷.

Si le poème intitulé « Le Marchand de statuettes d'argile » se trouve également dans l'« Album de vers anciens », son sous-titre, « À Tanagra », ne figure pas dans la version tapuscrite. À partir du moment où l'on sait que cette version est datée de 1918, soit quatre ans avant la publication du recueil, il est possible de supposer que Yourcenar a ajouté ce sous-titre ultérieurement, sur la base de nouvelles connaissances.

En effet, entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, les Tanagras apportent une nouvelle image de l'Antiquité, qui contraste avec son image traditionnelle. Comme l'affirme Christine Peltre, historienne d'art, dans son article intitulé « Les “Tanagras de ces jours-ci” : archéologie et modernité », « [d]epuis leurs premières exhumations en 1872, les figurines de Tanagras ont connu une faveur fulgurante et durable à la fois³⁸ ». L'expansion rapide de ces figurines a été rendue possible par la revue intitulée la *Gazette des Beaux-Arts*, comme le déclare l'« Athénien » Henri Lechat : « [...] c'est la *Gazette des Beaux-Arts* qui a le plus contribué à répandre en France, dès le lendemain des découvertes de Tanagra, la connaissance et le goût de l'art tanagréen [...]»³⁹. Dans son article daté de 1893, après avoir constaté qu'à peine vingt ans auparavant, « Tanagra » était seulement le nom d'une ville connue par un nombre limité de savants, Lechat en vient à présenter les Tanagras en ces termes :

³⁵ *dactyl.*, Des douleurs, des désirs, des besoins, des saisons.

³⁶ *dactyl.*, Vous pouvez en orner vos étroites maisons,

³⁷ *DPM*, p. 63.

³⁸ Christine Peltre, « Les “Tanagras de ces jours-ci” : archéologie et modernité », in Sophie Basch (éd.), *La Métamorphose des ruines. L'influence des découvertes archéologiques sur les arts et les lettres (1870-1914)*, actes du colloque international organisé à l'École française à Athènes (27-28 avril 2001), Athènes, École française d'Athènes, 2004, p. 61.

³⁹ Henri Lechat, « Tanagra », in *Gazette des Beaux-Arts* [désormais abrégé en : *Gaz BA*], juillet 1893, p. 5.

Mais Tanagra s'est trouvée être aussi la patrie d'un petit peuple de figurines en terre cuite, curieuses à étudier, ravissantes à regarder, qui ont fait leur entrée dans le monde, sans y être attendues, vers l'année 1873 ; et, à cause de celles-ci, le nom de Tanagre [*sic*], à peu près inconnu la veille, est devenu cher entre les plus chers à ceux qu'intéresse l'étude de la Grèce antique, comme à ceux qu'attire toute manifestation de la beauté. Puis, bientôt, dépassant le cercle des archéologues, des artistes, des collectionneurs, il s'est imposé même au public frivole. Car ces terres cuites, qui devaient prendre place, et une des plus belles places, dans les vitrines de nos Musées et dans les publications archéologiques, étaient promises à une faveur plus haute encore : La Mode devait les pousser parmi les mêmes objets de luxe et d'art, indispensables élégances des salons, des boudoirs ; et elles y ont fait cruellement tort aux vieillottes statuette de Saxe, aimées de nos grand'mères⁴⁰.

Bien que les Tanagras soient issues des fouilles archéologiques et renvoient donc à un temps lointain, leur format modeste et leur caractère familier les ont vite rendues populaires, à tel point qu'elles sont devenues un nom commun, désignant « une silhouette élégante », et qu'elles ont été adoptées par les artistes de la fin du siècle⁴¹.

Comment Yourcenar a-t-elle eu connaissance des Tanagras ? Il est fort probable qu'elle les ait vues, dès son enfance, au musée du Louvre, tout en ignorant à l'époque l'ample histoire qui entoure ces figurines. Un article dans la *Gazette des Beaux-Arts* explique : « Parmi les musées de l'Europe, le Louvre est le premier qui ait possédé des terres cuites de Tanagra, et, bien que le British Museum et le musée de Berlin en aient depuis peu acquis quelques-unes, sa collection est encore aujourd'hui sans rivale ; plus de 100 pièces, dont aucune n'a souffert les atteintes du pinceau du restaurateur⁴² ! ». Fréquenter le Louvre aurait donc permis à Yourcenar d'apprécier des figurines issues des fouilles de Tanagra, indemnes de toute

⁴⁰ *Ibid.*, p. 6. Consulté sur Gallica. Cité par Christine Peltre, *op. cit.*, p. 61.

⁴¹ Christine Peltre, *ibid.*

⁴² Olivier Rayet, « Les Figurines de Tanagra au musée du Louvre » (1^{er} article), in *Gaz BA*, avril 1875, p. 395. Cité par Christine Peltre, *op. cit.*, p. 63.

restauration et qui, par un jeu de réminiscences figuratives, ont nourri un poème de jeunesse rédigé lors du séjour en Provence. Avant même de se rendre dans le Midi et en Grèce, Marguerite a donc eu le bonheur de bénéficier de ce qu'avaient mis au jour les fouilles menées en Grèce. Il faut voir là le troisième privilège qu'a connu Yourcenar dans son rapport à l'Antiquité.

En même temps, les Tanagras demeurent fortement liées à la Provence et surtout à Arles, comme en témoigne le tableau de Léo Lelée, *Les Tanagras d'Arles*, peint en 1923⁴³, soit un an après la publication du recueil de Yourcenar, qui comprend le poème portant sur les Tanagras. Léo Lelée est un illustrateur français qui s'est formé à l'Art nouveau. Son goût pour l'art décoratif n'est pas sans relation avec son intérêt pour les Tanagras. En regard d'une autre découverte archéologique de l'époque, la Vénus de Milo, à la dimension monumentale, les Tanagras sont bien moins grandes et ont souvent été exposées derrière une vitrine, en groupe⁴⁴. Selon Peltre, de telles propriétés répondent totalement aux modalités qui définissent l'art impressionniste⁴⁵. Ainsi, la mode des Tanagras n'est pas arrivée par hasard. Au contraire, elle se situe bien dans le courant artistique de l'époque.

D'un point de vue géographique, il importe de prendre en compte le lieu de naissance des Tanagras, dont le nom vient précisément de



Fig 2 : Léo Lelée, *Les Tanagras d'Arles*, 1923. Gouache et encre, pochoir et pinceau, 177 x 448 mm, réalisé pour le journal *L'illustration*. Arles, Museon Arlaten, DR. (Sophie Basch [éd.], *La Métamorphose des ruines. L'influence des découvertes archéologiques sur les arts et les lettres (1870-1914)*, op. cit., p. Pl. XXIII.)

la ville grecque de Tanagra. Peltre s'interroge sur l'origine de ce nom : « Faut-il voir [...], dans la prédilection moderne, le souvenir de la grande poétesse Corinne, que ne manquent pas de con-

⁴³ Dans les entretiens avec Matthieu Galey, Yourcenar affirme que la ville d'Arles lui était familière (*YO*, p. 55).

⁴⁴ Christine Peltre, op. cit., p. 66.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 65-66.

voquer les spécialistes ? : “Ce que les Tanagréens montraient avec le plus de fierté, c’était le tombeau de leur compatriote Corinne, celle qui cinq fois, dans les jeux publics de la Grèce, avait triomphé de Pindare. Dans un des rares fragments qui nous restent d’elle, la poétesse parle elle-même de la gloire qu’elle a apportée aux Tanagréennes au blanc péplos. Une peinture murale du gymnase représentait une de ses victoires”⁴⁶ ». L’origine prêtée aux Tanagras peut ainsi être mise en lien avec le fait que Yourcenar rédige, entre 1926 et 1929, un essai biographique sur Pindare⁴⁷. Bien qu’il ne soit pas possible de savoir si, au moment où elle compose le poème sur les Tanagras, elle a conscience de la relation entre ces figurines et la poétesse Corinne, il est toutefois pertinent d’affirmer qu’elle traitait des grands poètes antiques à l’aide de divers genres, comme la biographie et la poésie.

Pour en revenir à la relation entre les Tanagras et la mode de l’époque, il faut encore ajouter une remarque importante. En effet, les Tanagras ont été alors rapprochées des figurines d’ivoire japonaises baptisées les netsukés. Un article intitulé « Grèce et Japon », publié par Edmond Pottier en 1909, montre qu’un tel rapprochement avait déjà été fait : « Collectionneur passionné de terres cuites grecques, Rayet avait été très frappé de l’expression vivante et familière que les Japonais ont su donner à leurs adorables netsukés ou figurines d’ivoire ; il rêvait de placer dans sa vitrine un de ces types populaires d’Extrême-Orient à côté des amusants bateleurs et marchands forains, fabriqués par les céramistes ioniens, qu’il avait le premier fait connaître⁴⁸ ». Cette proximité n’est pas infondée : elle repose au contraire sur plusieurs observations. D’abord, les coloris des Tanagras rappellent ceux des estampes nipponnes⁴⁹. Le passage suivant du poème yourcenarien consacré

⁴⁶ Olivier Rayet, « Les Figurines de Tanagra au musée du Louvre » (3^e et dernier article), in *Gaz BA*, juillet 1875, p. 56. Cité par Christine Peltre, *op. cit.*, p. 66.

⁴⁷ Marguerite Yourcenar, *Pindare*, Paris, Grasset, 1932. Repris dans *EM*, p. 1437-1521.

⁴⁸ Edmond Pottier, « Grèce et Japon », in *Gaz BA*, 1^{er} août 1919, p. 108. Cité par Christine Peltre, *op. cit.*, p. 65.

⁴⁹ *Ibid.*

aux Tanagras marque d'ailleurs cette caractéristique des figurines : « Que je [=le marchand de statuettes d'argile] peins avec soin d'éclatantes couleurs⁵⁰ ». Ensuite, la parenté des deux figurations artistiques s'appuie également sur des détails vestimentaires. Dans son article déjà cité, Edmond Pottier affirme : « La coquette liberté du costume flottant dispose le corps à toutes sortes d'attitudes que nous interdisent nos vêtements rigides et plats. Les peintres grecs et orientaux en ont tiré des effets gracieux, observés dans l'intimité familière de chaque jour. On a souvent comparé le voile des statuettes tanagréennes, entortillé autour du cou et ramené sur la bouche, à l'élégant féredjé des dames turques. Les estampes japonaises contiennent de fréquents spécimens de ce motif⁵¹ ». Il faut également noter que, dans ses mémoires, Yourcenar se rappelle qu'elle a possédé une poupée japonaise. Elle a ainsi pu subir une influence discrète de la japonaiserie⁵².

En outre, le parallèle établi entre les Tanagras et les arts d'Extrême-Orient montre que l'image de l'Antiquité que renvoient ces figurines s'oppose nettement à l'image traditionnelle de l'Antiquité. Contre une représentation austère et monochrome (cf. Winckelmann) de l'Antiquité, ces figurines valorisent une image familière et polychrome de cette époque⁵³. Le contraste entre ces deux modes représentatifs est d'ailleurs évident dans l'évolution même de la figure féminine au sein de la peinture. À ce sujet, Peltre affirme :

La miniaturisation tanagréenne de la femme se distingue de l'envergure propre au modèle antique, particulièrement au XIX^e siècle avec le souvenir récurrent de la Vénus de Milo qui a inspiré des figures imposantes, telle la *Liberté sur les barricades* de Delacroix :

⁵⁰ DPM, p. 63.

⁵¹ Edmond Pottier, *op. cit.*, p. 120. Cité par Christine Peltre, *op. cit.*, p. 65.

⁵² QE, dans EM, p. 1330.

⁵³ Cf. Sophie Basch, « Vers un nouveau classicisme ? Noir et blanc contre polychromie, art gothique et art impressionniste : la revue *L'Occident* (1901-1914) face à l'antique », in *Revue d'histoire littéraire de la France. Le classicisme des modernes. Représentation de l'âge classique au XX^e siècle*, avril 2007, 107^e année, n° 2, p. 449-468.

c'est une image athlétique, celle de la femme messie, puissante allégorie dénudée. La statuette de Tanagra rend pour un temps cette conception obsolète, opposée aussi à la Minerve casquée des Sécessions, telle que l'ont représentée Stuck ou Klimt. La femme redevient une créature fragile, à la fois par la matière même de la terre cuite et dans ses proportions, plus humaines si l'on peut dire. Inspirée par la Grèce, l'image de la femme dérivée des Tanagras, réduction gracile, la dépouille des attributs qui sont depuis longtemps ceux de l'antique : la monumentalité, la nudité et un caractère sacré qui faisait d'elle toujours plus ou moins une déesse. Avec ce dernier aspect disparaît aussi cet air d'éternité que Gautier prisait si fort dans la sculpture car l'association des Tanagras avec les silhouettes japonaises renvoie au monde « flottant », « au monde changeant » de l'Ukiyo-e, à celui, impressionniste, des séries, du mouvement et de la mode. On assiste bien ainsi à la « métamorphose » d'une image, à un changement de sens et d'échelle, à l'allègement progressif du souvenir antique. Avant le retour en force, à l'orée du XX^e siècle, des femmes puissantes comme la *Méditerranée* de Maillol, les figures viennoises des monumentaux portraits de Klimt ou les *Demoiselles d'Avignon* de Picasso, les Tanagras introduisent une parenthèse de légèreté⁵⁴.

Cette oscillation entre rigidité et familiarité de l'image antique semble exister aussi bien dans le poème de Yourcenar sur les Tanagras que dans ses autres écrits de jeunesse sur l'Antiquité. Une telle oscillation se laisse ainsi lire à travers des variantes entre les deux versions du poème, qui privilégient, l'une, le sacré, l'autre, le profane. Ainsi, au vers de la version tapuscrite, « Vous pouvez en [des Tanagras] orner vos étroites maisons », la version publiée substitue : « Vous pouvez les offrir [les Tanagras] dans les temples des Dieux ». Autrement dit, la première version valorise la vertu intimiste des Tanagras, la décoration qu'elles autorisent de la maison. Par contre, dans la seconde, le poète souligne plutôt leur caractère religieux, sans doute en raison du titre du recueil, *Les Dieux ne sont pas morts*.

En outre, le contraste entre le premier ouvrage publié de Yourcenar, *Le Jardin des chimères* (1921), et ce recueil, *Les Dieux*

⁵⁴ Christine Peltre, *op. cit.*, p. 68-69.

ne sont pas morts, semble significatif. Par rapport au premier ouvrage, dans lequel on peut aisément remarquer l'attrait du jeune écrivain pour la dimension héroïque d'Icare, le recueil laisse davantage voir une image concrète et matérielle de l'Antiquité, qui se fonde sur l'observation de paysages provençaux, sur la contemplation de tableaux, sur la confrontation aux éléments mis au jour par les découvertes archéologiques. Cette posture double envers l'Antiquité peut donc être tenue pour une propriété essentielle des écrits de jeunesse que Yourcenar consacre à cette époque.

Au terme de ce parcours, soulignons à nouveau les trois privilèges dont a bénéficié Marguerite Yourcenar dans sa jeunesse, quand elle s'est appropriée l'Antiquité, entreprise qui ne s'est pas limitée à de simples lectures : son approche directe des ruines de l'Antiquité ; sa contemplation des tableaux renaissants italiens ; sa propre découverte de l'Antiquité, restée vivante dans des objets concrets ainsi que dans une passante rencontrée. Ces éléments, qui font de Yourcenar un écrivain singulier, doivent, par la suite, être réexaminés en rapport avec les écrits ultérieurs de l'auteur. Car ce n'est que dans les années trente que Yourcenar commence effectivement à s'inscrire dans un temps où prospèrent plusieurs revues, comme *La Nouvelle Revue Française*, *Le Voyage en Grèce* ou les *Cahiers du Sud*, auxquelles d'ailleurs elle collabore. Marguerite Yourcenar, dont la voix ne s'entendait que mêlée à celle de son père, telle une invention à deux voix, acquiert en effet une richesse polyphonique à cette époque des revues.