

Antinoüs : un destin de pierre par Rémy POIGNAULT

Rémy Poignault

▶ **To cite this version:**

Rémy Poignault. Antinoüs : un destin de pierre par Rémy POIGNAULT. Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar, 1990. hal-02549768

HAL Id: hal-02549768
https://uca.hal.science/hal-02549768

Submitted on 21 Apr 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ANTINOUS : UN DESTIN DE PIERRE

par Rémy POIGNAULT (Université de Tours)

Dans les textes de Marguerite Yourcenar, Antinoüs préexiste à Hadrien, et sous la forme d'une sculpture. Dans le sonnet intitulé "L'Apparition", publié en 1922 dans *Les Dieux ne sont pas morts* [1] mais rédigé avant 1919 [2], l'auteur évoque une statue de "l'éphèbe Antinoos aux jardins de Tibur". Cette statue toutefois doit être fictive, car il semble bien que Marguerite Yourcenar — nous attendons que ses biographes éclairent ce point — n'ait pas encore connu directement la Villa Adriana à cette époque-là. Mais plus tard les représentations effectives du favori n'ont pas manqué de retenir l'attention de l'écrivain, comme "le profil de l'Antinoüs du Musée archéologique de Florence, acheté sur place en 1926, et qui est jeune, grave et doux" [3], le contraire donc de l'image du "viril et presque brutal" Hadrien vue au British Museum en 1914 ; comme l'Antinoüs d'Antonianos de Carie trouvé à Lanuvium [4], ou la Gemme Marlborough que Marguerite Yourcenar a pu "voir" et "toucher", mais seulement après la parution des *Mémoires d'Hadrien* [5]. Ces oeuvres sont mentionnées dans les *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*, avec une émotion toute particulière pour la gemme :

> De tous les objets encore présents aujourd'hui à la surface de la terre, c'est le seul dont on puisse présumer avec quelque certitude qu'il a souvent été tenu entre les mains d'Hadrien (p. 338).

---

[1] Sansot, Paris, 1922, p. 71. Cf. Yvon Bernier, "Genèse et fortune l des *Mémoires d'Hadrien*", *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1988 / 3-4, p

[2] *Les yeux ouverts*, Le Centurion, Paris, 1980, p. 53.

[3] Les citations de *Mémoires d'Hadrien* font référence à l'édition Gallimard, collection Folio, Paris, 1977 ; *Carnets de notes de "Mémoires d'Hadrien"*, p. 324. Ce bronze est représenté dans l'édition illustrée de *Mémoires d'Hadrien*, Gallimard, Paris, 1971, p. 172. L'Hadrien du British Museum mentionné ici est évoqué dans *Les yeux ouverts*, pp. 31-32.

[4] *Carnets* ... , pp. 336-338 ; représenté dans l'édition illustrée de *Mémoires d'Hadrien* citée, p. 312 ; cf. n° 5 de C. W. Clairmont, *Die Bildnisse des Antinous*, Rome, 1966.

[5] *Carnets* ... , p. 338 ; cette sardoine est représentée p. 173 de l'édition illustrée ; cf. tableau 1.e.f. de l'ouvrage de C. W. Clairmont.

Cette présence très forte, en quelque sorte originelle, des documents figurés d'Antinoüs nous incite à nous interroger sur leur rôle dans la recréation du personnage par Marguerite Yourcenar de même que sur les fonctions qu'ils remplissent pour Hadrien.

On sait par Pausanias (*Description de la Grèce* VIII, 9, 7) qu'il y eut des peintures du jeune homme, mais elles ne nous sont pas parvenues. Ce sont donc ses statues, bronzes, bas-reliefs, monnaies, médailles, gemmes qui constituent une base à partir de laquelle va fonctionner l'imagination créatrice. La statue est en effet, pour Marguerite Yourcenar, une trace, le signe d'une existence : non seulement elle corrobore les textes historiques, leur apportant une caution palpable — la pierre confirme le texte dont elle est le garant — mais encore l'oeuvre figurée permet de faire échec, dans une certaine mesure, au temps :

> Survivance immobile des statues, qui, comme la tête de l'Antinoüs Mondragone, au Louvre, vivent encore à l'intérieur de ce temps mort[6]

Un contact va pouvoir ainsi s'établir entre deux êtres par-delà les siècles.

La démarche yourcenarienne se trouve déjà contenue dans le poème de jeunesse "L'Apparition" : la statue — qu'elle soit fictive ici change peu de choses —, par la vision de l'auteur, va s'animer, le marbre mis à mal par le temps, se faire chair ou plutôt songe :

"Qu'importe ?... Je revois le bel Adolescent :
Il monte avec lenteur les degrés du portique,
Et, posant ses pieds nus sur le sable vermeil,
Revit pour un instant et s'étire au soleil..."

Dans *Mémoires d'Hadrien*, la même méthode sera employée, mais l'imagination y sera fondée sur une érudition mêlée, comme on sait, à une "magie sympathique" ; Marguerite Yourcenar raconte dans *Les yeux ouverts* (p. 162) comment elle s'est imprégnée des différentes représentations de l'éphèbe :

> Nous regardions certaines effigies d'Antinoüs ; je les collectionnais pour tâcher d'en surimposer les aspects, afin d'arriver à une ressemblance totale faite de ces différents visages [...]

C'est l'iconographie bien plus que les sources littéraires antiques qui révèle le physique mais aussi la psychologie du favori. On peut

[6] *Carnets...* , p. 323.

ainsi rechercher dans *Mémoires d'Hadrien* comment l'auteur a pu avoir recours, de façon cryptique, à la statuaire pour concevoir Antinoüs [7].

Hadrien retient d'abord, lors de la rencontre de Nicomédie, une impression générale du Bithynien : il aperçoit "un jeune garçon placé à l'écart" écoutant des poèmes "avec une attention à la fois distraite et pensive" (p. 169) ; le silence, le détachement, la mélancolie sont d'emblée les particularités d'Antinoüs [8]. Hadrien remarque ensuite qu' "il avait d'un jeune chien les capacités infinies d'enjouement et d'indolence, la sauvagerie, la confiance" (p. 170) ; il évoquera "son indolence, son ardeur au plaisir, sa tristesse, son indifférence totale à tout avenir" (p. 200), "ses accès d'humeur sombre" (p. 210) : une évolution psychologique d'Antinoüs, qu'il serait trop long d'examiner ici en détail, se dessine dans l'ouvrage. La dernière image est celle d'une "petite figure boudeuse et volontaire" (p. 310) vers laquelle Hadrien se tourne à l'approche de la mort.

Cette caractérisation morale éclaire la fin d'Antinoüs et est éclairée par elle, mais elle s'appuie aussi sur des impressions suscitées par ses images. Par exemple, quand l'éphèbe craint que l'amour de l'empereur ne se dégrade, il se fait inquiet, irascible :

> Des caprices dangereux, des colères agitant sur ce front têtu les anneaux de Méduse, alternaient avec une mélancolie qui ressemblait à de la stupeur, avec une douceur de plus en plus brisée (p. 195).

Le portrait moral tient ici en grande partie à une chevelure et a pu être suggéré, au moins partiellement, par les "cheveux tumultueux" de certaines statues, comme celle du Musée de Delphes, pour n'en citer qu'une [9]. L'allusion mythologique ("les anneaux de Méduse") dépeint aussi son utilisateur en soulignant une évolution d'Hadrien, qui passe de la fascination amoureuse à la répulsion : il redoute la pétrification ne voulant pas être figé en un seul amour :

---

[7] On pourrait faire de même — mais de façon moins riche car les sources littéraires sont plus éloquentes que dans le cas d'Antinoüs — pour les principaux personnages de *Mémoires d'Hadrien* ; ajoutons qu'Hadrien n'accorde à personne autant d'importance qu'à l'éphèbe, sinon à lui-même.

[8] Il "retomba dans un de ces silences obstinés dont je pris bientôt l'habitude" (p.170).

[9] Ch. Picard et P. de la Coste-Messelière, *Sculptures grecques de Delphes*, 1927, p. 42 (cités par C. W. Clairmont, *op. cit.* , p. 25 n. 1) qualifient ainsi les cheveux de l'Antinoüs de Delphes. Il ne semble pas que Marguerite Yourcenar ait connu ce texte.

j'étais repris par ma rage de ne dépendre exclusivement d'aucun être (p. 194) [10].

Marguerite Yourcenar peut utiliser, pour la reconstruction du personnage, son expérience propre des musées mais aussi passer par la médiation de la critique d'art : en effet elle se sert beaucoup de la recension des jugements portés sur l'expression des portraits d'Antinoüs que Ferdinand Laban a effectuée à la fin du siècle dernier et qu'elle cite d'ailleurs dans sa *Note*. Ces appréciations sont contradictoires car subjectives, ce que Ferdinand Laban souligne [11]. Marguerite Yourcenar applique ici une méthode qu'il lui arrive d'employer ailleurs quand elle traite de sources littéraires : la synthèse. La contradiction entre la douceur et l'air sombre [12], voire la méchanceté [13], que certains commentateurs peuvent lire sur le visage d'Antinoüs se trouve résolue par un oxymoron : "Je m'émerveillais de cette dure douceur ; de ce dévouement sombre qui engageait tout l'être" (p. 171) ; la complexité d'une personnalité fait cohabiter des tendances contraires : l'aménité, la mollesse n'excluent pas la froide détermination de celui qui s'est donné un dieu et est capable de tout sacrifier à cet amour. De la même façon, Marguerite Yourcenar dépasse la contradiction entre ceux qui voient de l'innocence dans le personnage et ceux qui y relèvent le goût du plaisir: la volupté est innocente, car naturelle, comme le suggère l'image canine du "beau lévrier" (p. 170) [14].

Les descriptions physiques sont réduites dans *Mémoires d'Hadrien*, mais c'est sur Antinoüs qu'Hadrien nous donne le plus de renseignements sans toutefois pouvoir établir un portrait physique complet car le temps efface ce qui fut et le souvenir ne peut avoir que des fulgu-

---

[10] Une légende veut que Gorgo ait été une belle jeune fille fière de ses boucles, qui fut métamorphosée en monstre par la jalousie d'Athéna qui aurait transformé en serpents ses magnifiques cheveux.

[11] *Der Gemüthsausdruck des Antinous*, Berlin, 1891, p. 68.

[12] J. H. Meyer in Laban, *op. cit.* , p. 11, évoque à propos de l'Antinoüs Mondragone (=n° 58 C. W. Clairmont) "das süsse Behagen" et "ein finsteres Aussehen" de la statue.

[13] J. Burckhardt in Laban, *op. cit.* , p. 34.

[14] Cette métaphore animale peut d'ailleurs être suggérée par une impression de grâce innocente qui se dégage de certaines statues ou même par le bas-relief d'Antonianos d'Aphrodisias, où Antinoüs est accompagné d'un lévrier. On sait aussi que pour Marguerite Yourcenar l'innocence animale est assimilée à une sorte de caractère divin.

rances qui permettent de retenir seulement quelques bribes d'instants privilégiés : "les figures que nous cherchons désespérément nous échappent : ce n'est jamais qu'un moment" (p. 171) [15]. La mémoire ne peut être que fragmentaire.

Toutefois l'empereur peut revoir des traits physiques caractéristiques du jeune homme :

> Je retrouve une tête inclinée sous une chevelure nocturne, des yeux que l'allongement des paupières faisait paraître obliques, un jeune visage large et comme couché (p. 171).

On pourrait se livrer à une sorte d'archéologie en cherchant les effigies qui se trouvent à l'origine du texte, mais il s'agit ici de points communs à de très nombreuses représentations du favori. La chevelure d'Antinoüs est tellement significative que C. W. Clairmont, dans l'ouvrage qu'il a consacré aux statues de l'éphèbe, en fait un critère de reconnaissance décisif.

Quand l'empereur évoque le plaisir pris "à mêler ce visage parfait aux figures lourdes et soucieuses des grands dignitaires, aux profils aigus des Orientaux, aux mufles épais des veneurs barbares, à obliger le bien-aimé au rôle difficile de l'ami" (p. 188), on peut sans doute y voir une allusion aux bas-reliefs qui, réemployés, ornent maintenant l'arc de Constantin à Rome, où l'on a reconnu le jeune homme dans des scènes de chasse [16].

Hadrien est attentif aux modifications que le temps apporte au physique d'Antinoüs : l'enfant rencontré à Nicomédie devient un adolescent :

> 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. La moue boudeuse des lèvres s'est chargée d'une amertume ardente, d'une satiété triste (p. 171).

La large poitrine d'Antinoüs, les commentateurs de sa statuaire l'ont noté, suggère une certaine ambivalence, rendue ici par la métaphore

---

[15] Sur les rapports de la conception du temps d'Hadrien avec la philosophie d'Héraclite, cf. P. Gabaudan, "Quelques images du temps chez Marguerite Yourcenar à la lumière des présocratiques", *Actes du colloque Marguerite Yourcenar. Valencia 1984*, Valencia, 1986, pp. 83-98.

[16] Il y a sur cette question une nombreuse bibliographie dont nous ne pouvons pas rendre compte ici.

de la Bacchante [17]. Tel l'Hermaphrodite d'un poème écrit en 1930 (1935) et repris dans *Les Charités d'Alcippe* :

"Dans le tendre abandon d'un dieu qui serait femme,
Il propose au désir l'énigme de son corps" [18].

Le temps est alors le meilleur adjuvant de la vie : l'évolution qu'il entraîne est maturation, épanouissement (p. 188). Ce développement du jeune homme, qui pourrait n'être qu'une constatation de bon sens, peut recevoir un fondement dans les documents figurés si l'on suit H.Kähler dans la question très controversée des médaillons de l'arc de Constantin : pour cet historien en effet on y voit le jeune garçon grandir et devenir le compagnon de chasse de l'empereur, capable d'affronter les fauves [19].

Hadrien a le sentiment de contribuer non seulement à la formation de la personnalité d'Antinoüs mais encore à celle de son physique : nouveau Pygmalion, il modèle le jeune homme ; lui qui couvrira le monde de ses effigies sculpte le vivant :

> Je n'ai été maître absolu qu'une seule fois, et que d'un seul être [...] En vérité, ce visage changeait comme si nuit et jour je l'avais sculpté (p.171).

Mais cette toute-puissance a des limites : l'être aimé garde une certaine autonomie, Hadrien ne pourra pénétrer le secret de son âme : c'est encore le langage de l'art qu'il utilise pour reconnaître au favori une certaine part de liberté dans son destin :

> En prenant sur moi toute la faute, je réduis cette jeune figure aux proportions d'une statuette de cire que j'aurais pétrie, puis écrasée entre mes mains. Je n'ai pas le droit de déprécier le singulier chef-d'oeuvre que fut son départ ; je dois laisser à cet enfant le mérite de sa propre mort (p. 189).

Hadrien n'est plus sculpteur quand cela apaise sa conscience.

Les images d'Antinoüs ne sont pas seulement des recours précieux pour l'auteur désireux de recréer un personnage, elles sont aussi — le

---

[17] P. Gauckler, *Le sanctuaire syrien du Janicule*, Paris, 1912, p. 338, parle à propos du bas-relief d'Antonianos du "modelé si particulier de la poitrine et des épaules, où le développement tout viril de la charpente thoracique corrige heureusement la féminilité des chairs molles et tendres". On pourrait citer d'autres oeuvres comme l'Antinoüs de la Villa Albani.

[18] *Les Charités d'Alcippe*, Gallimard, Paris, 1984, p. 64 (1è éd. , La Flûte enchantée, Liège, 1956).

[19] H. Kähler, *Hadrian und seine Villa bei Tivoli*, Berlin, 1950, p. 178.

plus souvent explicitement cette fois — omniprésentes dans la pensée d'Hadrien.

Antinoüs est avant tout statue : la première référence au favori dans la vie du prince, faite au début de son règne par la Sibylle de Bretagne, est riche de sens : "un spectre blanc qui n'était peut-être qu'une statue" (p. 153) ; Antinoüs appartient d'emblée à un autre univers et sa présence n'est qu'une forme de l'absence.

Ensuite comme pour d'autres figures aimées, Hadrien a recours au vocabulaire de la sculpture pour dire le plaisir de la contemplation du beau [20]. Mais à diverses reprises, il fait référence à des oeuvres précises, décrivant certaines statues ; il ne pratique pas à proprement parler l'exercice littéraire qu'était l' *ekphrasis* (la description d'oeuvres d'art) pour les Anciens, il condense plutôt en une formule ce que représente pour lui telle image.

Nous nous contenterons de quelques exemples. Hadrien cite le bas-relief du théâtre de Dionysos à Athènes, où Antinoüs, selon une hypothèse de P. Graindor [21] est représenté. Pour l'empereur, c'est l'occasion d'évoquer une espérance de survie : "mon jeune Bithynien recevait des déesses éleusiaques une espèce de droit de cité éternel" (p. 243).

L'Antinoüs du Musée National de Naples, appelé Antinoüs Farnèse, représente toute la frêle beauté de l'éphèbe : "un corps plus que nu, désarmé, d'une fraîcheur fragile de narcisse" (p. 147).

La célèbre oeuvre d'Antonianos d'Aphrodisias est une idéalisation sereine de l'ami :

> Il y a ce bas-relief où le Carien Antonianos a doué d'une grâce élyséenne le vendangeur vêtu de soie grège, et le museau amical du chien pressé contre une jambe nue (pp. 147-148).

Ce bas-relief est de fait une image religieuse traitée de manière réaliste et pittoresque, selon le commentateur Gauckler : l'apothéose est suggérée par la couronne de pins et l'autel supportant une pomme de pin [22]. Marguerite Yourcenar fait provenir le charme serein non

---

[20] Par exemple, p. 257 pour Céler, pp. 122, 286 pour Lucius.

[21] *Athènes sous Hadrien*, Le Caire, 1934, p. 277. Marguerite Yourcenar cite cet ouvrage dans sa *Note*, p. 361.

[22] P. Gauckler, *op. cit.* , p. 336 ; p. 340 : "Ce vendangeur mystique éveille surtout l'idée d'une sorte de neos *Dionysos* régénéré, remonté dans l'Olympe, après une incarnation terrestre, dont il a conservé l'empreinte, et qui le rapproche des hommes".

principalement de ces attributs, comme chez l'historien d'art [23], mais de la facture même de l'oeuvre et elle transforme le tissu de la tunique d'Antinoüs, qui chez Gauckler était le lin, porté habituellement par les paysans, en soie, ce qui accroît la délicatesse du tableau.

Antinoüs divinisé peut aussi prendre une valeur syncrétique : l'humain est sublimé dans des figures divines nombreuses et contradictoires, masculines et / ou féminines :

> 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 (p. 147).

Hadrien évoque donc un certain nombre de statues d'Antinoüs en montrant toute la valeur sentimentale qu'il y attache. Mais il les considère parfois du point de vue de l'esthète et de l'historien d'art ; on peut d'ailleurs remarquer son accord avec le jugement habituel des savants modernes : il sait qu'il n'y a pas de force créatrice dans la statuaire gréco-romaine du IIe siècle, qui copie beaucoup les chefs-d'oeuvre du passé, plaçant sa seule invention dans des expériences de transposition, des exercices de style ; toutefois, dans le groupement de chapitres *Tellus stabilita*, qui concerne une période antérieure à la rencontre avec Antinoüs, il ne parle pas de l'art de son époque en termes de décadence :

> Notre art est parfait, c'est-à-dire accompli, mais sa perfection est susceptible de modulations aussi variées que celles d'une voix pure : à nous de jouer ce jeu habile qui consiste à se rapprocher ou à s'éloigner perpétuellement de cette solution trouvée une fois pour toutes, d'aller jusqu'au bout de la rigueur ou de l'excès, d'enfermer d'innombrables constructions nouvelles à l'intérieur de cette belle sphère (p. 145).

Son jugement va se modifier en fonction de critères qui sortent du cadre de l'esthétique : la souffrance entraînée par la perte du favori et la douloureuse interrogation sur sa survie conduisent Hadrien à envelopper les statues d'Antinoüs dans la même appréciation négative que l'ensemble du second siècle : le doute est alors total (mais sera par la suite surmonté) : "quand j'ai essayé d'immortaliser dans la pierre la forme d'Antinoüs, je n'ai pas trouvé de Praxitèle" (p. 262).

"Immortaliser", essayer de faire échec au temps, telle est la fonction primordiale qu'Hadrien assigne à la statuaire, qu'elle concerne le

[23] *Id.*, *ibid.*, p. 338.

vivant ou le mort :

> J'eus d'abord à coeur de faire enregistrer par la statuaire la beauté successive d'une forme qui change ; l'art devint ensuite une sorte d'opération magique capable d'évoquer un visage perdu (p. 146).

Marguerite Yourcenar suit ici l'opinion de commentateurs comme Dietrichson [24] ou Marconi [25], pour lesquels on peut distinguer des statues réalisées *ad vivum* et d'autres où le jeune homme est héroïsé et porte des marques d'idéalisation, faites après sa mort. Mais c'est une question fort controversée et, si l'on peut admettre qu'Hadrien ait voulu posséder des statues de l'éphèbe du vivant même de celui-ci, on ne peut prouver qu'il y en ait eu.

La solution adoptée par Marguerite Yourcenar, d'ailleurs conforme à ses sources, permet de souligner un aspect essentiel de la pensée d'Hadrien avant qu'il ne parvienne à la sagesse finale : le désir de s'opposer au flux héraclitéen du temps. Le prince amoureux veut fixer dans la pierre l'instant fugitif. L'amour, chez lui qui était peu attiré par les portraits, va opérer comme une révolution esthétique :

> Mais le visage d'un autre m'a préoccupé davantage. Sitôt qu'il compta dans ma vie, l'art cessa d'être un luxe, devint une ressource, une forme de secours (p. 146).

L'amour, qui fait de l'être aimé comme un dieu dans la vision mythique de *Saeculum aureum*, le statufie aussi en une idole muette. Hadrien peut alors faire sien ce vers du poème "Hermaphrodite" : "Le désir est sculpteur et le plaisir sculpté".

C'est surtout la mort d'Antinoüs qui suscite chez l'empereur une véritable frénésie statuaire, comme s'il voulait compenser l'absence du défunt par la multiplication de ses images, qu'il répand partout dans l'Empire (p. 146) [26] et dont il aime à s'entourer. Il va ainsi rechercher désespérément la ressemblance. Il ne s'agit plus de fixer ce qui passe, mais de retrouver ce qui n'est plus : c'est pourquoi il s'attache à rendre exactement les traits du jeune homme, harcelant les sculpteurs de ses conseils (p. 147). La connaissance intime qu'il avait d'Antinoüs, de

[24] *Antinoos*, Christiania, 1884, p. 143, même si, pour lui, la plupart des statues furent réalisées après la mort d'Antinoüs.

[25] P. Marconi, "Antinoo. Saggio sull' arte dell' Eta Adriana" in *Monumenti Antichi*, vol. XXIX, 1923, p. 257, par exemple, à propos de l'un des bustes de la salle de la Rotonde au Musée du Vatican (= C. W. Clairmont n° 47).

[26] Selon J. Beaujeu, *La religion romaine à l'apogée de l'Empire I*, Paris, 1955, p. 255, Antinoüs est le personnage antique dont nous possédons le plus grand nombre de statues.

même que les capacités en sculpture que lui reconnaissent les écrivains antiques [27] l'incitent à se montrer très exigeant [28]. Hadrien, en tentant de fixer le souvenir, connaît le difficile problème du créateur qui veut donner forme à l'idée. Il recherche des marbres qui procurent l'illusion de la vie, où la pierre, par ses veines, semble chair. En outre, selon une technique courante à l'époque [29], il a fait oindre ces statues pour que le marbre "prît le poli et presque le moelleux d'une chair jeune" (p. 147). L'image est destinée à fonctionner comme substitut du jeune homme ; c'est ainsi que sa valeur artistique passe souvent au second rang, après la fidélité au modèle (p. 249). Les statues, comme la momie, qu'elles multiplient mais en maintenant moins mal la forme humaine du disparu, ont valeur magique :

> J'ai assisté aux passes magiques par lesquelles les prêtres forcent l'âme du mort à incarner une parcelle d'elle-même à l'intérieur des statues qui conserveront sa mémoire (pp. 228-229).

La quête de la ressemblance n'exclut pas le recours au gigantisme : les images colossales, pour Hadrien, ne font pas tant référence, comme le veut l'interprétation traditionnelle, à la qualité de divinité qui est celle d'Antinoüs mort, qu'à la puissance des sentiments de l'empereur et à l'obsession dont il est lui-même victime ; la pierre est la matérialisation du songe :

> 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 (p. 146).

Mais le plus souvent il recherche des statues moins lourdes qu'il puisse transporter aisément, car il veut constamment s'en entourer pour conjurer la mort. Marguerite Yourcenar utilise ici une caractéristique propre à beaucoup des statues d'Antinoüs — leur évidement — qu'on explique parfois [30] par le souci de faciliter le

---

[27] *Epitome* 14 ; Dion Cassius, *Histoire romaine*, 69, 3, 2. Aurélius Victor, *Livre des Césars*, 14, 6 ne lui reconnaît pas la qualité d'artiste, mais fait seulement de lui un prince amateur d'oeuvres d'art.

[28] Les discussions imaginées avec les artistes peuvent d'ailleurs avoir aussi pour source le passage de la tragédie *Hadrian*, où, en 1864, P. Heyse montre l'empereur discutant avec un sculpteur à propos d'une statue d'Antinoüs (cité par F. Laban, *op. cit.*., pp. 38-39).

[29] Marconi, *loc. cit.*, p. 274.

[30] Dietrichson, *op. cit.*, p. 143.

transport depuis la Grèce, où elles auraient été fabriquées, jusqu'à Rome ; mais elle imagine une explication plus riche, en rapport avec la psychologie d'Hadrien : c'est le prince voyageur qui aurait demandé d'adopter cette technique pour que les représentations d'Antinoüs puissent accompagner facilement ses propres déplacements (p. 249).

Cette recherche destinée à remédier à la disparition ne peut qu'être vaine. Dans sa villa de Tibur, devant les nombreuses effigies du favori, il lui faut un immense effort de concentration pour faire abstraction de la matière inerte afin d'essayer d'entrevoir ce qu'a été ce corps tant aimé (p. 248), mais il ne retrouve Antinoüs, dans ces pierres muettes, que de façon éparse et fugitive ; le corps de l'éphèbe, sorte de Dionysos Zagreus dont aucune Déméter ne peut rassembler les restes pour en reconstituer l'unité, est condamné à être une suite d'instantanés imparfaitement perçus [31].

A la différence de Wang-Fô, qui "aimait l'image des choses et non les choses elles-mêmes" [32], Hadrien préfère de loin l'être réel à ses effigies. La statue ne peut remplacer le vivant ; Hadrien ne retrouve que des spectres : "ces grandes figures blanches ne différaient guère de fantômes" (p. 248). N'est-ce pas sous cette forme ambiguë que la Sibylle de Bretagne lui avait déjà présenté Antinoüs ? Dans ses moments de désespoir, Hadrien voit tous ses efforts pour se donner l'illusion de la vie annihilés : les statues ne sont que de froids "simulacres".

La fonction de substitution de la statue a donc échoué. Il en va de même, dans les pires moments de doute, de la fonction d'immortalisation : "Je comptais désespérément sur l'éternité de la pierre, la fidélité du bronze, pour perpétuer un corps périssable, ou déjà détruit" (p. 147) [33].

Or la totalité de l'être ne se retrouve pas dans la statue et l'immortalité de l'image n'est qu'une illusion au même titre que l'apothéose ou la fondation d'Antinoé : tout peut être entraîné dans l'anéantissement de la civilisation romaine qu'Hadrien pressent lors

[31] La scène émouvante où le prince, la nuit, recherche à la lueur d'une lampe Antinoüs dans le marbre de ses effigies (p. 248) est peut-être inspirée d'une réplique de la pièce de P. Heyse mentionnée à la n. 28, où Hadrien déclare aimer regarder ces statues à la lumière d'un flambeau qui semble réchauffer le sang dans les veines du marbre.

[32] *Nouvelles orientales*, Gallimard, collection L'imaginaire, Paris, 1979, p. 11.

[33] Cf. aussi *Mémoires d'Hadrien*, p. 262.

de la guerre juive.

Mais Hadrien va dépasser ces problèmes : dans *Patientia*, la lutte contre le temps n'est plus tragique, l'empereur accepte les aléas du devenir :

> j'ai compensé comme je l'ai pu cette mort précoce ; une image, un reflet, un faible écho surnagera au moins pendant quelques siècles. On ne fait guère mieux en matière d'immortalité (p. 308) [34].

Il arrive même, dans *Disciplina Augusta*, que la question de la ressemblance soit dépassée par la dimension symbolique du personnage. Antinoüs semble l'aboutissement de tout un monde : celui dont Hadrien a fait l'image même de la Grèce comprend des éléments perses et thraces :

> ce profil délicatement arqué rappelait celui des pages d'Osroès ; ce large visage aux pommettes saillantes était celui des cavaliers thraces qui galopent sur les bords du Bosphore, et qui éclatent le soir en chants rauques et tristes. Aucune formule n'était assez complète pour tout contenir (p. 242).

Antinoüs, incarnation de la culture grecque, mais avec aussi en filigrane son antithèse, apparaît comme une figure de l'universel.

Ce n'est pas la statuaire mais la poésie qui permet à Hadrien d'accéder à la sérénité de la fin de sa vie : la mythologie vient à son secours grâce à la lettre où Arrien évoque les amants Achille et Patrocle. Le stade de la statue est dépassé : Hadrien est visité par une créature de songe. Antinoüs fut longtemps, après sa mort, un spectre auquel le prince essayait vainement de donner forme palpable. Mais finalement c'est une forme spectrale qui satisfait les aspirations d'Hadrien, qui n'a plus besoin du support de la statue, car il approche lui-même du royaume des ombres. Cette métamorphose des statues en fantômes qui ne s'opère qu'au cours de millénaires sous l'action des intempéries et de la pollution dans *Le Temps, ce grand sculpteur* [35], s'accomplit pour Hadrien d'autant plus vite qu'Antinoüs, pour le prince, est avant tout spectral. Le songe ne fait que reprendre ses droits sur la matière. Antinoüs, tout en gardant l'essentiel de sa physionomie, est un Patrocle, mais aussi un Hermès psychopompe, accompagnant l'empereur dans son entrée dans la mort :

---

[34] Sur la popularité du culte d'Antinoüs en Orient, cf. G. Blum, "Antinoos Theos", *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 1913, pp. 65-80, "Numismatique d'Antinoos", *Journal international d'archéologie numismatique*, XVI, 1914, pp. 33-70 ; J. Beaujeu, *op. cit.* , p. 249 sq.

[35] *Le Temps, ce grand sculpteur*, Gallimard, Paris, 1983, pp. 61-66.

> Petite figure boudeuse et volontaire, ton sacrifice n'aura pas enrichi ma vie, mais ma mort (p. 310).

Ainsi Marguerite Yourcenar, en se servant des nombreuses représentations d'Antinoüs, a reconstitué — toujours par "magie sympathique" — un personnage qui est très présent dans le texte tout en conservant le mystère propre à ses images. N'a-t-elle pas réalisé, avec cet être de mots qu'est une créature littéraire, cette étrange forme que Fernande fit voir à Michel en Autriche :

> Par un de ces matins où le soleil évapore les brumes, au fond du mélancolique parc d'Hellbrunn, ils se trouvèrent au détour d'une allée devant un piédestal sans statue. Fernande fit admirer à Michel la buée, sortie de la terre humide, qui se condensait, montait du socle comme la fumée d'un sacrifice, puis s'élevait encore, changeait, imitait vaguement les formes blanches d'une déesse ou d'une nymphe fantôme? [36].

[36] *Souvenirs pieux*, Gallimard, Paris, 1974, p. 278.