

L'OBJET ENTRE PROFANE ET SACRÉ...

par Jean LACROIX (Montpellier)

OB-JET : ce qui se présente au(x) regard(s), ce qui tombe en premier sous les sens dans son foisonnement et dans son unicité, l'écartèlement permanent entre l'un et le multiple étant la marque de la poétique yourcenarienne.

Fictions au pluriel ou œuvres directement référentielles (récits de voyages par exemple ou bien encore mémoires appliqués au temps et à l'espace (*Mémoires d'Hadrien* ; *Souvenirs pieux*), les écrits de Marguerite Yourcenar à la source de son écriture découvrent ou redécouvrent les objets dont le sens a pu s'égarer, s'altérer et même et pour longtemps s'être perdu, et auquel le texte a charge de redonner vie au moins.

Si – ce qu'elle a maintes fois elle-même proposé et réaffirmé – son œuvre tout entière de 1929 à 1989 peut être assimilée à un itinéraire dicté par la passion du voyage (fût-il intérieur), alors les objets constituent l'apparence, oui, mais aussi bien l'essence d'une quête palingénétique toujours reprise, jouant sans relâche de la collusion présent-passé, Occident-Orient, d'un continent à l'autre et y compris celui où Marguerite Yourcenar, écrivain francophone, a fini par choisir d'habiter (l'Amérique) : un vagabondage tous temps confondus, tous terrains emmêlés et stratifiés faisant interférer des *ères/aires* qui, dans la langue dans laquelle elle a choisi aussi d'écrire toute son œuvre, recouvre et rassemble dans la même homophonie deux types de coordonnées indissociables. Pièges – déjà – du langage.

Profane, sacré : évoquer ces deux natures à propos de l'objet yourcenarien, n'est-ce pas *a priori* vouloir renvoyer dos à dos en traçant une franche ligne de démarcation deux catégories qui relèvent plus de l'analyse formelle que des réalités intrinsèques c'est-à-dire de l'enquête sur le terrain ? Le profane ne peut-il être l'apparence à peine visible d'un sacré qui se dissimule sous lui et qui l'informerait ?

L'objet – disons-le d'entrée – n'est-il pas ce qui est à venir (à écrire en deux mots) et non pas ce qui est advenu du fait même qu'il est là, bien là quand on sait et quand on peut le repérer et le mettre au jour ? Moins immanence (ou permanence) qu'imminence à l'image de la vie que

Marguerite Yourcenar ^[1] qualifie justement de “vertigineuse imminence” ou encore de “pas un moment de répit”, à l’image du monde ou (se) passent les vies :

Aurore, qui, chaque matin, reconstruis le monde ^[2].

On ne peut s’empêcher de songer au vœu fou du poète Ungaretti de retrouver la chiquenaude originelle, le *clinamen* de l’acte créateur : “Godere un solo/minuto di vita/iniziale” ^[3].

Or non seulement l’œuvre de Marguerite Yourcenar au sens quantitatif et dispersé du terme abonde en objets, mais encore elle les commente pour nous ; et notre chance est de posséder ainsi, même parcellaires, des aperçus ou éclairages sur la nature, les composantes et la finalité de ses/ces objets yourcenariens, obsédants, prégnants.

C’est le propos de notre étude : une sorte de dialogue assidu de l’écrivain avec les objets-du-monde, matière de ses narrations éclatées, manière aussi de signaux attestant la présence mystérieuse du ou de monde(s) dont on a perdu la clé. Un exemple patent de cette réflexion de la fiction yourcenarienne sur elle-même, sur son propre fonctionnement est précisément ce rapport du mot et de l’objet en partie explicité dans la section “Ton et langage dans le roman historique” (1972) du volume *Le Temps, ce grand sculpteur* ^[4].

Au seuil de notre exposé, on peut donc affirmer que l’objet yourcenarien se donne à voir, suscite une mise à distance chez l’écrivain à l’affût des métamorphoses de l’éphémère où le mot “création” est à entendre beaucoup plus dans son sens de devenir (*res gerendas*) que dans celui de données, d’un tout-fait, d’une production résultat d’un parcours (*res gestas*). A la limite, puisque le sacré gît quelque part parmi les choses, peut-être même *dans* ces choses mêmes (reliques, ruines, bribes ou fragments et autres “indices”), et que notre époque – semblable à celle d’Hadrien – est “avide de dieux”, ^[5] le Dieu Créateur singulier, unique responsable de “sa” Création (en y mettant une majuscule de majesté) serait paradoxalement celui qui s’étonnerait du changement auquel toutes les choses sont soumises : “Ainsi, l’éternelle mobilité de l’univers fait

[1] *Le Temps, ce grand sculpteur*, Paris, Gallimard, 1983, p. 24.

[2] *Ibid.*, p. 27.

[3] Giuseppe UNGARETTI, poème *Girovago* (Campo di Mailly, maggio 1918), p. 69, in *Vita d’un uomo* (106 poésies, 1914-1960), Milano, Mondadori, coll. “Oscar Mondadori”, 1968.

[4] *Le Temps, ce grand sculpteur*, op. cit., p. 48.

[5] *Mémoires d’Hadrien*, Paris, Gallimard, coll. Folio, n° 921, 1977, p. 307.

L'objet entre profane et sacré...

sans doute l'étonnement du Créateur^[6]. Le Dieu yourcenarien, d'ailleurs très difficilement définissable et identifiable, est pareil au Neptune dantesque (*Par.* XXXIII, v. 94-96) stupéfait de voir apparaître sur la mer inviolée, son royaume à lui, la nef d'Argos fendant les flots pour la première fois dans l'histoire de l'humanité en un fol défi aventurier humain.

Telles sont donc les questions – à défaut de réponses – que l'on peut se poser avant d'entreprendre cet exposé sur l'objet chez Marguerite Yourcenar ; telles sont les remarques préliminaires nécessaires qui accompagneront, chez elle, la quête du sens par le truchement archéologique des objets, s'appuyant sur une visée téléologique cette fois de ces mêmes objets résidus de mondes disparus à jamais, mais qui en tant que miraculeux survivants sur la courbe dérisoire du temps sont aussi des signes annonciateurs de civilisations tout à la fois révolues et sans doute résurgentes, "l'homme de notre époque n'aimant plus assez la terre, ni le ciel"^[7].

Redisons-le : le monde environnant est plein d'objets, pêle-mêle, de toute nature, culturels et naturels, familiers et insolites, voire exotiques, vulgaires et rares.

Reste au pouvoir de l'œil et de l'esprit de les démêler, de les démasquer, de leur re-donner vie ou un sens puisqu'ils sont *de facto* à la limite sans âge, sans ordre, sans signification, noyés au sein d'un "magma informe" (autre expression typiquement yourcenarienne).

Cela n'étonnera point qu'il soit souvent – cet objet – premier ou dernier dans l'ordre narratif, bien en vue de toute façon.

- Au début : on notera que *Souvenirs pieux* s'ouvre sur un fatras, un enchevêtrement de faits, d'incidents ou de circonstances, peut-être même non-signifiants, et qui donnent *a priori* le vertige. Mais le fait est que ces objets épars sont bien là, "au monde"^[8].

- À la fin : la découverte du fil soyeux d'un cheveu blond dans *L'homme qui a aimé les Néréides* est l'ultime notation narrative de ce récit de la re-naissance : "le seul objet qui pût fournir à ma conviction une preuve impondérable"^[9]. Du fait même qu'il est nommé, il existe, même s'il garde tout son charme au sens fort, c'est-à-dire son "poids" de mystère qui reste à découvrir.

[6] *Le Temps, ce grand sculpteur*, *op. cit.*, p. 26.

[7] *Ibid.*, p. 138, in "Feux du solstice", 1977.

[8] *Souvenirs pieux*, Paris, Gallimard, Folio, n° 1165, 1974, p. 11 (chap. "L'accouchement").

[9] *Les Nouvelles orientales*, Paris, Gallimard, coll. L'imaginaire, n° 31, 1963, p. 88.

Il en va de même pour l'adieu pathétique tout à la fin de *Mémoires d'Hadrien* qui fait qu'un mourant veut conserver encore toute la mémoire du monde en invoquant, yeux grands ouverts, ces "objets que sans doute nous ne reverrons plus". On n'aura pas manqué d'observer la valeur humaine, généralisante, universalisante du pronom "nous" [10].

Etre bien en vue, quand il l'est, ne signifie pas pour autant, identifié, qu'il en soit devenu signifiant. *Quoi ? L'Eternité* développe, on le sait, en onze tableaux et sous des titres qui en eux-mêmes accusent le fragmentaire, le désordre, la précarité (un grain d'encens, les miettes de l'enfance, celles de l'amour), l'obsession du disparate, à commencer par le ressac des événements pareils à des brisants sur une plage (*Le traintrain des jours*, p. 9) ou les fragments de gisantes (*Necromantia*, p.35)^[11].

Même à ce stade de l'in-forme où la narration s'efforce de mettre de l'ordre, et l'écrivain de voir clair, surtout en l'état d'un chaos incompréhensible, le questionnement n'en cesse point pour autant. Bien au contraire : l'objet pléthorique fascine, sa présence démultipliée provoque. A commencer par une réflexion sur le temps niveleur, à la fois profanateur et sacralisant permettant à l'instant de devenir parcelle d'éternité, même et surtout au regard de l'écriture qui se fuit, c'est-à-dire qui échappe : "chaque mot que je trace m'éloigne un peu plus de ce que je voulais d'abord exprimer"^[12] comme au regard de l'écoulement d'être qui fait du passé un échantillon du futur : "Il y a certains moments de notre existence où nous sommes, de façon inexplicable et presque terrifiante, *ce que nous deviendrons plus tard*"^[13].

En fait, l'en-vrac qui séduit aussi l'enquêteuse qu'est Marguerite Yourcenar toujours à la recherche de "ces vertus fragmentaires" (*Mémoires d'Hadrien*, p. 51) pour lesquelles elle ne cesse de nous répéter qu'elle éprouve une prédilection, rejoint une véritable passion pour le travail du "grand spécialiste" (*ibid.*, p. 67), qui est particulièrement désigné pour susciter en elle, par personnage interposé, ces "honorables tentations de la minutie et du scrupule" (*ibid.*, p. 41).

De là, par ailleurs, le goût marqué pour la série cumulative de détails apparemment proposés à son lecteur sans discernement, au-delà où à cause de leur banalité même, et qui, se chevauchant, peuvent donner l'illusion d'un savant artefact : le bric-à-brac poétique de la chambre

[10] *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 316.

[11] *Quoi ? L'Eternité*, Paris, Gallimard, 1988.

[12] *Alexis*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1978, p. 21.

[13] *Ibid.*, p. 23 (c'est nous qui soulignons).

L'objet entre profane et sacré...

d'étudiant parisien décrit ou plutôt exposé tel quel dans la seconde partie d' *Archives du Nord* relève de ce parti pris affectif, viscéral pour les choses à l'état brut (chap. "Le jeune Michel-Charles").

Pourquoi un tel engouement, pourquoi une telle fascination pour les objets dont le monde est plein, à satiété : trop plein peut-être ?

Cela fait partie d'abord de "notre avidité d'être au monde", formule yourcenarienne qui pourrait fort bien être complétée par une formule parallèle du type de "notre lucidité à l'interroger" : la première des deux se retrouve dans *L' Œuvre au Noir* ^[14], dont la troisième section ("La Prison") comporte un titre prémonitoire d'une des dernières œuvres parues incluant le même huis-clos répressif (*Le Tour de la prison*). Au sein du "grand livre de la nature" que le monde représente, selon une formule renvoyant au Moyen Age que Marguerite Yourcenar n'eût point récusée, la réponse à la question que nous posons nous est fournie à plus d'une reprise, notamment dans *Souvenirs pieux* par deux fois, par deux réflexions apparemment antinomiques mais qui se complètent en réalité fort bien.

La première se trouve dans le chapitre "L'accouchement" ; elle fait état de l'inévitable usure des objets quant à leur réelle signification, équivalent d'un gommage idéologique dont ils sont peu ou prou porteurs :

Rien ne prouve mieux le peu qu'est cette individualité humaine, à laquelle nous tenons tant, que la rapidité avec laquelle *les quelques objets qui en sont le support et parfois le symbole* sont à leur tour périmés, détériorés ou perdus ^[15].

La seconde, plus constructive, corrige l'effet néfaste d'un effacement, d'une déviance ou simplement d'une corrosion perverse par une prise de conscience qui est récupération de leur sens caché sous la patine de l'ensevelissement des siècles ; infiniment plus lente, celle-ci, que n'avait été leur très rapide élimination :

Bien connaître les choses, c'est presque toujours, au contraire, découvrir en elles des reliefs et des richesses inattendus [...]^[16].

[14] *L'Œuvre au Noir*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1976, p. 375, 3e partie ("La Prison"), chap. "L'accusation".

[15] *Souvenirs pieux*, op. cit., pp. 70-71 (chap. "L'accouchement"). C'est nous qui soulignons.

[16] *Ibid.*, p. 328 (chap. "Fernande"). C'est nous qui soulignons.

Le problème qui se pose – l'un des problèmes – est celui abordé, énoncé “en passant” dans *Archives du Nord* [17] : c'est savoir où pouvoir retrouver l'époque ou les époques où “les objets signifiaient par eux-mêmes”. Et pourquoi ?

Un premier type de réponse, temps et espace confondus, peut être fourni au regard de trois directions ou localisations spatio-temporelles : l'Orient bien évidemment, tropisme familier et tenace chez Marguerite Yourcenar ; les pays méditerranéens aussi ; enfin des pays, contrées ou “régions” de la planète autres que les aires privilégiées plus haut citées que n'a pas (ou qu'a peu) touchées la civilisation mécanicienne, qu'a très peu ou pas du tout affectées un “standard” de vie niveleur quant aux mentalités, aux rites sociaux, aux mœurs, que ne régit pas le tabou technologique.

A quoi cela donne-t-il lieu au regard de l'objet ?

D'abord au prestige sériel et à la passion de l'inventaire ; mais dans le cas de l'Orient par exemple, l'on se trouve – premier enjeu méthodologique – devant un dénominateur commun, d'un sème aux composantes multiples, aux ramifications proliférantes dans des domaines aussi variés que le mental, la sensibilité, l'esthétique, de manière à former dans le cadre d'une lecture cursive, une panoplie et une surenchère de signes à la fois hétérogènes et convergents : les *Mémoires d'Hadrien* d'une part, *L'Œuvre au Noir* d'autre part participent abondamment de cette technique pointilliste et proliférante.

En revanche – second type de méthode par accumulation mais plus horizontale et planimétrique en quelque sorte eu égard au sens de la lecture – l'inventaire de “trésors” récurrents d'objets détectant décor, climat (affectif ou sensoriel), valeurs, marque les étapes de la connaissance du protagoniste appelé à mieux pénétrer le milieu où il vit, voyage, revient périodiquement, enquête : ainsi en va-t-il d'abord au contact le plus sensoriel qui soit des odeurs et des saveurs de la Grèce (*Mémoires d'Hadrien*, p. 17), des impressions visuelles de l'infini pointilliste de la voûte stellaire (*ibid.*, p. 40), des bruits captés et recensés de l'Asie (*ibid.*, p. 158). Toujours dans le même ouvrage, tour à tour un paysage fait de matériaux divers (*Mémoires d'Hadrien*, p. 33), une culture entre dans cette optique d'inventaire. Comment sont-ils justifiés ? Par le fait que l'empereur est tombé amoureux de la Grèce et de l'Orient, donc des objets qui supportent ce monde et le symbolisent : “notre monde plein, continu, formé d'objets et de corps” [18]. Par le fait qu'à un second

[17] *Archives du Nord*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, n° 1328, 1977, p. 183, “Rue Marais”.

[18] *Ibid.*, p. 52 ; dans *Anna, soror...*, Paris, Gallimard, coll. Folio, n° 2230, 1982, p. 4 :

L'objet entre profane et sacré...

degré – phantasmatique – Marguerite Yourcenar adhère elle aussi pleinement à cette hellénique et orientale passion.

L'objet appelant l'objet, les objets envahissent les sens, et l'imagination du personnage ; ils fournissent à Marguerite Yourcenar dans des contextes variés, à des fins très diversifiées, l'occasion d'inventaires qui sont pour le récit comme pour le personnage qui s'y adonne, les subit et les recherche tout à la fois, autant de tests révélateurs de mondes qui font problème et d'abord par leur présence même.

Premier type : il nous est offert par *Denier du rêve*, cas des plus intéressants puisque sa genèse s'étale sur un bon quart de siècle (1934, 1^e version, reconstruction en 1958-59), c'est-à-dire de la pleine période fasciste à l'après-fascisme et à la renaissance du *boom* économique, du néo-réalisme et du plan Marshall.

En dehors de toute comparaison qui, à cet égard, eût été féconde en enseignements entre les deux états de la rédaction yourcenarienne à vingt-cinq ans de distance, le sujet contemporain d'abord de l'écriture puis très nettement décalé, devenu entre-temps histoire révolue, se prêtait d'une certaine manière non pas à une reconstitution archéologique d'objets témoins de l'ère fasciste (la Rome de l'an XI), mais à une fascination pour le menu événementiel vécu au quotidien misérable, symbolisé par la dérisoire pièce de monnaie (dix lire) qui avait servi à emblématiser ironiquement le titre ; fascination qui revêt plusieurs formulations du début à la fin, sans repères voyants puisqu'on a affaire non pas à une division par chapitres numérotés mais à des pans de vie humble, souffrante, laborieuse et misérable aussi, où les personnages de femmes par analogie sont comparés à Phèdre, à Méduse, et à "une Grecque de l'Hadès" ^[19].

De là des formulations du genre atomisé, sous forme cyclique comme : "ces petits événements locaux" (p. 20) devenant plus loin, et passant du sens socio-politique au sens biologique ; "mille petits faits physiologiques [...] dans le tissu de banales misères qui composaient leur vie", transformés encore, au plan métaphysique cette fois, en "bribes de réalité" mi-oniriques mi-concrètes ("qui remontent encore le soir sur la frontière des songes"), pour culminer, juste avant que la nuit romaine de la dernière phase ne s'assimile à un dernier objet narratif qui résume tous les autres, en "rassurante routine des petites réalités" avec ce

les odeurs de la surabondance des produits de la ferme.

[19] *Denier du rêve*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 127, 150.

symptomatique retour au plan du quotidien, c'est-à-dire du simple vécu^[20].

De quelle nature sont donc les inventaires, l'obsession sérielle d'objets dans cette œuvre mixte de l'avant et de l'après-guerre ?

Il est curieux de constater qu'en suivant l'ordre chronologique de la narration les huit inventaires les plus caractéristiques peuvent se ranger, deux par deux successivement selon trois catégories : l'analogie, le transfert, la découverte.

Au début, (*op. cit.*, p. 33) puis une vingtaine de pages plus loin (p. 55), c'est à la catégorie analogique que s'établit à travers le personnage de Giulio Lovisi le changement opéré sur trente années dans la configuration de la cité romaine ; puis à travers une lignée cette fois, celle de Ruggero di Credo, le changement opéré – en mal – dans la vieille demeure sicilienne ancestrale de Gemara.

Ensuite, prennent place deux autres inventaires *au moment* où l'objet de la monnaie va faire irruption dans le récit, passant alors de main en main comme un objet fétiche que nous examinerons plus loin, redevables de la catégorie du transfert, œuvre de deux figures féminines mais géographiquement dissemblables : Angiola la Sicilienne dont la fugue en Libye avec son amant a ouvert le roman, et qui fait resurgir les souvenirs d'enfance :

Il restait place pour d'autres souvenirs dont se compose l'enfance^[21],

puis Marcella la Romagnole associée à Massimo :

Marcella *revivait* les vastes projets débattus au milieu d'imprudences enfantines[...]. Massimo *revoyait* [...]^[22].

Enfin, ni référence comparative, ni référence au seul passé mais immersion dans l'instantané du pur présent, trois autres inventaires assez tardifs :

p. 140 : dans salle du cinéma Mondo (!), Alessandro (!!) recrée des fantômes d'actualité et rêve les yeux ouverts, envahis d' "hallucinations hypnagogiques"(p. 141) (la vie v/s le film) ;

p. 153 : c'est un vaste paysage, celui de la campagne romaine, prélude désolé et désolant au portrait de la Mère Dida, qui se déroule sous nos

[20] *Denier du rêve, op. cit.* ; successivement pour les premiers, p. 20 ; pour les seconds, p. 52 ; pour les troisièmes, p. 141 ; pour les derniers nommés, p. 192.

[21] *Ibid.*, p. 59, feu d'artifice sensoriel et sensuel de visions, d'odeurs et de saveurs.

[22] *Ibid.*, p. 84. C'est nous qui soulignons.

L'objet entre profane et sacré...

yeux et se rattache si intimement au personnage évoqué ci-dessus que celui-ci, personnage dégradé s'il en est, fait resurgir d'un coup les métaphores animales qui avaient complètement disparu, au seul profit de rapprochements systématiques avec l'art, la vie spirituelle, le théâtre.

p. 169 : enfin : c'est une portion minime ("en coupe") de paysage urbain ("Un calme enchanté" des "rues vides") qui, cette fois, fait défiler des objets aux yeux de l'artiste-peintre Clément Roux, un mourant qui assiste... à la mort d'une certaine Rome : "Ces travaux qui au profit d'un passé plus ancien dévastaient un passé plus proche"(p. 170), et qui faisaient dire, un siècle auparavant, à Baudelaire assistant aux mutations parisiennes meurtrières du Baron Haussmann sous le Second Empire :

La forme d'une ville change plus vite hélas que la forme d'un cœur.

Ailleurs, dans une autre œuvre mais toujours dans des lieux différents (*Mémoires d'Hadrien*, par exemple, on se trouve en présence soit sur le mode diffracté à partir d'un même objet (la ville d'Antinoé) ^[23] "où tout, à son rang, est également sacré", ou encore les différents masques attribués au seul docteur Alessandro Sarte (*Denier du rêve*, *op. cit.*, pp.97-98) ; soit au contraire sur le mode proliférant hétéromorphe accumulant autant de variantes comme l'énumération des lieux-refuges de la partie VI (p. 297), d'objets assurant par une étroite relation le passage du physique à l'affectivité, le rapport intime associant monde extérieur et monde mental ; de sorte que la vie des formes (au-delà des objets) commande une vraie grammaire yourcenarienne avec le recours fréquent au possessif (*Mémoires d'Hadrien*, p. 115, "Tellus stabilita") pour traduire mieux l'appropriation des différents éléments d'une existence d'homme prospère ; au démonstratif tout autant suggestif par le désir d'exhiber mais aussi de "mettre à distance", comme l'évocation des charmes romains reconstruits et transposés "ailleurs" (*Mémoires d'Hadrien*, pp. 124-125) ; sans parler du simple article catégoriel lorsque Marguerite Yourcenar décrit l'errance et l'utilisation de différentes sortes de navires (*Mémoires d'Hadrien*, p. 136).

A un stade plus élaboré, et moins en prise directe sur les choses, ce que Yourcenar nomme "rester en contact avec les grands objets naturels" (*Mémoires d'Hadrien*, p. 213), la métaphore – notamment la métaphore animale – aide à comprendre l'aventure passionnée de décryptage du monde. On l'a déjà noté avec *Denier du rêve* où l'homogénéité artistique, spirituelle et mentale du référent est brutalement rompue par le

[23] *Mémoires d'Hadrien*, *op. cit.*, p. 237.

surgissement de l'animal en liaison avec le personnage de Dida.

D'une œuvre à l'autre, entre par exemple les *Nouvelles orientales* de l'avant-guerre (1938) et *L'Œuvre au Noir* de 1968, séparées par conséquent par trente ans et par la coupure de la Seconde Guerre Mondiale, on observera malgré l'important écart temporel sur la ligne de la création artistique, une parenté frappante dans la constante de dégradation exprimée par la bête qui fait se rejoindre la vision orientaliste ou extrême-orientale du vrai dépaysement géographique et la vision seiziémiste zénonienne de type astrologique à vocation universaliste.

En effet, à la série animale connotée péjorativement des "méduses à l'abandon", de la "taupe pourrie", du "chien crevé", du "grand ver nu", du "pigeon noir", de la douceur... d' "un mouton malade", de la "guenon dégoûtante", toutes métaphores rencontrées dans trois au moins des *Nouvelles orientales* (*Le sourire de Marko*; *Le lait de la mort* ; et *L'homme qui a aimé les Néréides*), répond en écho une série identique de *L'Œuvre au Noir* repérée par exemple dans la seule section *La Fête à Dranoutre* : "chiens efflanqués", "moutons qu'on mène à la tonte", ou encore "bœuf qu'on saigne"^[24].

Objets-animaux au second degré à quoi sont comparés et assimilés (et qui "collent" à leur peau) des humains à un moment donné de leur existence ou sous des formes précises de leurs comportements temporaires. Dans ses *Entretiens* à Matthieu Galey, Marguerite Yourcenar rappelle elle-même le grand amour qu'elle porte aux animaux, à tous les animaux de la Création en raison d'abord de l'image diversifiée et renouvelée à l'infini qu'ils offrent à la surface de la planète : "du sens de la vie enfermée dans une forme différente", affirme-t-elle ^[25]. En somme, l'animal dont Yourcenar partage la passion fraternelle avec l'un de ses modèles médiévaux, saint-François d'Assise, fait figure d'objet-fétiche.

Parmi tous les objets repérables et détectés au cours de ses voyages bien réels ou parfaitement imaginaires, par Marguerite Yourcenar, figure bien sûr en exergue ce qu'on pourrait appeler l'objet-fétiche, celui que la narration en premier *isole* et traite comme un corps de prédilection examiné au microscope par le praticien de laboratoire. En d'autres

[24] *Nouvelles orientales*, Paris, Gallimard, coll. "L'imaginaire", n° 31, 1963. Pour les quatre premiers, pp. 31, 37, 39 du texte *Le sourire de Marko* ; pour le cinquième, p.49 du récit *Le lait de la mort* ; pour les 6e et 7e, pp. 85-86 de *L'homme qui a aimé les Néréides*. *L'Œuvre au Noir*, *op. cit.*, respectivement pp. 54, 59 et 61.

[25] *Les Yeux ouverts* (Entretiens avec Matthieu Galey), Paris, Editions du Centurion, Livre de Poche n° 5577, 1980, pp. 19-20.

L'objet entre profane et sacré...

termes, celui qui constitue un point privilégié de focalisation et qui peut se prêter comme l'étymologie de ce mot d'origine portugaise le suggère, né tardivement (au XVIIe siècle), au(x) *sortilège* (s).

Au sens toujours premier de ce terme, l'objet en question relève de l'*artifice* ; et, par là se situe à la frontière du profane et du sacré. *L'Œuvre au Noir* en fournit un magnifique spécimen (*op. cit.*, pp. 186-187), d'autant plus significatif qu'il se situe, dans la fiction alchimique consacrée à Zénon, à la fin du chapitre intitulé "Les derniers voyages de Zénon" inclus dans la première partie dite *La vie errante*.

Il s'agit de ce "miroir florentin" qui va lui-même réfracter "vingt images" et renvoyer à l'univers grec de Démocrite ("une série d'univers identiques"). "Comme on aime un miroir qui ne se ternirait pas", est-il écrit dans une des *Nouvelles orientales* ^[26].

Objet culturel comme ici, l'objet fétiche peut aussi être objet naturel, et figurer encore en fin de chapitre, dans une autre partie à l'opposé de la précédente (2e partie, *La vie immobile*). Il s'agit, cette fois, rapporté au même personnage-enquêteur pour qui l'univers rempli de signes et de signaux suscite pérenne questionnements : "l'immense rumeur de la vie en fuite continuait" d'un plant de tomate, mais exceptionnel^[27].

Le dernier paragraphe qui lui est consacré et qui le traite comme "une rareté botanique", spécimen unique apporté du Nouveau Monde, préfigure l'appel à de nouveaux voyages, l'attente d'autres réponses susceptibles de convertir ce chapitre au titre négatif en perspectives nouvelles : "du fond de l'horizon des étoiles nouvelles"(Baudelaire) en quelque sorte. Autre chose que le jardin tout oriental de *Comment Wang-Fô fut sauvé*, où l'exceptionnel pullule, "où chaque fleur [...] appartenait à une espèce rare apportée d'au-delà les océans"^[28].

Cette phase distinctive de la recherche et de la glose de l'objet prégnant est d'autant plus précieuse que le regard de la romancière doit s'efforcer de les extirper à l'uniformisation du monde, c'est-à-dire, comme il est dit dans *Quoi ? L'Eternité* (au chapitre bien nommé *Le traintrain des jours*), à "l'étrange faculté qu'ont les objets créés par

[26] L'objet-miroir, est si précieux qu'il en vient à désigner dans *Les Yeux ouverts* (p.161), par extension métaphorique, l'œuvre yourcenarienne tout entière : "L'Œuvre au Noir, à mes yeux, devenait une espèce de miroir qui condensait la condition de l'homme à travers ces séries d'événements que nous appelons l'histoire". Voir aussi *Nouvelles orientales*, *op. cit.*, p. 12 (*Comment Wang-Fô fut sauvé*).

[27] *L'Œuvre au Noir*, *op. cit.*, dernier chapitre ("La fin de Zénon"), pp. 442-443, dernier & : "il ne voyait plus, mais les bruits extérieurs l'atteignaient encore".

[28] *Les Nouvelles orientales*, *op. cit.*, p. 17.

l'homme pour finir par se ressembler"^[29].

La mort même, en privant l'homme de vue en même temps que de souffle, mime celle des objets advenue au cours des siècles, au fil des civilisations dont les générations futures doivent redécouvrir, comme Marguerite Yourcenar, le sens perdu. Genghi mourant, "dans un univers où tout passe comme un songe", laisse échapper ces regrets de ne plus jamais rien posséder : "Chers objets, vous n'avez plus pour témoin qu'un aveugle qui meurt..."^[30] Même pathétique adieu aux "formes" chez le peintre Clément Roux: "C'est dur de s'en aller quand on commence à savoir, quand on a appris... Et on continue à peindre, on ajoute des formes à ce monde plein de formes..."^[31]. A la fin de sa longue vie – il mourut à près de quatre-vingt-dix ans comme Michel-Ange – le peintre du XIXe siècle japonais Hokusai, dessinateur fou de la ligne et du point, déplorait de devoir quitter ce monde au moment où il allait commencer à lui donner vraiment forme, au moment où il commençait – disait-il – à savoir dessiner et peindre^[32].

Un exemple particulier d'objet-fétiche est repérable d'une œuvre à l'autre, de *Mémoires d'Hadrien* à *L'Œuvre au Noir* séparés par près de vingt années (dix-sept exactement : 1951... 1968).

S'agissant du cœur, on comprendra qu'il soit question d'une cible privilégiée : dans le roman "autobiographique", c'est une "marque rouge" sous le sein gauche pour l'emplacement de la dague meurtrière qui est ainsi mise en évidence, repérable on ne peut mieux ; dix-sept ans plus tard, avec l'autre fiction de décalage aux temps anciens de la Renaissance, le cœur est devenu l' "astre rouge"^[33] qui donne accès à un commentaire sur Démocrite.

Avec le cœur bien évidemment, on accède de plain-pied au sacré. Rien de moins divulgable que le sacré ; rien de plus contenu et de moins dicible où le profane est bien ce qui reste en dehors (devant le temple, *pro-fanum*) en quelque sorte sur les marches/sur les marges d'une nature assimilée à un temple selon la célèbre métaphore de Baudelaire, un poète particulièrement prisé par Marguerite Yourcenar.

Le mot-talisman de "sacré" (substantif ou épithète) désigne ou qualifie supérieurement, exalte ce qui donne un sens à toute existence, et ce qui en

[29] *Quoi ? L'Eternité*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1988, p. 31.

[30] *Nouvelles orientales*, *op. cit.*, pp. 72 et 73.

[31] *Denier du rêve*, *op. cit.*, p. 189.

[32] Willy BOLLER, *Hokusai, un maître de l'estampe japonaise*, Lausanne, La Guilde du Livre, 1955, introd., pp. 5-22.

[33] *Mémoires d'Hadrien*, *op. cit.* p. 300 ; *L'Œuvre au Noir*, *op. cit.*, p. 179.

L'objet entre profane et sacré...

donne surtout à Marguerite Yourcenar : le vin, l'amour mais ce dernier entendu sous sa forme initiatique, ou bien encore un objet qui en fait tout le prix, cette pierre verte si proche d'une autre pierre verte – crétoise – méditerranéenne, celle que Zorba, cet autre chercheur d'une sagesse primitive, brandit comme une découverte en plein conflit mondial, à la fin du roman de Nikos Kazantzakis^[34].

Mais par-dessus tout, objet privilégié parmi tous les objets sacralisant toute vraie aventure humaine évoluant parmi les choses, l'objet-en-soi, celui qui par excellence donne un sens à tout, la quête des origines, accompagné de son adjuvant psychique, affectif, la ferveur ou l'exaltation^[35]. Quintessence d'objet qui, par contamination bénéfique donne (ou rend) à la narration et à tout récit qui l'informe (ou qu'elle informe) sa vertu thaumaturgique et aux objets qui y sont contenus, par lui et par elle impliqués, leurs qualités d'éléments cardinaux indispensables à une reconstitution du puzzle. Inventorier le réel pléthorique (quoique par ailleurs déficitaire) cache mal un désir, celui de "ré-inventer" à partir du fragment, facteur et condition d'agrégats ultérieurs, porteur latent de structures futures. Voilà pourquoi tant de personnages yourcenariens éprouvent une véritable fascination (et la communiquent au point d'en mourir) pour la richesse inépuisable du monde, et dont l'écrivain avec eux éprouve le vertige – et le redit à l'instar du Cendrars de *Bourlinguer* :

Je pense à ma vieillesse et je serai un homme comblé si je puis aller mourir, le jour dit, au point choisi et disparaître anonymement, sans aucun regret du monde, à la source même du monde, en pleine mer des Sargasses, là où pour la première fois la vie s'est manifestée et a jailli des profondeurs de l'océan et du soleil^[36].

Pour Marguerite Yourcenar, la traversée des apparences vise à la redécouverte du Divin comme le laisse entendre la triple dimension d'Hadrien, "un jeune homme impatient du présent, incertain de l'avenir, et par là même ouvert aux dieux"^[37].

[34] *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., le vin (p. 18) ; l'amour (p. 21) ; la pierre verte (p. 59). Nikos KAZANTZAKIS, *Zorba le Grec*, roman traduit du grec par Yvonne Gauthier, avec la collaboration de Gisèle Prassinou et de Pierre Frida, Club Français du Livre, Lausanne (Paris, Plon, 1954), 1960, p. 374.

[35] *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., pp. 35 ; 65.

[36] Blaise CENDRARS, *Bourlinguer*, Paris, Livre de Poche, Denoël, 1948, n° 437-38, p.360 in "Paris Port-de-Mer", & 4.

[37] *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 63 .

Débusquer les dieux cachés sous l'écorce et le disparate des objets souvent amorphes et de prime abord insignifiants implique la tentation de la globalité : "Nous connaissons encore assez mal la configuration de la terre"^[38]. Dans cette optique palingénétique consistant à vouloir détecter le sens caché des choses, chaque romancier a ses objets chéris^[39] ; il semble même que ce goût métonymique de la recherche au sein du désordre des objets soit particulièrement le propre des créatrices comme Katherine Mansfield, Selma Lagerlöf si prisée de Marguerite Yourcenar, ou encore d'une Virginia Woolf, dont elle fut la traductrice pour *The Waves*^[40].

Au bout du compte, l'objet le plus précieux à la source du sacré et lui-même producteur de sacré, c'est le langage. "Honneur des hommes, saint langage" : on connaît la célèbre formule valéryenne. A quoi sans doute Marguerite Yourcenar eût préféré une autre formule non moins célèbre, mallarméenne celle-là : "donner un sens plus pur aux mots de la tribu".

Le langage donc, premier et dernier objet-sésame qui donne la clé des mondes, langage des origines comme des fins dernières (cf. l'*Epopée de Gilgamesh*)^[41], donne accès au sacré et *peut* le dévoiler sous certaines conditions. Eu égard à un écrivain passionné pour les langues et qui en pratiquait quelques-unes (jusqu'à parsemer son œuvre de citations dans plusieurs langues étrangères), l'objet linguistique est celui que met en œuvre la narration yourcenarienne quelle que soit sa longueur, sa facture, sa nature (plus référentielle ou plus fictionnelle), même si l'écrivain sait fort bien que "les mots nous trompent".

Nous n'insisterons pas ici sur sa passion bien connue pour l'étymologie, ce nécessaire retour aux sources qui vise à rebaptiser les choses, à les surprendre en leur surgissement originel ; au-delà de l'aventure patronymique de ses personnages bien connue également, de ces jeux de masques et de dévoilement de l'identité, nous nous attarderons en revanche sur une aventure singulière qui focalise l'attention de l'écrivain sur des termes-clés de l'existence, de la destinée humaine. Une recherche incessante menée en marge, à cause ou au travers de ses personnages : les mots de *mort* et de *luxure* commentés dans *L'Œuvre au Noir*^[42], de *beauté* et de *philanthropie* évoqués dans

[38] *Ibid.*, p. 59.

[39] *Les Yeux ouverts*, *op. cit.*, p. 59.

[40] *Ibid.*, p. 194.

[41] *L'Epopée de Gilgamesh*, trad. de l'arabe par Abed Azrié, Paris, Berg International, 1979, 198 p.

[42] *L'Œuvre au Noir*, *op. cit.*, pp. 50 ; 226.

L'objet entre profane et sacré...

Mémoires d'Hadrien^[43] et si difficile – le premier surtout – à définir, même pour quelqu'un qui se sent "responsable de la beauté du monde" ; le mot *mythe* encore^[44], mot-fascination sur lequel Marguerite Yourcenar revient plusieurs fois (*Le Temps, ce grand sculpteur* ; *Les Yeux ouverts*) ou encore celui de *maison* à propos de domestique (*domus*) "si dévalorisé au lieu d'être considéré comme sacré".

Liste fort incomplète sans doute que celle de ces termes-sésames au sens végétal de ce dernier mot, appelés à ensemercer, à proliférer, bref à se re-produire aux quatre coins de la planète yourcenarienne, sous quelque fuseau horaire que ce soit ; termes-tabous également qui ne disent pas tout, et dont il faut savoir subtilement et périodiquement extraire la "substantifique moelle". Bref, ils figurent de manière contradictoire cette *coincidentia oppositorum* propre à la pensée médiévale qui fascine tant Marguerite Yourcenar, exprimée par tous ces substantifs qui tout à la fois sont la pulpe et l'écorce des choses, le "masque" qui recouvre tant d'objets.

Passion de vivre, passion des mots, de les nommer, ces choses, et sous cet angle-là, passion linguistique à sa source, exégèse à sa manière, de lieux communs.

En fait, devant cet "océan des formes" comme elle nomme encore le monde qui évoque une autre quête, moderne, pirandellienne mais plus philosophique celle-là, Marguerite Yourcenar déploie une œuvre du juste dire, sans excès et de stricte pertinence, qui est effort constant semblable à celui qui s'exprime dans cet aveu de *Mémoires d'Hadrien* : "J'ai essayé de m'unir au divin sous bien des formes" (p. 164), au sein d'une Nature (majuscule de rigueur) qui est subtil mélange d'authentique argile et de factice, d'artifices ; "la nature préfère repartir à même l'argile, à même le chaos, et ce gaspillage est ce qu'on nomme l'ordre des choses"^[45].

La question que l'on peut alors se poser – et que Marguerite Yourcenar s'est souvent posée et qu'elle a modulée diversement au fil de ses œuvres, et précisément d'œuvres étalées sur un grand laps de temps, variées dans leurs reprises, leurs corrections, leur réécriture qui se voudrait éclairage diversifié – la question à se poser donc pourrait être : qu'est-ce qui prime à la réalité de la conscience de celui (ou de celle) qui écrit le monde-en-question ? Est-ce les mots ou est-ce les choses ? Où est l'objet dominant ? Et quel est-il ?

Est-ce le primat absolu des choses sur les mots, comme il est écrit dans *Mémoires d'Hadrien*, ce que suggèrent paradoxalement les mots

[43] *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., pp. 148 ; 242.

[44] *Le Temps, ce grand sculpteur*, op. cit., p. 132 ; *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 36.

[45] *Mémoires d'Hadrien*, p. 263.

grecs eux-mêmes (p. 45) et qui, de ce fait, nous inclinent à admirer “l’esprit sec” (“il m’appriit à préférer les choses aux mots”, *ibid.*, p. 47) ? Si oui, peut-on concevoir une sagesse en prise directe avec les réalités environnantes qui ne passerait pas par le filtre du langage conscient, ce qui s’exprime précisément dans la section “Les loisirs de l’été” de *L’Œuvre au Noir*, au début (p. 48) : “à la recherche d’on ne sait quel savoir qui vient directement des choses” ? Ou au contraire, n’est-ce pas le langage qui en a la maîtrise (des choses) et a – si l’on peut ainsi s’exprimer – le dernier mot, ce qu’affirme contradictoirement tout à la fin cette même *Œuvre au Noir* (p. 377), peut-être pour compléter la première affirmation : “la virulente puissance des mots presque toujours plus forts que les choses” ? On notera cependant la prudente restriction du “presque toujours”, frein à une généralisation hâtive par trop absolue.

Mais en allant plus loin – dans le langage de l’imaginaire (“l’imagination maîtresse d’illusion”), est-on si sûr que les choses comme les mots ne soient pas en fin de compte un leurre, accru du fait que le monde lui-même apparaisse comme un théâtre (*Nouvelles orientales*)^[46] et que, comme il est affirmé dans “Tellus stabilita” (*Mémoires d’Hadrien*) : “Les objets naturels, les emblèmes sacrés, ne valent qu’alourdis d’associations humaines” tels que pommes de pin phalliques, vasques aux colombes, griffon, etc...^[47]?

Si oui, dans ce cas, n’est-ce pas s’acharner à n’aimer, tel Wang-Fô l’oriental^[48] que “l’image des choses, et non les choses elles-mêmes” ? N’est-ce pas se condamner d’avance, à l’instar d’un autre protagoniste dupé, Panégyotis le Grec à sortir “du monde des faits pour entrer dans celui des illusions”^[49] ?

Nous aurions mauvaise grâce à conclure sur cet incessant besoin de reposer les questions pour tenter sur terre de chercher – peut-être en pure perte – “les signes de l’avenir”^[50].

Ce n’est nullement une boutade que de reposer à notre tour, en cette fin d’exposé, la question fondamentale : qu’est-ce que l’objet yourcenarien ? et d’ajouter par-dessus le marché, eu égard au monde de la création artistique et littéraire : “par le truchement des mots, fussent-ils menteurs” ?

[46] *Nouvelles orientales*, *op. cit.*, “Le dernier amour du prince Genghi”, p. 61.

[47] *Mémoires d’Hadrien*, *op. cit.*, p. 146.

[48] *Nouvelles orientales*, *op. cit.*, p. 11.

[49] *Ibid.*, p. 87.

[50] *Mémoires d’Hadrien*, *op. cit.*, p. 100.

- un simple échantillon encore qu'éloquent, sous sa forme de produit ex-act, résultante d'une action, décanté en l'état, encore que cette épithète révèle plusieurs sens : "épuré" en français, "glorifié" en italien ?

- ou plutôt une relation toujours possible et réactualisable de par son pouvoir d'agrégat au reste qui n'a pas laissé de traces ?

- ou bien, à "notre époque [...] avide de dieux"^[51], où le feu couve toujours sous la cendre des civilisations (" ce royaume igné dont nous sommes peut-être d'infimes étincelles")^[52], ne serait-ce point moins un reliquat qu'une amorce vivante de rite, une façon de métaphore, ce qui en langage yourcenarien porte la marque "d'une certaine sacralisation de l'ordre des choses", conduit l'être humain à rester en "contact perpétuel [...] avec l'éternel"^[53], contact étroit avec le réel signifiant – encore une définition yourcenarienne – "mystiquement essentiel" ?

Bref, objets humains sinon d'essence du moins d'apparence divine sans lesquels les choses ne seraient que ce qu'elles sont.

CONCLUSION

Des premiers écrits au tout dernier (*La Voix des choses*), les fictions yourcenariennes portent le sceau du voyage, de l'acte consistant à parcourir le monde des objets à l'instar du titre de cette conférence qu'elle prononçait, il y a dix ans, le 26 octobre 1982, à Tokyo : *Voyages dans l'espace et voyages dans le temps*, quitte à réinventer – et à déplorer au bout du voyage – "que la terre est ronde" (Eluard).

Faire divaguer la fiction au gré des objets pour les reconstituer, ces mondes côtoyés, fréquentés, inventoriés, interpellés, revenait nécessairement à tenter d'en fixer les objets signalétiques : objets de culture, objets naturels, objets de civilisation, objets de langage (s). Constante quête qui oblige l'écrivain à la traversée du Langage pour éprouver (et retrouver) "ce sens d'éternité dans l'instant" que Marguerite Yourcenar définit dans *L'Italienne à Alger*^[54].

Cette dernière aurait sans doute aimé, à l'inverse de celle qu'en donne Littré^[55], trop limitative quant à sa finalité (curiosité et désœuvrement) et quant à sa spécificité (anglaise), la définition infiniment plus ouverte qu'on trouve dans une note au bas de la préface des *Cento favole* de

[51] *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 307.

[52] *L'Œuvre au Noir*, op. cit., p. 241.

[53] *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 36.

[54] *Le Tour de la prison*, Paris, Gallimard, 1991, section III, p. 35.

[55] Emile LITTRÉ, *Dictionnaire de la Langue Française*, Paris, Gallimard, Hachette, 1961, t. VII, p. 1118.

Bertola, édition de 1875 et qui précise à l'adresse du mot français "touriste" : "C'est ainsi que les Français appellent un voyageur qui fait le *tour du monde*^[56]. Ce qu'un terme tout à fait moderne, anglais celui-là, a fini par désigner pour une certaine forme de tourisme libre, tous horizons, systématisé, du nom de *globe-trotter*.

Que le/les voyage(s) constitue(nt) l'objet narratif permanent de la Quête yourcenarienne si plein d'objets collectés, interrogés, médités dans tous les pays – une manière de repenser à l'infini, comme en abyme, la quête – rejoint l'adhésion de l'écrivain au vers cité de Baudelaire dont pourtant Marguerite Yourcenar souligne qu'il fut le contempteur du voyage : "Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent / Pour partir". Cendrars ajoutera : "Si tu aimes, il faut partir".

L'objet yourcenarien, relique en survie, a d'autant plus de prix que le monde est vu comme un cercle : symbolisé par le temps (*Nouvelles orientales*, p. 20 : "les heures tournaient en cercle"), par l'époque en crise (*L'Œuvre au Noir*, p. 178, le "cercle de flammes des "Derniers voyages de Zénon") jusques et y compris par le génie d'un artiste comme Piranèse dont M. Yourcenar souligne dans *Sous bénéfice d'inventaire* qu'avec ce génial artiste graveur du XVIII^e siècle, nous nous trouvons en présence d'un "monde bouclé sur lui-même" et "mathématiquement infini"^[57].

Est-ce la raison pour laquelle avec tant d'œuvres unitaires ou parcellaires qui commencent par un cheminement (*L'Œuvre au Noir*, *Comment Wang-Fô fut sauvé*, *Le Tour de la prison*) ou par un aller vers l'autre (la lettre à Marc de *Mémoires d'Hadrien*, *Alexis*), synonymes l'un et l'autre de solitude absolue (celle de Michel dans *Quoi ? L'Éternité*), est-ce là la raison et la volonté délibérée de se placer au cœur du monde, celui des métaphores plus que celui des objets où les premières en lieu et place des seconds "retrouveraient un sens" (cf. la mort d'Antinoüs)^[58], comme le rappelle la longue citation empruntée à l'Homme universel par excellence et génie de la Renaissance, Pic de la Mirandole dans son *Oratio de hominis dignitate* :

Medium te mundi posui, ut circumspiceres inde commodius quicquid in mundo^[59].

Je t'ai placé au milieu du monde, afin que tu pusses mieux contempler ce que contient le monde.

[56] Aurelio De GIORGI BERTOLA, *Cento favole precedute dal Saggio sopra la Favola*, Torino, Tipografia e Libreria dell'Oratorio di S. Francesco di Sales, 1875.

[57] *Sous bénéfice d'inventaire*, Paris, Gallimard, Coll. Idées, 1978 (édition définitive), p. 155.

[58] *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 216.

[59] *L'Œuvre au Noir*, op. cit., p. 10 (ouverture au chapitre "Le grand chemin").

L'objet entre profane et sacré...

Une manière pour Marguerite Yourcenar peut-être de mieux comprendre le monde des objets si changeants, si divers, et de se mieux comprendre pour pouvoir dire comme Eluard : "Je suis au cœur du temps et je cerne l'espace".