

RÉFLEXIONS SUR LA CRÉATION ARTISTIQUE DANS LES ESSAIS DE MARGUERITE YOURCENAR

par Magdalena INDRIEȘ (Université d'Oradea)

Résumé

Dans cette étude, on s'est proposé d'examiner la conception de la création artistique selon Marguerite Yourcenar, telle qu'elle apparaît dans ses essais, qui sont en lien étroit avec le reste de l'œuvre. En soumettant diverses œuvres littéraires à une démarche critique originale, Marguerite Yourcenar définit la création comme un processus naturel, né d'un « puissant délire créateur ». L'écrivaine établit aussi les sources de l'œuvre : la réalité, le mythe, le rite et les livres. Le statut du créateur est aussi défini par la voix intérieure qui le pousse à s'exprimer, mais aussi par la difficulté d'être connu et bien compris. L'écrivaine nous offre aussi sa propre vision sur la création conçue comme « un jeu et une joie » impliquant l'intelligence, l'émotion et l'affection.

Abstract

In this study, we tried to throw light upon Marguerite Yourcenar's view on the artistic creation as it is revealed in her essays. There is a close connection between the essays and the rest of her literary production. Approaching to different literary works critically and originally, Marguerite Yourcenar states that the creation is a natural process, revealed by "a strong creative enthusiasm". In her opinion, the sources of the literary production are : the reality, the myth, the rite and the books. The status of the author is defined by his internal voice which pushes him to express himself, and also by the difficulty to be known and understood. The writer offers us also her proper vision of the creation conceived like "a game and a joy" involving the intelligence, the emotion and the affection.

magdalena.indries@gmail.com

La place des essais dans l'œuvre de Yourcenar

Les essais constituent une partie importante de la création de Marguerite Yourcenar. Loin d'être un genre mineur, ils sont bien reliés au reste de l'œuvre. Il y a par exemple, une forte correspondance entre ceux-ci et les œuvres romanesques de Yourcenar : « Bien entendu, ce sont ses choix romanesques qui déterminent en premier les sujets des essais : pour l'Antiquité une monographie complète de la vie et des gravures de Piranèse, pour le siècle de Zénon, elle évoquera Bosch, Dürer, Pourbus, Léonard, Van Eyck, Michel-Ange... »¹. C'est la même substance sous une autre forme. On y reconnaît facilement la même manière de travailler : « une volonté de maîtrise totale du sujet, (le) souci de ne rien négliger, de faire le tour complet de la question »². Chez Yourcenar, l'essai est « un genre neutre, objectif, un exposé à caractère scientifique, où l'érudition est de bon ton »³ et qui témoigne de son génie autant que les autres genres littéraires abordés. Certains essais ont été considérés comme « les plus beaux textes que Yourcenar ait écrits »⁴. On leur a attribué « une fonction d'approfondissement de la connaissance » parce que « quelques-uns de ces textes servent tantôt d'épure et tantôt de caisse de résonance à certaines de ses œuvres romanesques »⁵. Leur lecteur est entraîné par Yourcenar dans « l'aventure de l'esprit en route vers soi-même » puisque la diversité de l'aire géographique et historique couverte par les sujets traités est impressionnante : elle analyse des œuvres artistiques appartenant à l'Antiquité, à la

¹ Alexandre TERNEUIL, « Marguerite Yourcenar, critique d'art », *Marguerite Yourcenar Essayiste. Parcours, méthodes et finalités d'une écriture critique*, Carminella BIONDI, Françoise BONALI FIQUET, Maria CAVAZZUTI, Elena PESSINI éd., Tours, SIEY, 2000, p. 114.

² Francesca COUNIHAN, « Analyse artistique et expérience esthétique : les approches critiques de Marguerite Yourcenar », *ibid.*, p. 132.

³ Bérengère DEPREZ, « L'humble mesure du possible » engagement et détachement dans les essais yourcenariens, *ibid.*, p. 26.

⁴ Apud Rosa BECKER, « Yourcenar en mouvement – jugement et préjugés dans l'Essai sur Thomas Mann » *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, vol. 1, María José VÁSQUEZ DE PARGA, Rémy POIGNAULT éd., Tours, SIEY, 1994, p. 223.

⁵ Bérengère DEPREZ, *op. cit.*, p. 26.

Renaissance, au XVIII^e siècle, aussi bien qu'au XX^e siècle. Aucun art n'est étranger à Yourcenar : ni la gravure, ni la sculpture, ni la peinture, qu'elle soit flamande ou japonaise⁶, ni la musique. Marguerite Yourcenar a une profonde connaissance de la littérature française et de l'œuvre des écrivains analysés. Elle recourt souvent à des parallèles entre les grands écrivains français et les autres écrivains et ainsi « chaque œuvre s'éclaire de sa mise en rapport avec les autres. Ces convergences chères à Yourcenar ont pour effet d'atténuer les différences pour mettre l'accent sur l'universel »⁷. Dans l'essai sur l'œuvre de Mishima, Yourcenar souligne la ressemblance entre la littérature japonaise et les littératures européennes, pour montrer que l'homme est partout le même et pour prouver que les écrivains se penchent sur les mêmes réalités. Ainsi l'atmosphère ecclésiastique décrite dans *Le Pavillon d'or* de Mishima pourrait avoir pour auteur Huysmans ou Bernanos. Les essais sont le fruit d'un long travail ardu ; elle travaillait à un essai des mois entiers⁸, et son écriture a supposé, selon ses déclarations, « de nombreuses relectures, un jugement, une enquête et une réflexion responsable »⁹. C'était surtout un travail très rigoureux, puisque dans les entretiens avec Matthieu Galey, elle reconnaît : « Vous comprenez qu'il faille réfléchir avant de se lancer » (YO, p. 194). Leur lecture même oblige à un effort continu de concentration et d'attention. Mais cet effort est bel et bien récompensé parce qu'il est pareil à « la visite des vieilles demeures [qui] peut mener à des points de vue auxquels on

⁶ Voir l'article de Natalia FALKIEWICZ, « Marguerite Yourcenar, critique d'art », *Bulletin de la SIEY*, n° 27, déc. 2006, p.47-59.

⁷ Nicole BOURBONNAIS, « L'écrivain comme martyr de la création ou l'esthétique de la transmutation », *Marguerite Yourcenar Essayiste. Parcours, méthodes et finalités d'une écriture critique*, op. cit., p. 43.

⁸ Pour l'essai sur l'œuvre de Roger Caillois intitulé *L'homme qui aimait les pierres*, elle avoue avoir travaillé des mois : « Durant ces mois pendant lesquels j'ai travaillé sur son œuvre, j'ai souvent senti sa présence quand il m'est advenu de regarder ou de manier des pierres » (PE, p. 554). Dans les *Yeux ouverts* elle affirme aussi que pour sa préface à *La Couronne et La lyre*, elle a eu besoin de presque un an. L'essai sur l'œuvre de Thomas Mann a été refait « deux ou trois fois » (YO, p. 194).

⁹ Dans le cas de Thomas Mann, Yourcenar avoue : « il faut relire dix fois de suite le *Docteur Faustus* et trouver la filière ; c'est épuisant » (YO, p. 194).

ne s'attendait pas. » (EM, p. 74) Chaque essai illumine des recoins obscurs de l'œuvre d'un poète ou d'un romancier, ou en révèle, dans toute sa splendeur, la beauté. Elle trouve dans les *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné « l'un des vers les plus délicieux de la langue française » : *Une rose d'automne est plus qu'une autre exquise*, écrit « pour glorifier un tardif martyr de la Réforme ». Dans la même œuvre, elle trouve « la seule véritable comparaison homérique » (EM, p. 34) de la littérature française. Chaque fois, l'œil critique et scrutateur saisit *sine ira et studio* les défauts et les qualités d'une œuvre en y apportant une nouvelle interprétation enrichissante. Yourcenar « écrivain – critique » est consciente que toute interprétation est sujette à des erreurs, et elle en souligne les causes : la contemporanéité de l'écrivain, parce que le critique manque de recul ; l'exotisme de l'œuvre ; l'intérêt pour l'anecdote bibliographique ; la vie de l'écrivain, « variée, riche, impétueuse, savamment calculée » comme dans le cas de Mishima ; les préjugés du critique ou sa propre subjectivité : « Quoi qu'on fasse, on reconstruit toujours le monument à sa manière. Mais c'est déjà beaucoup de n'employer que des pierres authentiques » (EM, p. 536). Après avoir bien pesé la valeur de chaque partie de l'œuvre, elle surprend le jeu de lumières des parties composantes, la manière dont chacune met en lumière l'autre.

En ce qui concerne la réception d'une œuvre, Yourcenar affirme que peu sont ceux qui décèlent la vraie signification du texte, parce qu'il y a des lecteurs qui ne cherchent dans l'œuvre que leurs propres préoccupations : « tout ce qu'ils touchent se change, non pas en or, comme pour Midas, mais en leur propre substance » (YO, p. 231).

Les essais témoignent aussi du profond humanisme de Marguerite Yourcenar, puisque tous les écrivains soumis à son examen critique s'apparentent à sa conception de la vie et de l'univers, bien qu'ils soient tout à fait différents du point de vue des méthodes ou de la sensibilité. Avec Agrippa d'Aubigné Yourcenar partage le même respect envers la beauté du monde, une « sympathie » pour les gens simples, une infinie tendresse « pour les bêtes éternellement molestées des champs et des bois » (EM, p. 27) et l'indignation contre la « férocité de l'homme », contre

l'homme. Teófilo Sanz explique l'intérêt de Marguerite Yourcenar pour les *Tragiques* de d'Aubigné par différentes raisons : la compassion de l'écrivain envers la souffrance d'autrui, par le désir de justice, de même que par « ses propres obsessions en ce qui concerne la vie, la mort et le destin de l'être humain »¹⁰. Marguerite Yourcenar partage la même vue sur la place de l'homme dans l'univers que Thomas Mann : « l'homme microcosme, formé de la même substance et régi par les mêmes lois que le cosmos, soumis comme la matière elle-même à une série de transmutations partielles ou totales, relié à tout par une sorte de capillarité » (*EM*, p. 169). Les idées d'unité de l'univers et de continuité dans le temps sont très chères à Yourcenar. Chez Piranèse, Yourcenar apprécie « l'équilibre de vases communicants » entre l'antique et le moderne, entre le passé et le présent, concrétisé par la liaison entre le monument récemment construit et le monument situé « à l'extrémité de sa trajectoire de siècles » (*EM*, p. 82). En analysant l'œuvre des écrivains appartenant à des époques et à des cultures différentes, Yourcenar parle aussi de sa propre création et des thèmes de celle-ci : la figure biblique de Marie-Madeleine, le mystère du corps, l'amour pour la littérature orientale, la préoccupation pour la douleur de tout être, la tendresse envers les animaux innocents, le hasard, l'amour, la mort, l'histoire. Ce qu'elle recherche à travers la création de tous les artistes analysés, c'est l'image de la vie elle-même surtout parce qu'elle est convaincue qu'« Une vie est ce qu'on fait d'elle » (*EM*, p. 111). Elle est à l'affût de l'essence de la substance humaine, « du fluide », appelé âme, c'est pourquoi elle reproche aux auteurs de *l'Histoire Auguste* de ne pas nous avoir offert l'image de l'homme avec ses abysses et ses hauteurs, surtout lorsqu'ils nous présentent des personnalités complexes comme celle de l'empereur Hadrien. Elle leur reproche la superficialité de

¹⁰ Teófilo SANZ, « Aspects de l'horizon éthique et esthétique de Marguerite Yourcenar : sa lecture des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné » *Marguerite Yourcenar Essayiste. Parcours, méthodes et finalités d'une écriture critique*, op. cit., p. 154.

leur approche et le moule conventionnel appliqué aux empereurs romains présentés. Et pourtant de cette œuvre médiocre qu'est l'*Histoire Auguste*, elle conclut qu'« une effroyable odeur d'humanité monte » (EM, p. 12). Elle en apprécie aussi la réalité qui n'est pas truquée par la personnalité marquante de l'historien et la présence des « jugements de l'homme de la rue et de l'antichambre de l'histoire qui passe » (EM, p. 12).

Yourcenar a cherché l'âme partout : dans les musées, dans les palais ou dans les églises, dans les documents ou même sur les objets où l'on peut sentir encore la tiédeur des mains qui les ont touchés. Elle s'en est détournée finalement à cause de la déception provoquée par les vivants et y a renoncé. Son intérêt s'est dirigé alors vers les formes, qu'elle n'aime que nues, parce que « toute expression est passagère », même celle « du calme ». Mais pour que l'œuvre se révèle dans la plénitude de sa signification et de sa beauté artistique, le lecteur a lui aussi besoin de l'imagination. Grâce à celle-ci, on peut découvrir de la poésie dans l'*Histoire Auguste* : « Parfois même, la poésie monte de cette masse de ternes détails comme une buée de la terre nue » (EM, p. 13). Ce qui intéresse Yourcenar c'est surtout l'homme, ce sont « les êtres placés dans d'autres compartiments du temps » comme dans le cas de l'essai *Ah, mon beau château*, où elle refait l'histoire du château de Chenonceaux, en présentant ses maîtresses successives. Dans le siècle où elle vit, elle voit l'homme et la nature en grand péril à cause de la sauvage désacralisation et elle exprime sa nostalgie du monde évoqué dans *Les Chasses* d'Oppien : « Voici ce monde que nous retrouvons avec un battement de cœur, chaque fois que, sortis à l'aube, nous apercevons un chevreuil rôdant à l'orée des bois, ou des renardeaux jouant dans l'herbe. Voici la trace du sabot et de la griffe sur le sable, l'eau lapée au crépuscule, les prunelles luisant sous les feuilles, le rut nouant dans la forêt les amants sauvages et fauves. Voici la race variée des chiens ; voici le peuple des chevaux, vassaux héroïques et fidèles de l'homme. Voici le lion innocent qui déchiquette paisiblement sa proie ; voici le cerf debout, le cou tendu protégeant sa harde, tout noir sur la pâleur de l'aube... » (EM, p. 395).

Elle est touchée par « la méditation à la fois visuelle et métaphysique sur la vie et la mort des formes » de Piranèse. La création artistique l'intéresse parce qu'elle y reconnaît l'image de la réalité, comme dans les *Prisons* de Piranèse où elle retrouve l'image de nos Enfers : l'indifférence de l'homme envers ses semblables et envers ce qui l'entoure, le manque de communication, l'absence de prise de conscience de la souffrance de l'autre et « l'immunité au vertige ». En fait Yourcenar croyait que tous les paradis et tous les enfers sont en fait intérieurs : « car c'est dans notre esprit que tout a toujours lieu. » (*EM*, p. 285).

La démarche critique

La démarche critique de Yourcenar sur l'œuvre des écrivains choisis présente les étapes suivantes :

- a. la place de l'écrivain dans la littérature de son époque et dans la littérature en général ;
- b. la réception de l'œuvre dans son époque et puis dans la postérité ;
- c. la place de l'œuvre au cours de la vie de son auteur ;
- d. la formation de l'écrivain ; la famille et les influences ;
- e. les traits dominants de l'œuvre ou de la personnalité artistique de son créateur ;
- f. un parallèle entre des écrivains de la même époque ou appartenant à des époques différentes ;
- g. la justification de l'intérêt pour une certaine œuvre ;
- h. les défauts et les qualités de l'œuvre ;
- i. le plan, les thèmes, l'unité, le sujet de l'œuvre
- j. le vocabulaire, la forme, le rythme, l'unicité
- k. la postérité de l'œuvre.

Dans toutes ces analyses critiques, Yourcenar est à la recherche de la réalité qui se cache au cœur de l'œuvre. Elle sait qu'un grand écrivain jalonne son chemin d'artiste avec bien des œuvres avant d'affronter et d'exprimer tous les thèmes essentiels de sa création,

qui, d'ailleurs sont perceptibles dès ses premiers livres. C'est le cas de Mishima, dont la production littéraire compte 36 volumes et dont la gloire littéraire aurait été assurée par 6 ou 7 livres. Puis il y a des livres, que Yourcenar appelle « heureux » et qu'un écrivain n'écrit qu'une fois dans sa vie et elle donne l'exemple du *Tumulte des flots* de Mishima. Le livre peut être rattaché à la vie de son auteur par « de fins capillaires » et il faut tenir compte de l'époque où l'œuvre est située dans le parcours biographique de son auteur.

Les sources de l'œuvre

« Il faut de tout pour faire un monde » (*EM*, p. 125) parce que « Tout sert à l'œuvre, tantôt l'amour, tantôt l'humiliation » (*EM*, p. 158). C'est la formule par laquelle Yourcenar définit toute œuvre d'art qui se nourrit de la vie pour devenir ensuite aliment ou remède contre les blessures de celle-ci. Les livres surtout nourrissent et transforment leurs lecteurs, parce que la lecture « nous offre d'assez belles confrontations avec nous-mêmes, et fournit de thèmes notre monologue intérieur » (*EM*, p. 458). Et comment la contredire lorsqu'elle dit que les pensées grecque et chinoise nous ont légué « toutes les vues possibles sur la métaphysique et la vie, le social et le sacré » (*EM*, p. 431), en nous offrant pour les problèmes de notre condition « des solutions variées, convergentes ou parallèles, ou souvent diamétralement opposées, entre lesquelles l'esprit peut choisir ? Grecques comme chinoises, leur valeur, comme celle d'une équation algébrique, demeure inchangée, quelles que soient les réalités particulières auxquelles chaque génération l'applique » (*EM*, p. 431). Yourcenar est sûre qu'un jour ou l'autre, les générations suivantes découvriront les solutions proposées par les maîtres grecs ou chinois, sans se rendre compte que d'autres les ont déjà expérimentées. Et alors les penseurs grecs et chinois deviendront un appui pour eux, confirmant de la sorte le sens « de la continuité et de la fraternité humaine à travers les siècles ». Restant toujours dans le domaine de l'alimentation, les livres sont définis par Yourcenar comme « les conduits à travers lesquels parvient jusqu'à nous l'eau des sources » (*EM*, p. 419). Pour Yourcenar le

processus de la création a quelque chose de naturel comme la fabrication du pain : « C'est comme le pain : il y a un moment où l'on sent qu'il ne faut plus pétrir » (*YO*, p. 235). Pour Yourcenar l'œuvre est comme la pâte, autant du point de vue de la composition, que du point de vue de l'évolution de la forme. Le matériau de l'œuvre est au début comme « une bouillie » qui « devient de plus en plus ferme. Ensuite, il y a le moment où cela devient élastique. Enfin, arrive l'instant où l'on sent que le levain s'est mis à travailler : la pâte est vivante. Il n'y a plus qu'à laisser reposer » (*YO*, p. 238). La grande différence entre le pain et le livre, c'est que la pâte de ce dernier peut reposer des années entières. L'écrivain est comme un cuisinier : « Il faut varier, selon l'humeur, il faut changer, selon les substances qu'on a sous la main » (*YO*, p. 237). La métaphore de la pâte appliquée à l'œuvre est chère à Yourcenar, parce qu'elle l'utilise aussi lorsqu'elle parle de l'œuvre de Thomas Mann, qu'elle définit comme « une pâte germanique », composée « de ces grandes entités qui hantent la méditation germanique » (*EM*, p. 166). Selon Yourcenar, le livre naît comme un arbre et la forme qu'il prend naît en même temps que lui. « Une expérience transplantée dans un livre emporte avec elle les mousses, les fleurs sauvages qui l'entourent dans cette espèce de boule de terre où ses racines sont prises. » (*YO*, p. 85). L'invention doit avoir comme seule source « le puissant délire créateur ». Tout ce qui naît d'autres raisons, comme par exemple « le besoin de gonfler les ventes » nuit à l'art. Il y a des écrivains comme Mishima, Balzac, Dickens, Hardy, Conrad, dont l'œuvre se présente comme « un vaste magma » où l'on retrouve des œuvres véritables mais aussi des médiocres, écrites à cause des nécessités d'argent. Malheureusement, « le médiocre, le factice, le préfabriqué » de la production littéraire, écrite pour consommation, se glissent aussi dans l'œuvre littéraire véritable.

En ce qui concerne le matériau de l'œuvre, dans le cas d'Agrippa Aubigné, c'est « la vie elle-même avec ce chaos d'épisodes informes et violents », la substance brute d'un siècle. Celui-ci a utilisé « de riches matériaux » pour dresser son monument, mais il est resté « inachevé » et pourtant il peut servir aux générations suivantes sous forme de « mines ». Thomas Mann

a utilisé de divers matériaux, qui se sont rangés comme « des lentes stratifications géologiques ». À la base de toute œuvre artistique, il y a l'expérience, qui doit mûrir pour pouvoir ensuite subir une transmutation. Ainsi, à l'origine de l'œuvre de Mishima, il y aurait des traumatismes de l'enfance, transformés en obsessions. Yourcenar compare les fantasmes qui torturaient l'esprit de Mishima à la croissance et à la décroissance des « phases de la lune au ciel ».

Outre la réalité, il faut mentionner, parmi d'autres sources : le mythe devenu pour « l'artiste et le poète européen une tentative de langage universel » (*EM*, p. 440). Les écrivains utilisent le mythe parce que l'émulation les détermine à choisir de traiter des sujets connus et très prestigieux. Celui-ci leur épargne l'effort de s'occuper du sujet et du décor et leur permet en échange « de vaquer à l'essentiel ». Le mythe a le pouvoir de transformer « en concepts mythologiques les lieux eux-mêmes où il prit naissance, établissant ainsi un grand pays fictif parallèle à celui des cartes, où Cythère et Lesbos sont des îles, mais aussi des vues sur l'amour, qui comprend les bouches des Enfers, mais aussi le golfe de Corinthe, où l'Arcadie ressemble tantôt à la Provence, tantôt à l'Angleterre ; et qui se prolonge à l'est par un Proche-Orient de légende, où chaque peintre reconstruit à son gré Jérusalem ou Constantinople, à l'ouest par les murs d'une Rome dont les citoyens arborent le bonnet phrygien et les piques de la Convention » (*EM*, p. 443). Le mythe est le dépositaire des grandes vérités sur la nature humaine, amassées par les poètes le long des siècles. Yourcenar apprécie l'attitude critique de Roger Caillois envers les procédés appliquées par les sciences dogmatiques au mythe : « Le besoin de transposer dans l'analyse des mythes un principe d'explication qu'il est déjà abusif d'étendre à toute psychologie, l'emploi mécanique et aveugle d'un symbolisme imbécile, l'ignorance totale des difficultés propres à la mythologie, l'insuffisance de la documentation facilitant tous les laisser-aller [...] ont abouti à des résultats auxquels on ne peut guère souhaiter qu'un éternel silence » (*EM*, p. 540). Dans le cas de Selma Langerlöf, l'œuvre a des racines implantées dans l'atmosphère religieuse de son enfance « l'austérité protestante »,

mais aussi dans « les temps païens ». La force de ses personnages git dans la constitution de l'homme et de la race et la grandeur est « inscrite dans leur être » comme « le grain de son bois est intérieur au chêne » (*EM*, p. 115).

Yourcenar établit souvent un parallèle entre la vie et l'art. Ce dernier peut être un superbe mensonge et elle donne comme exemple la sculpture de Jean Goujon, la *Fontaine de Diane*, où Diane de Poitiers est représentée dans une position qui fait d'elle une grande amatrice d'animaux, puisqu'elle tient « le bras passé au cou d'un grand cerf », tandis qu'en réalité, pour elle le pauvre animal n'était qu'une source de distraction et d'alimentation. Mais l'art est aussi capable de révéler des réalités imperceptibles à l'œil commun. L'art peut égaler la réalité et l'aider, comme dans l'œuvre de Cavafy. L'art enrichit la vie « il recueille, à la manière d'un récipient précieux, la distillation du souvenir » (*EM*, p.158). L'art a le privilège de pouvoir extraire de la réalité l'essentiel, tandis que la vie prouve « notre incapacité d'aller au-dedans de l'être et au fond des choses » pour saisir « l'incalculable étrangeté de la vie ». L'artiste crée pour exprimer son individualité forte : « Tout chef-d'œuvre contient un cri d'orgueil : l'affirmation d'un homme » (*EM*, p. 458). L'art peut se transformer en « objet d'investigation » ou être « une affabulation branchée sur l'immédiat et l'actuel, voire le fait divers ». (*EM*, p. 213) Michel-Ange parlant à son disciple souligne la capacité extraordinaire de l'art de pouvoir préserver la beauté, tandis que la vie la consomme : « il y aura toujours, quelque part, un reflet immobile qui te ressemblera. Et c'est de la même façon que j'immobiliserai ton âme » (*EM*, p. 282).

L'artiste cherche la vérité au cœur de son art, parce que celui-ci lui donne le sens de « la véritable possession » : « Je fouillais le marbre comme si la vérité se fût trouvée au cœur des pierres et j'étais des couleurs pour peindre des murailles comme s'il agissait de plaquer des accords sur un trop grand silence » (*EM*, p. 282). Par l'art, la possession est en fait une récréation : « Tu n'es pour moi que l'enveloppe de l'autre, que j'ai dégagé de toi, et qui te survivra. Gherardo, tu es maintenant plus beau que toi-même » (*EM*, p. 284). Dans le processus de la création, il y a

toujours « une feinte », quelque chose, dont l'artiste n'est pas conscient, de sorte que le résultat lui échappe : « Ainsi, les statues que je fais sont différentes de celles que j'avais d'abord rêvées » (*EM*, p. 282). Le seul créateur qui domine sa création est Dieu. L'œuvre d'un artiste ne peut pas être expliquée par sa vie, entre la première et la seconde il est possible de trouver « une distance incommensurable ».

Les livres sont une autre source importante pour la formation des écrivains ; ils sont « les premiers jalons » de la formation de ceux-ci. Selon Yourcenar le fantastique littéraire est toujours un peu artificiel si on le compare à « l'étrange et à l'inexpliqué véritables ». La poésie est un rite, caractérisé par des pratiques « soigneusement transmises et strictement observées ». La poésie est un jeu qui se soumet pourtant à des règles sévères. La création artistique n'est pas un luxe, mais une chose sacrée et dans chaque création humaine, de la plus géniale à la plus médiocre, il faut retrouver un fonds humain, de sorte que, selon Caillois, la musique de Mozart doit être reliée « au moindre flonflon de village » et « *Guerre et Paix* au pire roman-feuilleton (*EM*, p. 547). Mais l'homme ne doit pas se sentir supérieur par la création artistique, parce que la nature le dépasse et pour nous convaincre, Yourcenar nous invite à regarder « le délicat tissage des mousses et des écumes végétales sur la surface des mares » et « les exquis variations tonales des feuilles mortes juxtaposées à terre par le vent » (*EM*, p. 547). La création littéraire peut trouver sa source dans le rite et pour Yourcenar l'habitude est un rite : « Se lever le matin, descendre allumer le feu dans la cuisine, donner à manger aux oiseaux, regarder le soleil de la terrasse, ce sont des rites, qui finissent par devenir tout à fait impersonnels » (*YO*, p. 233). Toute création est « une énigme », un défi pour son auteur. La création littéraire, dont le matériau est la parole, crée des difficultés pour l'écrivain, parce que c'est « de l'eau qui coule » (*YO*, p. 236). Il faut adapter le langage au personnage, c'est-à-dire tenir compte de son tempérament et de sa culture. Selon Yourcenar, toute création a un fondement constitué par la nature de l'artiste et son accomplissement est en fonction du sujet. La création permet à son auteur de vivre plusieurs vies, c'est-à-dire les vies de ses

personnages. La création multiplie les possibilités de l'artiste d'entrer en contact avec la réalité pour réaliser que « l'homme est dans le monde, et le reste de l'humanité y est aussi » (*YO*, p. 242).

Le métier de créateur

Marguerite Yourcenar souligne que « les remarques fugitives ou les notations faites en sourdine » sont très importantes pour connaître un écrivain et surtout ceux qui se contrôlent le plus : « elles nous renseignent sur l'existence de terres que le propriétaire ne nous a pas fait visiter, et situées pour ainsi dire en dehors de ses grilles ou de ses digues » (*EM*, p. 418). Un écrivain ne peut être connu par un seul livre lu, il faut en lire plusieurs pour saisir « les harmoniques de l'œuvre ». Il faut relire l'œuvre d'un écrivain qu'on avait lue pendant la jeunesse, parce qu'à cet âge-là on se jette sur les livres avec trop de passion. Le don le plus important d'un poète est la capacité de « transfigurer la réalité, ou de faire tomber ses masques » (*EM*, p. 491). Tous les poètes s'apparentent au roi Midas, parce qu'ils transforment en or toutes les misères de leur vie. Quand il travaille à un livre, l'écrivain doit se dédier totalement à la tâche assumée. Pour Yourcenar une grande œuvre se caractérise par « une amplitude, une aisance, une sorte d'abandon généreux » (*EM*, p. 563), qui manque par exemple à Henry James. Pour le poète, la gloire signifie du pouvoir. L'écrivain doit attendre le moment où toutes ses œuvres sont publiées pour qu'il puisse être bien compris et apprécié. Mais l'écrivain, lorsqu'il commence à écrire ne pense pas nécessairement à la gloire ou à la compréhension du public, il obéit à une voix intérieure qui le pousse à s'exprimer. Marguerite Yourcenar conçoit l'acte de la création littéraire comme « un jeu et une joie » parce que ce qui lui importe le plus « c'est la vision » : « J'ai toujours écrit mes livres en pensée avant de les transcrire sur le papier, et je les ai parfois même oubliés pendant dix ans avant de leur donner une forme écrite » (*YO*, p. 232).

L'écrivain est un artiste ou plutôt un artisan et sa méthode varie en fonction des différentes circonstances. Yourcenar écrivait d'un seul coup puis elle corrigeait en effaçant et en raturant. Elle

éliminait tout le superflu. Quelques fois elle utilisait « la colle et le ciseau ». L'écrivain, par son art, peut faire justice aux victimes de son siècle, comme Agrippa d'Aubigné, qui, dans son poème, a exprimé les sentiments des martyrs, a parlé en leur nom et a crié l'injustice à l'égard de ceux-ci. De tous les créateurs, le plus proche de Dieu est l'architecte, puisque son art est « considéré comme une forme de la création divine » (EM, p.75). Pour tout artiste, l'art représente sa seule modalité d'expression. Pour bien comprendre un artiste, il ne faut pas négliger ses travaux mineurs, puis il faut placer ses travaux majeurs dans le contexte de son époque et de la mode de celle-ci. Par exemple, dans le cas de Piranèse, *Les Antiquités de Rome* et *Les Vues de Rome* nous facilitent la compréhension de l'univers des *Prisons* et leur « méditation à la fois visuelle et métaphysique sur la vie et la mort des formes » (EM, p. 81). L'artiste crée parce qu'il est mécontent de la réalité ; ainsi le sculpteur trouve ses statues plus belles que les femmes, à cause de leur immobilité et de leur silence, parce qu'elles ne doivent pas justifier leur existence. Elles sont belles par le seul fait d'exister, puisque l'existence est le seul miracle devant lequel il faudrait « s'agenouiller ». L'artiste est toujours en quête de réponses aux questions qu'il se pose. Pour lui, le temps, cette invention humaine n'est qu'une « série de présents successifs ». Il a le don de voir les choses dans leur divine nudité et d'en formuler une image unique construite à l'aide de son imagination. Poussé par le désir de la perfection, il avance sur « un chemin qui ne mène qu'à la solitude » (EM, p. 284). L'artiste a conscience de la tragique évolution et de la transformation des choses, la vulnérabilité des choses parfaites devant les formes primitives, une vulnérabilité à laquelle il participe aussi : « celui qui taille des statues ne fait, après tout, que hâter l'émiettement des montagnes » (EM, p. 286). Il est conscient que l'art qui défie le temps est également périssable.

Il n'est pas rare le fait que Yourcenar pour décrire une œuvre littéraire recourt à des comparaisons avec d'autres arts¹¹ :

¹¹ Juan M. G. DOTHAS, « L'ekphrasis dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar », *Bulletin de la SIEY*, n°37, 2016, p. 63-92, souligne la passion de Yourcenar pour la peinture et la présence des références picturales dans toutes ses

l'architecture, la peinture et la sculpture. Dans le cas d'Agrippa d'Aubigné, elle compare « le plan de l'ouvrage » à « un portail gothique : « les sept chants de ce long poème, ... s'organisent à la façon de voûtures concentriques sculptées d'épisodes réels ou allégoriques, pressés au bas du trône de Dieu » (*EM*, p. 26). Dans le même poème, les scènes de carnages décrites sont comparées « aux plafonds décorés de fresques de la Renaissance ». Le contraste d'ombre et de lumière dans lequel Agrippa enveloppe la scène du massacre de la Saint-Barthélemy fait penser Yourcenar à Tintoret et à Caravage. La description de la Résurrection des corps fait par d'Aubigné dans le dernier chant du poème est comparée aux fresques de Signorelli. Yourcenar retrouve la même « grâce florale » dans les sonnets de Ronsard et de Rémy Belleau que dans les rosiers et les bulbes des lis plantés à Chenonceaux par Diane de Poitiers. À cause de « sa parfaite netteté » le livre de Mishima *Le Tumulte des flots* est comparé à « la statuaire grecque de la belle époque ».

Le processus de création, dans le cas de Yourcenar, suppose la participation de l'intelligence ; de l'émotion et de l'affection aussi. La création est une sorte d'ascèse où l'écrivain fait taire sa propre pensée pour laisser parler « une voix », la voix des personnages, Yourcenar fait état d'une sorte de « visitation ». Yourcenar appartient à la catégorie des écrivains qui écrivent plusieurs versions du même livre : « J'ai écrit – en entier – une ou deux versions d'Hadrien que j'ai jetées au panier. Oh, les raisons de cet échec étaient bien simples : je n'avais pas assez compulsé de textes le concernant, je n'avais pas assez vu de paysages où s'était déroulée son existence ; je n'avais pas assez réfléchi sur certains sujets pour être capable de l'en faire parler. Puis, un jour, le personnage d'Hadrien m'est revenu, et je dois dire que je me suis remise au travail avec une joie indicible » (*YO*, p. 239). La réécriture d'un livre avait comme raison le mécontentement à l'égard du style ; Yourcenar n'aimait pas le style orné. Pour apprécier justement son propre travail, le créateur a besoin de

œuvres : « Peintres et tableaux sont présents partout dans son œuvre où le dialogue entre littérature et peinture recouvre romans, nouvelles, essais, chroniques familiales, préfaces, carnets de notes », p. 64.

maturité. Ainsi le jeune écrivain ne peut bien juger son travail. Pour échapper à la réalité imparfaite, l'artiste est à la recherche soit « d'une vérité d'ordre mystique » comme Aldous Huxley, soit comme Marcel Proust, à la recherche d'un monde pur et absolu.

L'importance des essais de Marguerite Yourcenar réside dans « les fins capillaires » qui les rattachent au reste de son œuvre. Ils éclairent le procès de la création romanesque et soulignent en même temps les lignes de forces de sa pensée. La démarche critique est un modèle d'approche littéraire fondée sur une connaissance profonde de l'œuvre, de la vie et de l'époque où a vécu l'écrivain sujet d'étude, de valorisation de l'élément biographique dans le processus de création, de la relation des œuvres du même auteur entre elles ou avec les œuvres des autres écrivains. Les essais nous prouvent l'insatiable curiosité de Yourcenar pour tous les aspects de la réalité et son effort de comprendre le complexe processus de la création et de pénétrer « ce secret impénétrable qui est celui de toute vie » du créateur.