

Rémy Poignault

MARGUERITE YOURCENAR ET LE PROJET D'OPÉRA DE WELLS HIVELY

L'étude de la correspondance de Marguerite Yourcenar avec Wells Hively croisée avec l'examen de deux versions du livret d'opéra proposées par le compositeur américain révèle comment Yourcenar, d'abord bien intentionnée, se montre critique à l'égard de cette tentative de réécriture pour l'opéra de l'épisode d'Antinoüs.

RELIEF 2 (2), 2008 – ISSN: 1873-5045. P216-236

<http://www.revue-relief.org>

URN:NBN:NL:UI:10-1-100007

Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services

© The author keeps the copyright of this article

À peine sortie de ses démêlés avec le marquis de Cuevas dont elle a d'abord, dès janvier 1952, suivi d'assez près, et avec un regard favorable, le projet de ballet centré sur Antinoüs, avant de manifester sa désapprobation et de se fâcher avec le metteur en scène, Marguerite Yourcenar est informée par une lettre du 19 mai 1956 que lui a adressée le compositeur américain Wells Hively (1902-1969)¹ d'un projet d'opéra sur Antinoüs. Je voudrais examiner ici la manière dont Marguerite Yourcenar suit ce projet, à la lumière de sa correspondance et de notes critiques, en m'appuyant sur deux versions de l'opéra qui ont été acquises récemment par la SIEY ; j'essaierai aussi de montrer l'incidence de ces critiques sur l'évolution du projet.

Le 24 mai 1956 (*HZ*, 546) elle répond à son correspondant qu'Antinoüs appartient au domaine public et que l'artiste n'a pas besoin de

son autorisation sauf s'il utilise des épisodes tirés de *Mémoires d'Hadrien* qui relèveraient de sa propre invention, comme celui de la sorcière de Canope. Elle refuse d'en rédiger le libretto, car « les *Mémoires d'Hadrien* ne contiennent *aucun* dialogue » (*ibid.*, 546), puisqu'il est impossible de donner aux personnages le ton de leur temps et de les rendre compréhensibles au lecteur d'aujourd'hui, ce qu'elle a développé par la suite dans « Ton et langage dans le roman historique » (*NRF*, 238, avril 1972, 101-123, repris dans *TGS*, 1983, 29-58). Cette difficulté lui semble toutefois surmontable dans « un scénario lyrique, où il n'est plus question de rester si étroitement fidèle à l'histoire, et où c'est avant tout la poésie qui compte » (*HZ*, 546). Elle accepte seulement le rôle de conseiller pour le libretto, qu'il appartiendrait d'écrire, de fait, à un poète de langue anglaise.

Elle passe en revue les difficultés : le sujet, le fait qu'il n'y ait que deux personnages essentiels – Hadrien et Antinoüs –, que « les grands moments de l'action » soient « plutôt épiques que dramatiques » (*ibid.*, 547). Elle cite trois de ceux-ci, la chasse au lion, la noyade dans le Nil et l'orage sur le mont Cassius. Bien qu'elle soit pleinement consciente des spécificités génériques, elle envoie au compositeur l'argument qu'elle avait conçu², « sous la forme plus symbolique, il est vrai, et plus ramassée du ballet » pour le marquis. Elle propose donc, non un modèle, mais une sorte de témoin de ce qu'elle considérerait comme une adaptation convenable de son œuvre dans le domaine de la danse, une adaptation qui portait sa marque, mais elle déplore que les metteurs en scène aient dénaturé complètement son argument.

Le 14 juillet 1956 Marguerite Yourcenar répond à l'envoi de deux lettres contenant un scénario qui est, sans doute, la première version du projet d'opéra. Ce projet est jugé « beau », mais « très peu dramatique » (*HZ*, 557). Elle évoque certaines scènes du scénario : le jardin de Bithynie, la scène de musique à Athènes, la visite aux tombes de Troie, la visite au Mont Cassius. Seule celle-ci a été conservée dans la version 3, que nous possédons. Marguerite Yourcenar y souligne le problème posé par la mort d'Antinoüs, qui constitue « le sujet dramatique proprement dit », mais est laissée dans les coulisses. On verra que les versions 3 et 4 mettent en scène le suicide de l'éphèbe, la 4^e de manière plus développée que la précédente, et que Marguerite Yourcenar critiquera alors la représentation de ce

suicide. L'écrivain répond à des questions d'Hively concernant les poèmes de Lycophon, la localisation d'Antinoé et lui envoie des poèmes grecs traduits, ou, pour l'un d'entre eux, selon sa propre expression, « paraphrasés » par elle. Il s'agit sans doute d'illustrer la « scène de musique à Athènes ». Si elle désire aider ainsi le compositeur, elle ne souhaite pas aller plus loin dans la collaboration, parce que cela lui demanderait trop de travail, mais surtout parce qu'elle ne veut pas se lancer dans un genre qui n'est pas le sien.

Deux mois plus tard, le 23 septembre 1956 (HZ, 576-578), elle répond, avec un certain retard, car elle a eu besoin de temps pour sa lecture, à propos de ce qui semble la seconde version. Entre-temps une forme d'amitié s'est établie entre eux³. Toujours fidèle à son principe, elle ne veut pas être « collaboratrice » ; elle se sent toutefois obligée de reprendre Hively sur des points qui concernent le domaine littéraire, où le musicien s'est aventuré. En outre, elle constate que les conseils qu'elle a donnés précédemment n'ont pas contribué à éliminer toutes les erreurs. Elle propose des corrections, certaines « légères », d'autres « sérieuses », concernant la clarté, la valeur dramatique. Elle résume dans la lettre ses corrections, qui ont été portées sur le texte même d'Hively, puisqu'elle s'excuse du « peu de netteté du manuscrit » qu'elle « renvoie » au compositeur. Elle demande d'adoucir la misogynie de Lucius, de ne pas présenter une « scène de ménage » entre l'empereur et Sabine, de mieux intégrer une citation d'Euripide, qui doit apparaître en tant que citation parodique, et de donner un « ton plus sombre » à l'improvisation amoureuse d'Hadrien pour faire avancer le drame vers son dénouement⁴.

La SIEY possède un feuillet dactylographié portant le titre « *Libretto HADRIAN* » qui n'est pas répertorié à Harvard. Cette note, commencée en anglais, est poursuivie en français et porte sur une première scène, mais nous ne savons pas de quelle version ; en tout cas, ce n'est aucune des deux versions qui nous sont parvenues, car il est question d'un certain Proculus, absent de nos documents. Ce qui attire la critique est l'attitude d'Hadrien envers Antinoüs à partir du vers 37 jusqu'au vers 40, car Marguerite Yourcenar craint « *the Oscar Wilde's touch* »⁵ ; c'est pourquoi elle demande que la caresse de l'empereur à Antinoüs passe à l'Acte II, scène 2, où le spectateur sera beaucoup mieux préparé à l'accepter d'autant plus qu'il

sera ému par l'approche de la mort. Il s'agit donc de veiller à faire mieux passer la relation entre Hadrien et Antinoüs ; nous retrouvons là un problème qui a beaucoup préoccupé l'auteur : comment aborder le sujet de l'homosexualité sans le singulariser et sans heurter. Elle conseille de mettre après la réplique de Proculus qui viendra juste à la suite du vers 36 les deux répliques suivantes : « Ant. : J'obéis, empereur. / Je serai si tu le veux comme un animal familier / Prêt à répondre aux ordres et aux caresses / Hadrien est le maître du monde, / Le maître de tout / J'accepte de le servir en silence/ Avec adoration, avec joie / Avec amour. / Hadrien est le maître absolu d'Antinoüs / Hadrien : - L'amour, le plus sage des dieux ». Le commentaire qui suit explique qu'il faut que la « dédication »⁶ vienne d'Antinoüs ; dans le livret d'Hively, c'est l'empereur qui devait demander cette totale abnégation. Marguerite Yourcenar craint dans toute scène d'amour « la fadeur » et pense que la mise en avant du « *dévouement* » de l'adolescent et de la « reconnaissance émerveillée » de l'adulte peut permettre d'« éviter ce danger ». En outre cette attitude est tout à fait vraisemblable, « née de l'adoration et de l'enthousiasme sauvage d'un enfant de 14 ans ».

Cette note concerne une version antérieure à la version 3, la version 2, donc, comme le laisse entendre le texte de la lettre du 23 septembre 1956, puisque dans la version 3 on trouve une réplique analogue à celle que Marguerite Yourcenar souhaite introduire ici, et c'est à la fin de la scène 4 de l'Acte II qu'Hadrien caresse la chevelure de l'éphèbe⁷.

Dans une lettre du 14 novembre 1959, on apprend qu'il existe une nouvelle version du projet. Yourcenar rend compte du nouveau libretto que le compositeur lui a adressé il y a déjà longtemps et elle allègue à ces délais le travail et la fatigue oculaire occasionnée par « la recomposition de *Denier du rêve* » (HZII, 412). Il y est question d'un « quatrième acte (pour ainsi parler), c'est-à-dire la scène sur le Nil [...] » (*ibid.*, 413), mais la parenthèse laisse supposer qu'il ne faut pas prendre l'expression au pied de la lettre et que Yourcenar entend par là le climax de l'œuvre. Il s'agit, en fait, de ce qui nous est parvenu avec la mention « *Third version* ». Marguerite Yourcenar souligne la cohérence du nouveau scénario, mais trouve qu'il n'a rien gagné du point de vue dramatique. Elle juge que le suicide d'Antinoüs est « injouable », que la scène sur le Nil manque de

clarté ; elle propose pour y remédier qu'on annonce à l'empereur la mort du favori et qu'on voie le « paroxysme de la douleur impériale », ou même qu'on voie le corps d'Antinoüs « ramené par des esclaves ou des bateliers » (*ibid.*, 412). Elle souhaiterait qu'Hadrien fût montré davantage comme empereur, qu'il apparût à la fois « plus malade et plus occupé des affaires d'État » (*ibid.*, 413). Elle reproche aussi aux actes I et II de présenter surtout « l'amateur d'art et de philosophie grecque et le mari qui aime peu sa femme ». Consciente que chaque art a ses modes d'expression propres, elle suppose que c'est la musique qui va exprimer le « côté "triomphe impérial" et "grandeur romaine" sans lequel l'épisode d'Antinoüs risque d'être un incident romanesque assez fade » (*HZII*, 413). On retrouve aisément ici ce qui fut la démarche de Marguerite Yourcenar dans le mûrissement de *Mémoires d'Hadrien*. Il faut éviter de faire d'Hadrien une simple figure décorative ou un amant romantique.

La copie de la lettre archivée à Harvard et telle qu'elle est publiée dans « *Une volonté sans fléchissement* ». *Correspondance 1957-1960*, comporte une lacune que permet de combler l'original, puisque la suite a été dactylographiée en haut de la page, sans que le carbone fonctionne. Après « Mais il serait trop tard » on peut lire « pour objecter une fois la composition entreprise. Bon courage pour celle-ci et toutes nos affectueuses pensées ».

Dans sa lettre Marguerite Yourcenar indique : « Grace joint à cette page une série d'objections de détails, qui sont miennes aussi » (*HZII*, 413). J'émet l'hypothèse que cette liste n'est pas celle qui suit immédiatement la lettre dans le volume, liste certes établie en anglais et portant en marge de la 3^e objection la mention manuscrite « TEXTE DE G. F. », mais signée « M. Y. », car son titre est « *Basic objections not discussed in my letter* » (« Objections de base non débattues dans ma lettre ») ; de fait, le document envoyé à Wells Hively comporte un ajout tapuscrit en français, dû visiblement à Marguerite Yourcenar elle-même : « Après avoir ajouté ces quelques lignes à mes notes, je vous renvoie le manuscrit (*air-mail, first class*) aujourd'hui 16 novembre », ajout illisible sur les documents de Harvard. La « série d'objections de détails, qui sont miennes aussi » signalée dans la lettre du 14 novembre 1954 me semble bien davantage convenir aux trois feuillets indûment rangés à Harvard à la suite de la lettre

du 6 décembre 1960, et dont nous verrons bientôt qu'ils concernent indubitablement la version 3 ; ils ont pour titre « *Certain inconsistencies in the Libretto as it stands (not going into the matter of unmelodious and unpoetical lines)* ». Ajoutons que les feuillets originaux comportent l'ajout d'une pagination 2, 3, 4 alors que le feuillet « Basic objections » présente la trace d'un 1.

Le 30 août 1960, Yourcenar répond à une lettre où le compositeur sollicitait à nouveau sa correspondante qui tardait à lui répondre. Le ton est désormais plus radical. Elle donne des excuses et l'assure de ses sentiments amicaux, mais c'est pour affirmer qu'elle a « des objections très graves » (HZII, 484) envers son projet d'opéra. En fait, il ne s'agit pas de changer des détails, c'est le cœur même de l'entreprise qui est en cause : le sujet est impropre au théâtre lyrique, ce qui implique une nouvelle réécriture musicale. Elle propose de le traiter plutôt sous forme de cantate ou d'oratorio, ce « qui vous permettrait de rester dans la note rêveuse ou subjective qui semble être la vôtre » (*ibid.*, 485)⁸.

Yourcenar, à qui le compositeur avait visiblement transmis une partie au moins de la partition, a fait jouer devant des amis « une première ébauche d'un passage de cet *Antinoüs* » de Wells Hively et lui a trouvé « une forme en quelque sorte debussyste » qui ne convient pas. Elle préférerait, si on reste dans le domaine de l'opéra, « un sombre réalisme à la Moussorgski, soit encore une construction à la fois très archaïque et très moderne, dans le genre de l'*Œdipe* de Stravinsky » (*sic*). Il s'agit donc désormais de critiques portant sur la musique elle-même, Marguerite Yourcenar sortant de la sphère littéraire du sein de laquelle jusqu'ici elle disait émettre ses réserves. Ce qu'elle rejette pour l'œuvre, c'est « la grâce rêveuse » : « j'ai l'impression qu'en ne vous déconseillant pas de traiter le sujet sous cette forme, je me rendrais coupable d'une sorte d'insincérité ».

La fin de la lettre est consacrée au « nouveau libretto », que Wells Hively se propose d'envoyer à Marguerite Yourcenar. Ce projet semble correspondre à une « quatrième version », car les scènes sont dites s'y passer « à l'intérieur de la barque impériale ». Marguerite Yourcenar dit craindre que le choix de ce cadre entraîne pour l'œuvre le « risque d'être dangereusement privée de variété et de mouvement opératiques, ou dramatiques »⁹.

Le 6 décembre 1960, l'écrivain approuve une nouvelle orientation du projet, qui a subi une modification radicale puisque désormais c'est d'une « suite musicale sur Hadrien » que parle Wells Hively¹⁰. Yourcenar considère qu'un opéra sur *Antinoüs*, outre les « difficultés purement musicales », est impossible, en particulier quant au « choix des chanteurs, leur aspect physique, le décor ». C'est en fait que le sujet ne convient pas à la machine théâtrale : « Quoi qu'on fasse, le sujet en 1960 reste confidentiel, et ce n'est pas ce qu'il faut pour un opéra, où le public et les directeurs aiment les sujets populaires et de tout repos » (*HZII*, 506). L'auteur d'Alexis sait qu'il est difficile de placer sous les feux de la rampe des amours qui relèvent de la confiance ou du voile mythique.

Mais Hively revient à l'idée d'un opéra et quatre ans plus tard, le 10 novembre 1964¹¹, Marguerite Yourcenar, qui a reçu un nouveau libretto, se livre à une critique assassine, trouvant son texte « impossible », « enfantin et plat », « de nature à tuer toute musique sous le ridicule. Les deux livrets précédents étaient très mauvais. Celui-ci est au-dessous du pire ». Ce sont des « interprétations fades et fausses, aussi éloignées de l'histoire que de la littérature véritable ». Elle lui en veut tout particulièrement d'avoir prétendu accomplir des recherches personnelles sur le sujet, alors qu'elle démontre que, d'une part, il s'inspire de *Mémoires d'Hadrien*, et, d'autre part, sans faire preuve du moindre esprit critique, du livre de Perowne¹², qu'elle juge « vraiment détestable », très mal informé et pillant *Mémoires d'Hadrien*. Elle explique son amertume par le souci qu'elle a pris de donner d'Hadrien dans son œuvre l'image la plus juste possible.

Dans la troisième version du libretto¹³, qui a été publiée dans le *Bulletin de la SIEY* n° 28 (décembre 2007), outre les protagonistes, Hadrien et Antinoüs, les comparses sont : Lucius, Servianus, Sabine, la sorcière, Polémon, Pancratès, Arrien, Hermogène, Fidus Aquila, Euphratès et Atticus. Il y a trois chœurs (sénat romain, chant égyptien, rites célébrant Antinoüs), deux ballets masculins (athlètes grecs, festivités de la chasse), et de nombreux figurants, dont le principal est l'esclave impérial Euphorion.

Le livret comprend trois actes, le premier centré sur la dédicace du Panthéon à Rome, le second sur les voyages (Athènes, Antioche avec l'ascension du mont Cassius, la chasse au lion dans l'oasis d'Ammon,

Alexandrie sur le navire impérial, le Nil), le troisième à Tibur. On y retrouve les « grands moments de l'action » de *Mémoires d'Hadrien*, dont Marguerite Yourcenar parlait dans sa lettre du 24 mai 1956, ce qui laisse supposer que Wells Hively en a tenu compte – il est vrai qu'on peut difficilement les ignorer si on se focalise sur les rapports entre Hadrien et Antinoüs : « l'orage sur le Mont Cassius », « la chasse dans l'oasis », « la noyade dans le Nil »¹⁴.

Le premier acte condense dans une certaine mesure la dédicace du Panthéon et celle de l'Olympieion d'Athènes du livre puisque Polémon y intervient, chantant les louanges d'Hadrien, ce qui est bien évoquer sa majesté impériale. En contrepoint à cette *laudatio*, on assiste à des escarmouches verbales entre Lucius et Servianus d'une part et Hadrien et Sabine d'autre part. Servianus ne cache pas son hostilité à Hadrien. Antinoüs est présent : Hadrien le fait placer à ses pieds, ce qui suscite une réaction jalouse de Lucius et une réaction scandalisée de Servianus, d'autant plus que l'empereur fait mettre la pourpre impériale sur les épaules de l'éphèbe.

La scène 1 de l'acte II, à Athènes, est centrée sur le problème du temps, de la survivance d'Athènes grâce à l'action d'Hadrien, et sur la question de la mort, puisque Euphratès demande à l'empereur la permission de se suicider, permission qui est accordée par l'entremise d'Antinoüs. C'est, comme dans *Mémoires d'Hadrien*, l'occasion de mettre une première fois l'éphèbe face à la mort, qu'il dit avoir en horreur (« *I hold death in horror* », transcription des propos d'Hadrien « Ce bel être sensuel regardait la mort avec horreur » (OR, 412)).

La scène 2, l'ascension du mont Cassius, avec l'interprétation que les prêtres donnent de la mort par la foudre du faon et de son sacrificateur fait comprendre à Antinoüs quel ultime service il pourra rendre à Hadrien. La scène se termine par l'examen de la main du jeune homme par l'empereur, qui est effrayé par ce qu'il y voit même si les derniers vers attirent l'attention sur l'aurore, ce qui est une contraction, avec inversion de l'ordre, du passage de *Mémoires d'Hadrien*, où « l'illumination de l'aurore » était comparée au « sourire » d'Antinoüs percevant l'« issue » qui pouvait être la sienne, tandis que c'est « quelques jours plus tard » que, de peur qu'il ne

découvre son secret, il avait soustrait à Hadrien sa main où « une étonnante chute d'étoiles » « effrayait » l'empereur (OR, 429).

La scène de l'oasis d'Ammon fait intervenir, au sein même d'un climat d'exaltation où Antinoüs, sauvé par Hadrien, se croit revenu aux temps héroïques, le thème du sacrifice de substitution, puisque surgit une sorcière, avatar de la sorcière de Canope, qui prédit les pires maux, mais en signalant qu'Hadrien pourra prolonger sa vie en en sacrifiant une autre, message d'autant mieux perçu par Antinoüs qu'elle indique « *A face ! I see a young face ! / A face of flesh and of stone !* » (Acte II, sc. 3).

La scène sur le pont du navire impérial à Alexandrie rappelle un peu l'acte I par les piques entre Lucius, Servianus et Sabine. On s'achemine de plus en plus vers la mort du favori, dont on comprend qu'il revient de chez la sorcière d'autant plus qu'il interroge Hadrien sur les modalités d'un sacrifice d'oiseau dans le Nil, se faisant confirmer que si la mort semble volontaire ses années s'ajouteront à celles d'Hadrien. L'empereur répond avant de mettre fin à cette conversation en cherchant à caresser le jeune homme, qui pleure.

La dernière scène de l'acte est constituée du suicide d'Antinoüs, présenté sobrement, le jeune homme murmurant, mais en traduction anglaise, les « Vers orphiques » dont Marguerite Yourcenar a donné une version dans *Les Charités d'Alcippe*¹⁵ ; il en modifie toutefois quelque peu la fin, qui souligne désormais le lien entre l'éphèbe et l'empereur : « *O, Hadrian, Hadrian ! / Forever shall you be bound to me, now ! / Open for me the portals of Glory !* », au lieu de « Ouvrez-moi la porte de gloire ! / L'image du temps écoulé / Se réfléchit dans ma mémoire ; / Le beau miroir n'est pas troublé. / Ouvrez-moi le gouffre de gloire... ».

Au dernier acte, Hadrien est à Tibur, dans sa villa, face à une statue égyptisante d'Antinoüs. Il dialogue avec Fidus Aquila, gouverneur d'Antinopolis, et, comme dans *Mémoires d'Hadrien*, il s'enquiert du culte et des fêtes du nouveau dieu, mais s'y ajoutent des propos sur le contraste entre la maladie d'Hadrien et la croyance populaire en sa divinité, constatation qu'Hadrien faisait quelque pages avant de mentionner son entrevue avec Aquila (OR, 506). Les derniers mots du livret sont la traduction des derniers vers d'Hadrien, « *Animula uagula, blandula* ».

Les trois pages de notes en anglais dactylographiées rangées dans le dossier de Harvard après la lettre du 6 décembre 1960 portent incontestablement sur la version 3¹⁶ : on voit que l'essentiel des corrections apportées au crayon à papier ou au stylo noir sur la version 3 sont consécutives à ces remarques, Wells Hively adoptant le plus souvent les propositions sauf à partir de l'Acte II¹⁷. Ces notes suivent le déroulement chronologique du livret. Nous ne les reprenons pas toutes ici, mais en donnons un aperçu. Le mélange de formules italiennes et de formules latines est prohibé au profit du latin, pour lequel il est recommandé de veiller à la correction des formes¹⁸ : par exemple, au lieu de « *Salute* » « *Ave* ». On recherche un surcroît de clarté : ainsi il convient de préciser les apartés (Hively rajoutera des mentions « *asides* ») ; d'explicitier qui s'adresse à qui ; de respecter la vraisemblance psychologique et la dimension historique. Arrien, malgré ses rapports avec Épictète, ne saurait pour autant être caractérisé comme philosophe, et sa carrière est brièvement retracée pour montrer ses principales facettes : une modification manuscrite sera, en conséquence, apportée dans la liste des personnages (cf. *Bulletin de la SIEY*, n° 28, 152). On explique que Servianus, beau-frère d'Hadrien, n'est pas le frère de l'impératrice, ce qui rétrécirait trop le cercle de la cour et donnerait à la conspiration une touche byzantine ; en outre, l'écart d'âge entre le frère et la sœur serait trop grand¹⁹ ; Marguerite Yourcenar estime qu'il n'est pas plausible que Servianus parle si ouvertement de ses idées politiques et que son toast à « *Imperial dissolution* » lui aurait valu la prison. Qu'Hadrien dise au cours d'un acte officiel à Sabine qu'il aurait pu divorcer est brutal et peu diplomate. Il faut distinguer la perspective de *Mémoires d'Hadrien*, qui présente un caractère rétrospectif et l'expression directe : ainsi Hadrien ne peut pas qualifier Antinoüs de symbole de son Génie au cours d'une cérémonie publique – Hively biffera le vers (*ibid.*, 157) ; de même Hadrien n'aurait pas pu lui faire endosser la pourpre impériale en public : dans le livre, c'est un jeu purement privé. Hadrien ne peut davantage mal parler du Sénat devant l'un de ses éminents représentants (Acte II, scène 4). Lucius éviterait sans doute d'appeler Antinoüs « *Favorite* » et ne porterait pas un toast au « *Genius* » de l'empereur qui est un concept métaphysique et religieux très sérieux (*ibid.*, 172). Marguerite Yourcenar poursuit en disant qu'il convient

d'éviter aussi bien les expressions à connotation chrétienne, comme « *return to the mind of God* » ou « *return to God* » (*ibid.*, 160, inchangé), que la combinaison chez Euphratès du mysticisme oriental et du stoïcisme.

Le rôle d'Hermogène manque de vraisemblance psychologique et fonctionnelle : il n'est pas approprié que le médecin de l'empereur lui dise de se hâter dans une ascension quand bien même un orage approche, de même, dans la scène 3 de l'Acte II son rôle est plus celui d'un prêtre que d'un médecin. En outre, les chamailleries des personnages dans la scène 4 de l'Acte II sont réductrices. Certaines répliques du livret sont jugées plates ou prosaïques.

Les remarques peuvent encore porter sur des détails des didascalies, comme pour Acte II scène 2 où l'on donne l'impression qu'il s'agit de marches d'escalier au lieu d'un sentier de montagne. Il y a aussi des critiques de langue, que l'expression soit jugée linguistiquement incorrecte ou inappropriée²⁰.

Ce sont là des observations qui peuvent paraître extrêmement précises, voire pointilleuses, mais elles révèlent un souci du respect de la réalité historique, de la vraisemblance psychologique, de la clarté et de la justesse de la langue anglaise ; on voit bien qu'il y a convergence entre Grace Frick et Marguerite Yourcenar.

Les « objections de base » qui, comme nous l'avons vu, accompagnent la lettre du 14 novembre 1959 (*HZII*, 413), semblent s'appliquer à cette version et vont dans le même sens que les objections de détail. Elles sont rangées sous quatre rubriques et concernent aussi bien la personnalité d'Hadrien que la tonalité, l'écriture et la composition. Comme l'opéra est centré sur Antinoüs – on sait que ce fut aussi le cas des premières approches d'Hadrien par l'écrivain, qui furent vouées à l'échec –, Yourcenar estime qu'il ne doit pas porter le titre d'Hadrien. C'est une pareille demande qui avait été faite au marquis de Cuevas (*HZ*, 279). Il est recommandé à Wells Hively de faire Hadrien « aussi princier que possible », pour contourner le problème de la « morale dominante » en matière de sexualité. On revient, en second lieu, sur la nécessité de ne pas présenter Hadrien comme un dilettante. Troisièmement, dans un souci de clarté, il faudrait qu'Antinoüs parle de ses jeunes années, de manière à ce que le public comprenne qui il est. Est évoquée la possibilité d'ouvrir le

libretto sur « l'actuelle scène II » en y intégrant des éléments de la rencontre à Nicopolis et en présentant Antinoüs à Hadrien éventuellement comme un disciple d'Euphratès. Il s'agit de rendre plausible la rencontre. Il y a enfin un jugement littéraire sur certains passages qui sont sans mélodie et sans rythme, « *not very cantabile* » (« pas très *cantabile* »), mais qu'on suppose destinés à être retravaillés en relation avec la musique.

Dans la quatrième version (qui se présente sous la forme de 27 feuillets dactylographiés comptant très peu d'annotations), l'unité de lieu est plus grande car les trois actes, qui comportent chacun trois scènes, se déroulent sur le vaisseau impérial, mais qui se trouve dans différents endroits : Alexandrie, le delta, Memphis dans le premier acte, Hermopolis au second, Hermopolis, Thèbes et plus vaguement le Nil dans le troisième ; en outre, ces scènes se passent soit sur le pont ouvert, soit dans une tente sur le pont, soit dans les quartiers de l'impératrice, ou ceux de l'empereur, ou ceux d'Antinoüs.

Des interludes orchestraux sont mentionnés à la fin de chaque scène, sauf à la fin des actes, si bien qu'ils sont au nombre de six. À l'intérieur des scènes on a des indications signalant des monologues, des duos, des trios, des solos, des récitatifs, et qui étaient absentes dans la version précédente.

Il n'existe plus que deux chœurs, celui des gardes prétoriens et celui du collège des prêtres du Serapeum d'Alexandrie. Des personnages ont disparu : Servianus, Atticus, Arrien, Fidus Aquila, Euphratès. D'autres sont apparus : le préfet d'Égypte, un grand prêtre, un prêtre, la poétesse Julia Balbilla, un veilleur et un intendant. Certains des personnages qui demeurent ont changé de registre de voix²¹.

La concentration chronologique sur l'année 130 a pour conséquence le déplacement de certaines données. Par exemple la première scène, au cours de laquelle l'empereur, à Alexandrie, reçoit le collège des prêtres du Serapeum et est glorifié par le préfet d'Égypte, constitue comme un avatar de la scène de dédicace du Panthéon de la version 3 ; dans les deux cas, l'éloge qu'on fait de lui le conduit à dire qu'il « commence à apercevoir le profil de [s]a mort » (cf. *OR*, 289)²² ; il se demande en outre s'il n'a pas fait « qu'offrir une proie de plus au Temps dévorateur », ce qui était la conclusion de la méditation de l'empereur après le discours de Polémon lors de dédicace de l'Olympieion dans *Mémoires d'Hadrien* (*OR*, 423). La

tonalité égyptienne est désormais omniprésente. De fait, le thème du déclin de l'empire et celui de la mort y apparaissent un peu plus soutenus que dans la première scène de la version 3 ; désormais (Acte I, scène 3) Hadrien se trouve, comme dans *Mémoires d'Hadrien*, bien plus hanté par l'au-delà : il évoque les questions qu'il pose aux sorciers, ses expériences sur un condamné à mort, toutes quêtes vaines ; ainsi la venue de la prophétesse ne présente plus le caractère abrupt de la version 3, où elle surgissait en pleine fête à la suite de la chasse au lion. Dans la version 3, le rôle d'Hermogène consistait à inciter l'empereur à se hâter lors de l'ascension du mont Cassius en lui signalant l'orage et à être attentif au signe envoyé par les dieux lors du foudroiement du prêtre et de la victime et, dans la scène avec la sorcière, à annoncer ce personnage, à indiquer le caractère changeant de la fortune et à exposer l'idée que la mort du lion dans la chasse constituait le sacrifice demandé pour se rendre le destin favorable – ce qui ne relevait, d'ailleurs, nullement de son statut de médecin, comme l'a souligné Marguerite Yourcenar – ; ici, il joue un rôle analogue : la scène du Mont Cassius est remplacée par un événement beaucoup moins fort : la mort d'un veilleur sous la foudre, phénomène dans lequel Hermogène, toujours optimiste, veut voir le sacrifice demandé par la prophétesse pour régénérer l'empereur ; mais celui-ci lui oppose un démenti. Le changement le plus important – et qui cadre mal avec *Mémoires d'Hadrien* – est sans doute que dans cette version c'est Hadrien qui demande à Antinoüs d'offrir un sacrifice pour lui permettre de savoir ce qu'il y a derrière le rideau noir de la mort, dans une formule ambiguë, que l'éphèbe prendra au pied de la lettre – : « Sacrifice for me, Antinous », d'autant plus que peu de temps auparavant, en sa présence, Hadrien a dit que certes il l'aimait, mais que cet amour était devenu petit à petit trop lourd à porter et qu'il ne voulait pas dépendre exclusivement d'un être, ce qui reprend le passage de *Mémoires d'Hadrien* (OR, 423) : « Je n'aimais pas moins ; j'aimais plus. Mais le poids de l'amour, comme celui d'un bras tendrement posé au travers d'une poitrine, devenait peu à peu lourd à porter » (OR, 423), « j'étais repris par ma rage de ne dépendre exclusivement d'aucun être » (OR, 424), à cette différence que les propos sont tenus devant le jeune homme, mais cela concorde avec le climat de cette époque, où selon les *Mémoires*, le prince « rabrou[ait] » la « tendresse ombrageuse » d'Antinoüs et « tournai[t] en

dérision ces fidélités passionnées qui fleurissent surtout dans les livres » (*ibid.*).

L'absence de Servianus et l'introduction du personnage de Julia Balbilla font disparaître les propos acides tenus dans le cercle étroit d'Hadrien : Lucius fait sa cour à l'impératrice en la comparant à l'épouse de Jupiter (Acte I, scène 2). Sabine, elle-même prend la défense de son époux quand Lucius, recourant aux propos de l'Hadrien des *Mémoires*, en enlevant ce qu'ils avaient de désobligeant pour l'impératrice, qualifie l'empereur de « *Jupiter, the negligent husband* »²³ ; elle lui répond que si Hadrien n'a pas réussi à lui plaire, elle ne lui a pas donné beaucoup l'occasion de le faire, ce qui équivaut à souscrire à ce qu'écrivait Hadrien dans ses *Mémoires* : « j'évoquais avec amertume quelques nuits d'un lointain été, où j'avais vainement essayé de me plaire auprès de cette jeune épouse froide et dure » (*OR*, 488). Julia Balbilla, outre son rôle de poétesse de cour, sert ici à orchestrer le thème du désir d'Hadrien de prolonger sa vie puisqu'elle annonce qu'il fréquente sorciers et magiciens dans cette intention.

Dans l'acte II, l'aspect « impérial » d'Hadrien est rappelé par la scène 1 où l'empereur en compagnie du préfet d'Égypte et de secrétaires reçoit des rapports, et où est souligné le rôle de Rome comme gardienne de la paix. Parallèlement à cette dimension politique se met en place la tragédie d'Antinoüs, qui, au cours de cette même scène, à l'insu d'Hadrien, s'entretient avec un prêtre du temple d'Hermopolis en se faisant confirmer qu'un oiseau noyé sans se débattre dans les eaux du Nil ajouterait ses années à celles de l'empereur, ce qui est à la fois un avatar de la scène de la sorcière de Canope dans *Mémoires d'Hadrien* et un transfert, avec quelques modifications, des questions posées à Hadrien et des réponses de l'empereur dans la version 3 (Acte II, scène 4).

La scène 2, avec en fond les lamentations sur la mort d'Osiris, s'inspire, mais avec beaucoup de changements, de la scène 4 de l'acte II de la version 3, Julia Balbilla remplaçant Servianus, mais pouvant prononcer des répliques précédemment dévolues à d'autres personnages, comme « *Lucius' system demands mistresses for display, / But willing slaves for his pleasure ! / Lucius is an artist, dear Empress !* », qui emprunte à la fois à une réplique de Sabine et à une autre d'Hadrien (*Bulletin de la SIEY*, n° 28, 170).

On retrouve ensuite le thème de l'hostilité larvée entre Lucius et Antinoüs, les propos sur l'évolution de la passion en indifférence sont prononcés en l'absence d'Antinoüs cette fois ; à son arrivée, comme précédemment, Lucius lui lance une couronne, mais c'est désormais l'occasion pour lui de réciter des vers sur le lotus d'Antinoüs, différents de ceux que déclamait Pancratès dans la scène 3 de l'Acte II de la version précédente, mais qui constituent toujours une adaptation du passage de la version originale du poète grec que nous a transmise Athénée (*Deipnosophistes*, XV, 677 f). Comme dans la scène de l'oasis d'Ammon, surgit une prophétesse (c'était une sorcière), qui annonce les pires calamités publiques et personnelles, en prétendant qu'elles pourront toutefois être évitées par un sacrifice humain, mais elle se fait plus précise : il faut qu'Hadrien sacrifie ce qu'il a de plus cher. Dans les deux cas, Hadrien la fait chasser.

La scène 3 est dans la continuité de l'échange qu'Antinoüs avait eu dans la scène 1 avec le prêtre, qu'il retrouve ici. Elle correspond, d'autre part, mais en la développant, à la scène 5 de l'Acte II de la version 3, où Antinoüs disparaissait dans le fleuve en présence d'un prêtre d'Osiris, dont le rôle était muet. Antinoüs reçoit confirmation du prêtre qu'il bénéficiera de la vie éternelle grâce à Osiris et demande, sans recevoir de réponse précise, s'il pourra, après sa mort, communiquer avec les vivants. Cette question souligne, si besoin était, l'importance, dans le cheminement d'Antinoüs de la demande pressante d'Hadrien dans la scène 3 de l'Acte I : « *I still know nothing of what transpires / Behind death's dark curtain. / Sacrifice for me, Antinoüs !* ». Le prêtre, pour guider Antinoüs dans la mort, reprend, parmi d'autres formules, des propos de l'Hadrien yourcenarien concernant les rites accomplis par l'empereur pour essayer d'entrer en contact avec Antinoüs défunt : « *With ritual honey and attar of roses / I anoint thee* » (Acte II, sc. 3), qui correspond à peu près à « J'ai fait les onctions de miel et d'huile de rose qui attirent les ombres » (OR, 510) ; ou « les ordres chuchotés par les prêtres à l'oreille du mort, l'itinéraire gravé sur la tombe : *Et il reconnaîtra la route... Et les gardiens du seuil le laisseront passer... Et il ira et viendra autour de ceux qui l'aiment pour des millions de jours...* » (*ibid.*) qu'on retrouve dans « *Thou wilt recognize the way. / The Guardian of the Threshold will let thee pass ; / And you wilt come and go / Around those who love thee / For*

millions of days » (Acte II, sc. 3). Les derniers mots d'Antinoüs sont les mêmes vers orphiques que dans la précédente version.

La première scène du troisième acte s'ouvre par les instructions que le préfet d'Égypte donne aux hommes de l'art au nom de l'empereur pour la construction d'Antinopolis. Hadrien arrive s'accusant d'avoir en un sens causé la mort d'Antinoüs, dans des termes très voisins de la précédente version, mais en reconnaissant, en plus, qu'il ne l'a pas suffisamment aimé (cf. OR, 443). Il expose sa volonté de construire pour le défunt une cité où sera célébré son culte pour toujours, en un écho du passage de *Mémoires d'Hadrien* où l'empereur donne ses consignes aux « architectes » et « ingénieurs » réunis par Phlégon : « Alexandre avait célébré les funérailles d'Héphaestion par des dévastations et des hécatombes. Je trouvais plus beau d'offrir au préféré une ville où son culte serait à jamais mêlé au va-et-vient sur la place publique, où son nom reviendrait dans les causeries du soir, où les jeunes hommes se jetteraient des couronnes à l'heure des banquets » (OR, 441-442) : « *Alexander celebrated the funeral of Hephaiston / With devastation and mass slaughter of prisoners. / I offer to the chosen one a city. / Where his cult will be forever mingled / With the coming and going in the public square. / Where his name will be repeated in the casual talk / Of evening ; where youths will toss crowns to each other / At the banqueting hour* » (Acte III, sc. 1). Après le départ de l'empereur, le préfet donne au Collège de prêtres d'Hermopolis des instructions sur le culte d'Antinoüs en des termes qui sont pour la plupart identiques à ceux employés dans *Mémoires d'Hadrien* (OR, 441).

Dans la scène 2, Julia Balbilla introduit involontairement un élément comique en s'exaltant d'avoir entendu trois fois chanter le colosse de Memnon, ce qui lui vaut cette réplique de l'impératrice : « *We know, Julia. You have exhausted us already / With a whole series of poems on the subject* », qui n'est pas s'en rappeler la pique de son impérial époux yourcenarien : « L'inépuisable Julia Balbilla enfanta sur-le-champ une série de poèmes » (OR, 444). Lucius ne voit dans le Colosse de Memnon que le vestige d'une civilisation morte : « *These Egyptian kings, frozen in stone, / Have nothing that signifies life for us* », Wells Hively se souvenant que l'Hadrien de Marguerite Yourcenar voyait là des « blocs inertes où rien n'est présent de ce qui pour nous constitue la vie » (OR, 444). Sabine fait écho en se réjouissant

« *Leaving forever the inert stones of Egypt / For the eloquent marble of Rome* », tandis que la section de *Mémoires d'Hadrien* intitulée *Saeculum aureum* se terminait par « À Alexandrie, l'impératrice se rembarqua pour Rome » (OR, 451).

La dernière scène montre Hadrien avec Hermogène devant une statue d'Antinoüs. Ici l'empereur met en avant son désir d'images pour conférer au souvenir l'éternité en des formules qui rappellent les propos sur l'art de la section *Tellus stabilita* : « *I shall count desperately on the eternity / Of stone and the fidelity of bronze / To perpetuate a body which is perishable, / Already destroyed* » (Acte III, sc. 3) : « Je comptais désespérément sur l'éternité de la pierre, la fidélité du bronze, pour perpétuer un corps périssable, ou déjà détruit [...] » (OR, 389). Hadrien se fait réciter ensuite par Hermogène « *the orders / Whispered by the priests in the era of the dead, / And the itinerary written on the tomb* », ce qui est une traduction de « les ordres chuchotés par les prêtres à l'oreille du mort, l'itinéraire gravé sur la tombe » (OR, 510), passage que j'ai déjà cité ; mais au lieu de trouver ensuite : « *Et il reconnaîtra la route... Et les gardiens du seuil le laisseront passer...* », on a une invocation à Horus, au Nil et une célébration d'Antinoüs et de son culte, forme synthétisée du chant de la dernière scène de la version 3. Comme dans cette version, on rappelle la dimension politique d'Hadrien puisque l'empereur dit qu'outre sa mort, l'attend à Rome la question du choix de son successeur ; mais, en plus, Hadrien affirme son assurance dans une forme de pérennité de l'ordre romain : « *Order must be restored in the Empire, / Though many and grievous be the trials. / After the rebellion in Jerusalem / Which first we must crush, / Peace may return* », de même dans *Mémoires d'Hadrien* on trouve : « L'avenir du monde ne m'inquiète plus ; [...]. Les catastrophes et les ruines viendront ; le désordre triomphera, mais de temps en temps l'ordre aussi » (OR, 513). Comme dans la version précédente, c'est une traduction d'*Animula uagula* qui clôt l'opéra, mais cette fois c'est le Chœur qui la chante. N'oublions pas que nous ne sommes pas à Tibur, mais en Égypte.

De la confrontation entre les livrets de Wells Hively, *Mémoires d'Hadrien*, les lettres et les listes de remarques de Marguerite Yourcenar / Grace Frick, nous retiendrons surtout que le compositeur a fait preuve d'une immense patience en huit ans, très attentif aux conseils pressants,

soucieux de respecter le point de vue de l'écrivain et d'être au plus près de la lettre et de l'esprit de *Mémoires d'Hadrien*. Mais, malgré ses scrupules et les liens d'amitié qui se sont établis et que manifestent d'autres lettres dont nous n'avons pas fait état, il n'est arrivé à faire accepter aucune de ses propositions, car Marguerite Yourcenar alliée à Grace Frick, ou l'inverse²⁴, n'a pas reconnu son personnage, pour lequel elle a eu tant de mal à trouver le ton juste. Il est, selon elle, extrêmement difficile de rendre audible et crédible un personnage du second siècle ; ce que la formule des mémoires a rendu possible semble interdit à l'écriture scénique ; s'ajoute à cela, pour Marguerite Yourcenar, un autre écueil, celui de l'expression théâtrale des amours homosexuelles. Ni le ballet du marquis de Cuevas, ni les inlassables versions de Wells Hively ne sont parvenus à convaincre l'écrivain, pourtant toujours bien disposée à l'origine, mais qui finit toujours par se brouiller.

Rémy Poignault, Université Blaise Pascal

Notes

1. Wells Hively avait déjà, entre autres, composé un opéra *Junipero Serra* (1952).
2. Un ajout manuscrit à la lettre de Marguerite Yourcenar à Wells Hively, mention qui ne figure pas dans le document des archives de Harvard, mais bien sur l'original, indique « oui gardez le scénario du ballet Cuevas ».
3. La mention des glaïeuls offerts par Hively laisse supposer une visite à Petite Plaisance, ce que confirme la lettre du 26 mai 1957. Une lettre du 23 février 1957 nous apprend que, en voyage en Italie, il informe Marguerite Yourcenar que l'Antinoüs d'Aphrodisias appartient désormais au banquier Osio.
4. Il est aussi question d'une lettre que Marguerite Yourcenar doit adresser à son éditeur américain Farrar à propos de l'opéra : sans doute s'agit-il d'une affaire de droits comme à la fin de la lettre du 30 août 1960 (HZII, 485).
5. Nos citations inédites de Marguerite Yourcenar sont publiées avec l'aimable autorisation de M. Yannick Guillou et M^e Luc Brossollet, ayants droit de Marguerite Yourcenar, à qui nous exprimons nos remerciements.
6. Mot calqué sur le terme anglais signifiant « dévouement ».
7. Dans la version 4, c'est dans l'Acte I, scène 3 qu'Antinoüs prononce une réplique de ce type, mais c'est lui qui, après une question d'Hadrien, parle d'« *Eros, that god who is wisest of all* ». Cette note est à mettre en rapport avec la version dont il est question dans la lettre

du 23 septembre 1956, où elle est, d'ailleurs, annoncée : « Les corrections portent surtout sur les passages suivants : fin de la première scène, acte I ; j'ai indiqué longuement les motifs sur une page ci-jointe [...] » (HZ, 577).

8. On sait qu'Éric Podor composera une vingtaine d'années plus tard une *Cantate d'Antinoüs*.

9. Elle renouvelle son refus d'une collaboration, car elle « ne voi[t] pas le sujet sous cette forme », mais pourra « tout au plus [...] faire des critiques et donner des conseils, comme Grâce d'ailleurs l'a fait en détail il y a quelques mois, et [elle] sai[t] par expérience que les conseils et les critiques ne sont pas toujours utiles ».

10. Il n'y aura pas de texte, sinon le programme, où Marguerite Yourcenar accepte volontiers par avance qu'on mette quelques extraits de *Mémoires d'Hadrien*.

11. Collection de la SIEY ; double aux archives de la Houghton Library à l'Université de Harvard : bMS Fr 372.2 (4686-4888).

12. Stewart Perowne, *Hadrian*, Londres, 1960.

13. se présente sous la forme de 27 feuillets dactylographiés avec des annotations manuscrites avec des encres de différentes couleurs, certaines au crayon à papier. Ont ainsi été rajoutées au stylo bleu systématiquement des indications sur le ton des répliques, au stylo rouge des informations sur les mouvements du chœur ou d'autres groupes, au stylo noir des corrections (remplacement de termes italiens par des termes latins, ce qui répond à une demande de Marguerite Yourcenar, comme le remplacement de la caractérisation de Servianus en tant que « *brother* » de Sabine par celle de « *my brother-in-law* », qui figurait, d'ailleurs d'emblée dans la liste des personnages), des corrections de détails au crayon à papier ou parfois au stylo (fautes d'orthographe, rectification d'un vers, ajout d'un autre), des indications scéniques ; les mots latins appartenant au chœur sont soulignés en rouge, de même que les indications scéniques concernant l'évolution des groupes (athlètes grecs, esclaves noirs), ou ce qui renvoie aux sons et aux chants. Toutes ces marques indiquent que le texte a été maintes fois retravaillé, et nous verrons que les observations de Marguerite Yourcenar ont été très souvent prises en compte.

Dans la liste des personnages, on constate qu'a été biffé le nom de Rogatus (qui était dans *Mémoires d'Hadrien* le « procureur des monnaies » à qui Hadrien a donné comme devise pour la dernière monnaie évoquée *Patientia*, OR, 505), et le passage d'Atticus de la catégorie des ténors dramatiques à celle des basses.

14. Dans l'argument de ballet qu'elle a présenté à Louis Nicolaou, il y avait trois scènes : l'inauguration de l'Olympieion à Athènes (remplacée ici par celle du Panthéon), la chasse, la fête au bord du Nil avec le suicide d'Antinoüs (HZ, p. 258).

15. Marguerite Yourcenar a donné une adaptation des tablettes de Petelia dans *Les Charités d'Alcippe*, Liège, La Flûte enchantée, 1956, p.16-17, repris avec modifications dans l'édition Paris, Gallimard, 1984, p. 17-18, où est indiqué comme date de composition « 1921 (1950).

16. Ces notes seront publiées dans le *Bulletin de la SIEY*, n° 29, décembre 2008.
17. Signalons qu'une remarque laisse penser que les annotations manuscrites au stylo bleu concernant le ton des personnages devaient faire partie du texte envoyé précédemment à Marguerite Yourcenar, car il y en a une qui est citée, avec il est vrai une variante, mais qui s'explique par l'inclusion de la citation dans la phrase : « *reproaching her* » pour « *reproaching* » (*Bulletin de la SIEY*, n° 28, 156) : il s'agit d'Hadrien s'adressant « avec reproche » à Sabine. La copie de Harvard comporte la mention manuscrite « TEXTE DE G. F. » dans la marge près du point 3 de la première page.
18. Les références aux pages qui sont données correspondent bien à la version 3, à quelques erreurs près.
19. Ajoutons qu'historiquement Servianus est l'époux de Domitia Paulina, sœur de l'empereur.
20. « *My tongue is curled* » est rejeté comme n'étant pas une expression anglaise ; « *eludes* » ne peut être construit intransitivement (*ibid.*, 167) ; on ne peut dire « *cast a spell over the likeness* », mais « *over stone to retain a likeness* » (« jeter un sort sur la pierre pour fixer une ressemblance » (*ibid.*, 178) ; l'adjectif « *Graecian* » est trop réducteur – Hively le remplacera par « *Greek* » (*ibid.*, 156) ; « *the Empire owes the Emperor* » ne peut pas être employé pour dire « *the Empire is indebted to the Emperor* », si c'est bien ce que Hively voulait dire (correction effectuée : *ibid.*) ; l'expression « *to restore these bodies* » est peu claire car elle suggère des corps chancelants qui retrouvent vigueur : Hively remplacera « *restore* » par « *prepare* » (*ibid.*, 159). Au cours de l'orage du Mont Cassius, on ne peut employer « *crystal and flame* » car on a dit précédemment que les étoiles étaient voilées (non corrigé, *ibid.*, 163). « *good enough* » est contesté car le concept de « *goodness* » est considéré comme trop simple et réduisant l'expérience mystique à des valeurs éthiques uniquement, Hadrien se demandant qui est assez bon pour entendre les signes du ciel ; cette remarque laisse Hively perplexe, qui note en marge de son livret « *good ?* » (*ibid.*, 164).
21. Hadrien de « *High Baritone* » est devenu « *Lyric baritone* » ; Antinoüs qui était « *Boy Soprano* » dans l'Acte I de la version précédente, puis « *Lyric Tenor* » dans les autres actes, pour suivre l'écart chronologique entre le premier acte et les suivants, n'est plus que « *Lyric tenor* » puisque l'ensemble de l'œuvre se déroule désormais en 130 ; Lucius de « *Basso Cantante* » devient « *Bass-baritone* » ; Hermogène de baryton devient basse ; la sorcière « *Coloratura Soprano* » est devenue une prophétesse « *Contralto* ».
22. « *I begin to discern the profile of my death* » (version 3, 157 et 158).
23. OR, p. 417 : « Jupiter [...] époux négligent d'une Junon amère ».
24. La correspondance offre des témoignages intéressants pour prendre la mesure du rôle littéraire de Grace Frick auprès de Marguerite Yourcenar.

Ouvrages cités

Marguerite Yourcenar, *Ceuvres romanesques*, Paris, Gallimard, 1982. Marguerite Yourcenar, « Ton et langage dans le roman historique » (*NRF*, 238, avril 1972, 101-123, repris dans *TGS*, 1983, 29-58.

Marguerite Yourcenar, *D'Hadrien à Zénon*, correspondance 1951-1956 / texte établi et annoté par Colette Gaudin et Rémy Poignault, avec la collaboration de Joseph Brami et Maurice Delcroix / édition coordonnée par Élyane Dezon-Jones et Michèle Sarde / préface de Josyane Savigneau, Paris, Gallimard, 2004. (HZ)

Marguerite Yourcenar, *Une volonté sans fléchissement*, correspondance 1957-1960 / texte établi , annoté et préfacé par Joseph Brami et Maurice Delcroix / édition coordonnée par Colette Gaudin et Rémy Poignault avec la collaboration de Michèle Sarde, Paris, Gallimard, 2007. (HZII)

Bulletin de la SIEY, n° 28, Clermont-Ferrand déc. 2007.