

MARGUERITE YOURCENAR, CRITIQUE D'ART¹

par Natalia FALKIEWICZ (Université de Torun)

Voyageuse, visiteuse de musées, connaisseuse des écoles et des maîtres, Marguerite Yourcenar réagit aux œuvres d'art comme un destinataire sensible, avec un goût esthétique indépendant. Elle apparaît comme un écrivain pour qui les sensations visuelles jouent un rôle primordial et ses essais « picturaux » témoignent de la présence de l'Art dans son œuvre. Ils ont déjà été analysés par plusieurs chercheurs dont les remarques ont été très utiles pour nous². Ces essais nous intéressent dans la mesure où ils se révèlent les mieux appropriés pour décrire sa méthode d'analyse et d'observation d'une œuvre d'art³. En nous basant sur la

¹ Le présent article est une réécriture d'un des chapitres de notre thèse de doctorat intitulée *Dialogue de la parole et de l'image dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Autour de L'Œuvre au Noir*, thèse sous la direction d'A. ABLAMOWICZ de l'Université de Silésie en Pologne.

² Lire à ce propos les articles de W. J. A. BOTS, F. BONALI FIQUET, Y.-A. FAVRE, M. LEDESMA, F. COUNIHAN qui se trouvent dans le bulletin spécial de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes (SIEY), *Marguerite Yourcenar et l'art, l'art de Marguerite Yourcenar*, Tours, 1990. A. TERNEUIL consacre plusieurs études aux essais picturaux de Marguerite Yourcenar : "Écrire la passion amoureuse ou peindre des sentiments. La peinture subjective dans l'œuvre critique de Marguerite Yourcenar", *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'autre*, sous la dir. de J.-P. BEAULIEU, J. DEMERS, A. MAINDRON, Montréal, XYZ, coll. Documents, 1997, p. 301-311 ; "Les figures de l'exil dans les écrits sur l'art de Marguerite Yourcenar", *Marguerite Yourcenar. Cume an sperwa... Écritures de l'exil*, Actes du colloque international de Canterbury (Angleterre) du 16-19 juillet 1997, textes édités par A. de MEDEIROS, B. DEPPEZ, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 1998, p. 191-201 ; "Marguerite Yourcenar et l'écriture de la peinture du XIX^e siècle", *Marguerite Yourcenar écrivain du XIX^e siècle?*, Actes du colloque de Thessalonique du 2-4 novembre 2000, textes réunis par G. FRÉRIS, R. POIGNAULT, Clermont-Ferrand, SIEY, 2004, p. 393-402.

³ Il convient de noter ici le fait que les critiques de Yourcenar sont citées par des auteurs d'ouvrages consacrés à l'histoire d'art, par M. PRAZ dans son *Mnémosyne. Parallèle entre Littérature et Arts Plastiques*, trad. C. MAUPAS, Suisse, Gérard-Julien Salvé Éditeur, 1986 ; par P. et F. ROBERTS-JONES dans *Pieter Bruegel Starszy*, Warszawa,

théorie d'une chercheuse polonaise, Seweryna Wyslouch, nous voudrions définir les différents types de références méta- et inter- textuelles désignant le rôle que ces inspirations peuvent jouer dans l'œuvre littéraire de Marguerite Yourcenar.

S. Wyslouch distingue deux types de références manifestes, pouvant exister dans une œuvre littéraire, et permettant au lecteur d'identifier le sujet pictural, le référent saussurien : premièrement, ce sont les références métatextuelles qu'on identifie comme une série de citations de noms d'artistes ou de titres de tableaux et, deuxièmement, des références intertextuelles basées sur la verbalisation de représentations picturales et sur la description d'une œuvre en tant que source d'inspiration⁴.

Il faut noter que les relations « intertextuelles » ne se limitent pas à des références littéraires. L'intertextualité ne constitue pas la propriété exclusive de la littérature mais concerne, d'une manière plus ou moins manifeste, chaque type d'énoncé⁵. Présentons des types de ces références méta- et inter- textuelles concernant des noms d'artistes ou des titres d'œuvres mentionnés dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar.

À en croire L. Primožich (qui a pris en considération toute l'œuvre yourcenarienne y compris les essais, les poèmes non recueillis en volume et les interviews) le nombre de noms d'artistes, de villes d'art ou de musées s'élève à 198⁶. Parmi les essais de Yourcenar, il y en a six où la **référence métatextuelle** apparaît déjà dans le titre : *Cerveau noir de Piranèse* (dans *Sous bénéfice d'inventaire*), *Sixtine* et *Sur un rêve de*

Arkady, 2000 (qui est une version polonaise de l'ouvrage paru en français : *Bruegel*, Paris, Flammarion, 1997) et par L. KELLER, "Piranesi i mit spiralnych schodów", *Pamiętnik Literacki* LXVII, 1976, z. 1.

⁴ Cf. S. WYSLOUCH, *Literatura i semiotyka*, Warszawa, Wyd. Naukowe PWN, 2001, p. 86.

⁵ Cf. R. NYCZ, "Intertekstualność i jej zakresy : teksty, gatunki, swiaty", *Miedzy tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*, études sous la dir. de J. ZIOMEK, J. SLAWINSKI, W. BOLECKI, Warszawa, PWN, 1992, p. 9-42. Pour M. CZERWINSKI, le terme de «textes» désignant non seulement les énoncés littéraires mais aussi d'autres comme ceux d'ordre pictural – les tableaux – souligne que des unités complexes des énoncés que l'on perçoit, ne peuvent être connues qu'après un contact approfondi. Cf. M. CZERWINSKI, *Samotność sztuki*, Warszawa, PIW, p. 182.

⁶ Cf. L. PRIMOZICH, "L'empire de l'esprit", *Bulletin de la SIEY* n° 13, juin 1994, p. 29.

Dürer (dans *Le temps, ce grand sculpteur*), *Une exposition Poussin à New York, Suite d'estampes pour Kou-Kou-Hai*, *L'Île des morts de Böcklin* et *Deux noirs de Rembrandt* (dans *En pèlerin et en étranger*).

Plusieurs de ces écrits parlent d'œuvres d'art ou d'artistes en tant que référents historiques ou culturels. Souvent, comme le constate B. Didier, cette « référence au monde culturel permet l'économie d'explications qui seraient lourdes [...] parce qu'un titre de tableau, pour un lecteur cultivé, suffit à évoquer l'œuvre comportant en lui-même sa force d'évocation »⁷. Nous trouvons dans les essais de Yourcenar de nombreuses illustrations de ce procédé⁸.

Dans *Selma Lagerlöf, conteuse épique*, par exemple, les références picturales lui servent à mettre en valeur la présence du mal dans les ouvrages de la romancière suédoise⁹. Pour « un ivrogne maltraité par la vie » elle évoquera Rembrandt et pour un couple répugnant les silhouettes « errant de foire en foire » des toiles de Bosch. Dans la *Présentation critique de Constantin Cavafy*, les cernes des dessins d'Ingres et les dessins de Mantegna apparaissent comme des référents esthétiques et culturels. Et quant à l'œuvre littéraire de Jean Schlumberger, elle se réfère à l'art de Philippe de Champagne, à celui de Rigaud, de Rembrandt et à la peinture hollandaise (*Ébauche d'un Jean Schlumberger*). Dans *Une jeune femme étincelante et timide*, l'essai qui est consacré à Virginia Woolf, elle compare la coloration des natures mortes et des paysages des *Vagues* à la peinture moderne. Dans les *Tragiques d'Agrippa d'Aubigné*, elle rapproche le plan de l'ouvrage tracé par Aubigné de l'architecture d'un portail gothique, et ses portraits de ceux de Titien ou de Goya. Le grotesque des juges du poète lui fait penser à celui qui caractérise les personnages boschiens et brueghéliens. Et l'évocation du massacre de la Saint-Barthélemy d'Agrippa d'Aubigné lui rappelle par ses « couleurs à la fois fuligineuses et chaudes » et ses «

⁷ B. DIDIER, "L'œuvre d'art dans l'autobiographie *Quoi? L'Éternité* de Marguerite Yourcenar", *Marguerite Yourcenar et l'art...*, *op. cit.*, p. 192-193.

⁸ Tous les essais auxquels nous renvoyons se trouvent dans le volume *Essais et Mémoires*, Paris, Gallimard, Bibl. la Pléiade, 1991.

⁹ Cf. M. LEDESMA, "La Méditerranée à la lumière des peintres", *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, études rassemblées par C. FAVERZANI, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1995, p. 217.

grands contrastes de lumières et d'ombre » les tableaux de Tintoret ou de Caravage. On pourrait presque multiplier de pareils exemples à l'infini...¹⁰

Marguerite Yourcenar navigue avec aisance entre les deux domaines. On le voit, par exemple, dans son essai, *Une exposition Poussin à New York*, où elle se réfère autant au monde littéraire qu'artistique pour définir la pensée et la sensibilité françaises¹¹. En faisant les parallèles entre les écrivains et les artistes elle marie à merveille les deux arts.

En tant que reine omniprésente de son œuvre non seulement retouchant infiniment ses écrits mais gérant aussi la lecture de ses livres, la romancière cite dans les paratextes, préfaces, carnets de notes ou interviews, les listes des références métatextuelles, des noms d'artistes et des tableaux qui l'inspirèrent. Les indications comprises dans les notes métatextuelles introduisent une nouvelle perspective pour la lecture de l'ouvrage. Un tel intertexte peut être traité, d'après R. Nycz, comme un facteur influençant l'organisation sémantique de l'ouvrage. Sa liaison avec le texte est empiriquement vérifiable et contribue au sens global de l'ouvrage¹².

Les listes des œuvres iconographiques citées par la romancière dans les notes d'auteur à la fin de ses romans impressionnent. Dans la *Note de l'auteur* qui clôt *L'Œuvre au Noir*, elle précise que le texte matriciel du roman fut placé sous le signe de la célèbre gravure de Dürer,

¹⁰ Remarquons qu'elle procède à l'inverse quand elle relie les *Antiquités* de Piranèse et les *Regrets* de Du Bellay célébrant la majesté des ruines de Rome (elle cite aussi les *Voyages de Sacramentado* de Voltaire et Belli). Pour les homuncules et le «sens du dérisoire et du futile de la vie humaine» des *Prisons* elle évoque des ouvrages littéraires du même siècle, *Micromégas* et *Gulliver à Lilliput*. Ils s'avèrent aussi l'équivalent des *Illuminations* ou d'*Une Saison en enfer* de Rimbaud. En étudiant l'influence qu'exerce l'œuvre de Piranèse sur sa postérité, elle cite des noms aussi bien de poètes que d'écrivains. Pour les *Antiquités*, elle évoquera Goethe, Keats, Byron, Chateaubriand, Mme de Staël, Stendhal. Les *Prisons* enchantèrent, selon Marguerite Yourcenar, Théophile Gautier, servirent de toile de fond à certains des poèmes de Victor Hugo et influencèrent Horace Walpole et De Quincey en Angleterre.

¹¹ La liste est longue : Descartes, Racine, Corneille, Vigny, Hugo, Walt Whitman, Véronèse, Renoir, Rembrandt, Claude Lorrain, Corot, David et Tintoret sont cités dans ce bref essai.

¹² Cf. R. NYCZ, "Intertekstualnosc i jej zakresy : teksty, gatunki, swiaty", *Miedzy tekstami...*, op. cit., p. 16.

Melancholia. Elle avoue que les thèmes boschiens et breughéliens du désordre et de l'horreur du monde envahissent l'ouvrage (elle donne le titre exact d'un tableau de Bosch, le *Jardin des délices terrestres*, qu'elle introduit dans l'action dans la deuxième partie du roman, *Vie immobile*) et que les réflexions scientifiques du personnage principal, Zénon, sont inspirées en grande partie par celles de Léonard de Vinci. Et rappelons-nous la "Note" de *Mémoires d'Hadrien*, où la romancière énumère les ouvrages traitant de l'art gréco-romain et surtout de l'art issu du règne d'Hadrien : des livres sur les monuments élevés par l'empereur, sur les motifs réalisés par les ciseleurs et les graveurs et sur la décoration de cette époque.

Les références aux arts plastiques qui apparaissent dans les écrits de l'écrivain permettent de discerner le fond esthétique et les directions des inspirations visuelles de la romancière. Nous pouvons non seulement mesurer son immense curiosité et l'étendue de sa connaissance, mais observer que la carte de ses inspirations picturales correspond à ses voyages personnels¹³. On peut indiquer, après M. Ledesma, deux axes, vertical et horizontal, comportant d'un côté les cultures du bassin méditerranéen et de la mer du Nord, et de l'autre, celles de l'Extrême-Occident américain et de l'Extrême-Orient japonais, les deux directions principales de ses liaisons avec les arts visuels¹⁴. Marguerite Yourcenar nous conduit dans ses essais au gré de ses propres intérêts : elle parle des châteaux de la Renaissance, des gravures de Piranèse, des statues de Michel-Ange, de la peinture italienne, espagnole, allemande et flamande ; elle nous entraîne ainsi dans des époques telles que l'Antiquité, la Renaissance ou le XVIII^e siècle.

Dans ses essais picturaux, nous prenons connaissance de ses inspirations plastiques à travers des renseignements biographiques, des jugements portés sur les artistes et leurs ouvrages, des études de leur genèse et de leur réception, des réflexions sur la fonction des œuvres d'art et des interprétations iconologiques. Y.-A. Favre constate que Marguerite Yourcenar ne s'embarrasse pas de présupposés théoriques

¹³ Elle fut en Italie, en Autriche, en Grèce et en Turquie ; elle s'installa aux États-Unis ; puis elle visita les pays scandinaves, la Pologne et le Kenya.

¹⁴ Cf. M. LEDESMA, "La Méditerranée à la lumière des peintres", *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, op. cit., p. 209-219.

dans ses méditations sur les œuvres d'art. « Marguerite Yourcenar n'accorde de privilège à aucune critique ; elle fait feu de tout bois pour éclairer l'œuvre [...] »¹⁵.

Nous voudrions développer par la suite la méthode critique de Marguerite Yourcenar et préciser la nature du « bois » en nous basant sur des références intertextuelles qu'il est possible de discerner dans l'œuvre yourcenarienne. Nous avons décidé de donner un fil directeur s'orientant sur la théorie de S. Wyslouch qui met de l'ordre dans cette matière hétérogène. La chercheuse accorde à l'intertextualité réalisée dans les ouvrages littéraires qui se trouvent dans une situation de dialogue avec un univers visuel **quatre fonctions** : « interprétation polémique, étalage de virtuosité, référence de prétexte et débat sur l'art »¹⁶.

1. **L'interprétation polémique** est un énoncé métatextuel qui, à travers un langage intermédiaire, entre dans un discours sur l'art et devient une « sémiotique de l'art »¹⁷. Cette interprétation est parallèlement un énoncé subjectif, une manifestation du moi poétique ou de la volonté du pouvoir de l'interpréteur qui n'est pas limité par la lettre du texte et qui comprend de façon personnelle et individuelle le sens de l'ouvrage et plus encore, qui cherche à taquiner et s'engage dans une polémique avec le chef d'œuvre.

2. **L'étalage de virtuosité** admet la capacité de recréer la réalité picturale avec la parole.

3. **Les références de prétexte** : des indices intertextuels jouent un rôle de serviteur par rapport au but primaire de création et ne sont qu'un prétexte pour la manifestation d'un point de vue sur le monde, d'une attitude civique ou philosophique de l'écrivain.

4. **Le débat sur l'art** permet de lire le texte comme une somme de réflexions sur l'art, sur son immortalité, sur son point de vue sur la vie,

¹⁵ Y.-A. FAVRE, "Marguerite Yourcenar dans le labyrinthe de l'art", *Voyage et connaissance dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, mélanges coordonnés par C. BIONDI et C. ROSSO, Pise, Ed. Libreria Goliardica, «Histoire et critique des idées», n° 12, 1988, p. 114-115.

¹⁶ Cf. S. WYSLOUCH, *Literatura i semiotyka*, op. cit., p. 92-94.

¹⁷ L'expression est de BALCERZAN, citée selon S. WYSLOUCH, *Literatura i semiotyka*, op. cit., p. 92.

sur les règles d'élaboration de l'œuvre et les postulats du programme artistique.

Il est possible de discerner dans l'œuvre yourcenarienne, tous les types de références intertextuelles précités. En les étudiant nous pourrions analyser la diversité formelle et stylistique des écrits yourcenariens.

L'**interprétation polémique** apparaît dans son commentaire critique des gravures piranesiennes. Ce ne sont pas tellement les scènes de torture qui la terrifient, mais l'indifférence aux supplices dont témoignent des fourmis humaines égarées qui ne communiquent pas entre elles : « Légers, bien à l'aise de ces altitudes du délire, ces mouchérons ne paraissent pas s'apercevoir qu'ils côtoient l'abîme » ("Le Cerveau noir de Piranèse", *SBI*, p. 99) et pourtant « ces gouffres sans fond et cependant sans issue ne sont pas une prison quelconque : ils sont nos Enfers » ("Le Cerveau noir de Piranèse", *SBI*, p. 101). Elle réfléchit aussi sur la genèse de l'œuvre et du titre ne craignant pas de s'opposer aux critiques (cf. "Le Cerveau noir de Piranèse", *SBI*, p. 87-102).

Dans "L'Andalousie ou les Hespérides", elle nous fait part de ses préférences : nous apprenons qu'elle n'aime ni l'évidence ni le dépouillement de la métaphysique. Elle veut voir dans un tableau L'Essence ou l'Idée :

[...] la méditation hallucinée d'un Rembrandt ou d'un Soutine sur les secrets de la matière, [...] la vision presque mystique d'un Vermeer ou le réagencement intellectuel et formel d'un Chardin ou d'un Cézanne ("L'Andalousie ou les Hespérides", *TGS*, p. 387)¹⁸.

Dans "L'homme qui signait avec un ruisseau", l'élargissement de la connotation se fait par la juxtaposition de notre réception moderne de l'œuvre et de celle de l'auteur du passé : pour nous un cimetière juif est devenu le symbole de l'écrasement du judaïsme de notre temps tandis que pour Ruysdael il n'était qu'une sombre image de crépuscule.

L'**étalage de virtuosité** est basé sur la *pictura poesis*, la plasticité de la littérature, comprise comme un principe d'organisation du monde

¹⁸ Il se peut que la romancière hérita du goût critique de son père qui dédaignait toutes les modes aussi bien littéraires qu'artistiques. Cf. *SP*, p. 935.

représenté, comme une technique de regard¹⁹. Les écrits yourcenariens abondent en exemples de la recréation picturale, tel un extrait de *L'Œuvre au Noir* décrivant un fragment du tableau, *Jardin des délices terrestres* de Bosch, ou la description de l'Italie vue par Henri-Maximilien, le cousin de Zénon, imitant *Le concert champêtre* attribué à Giorgione.

Le pittoresque de la littérature concerne outre le sujet ou l'anecdote, le style. Le phénomène de la stylisation (l'imitation du style d'autrui qui ressemble au modèle comme une citation mais garde ses distances avec lui) est possible grâce à des moyens linguistiques qu'on peut analyser selon les catégories intégrantes²⁰. Marguerite Yourcenar parle explicitement des équivalents linguistiques des catégories esthétiques, dans son essai, "Ton et langage dans le roman historique", celui où elle

¹⁹ La plasticité de la littérature au niveau du texte désigne selon S. WYSLOUCH un dialogue intertextuel que la littérature fait avec l'art et qui profite le plus profondément des prédispositions picturales. L'intermédiaire du langage rend ce dialogue possible et fait de la poésie plus que la sémiotique de l'art. Cf. *Literatura i semiotyka*, op. cit., p. 85-94.

²⁰ Au nombre des catégories intégrantes S. WYSLOUCH compte les tropes, les figures de rhétorique et la catégorie de l'espace ou, autrement dit, la composition. Puisque d'un côté les critiques ne sont pas unanimes à propos de la typologie concernant les tropes et les figures de rhétorique (Cf. J. ZIOMEK, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa, PWN, 1980, p. 24 ; J. ZIOMEK, *Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*, Warszawa, Wyd. Nauk. PWN, 1994, p. 145-151 ; U. ECO, *Structure absente : introduction à la recherche sémiotique*, trad. U. ESPOSITO-TORRIGIANI, Paris, Mercure de France, 1988) et de l'autre il existe des théories selon lesquelles seules les figures de rhétorique résultant des transformations syntaxiques peuvent être transdisciplinaires et les tropes, résultant des transformations sémantiques ne possèderaient pas de qualités intégrantes (Cf. J. ZIOMEK, *Prace ostatnie...*, op. cit., p. 207, 215-216 ; S. WYSLOUCH, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa, Wyd. Nauk. PWN, 1994, p. 63-77 ; U. ECO, *Structure absente...*, op. cit., p. 241 ; R. BARTHES, "Arcimboldo ou Rhétoricien et magicien", *Œuvres complètes*, p. 860 ; M. WALLIS voit dans ces tableaux à signification double des analogies avec des mots homonymes. Cf. M. WALLIS, *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, Warszawa, PIW, 1983, p. 43), il nous semble donc préférable de parler plutôt des opérations intellectuelles concernant le niveau stylistique et la composition des œuvres. Il s'agit des procédés tels que : l'association et l'identification de divers phénomènes à la base du contraste ou de l'analogie, ou la déformation : la diminution, le grossissement, la distinction... Cf. S. WYSLOUCH, "Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk", *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. *Studia*, sous la dir. S. BALBUS, A. HEJEMEJ, J. NIEDZWIEDZ, Kraków, Universitas, 2004, p. 24.

présente des moyens de la reconstruction de la voix du passé, aussi bien de l'Antiquité (pour l'époque d'Hadrien) que de la Renaissance (pour celle de Zénon). Elle y constate : «tandis que nous possédons du passé une masse énorme de documents écrits, et de documents visuels, rien ne nous reste des *voix* avant les premiers et nasillards phonographes du XIX^e siècle» (“Ton et langage dans le roman historique”, *TGS*, p. 289). Elle semble être capable d’«entendre» la voix d’une réalité révolue en partant des tableaux ou des livres également : elle appelle les écrits de Suétone « l'équivalent écrit de bustes véristiques de particuliers ou d'hommes d'État » (“Ton et langage dans le roman historique”, *TGS*, p. 291) et elle compare les *addenda* d'un ton plus moderne faits au texte ancien au « plâtre qui rejointoie deux fragments de statue » (“Ton et langage dans le roman historique”, *TGS*, p. 296).

La troisième catégorie des références intertextuelles qui existent dans l'œuvre de Yourcenar est la catégorie des **références de prétexte**. Parfois une référence à une œuvre d'art peut provoquer une description chez Marguerite Yourcenar. À ses réflexions sur l'art, elle associe souvent une réflexion morale et sensible. Plus que des commentaires critiques ses essais sont parfois des récits personnels où l'œuvre d'art ne devient que prétexte au développement du sujet qui l'intéresse. Celui-ci constitue un support narratif au contenu visuel dont parle A. Terneuil croyant les commentaires yourcenariens souvent plus proches d'une évocation poétique et lyrique que d'une analyse d'historienne de l'art²¹. Sa réception de l'œuvre d'art peut orienter la description littéraire en permettant à l'écrivain l'extériorisation de ses émotions ou l'amorce des thèmes favoris.

²¹ A. Terneuil retrouve les figures de l'exil dans trois essais yourcenariens consacrés à l'art : *L'Île des morts de Böcklin*, *Ah, mon beau château* et *Deux Noirs de Rembrandt* et constate que l'écriture sur l'art reflète la situation intellectuelle et morale du moment de M. Yourcenar : «les années d'exil furent pour [elle] l'occasion d'écrire des textes sur l'art qui lui permettaient de revivre et de repenser à la culture du continent perdu. Alors, la peinture devient le médium de l'expression du sentiment plus que du sens de l'œuvre d'art. La description du tableau est également le support narratif pour écrire une fiction qui prend en compte le sujet du peintre et l'affect de l'écrivain». A. TERNEUIL, “Les figures de l'exil dans les écrits sur l'art de Marguerite Yourcenar”, *Marguerite Yourcenar Cume an sperwa...*, op. cit., p. 200.

Ainsi, l'image d'une ruine de Piranèse ou du cimetière de Ruysdael dans "Le Cerveau noir de Piranèse" et dans "L'homme qui signait avec un ruisseau" sert de prétexte à visualiser cette beauté « des objets lentement corrodés par le temps » et déclenche une méditation sur l'usure et l'écoulement inévitable du temps. Les formes de la chapelle de "Sixtine" sont le point de départ du dialogue que Marguerite Yourcenar établit entre le vieux maître et ses modèles où l'artiste parle de l'amour et de la mort qui approche. "Suite d'estampes pour Kou-Kou-Hai", écrit à propos d'une œuvre imaginaire, aborde les thèmes du mystère physiologique du corps, des littératures orientales, de la douleur humaine et animale, et de l'amour et de la mort conjugués. L'étude d'un tableau poétique de Böcklin n'est qu'une raison pour évoquer, dans "L'Île des morts de Böcklin", des figures de mort issues de la tradition germanique dont ce peintre suisse paraît être continuateur²².

L'essai, "Deux Noirs de Rembrandt", où il est question des autoportraits de Rembrandt devient une méditation sur Soi, sur l'identité. F. Counihan remarque que Marguerite Yourcenar donne encore ici un prolongement imaginaire à la scène représentée par la peinture éponyme, nous invitant à imaginer la suite du destin du personnage : « cette évocation franchement subjective fait vivre le tableau, le fait voir au spectateur d'une manière nouvelle »²³. Le discours de cette expérience se rapproche de la parole poétique. Une pareille sensibilité peut donc s'exprimer aussi bien à travers les mots que les images.

F. Counihan appelle cette sorte d'approche « subjective ». Celle-ci nomme les propriétés esthétiques de l'œuvre d'art (dues à l'interaction entre l'œuvre et le spectateur) et part du regard personnel porté sur le tableau, s'exprimant de manière plus intuitive que l'approche nommée

²² Cf. M. R. CHIAPPARO, "Retour à l'ordre ou réhabilitation du mythe", *Bulletin de la SIEY* n° 23, 2002, p. 56.

²³ F. COUNIHAN, "Analyse artistique et expérience esthétique : les approches critiques de Marguerite Yourcenar", *Marguerite Yourcenar Essayiste*, textes réunis par C. BIONDI, F. BONALI FIQUET, M. CAVAZZUTI et E. PESSINI, Actes du colloque international de Tours tenu du 20 au 22 novembre 1997, Tours, SIEY, 2000, p. 137. Nous renvoyons aussi à un article du même auteur intitulé "Marguerite Yourcenar rediscovers Rembrandt", *Text into Image : Image into text*, éd. F. KROBB, J. MORRISON, Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 77-84.

par elle « intellectualisante »²⁴ qui entrera dans notre catégorie de **débat sur l'art**.

Marguerite Yourcenar s'inscrit dans cette catégorie suivante avec « sa tendance à tout classer, à tout expliquer par l'insertion d'un artiste ou d'un tableau dans une tradition ou par la comparaison avec d'autres œuvres semblables »²⁵. Quand Marguerite Yourcenar se décide à analyser les qualités artistiques de l'œuvre d'art (son aspect physique, sa composition technique, propriétés qui existent de manière objective)²⁶, elle puise dans toute sa connaissance historique, biographique, culturelle ou technique, comme par exemple dans l'essai, "Le Cerveau noir de Piranèse" où elle fournit des informations sur les courants artistiques et intellectuels de l'époque de l'artiste, sur la réception de son œuvre et des détails de la vie de l'artiste.

Illustrons cette catégorie de réflexion sur l'art, en présentant le portrait de l'artiste tel que l'imagine Yourcenar (elle fait souvent des artistes les protagonistes de ses écrits). Le premier trait caractéristique de la figure de l'artiste yourcenarien qu'on retrouve d'un texte à l'autre, plus explicitement peut-être dans ses essais et ses nouvelles, est l'isolement du démiurge, condition nécessaire à sa perfection. À côté de Piranèse, passionné par son travail et insoucieux de sa santé et de ses aises (cf. "Le Cerveau noir de Piranèse", *SBI*, p. 79), apparaît Michel-Ange, l'emblème de cette aspiration, décrit par la romancière dans *Sixtine*, essai où elle réfléchit « sur les liens complexes qui s'instaurent entre la vie réelle et la création artistique »²⁷.

Vient ensuite la méthode de travail de l'artiste qui devrait, à l'instar de celle de Rembrandt, « varie[r] à chaque fois, dans la mesure où c'est chaque fois une énigme différente à résoudre » (*YO*, p. 235). À plusieurs reprises, Marguerite Yourcenar souligne le rôle que joue pour l'artiste une « précieuse sollicitude pour l'objet contemplé » ("Le Cerveau noir de Piranèse", *SBI*, p. 84) à la base de l'originalité, de la vérité et de la

²⁴ F. COUNIHAN, "Analyse artistique et expérience esthétique : les approches critiques de Marguerite Yourcenar", *Marguerite Yourcenar Essayiste, op. cit.*, p. 129.

²⁵ *Ibid.*, p. 130.

²⁶ Cf. *ibid.*, p. 129-130.

²⁷ F. BONALI FIQUET, "Une méditation sur le beau à travers Michel-Ange. Lecture de *Sixtine*", *Fragments d'un album italien*, Parma, Battei editore, 1999, p. 28.

métaphysique de son œuvre. À côté de Piranèse, il y a un peintre imaginaire qui remplit cette condition, un héros des *Nouvelles orientales*, Wang-Fô. Tous les deux, ils regardent le monde avec « des yeux neufs d'étranger ». E. Pessini constate :

Wang-Fô a poussé à son extrême limite sa capacité de capter visuellement le spectacle du monde : chasseur de couleurs et de formes, il colle à la réalité pour mieux la faire éclater. Sa méthode fascine les hommes qu'il rencontre et son disciple Ling voudra franchir les portes de son immense savoir, être initié à un rite où l'accès au sacré se fait par le regard, où la vision du monde est une alchimie qui transforme, embellit et rend autre²⁸.

E. Restori recherche des correspondances entre le peintre Wang-Fô et le poète Bashô²⁹. La critique parle de leur solitude et des voyages qui leur permettent d'expérimenter « le dépaysement suprême ». La contemplation apparaît nécessaire pour la création artistique, car dans le bouddhisme taoïste en Chine (Wang-Fô) et dans le bouddhisme Zen au Japon (Bashô), l'artiste par la contemplation devient « miroir des choses, le miroir n'étant jamais narcissique en Orient »³⁰.

Dans "L'improvisation sur Innsbruck" et "Sur un rêve de Dürer", deux autres essais où il est question d'art, la notion d'humilité de l'artiste resurgit³¹. Marguerite Yourcenar pense à l'humilité « devant la chose exprimée » qui fait s'effacer l'auteur pour qu'il puisse « se retrouve[r], c'est-à-dire, retrouve[r] ce qu'il a vraiment à dire »³². Le deuxième peintre imaginaire des *Nouvelles orientales* a perdu cette modestie d'origine. Ainsi Cornélius Berg, dont il est question, devient victime de son talent, il est incapable de présenter son monde, tel qu'il le voit.

²⁸ E. PESSINI, "L'artiste : dieu d'un monde intérieur", *Marguerite Yourcenar et l'art...*, *op. cit.*, p. 6.

²⁹ E. RESTORI, "De la nouvelle à l'essai : Wang-Fô et Bashô sur la route", *Marguerite Yourcenar Essayiste*, *op. cit.*, p. 299-312.

³⁰ *Ibid.*, p. 302.

³¹ L'observation prise de M. LEDESMA, "La Méditerranée à la lumière des peintres", *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, *op. cit.*, p. 216.

³² D. WILLEMS, H. SMEKENS, L'"Entretien de Moritœn", *Portrait d'une voix. Vingt-trois entretiens (1952-1987)*, textes réunis, présentés et annotés par M. DELCROIX, Paris, Gallimard, «Les Cahiers de la NRF», 2002, p. 119. La transcription intégrale de cet entretien est publiée dans *Bulletin de la SIEY* n° 19, décembre 1998, p. 17-48.

E. Pessini trouve qu'il « a emprunté le même chemin que Wang-Fô mais il ne porte pas en lui la sérénité du maître chinois »³³.

L'artiste, selon Yourcenar, est capable de lier le passé et l'avenir. Son œuvre peut soit être, selon l'expression de la romancière, une « entreprise de sauvetage» (*SBI*, “Le Cerveau noir de Piranèse”, p. 84), comme le sont les *Vues* et les *Antiquités romaines* de Piranèse ou les bustes d'Antinoüs commandés par Hadrien, soit comme dans le cas de Léonard, de Bosch ou de Breughel, il peut être en avance sur la vie : il peut prédire l'avenir de l'humanité.

L'essai, “L'Andalousie ou les Hespérides”, nous offre, de son côté, une définition négative de l'artiste et nous apprend beaucoup sur les préférences de la romancière. Il souligne l'importance que Marguerite Yourcenar accorde à la possession d'une vision personnelle du monde : elle accuse les peintres sévillans d'imiter les Vénitiens, Caravage et l'art du Nord.

Nous avons par là un bref aperçu d'artistes apparaissant dans l'œuvre yourcenarienne. Tous ensemble, ils appartiennent à la même famille : isolés des autres, ils travaillent en s'oubliant eux-mêmes dans la contemplation à connaître, chacun à sa manière, les lois régissant l'univers.

La peinture est bel et bien un des contextes visuels de l'œuvre littéraire de Marguerite Yourcenar. La romancière insiste sur ce point à plusieurs reprises : ses paratextes tels que les préfaces, postfaces, notes d'auteur, interviews, lettres et, particulièrement, ses ouvrages critiques abondent en informations directes pendant que les romans fournissent souvent des traces plus voilées. L'Art, servant de toile de fond à sa création, exigea l'adoption de certaines techniques intertextuelles – celles que nous avons mentionnées –, interprétation polémique, étalage de virtuosité, référence de prétexte et débat sur l'art.

³³ E. PESSINI, “L'artiste : dieu d'un monde intérieur”, *Marguerite Yourcenar et l'art...*, *op. cit.*, p. 7.

