

MARGUERITE YOURCENAR ET LA TENTATION DE L'ARCHITECTURE

par Blanca ARANCIBIA
(Université nationale de Cuyo, Mendoza)

“On ne *bâtit* un bonheur que sur un *fondement* de désespoir. Je crois que je vais pouvoir me mettre à *construire*”.
(Marguerite Yourcenar, *Feux*¹).

C'est en lisant un ouvrage théorique on ne peut plus éloigné de l'esprit de Yourcenar que j'ai tout de suite pensé au sujet qui m'occupe aujourd'hui. L'ouvrage en question est *Architecture as Metaphor*², de Karatani Kojin, où le théoricien et critique littéraire japonais examine ce qu'il appelle le “désir d'architecture” dans la pensée occidentale et, comme ces souvenirs incertains qui se faufilent en nous sans se préciser, est venu se loger en moi, mince mais insistant, le rapport à Yourcenar.

Karatani Kojin souligne la parenté étymologique entre *architecture* (*arché* plus *techné*) et *origine* (*arché*), ainsi que cette conception grecque, et particulièrement platonicienne, qui faisait de la première l'équivalent de la *poiesis*. Il lie à ces notions celle de totalisation et la tendance à la connaissance intellectuelle.³

L'une des phrases qui déclenchèrent la relation était celle-ci :

La pensée occidentale est marquée par un désir d'architecture (will to architecture) qui se réitère et se renouvelle dans des temps de crise⁴.

J'ai tout de suite pensé à “Diagnostic de l'Europe”, ainsi qu'aux idées yourcenariennes sur la poésie. Or, je n'ai vraiment pas été ramenée vers Yourcenar par *ce qui est dit* dans ce livre difficile et

¹ In *OR*, éd. 1982, p. 1135. Je souligne.

² Karatani KOJIN, *Architecture as Metaphor, Language, Number, Money*, s. l., Massachusetts Institute of Technology, 1995.

³ Il est vrai que selon lui on privilégie en ce cas ce type d'intelligence par rapport à celle du corps, pensée qui serait inacceptable pour Yourcenar, l'esprit mathématique et la priorité donnée à la forme, entre autres.

⁴ K. KOJIN, *op. cit.*, p. 3. Dans ma traduction j'ai préféré le mot “désir” à celui de “volonté”.

abstrait, mais plutôt par quelques bouts d'arguments distribués çà et là, par un certain réseau de remarques, tissé parmi les notions d'architecture, de poésie, de forme, de devenir, réseau qui fait des échos au monde yourcenarien.

Karatani Kojin emploie le concept d'architecture comme un système de formalisation propre à la métaphysique occidentale. L'art, et l'architecture comprise comme un art, fonctionnent dans l'œuvre du Japonais comme un métaconcept, une métaphore épistémologique qui me permet, dans ce travail, de penser le rapport de Yourcenar à sa matière littéraire, au monde et à sa propre vie. Le dessein semble trop vaste ; il l'est, certes, et je m'en excuse d'avance. J'espère ne pas (trop) trahir la conceptualisation de Karatani Kojin ni forcer l'écriture yourcenarienne, dans cette traversée rapide que je ferai de ses textes, à la recherche des traces d'une tentative d'architecture.

À vrai dire, en termes statistiques, les métaphores du champ architectural ne sont pas facilement repérables dans les textes de Yourcenar ; elle se sert surtout d'images puisées dans les champs des arts plastiques et de la musique. Ce qui interpelle dans ces textes, c'est plutôt une impression d'ensemble, une imprégnation idéologique. En fait, je ne suis pas la seule à parler de cette relation, ou image ; d'autres m'ont précédée.⁵ Pourtant, il me semble important d'y insister encore, parce que j'y trouve une sorte de raison fondatrice de certains choix de l'auteur, et parce qu'une nouvelle approche pourrait dégager le non-dit insaisissable qui fait la richesse de l'œuvre et, peut-être, l'une des clés de son unité organique.

Ne serait-ce que par l'un des thèmes de ce colloque, la réécriture, nous sommes plus ou moins unanimes sur le souci de perfection, les remaniements des textes, le contrôle de toute lecture possible, cette attention presque maniaque aux rapports entre les ouvrages individuels et l'ensemble de l'œuvre qui en fait un système, au sens saussuréen. Cet aspect systémique ou architectonique se manifeste de plusieurs façons : la construction d'un moi (ce que Savigneau a appelé "l'invention d'une vie" et Sarde la construction de sa statue⁶), moi métonymique édifié par le biais des mémoires, des écrits plus ou moins autobiographiques, de la correspondance et des entretiens, qui n'est pas négligeable. Même à travers la significative ellipse de sa propre histoire dans *Le Labyrinthe du monde*, ou poussée parfois par

⁵ Patricia De Feyter, par exemple. Michèle SARDE, *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 181, fait allusion aux "minutieuses architectures historico-philosophiques de la future académicienne" ; la même page éveille plusieurs suggestions pour mon sujet.

⁶ "[...] vous avez sans doute désiré construire votre statue [...]", *Vous, Marguerite Yourcenar, Le masque et la passion, op. cit.*, p. 283.

ses intervieweurs, Yourcenar a construit son personnage. Sa formation d'autodidacte par exemple – c'est-à-dire en marge de l'institution, se voit octroyer, dans ces textes, quelque chose comme un fil conducteur qui, d'une certaine façon, l'«institutionnalise».⁷

Écriture et réinscription de soi-même qui évoque, malgré les différences, celle, obsessionnelle, que Rembrandt fait de ses propres traits dans le dessein – suppose Yourcenar – d'y déceler “le changement qui chaque fois les faisait autres sans cesser d'être siens (EM, 568). L'essai que je viens de citer (“Deux Noirs» de Rembrandt”, EM, 567-570) révèle chez Yourcenar l'obsession de l'Un,⁸ ce qu'elle nomme “le Soi, presque invisible à l'œil, [...] cette identité qui nous sert à mesurer l'homme qui change” (*ibid.*), mais sur lequel chacun “forme et réforme en soi une certaine vue du monde”.⁹ Cette autre manifestation du désir d'architecture est aussi reliée à l'image de l'arbre.¹⁰ On a maintes fois réfléchi sur le sens de ce Y qui commence le nom de plume fabriqué avec le père : “arbre”, a-t-elle dit (YO) qui supporte une nouvelle identité, car

l'arbre en effet organise la nature, maintient l'équilibre entre les pressions d'en haut et les gravitations d'en bas : stable, doué de longévité et de silence, ce vert organisme est une architecture. (OR, 471)

L'arbre ? “Oui, les arbres sont les plus dignes des créatures, et parmi les plus dignes d'amour. Après cela, j'ose à peine dire que je me sens arbre, mais c'est pourtant vrai.” (À Jean Chalon, *Lettres...*, p. 625).

L'arbre et l'Un : l'imagination de Yourcenar cherchera toujours des invariances dans les phénomènes du monde, sorte de charpente, ou de structure, qui lui permettra de lire indifféremment la nature ou les

⁷ Je pense ici à la manière de présenter ses lectures et apprentissages, qui semblent suivre une progression et même des normes que l'on pourrait dire “scolaires”.

⁸ Plusieurs exemples peuvent être appelés à ce sujet. Je renverrai seulement cette fois aux réflexions sur les totems de ses voyages à Victoria et en Alaska, “Une italienne à Alger”, EM, p. 611. Cf. aussi mon “Quelle universalité ?”, dans *L'universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, éd. par M. J. VÁZQUEZ DE PARGA et Rémy POIGNAULT, Tours, SIEY, 1994.

⁹ Lettre à Bosquet, citée dans Marguerite YOURCENAR, *Lettres à ses amis et quelques autres*, édition établie et annotée par Michèle SARDE et J. BRAMI, Paris, Gallimard, 1995, p. 193.

¹⁰ Arbre plus architecture se rejoignent dans les réflexions d'une lettre envoyée à M. Jouhandeau : “[C]e qui me frappe chez vous, c'est à quel point la forme est solidaire du fond, et de quel terrain solide sortent tout naturellement ces phrases si parfaites”, Marguerite YOURCENAR, *Lettres...*, p. 107.

produits de la culture¹¹, comme si elle cherchait derrière l'accident la forme première.

À cette construction collabore aussi une écriture hautement surveillée – “[s]es livres «refaits» de fond en comble” (*Lettres...*, p. 191. Cf. toute cette lettre à A. Bosquet) – que seule la patiente attention de la critique a parfois réussi à déjouer.¹² En 1929 Yourcenar se dit scandalisée par l’art des “dilettantes de l’absurde” (*EM*, 1652)¹³ qui se laissent porter par le hasard au lieu de s’assujettir à une discipline : “Ce qui disparaît de l’art, c’est surtout la composition” (“Diagnostic...”, *EM*, 1652). Son style marmoréen, élégant, sobre et poli – à l’écart de toute mode et même décalé dans le temps, comme elle le reconnaît dans la “Préface” d’*Alexis...* – devient la matière première du monument qu’elle bâtit et dont participent au même niveau sa vie comme son œuvre.

Est construction aussi la poésie, telle qu’elle l’imagine et la pratique, art de la contrainte contenu dans le vieux moule “auquel chaque génération ajout[e] ses perfectionnements [...]” (“Diagnostic...”, *op. cit.*, p. 1654), “forme nette, rigide, durable [...] assez consistante pour résister aux flottements du langage” (*ibid.*).

À parcourir les œuvres romanesques, le désir d’architecture refait surface ; il est repérable tant au niveau des histoires racontées qu’à celui des personnages qui mènent l’action : totalisation, construction, unité organique, qui se traduisent par l’effort de quelques personnages de faire de leur *vie* une œuvre d’art ; je pense ici à Alexis, à Hadrien, mais aussi – en échappant au monde piégé du roman – je pense au *Labyrinthe du monde*, récit axé sur le thème du père, complété par le thème de la mère, et qui laisse lire dans ce contrepoint un profond travail symbolique dont l’importance n’est pas celle de la généalogie mais celle de la fondation symbolique et le sens architectonique de l’organisation narrative. L’Un, la pensée formaliste au sens mathématique, et la généalogie, source du patrimoine, ne font qu’un bloc avec la tentation d’architecture. C’est le vaste Musée de la culture européenne, tout comme les noms qui en assurent la relève : la généalogie organise l’Histoire, elle la balise et l’empêche de tomber dans l’informe : “Comme d’autres races disent : Bouddha, Confucius, Jésus, nous disons : Aristote, Galilée, Bacon, Descartes, Spinoza, Claude Bernard” (“Diagnostic...”, *EM*, 1649).

¹¹ Cf. “L’homme qui signait avec un ruisseau”, *EM*, p. 564-566.

¹² Cf. la lettre à sa traductrice L. Storoni Mazzolani, où elle manifeste comme il est “inquiétant” de perdre contact avec ses traducteurs “et de sentir pour ainsi dire l’ouvrage vous échapper des mains”, *Lettres...*, p. 169.

¹³ Cf. la relativisation de ces pensées en 1981, dans la lettre à Wilhelm Gans, *Lettres...*, p. 648.

Chez Yourcenar, la saisie du monde se fait souvent mathématique : la beauté, la vie, l'être humain peuvent être contenus dans un tracé géométrique ou dans un chiffre : "Toute figure peut être inscrite à l'intérieur d'un cercle", rappelle-t-elle dans la passion¹⁴ (*Feux, OR*, 1066) ; un cargo s'impose à ses yeux comme "une forme si parfaite qu'on eût cru voir le principe d'Archimède flottant dans la mer" ("L'italienne à Alger", *EM*, 615) ; Zénon est sur la carte "un point qui bouge". En fin de compte, "[p]our faire Descartes et Spinoza, il a suffi du latin et des mathématiques" ("Diagnostic...", *EM*, 1651). Plus encore, le nombre est un mystère, une sorte de parole chiffrée : "il s'agit là non pas d'un chiffre, mais d'un nombre, d'une nécessité fatale qui [...] est imposée, et sans quoi l'ordre universel serait bouleversé" ("L'avenue des décapités", *EM*, 1566).

Le désir d'architecture cherche à combattre l'informe, le hasard et, dit Karatani Kojin, surtout le devenir. Or, tout un pan de l'œuvre yourcenarienne serait incompréhensible si on ignorait le rôle de la multiplicité, du devenir et de l'informe. Cette menace est même lovée à l'intérieur des discours qui semblent le plus clairement structurés, tant dans l'œuvre romanesque que dans les essais. Je voudrais donc m'attarder un peu sur cette dynamique qui rapproche rythmiquement construction et destruction, architecture et devenir.

Mémoires d'Hadrien et certains essais viennent tout de suite à l'esprit quand il s'agit de la première, tandis que le titre même du volume *Le Temps, ce grand sculpteur* est emblématique du regard que Yourcenar porte sur le second. Si j'avais à distribuer en deux grands pans (ah, et la tentation du binarisme aussi...) selon ces deux figures du construit et du désagrégé, je proposerais comme articulation un personnage et une figuration : le personnage est Alexis, où les deux tendances se rejoignent et où à "l'effort d'exactitude" et à "l'enchaînement d'accords" (*Alexis...*, *OR*, 9) correspondent aussi les "frémissements" (*op. cit.*, p. 11) de la matière fluide, molle et fuyante que sont sa sensibilité¹⁵ et l'atmosphère du récit. La figuration, c'est le labyrinthe, construction où au calcul de celui qui dessine correspond la déconfiture de celui qui s'y égare. La multiplicité, ou la prolifération – c'est-à-dire ce qui menace l'Un –, est présente le long de l'œuvre, à commencer par le "Diagnostic..." plusieurs fois cité (cf. p. 1652). Il faudra pourtant attendre Zénon pour qu'elle acquière un poids positif.

Les thèmes de la désagrégation, du devenir, viennent d'un parcours existentiel, celui qui a conduit l'auteur vers les philosophies

¹⁴ À noter le paradoxe, ou l'oxymore contenu dans cette formulation et son contexte.

¹⁵ Cf. aussi, dans cet ouvrage, à la page 33, le "visage indécis", et p. 73, sa "faiblesse" et son "abandon".

orientales. C'est encore Karatani Kojin qui affirme que le désir d'architecture n'existe pas au Japon (*Architecture as...*, p. XLV). Les nombreux exemples de ces deux motifs du retour à l'informe montrent cependant que désagrégation et devenir auraient deux faces, l'une n'étant que l'équivalent d'un jugement moral (champ de l'humain), l'autre s'insérant dans la courbe de l'esthétique et du noble (champ des objets).

Certes, le devenir, la crise qui coupe la masse lisse du temps, le lent émiettement des choses, effacements, restes, débris et détritiques (cf. *EM*, 611) côtoient la tentation d'architecture. Les ruines sont les médiatrices entre les deux états, toute construction étant susceptible de devenir son ombre et son reste. Yourcenar s'avère parfois séduite par la mue, par "l'incessant changement et l'incessant passage, les séries infinies qui constituent chaque homme [...]" (*EM*, 568). La tentation d'architecture, penchant classique, serait-elle contrée par la tentation du baroque ?

Le personnage qui représente le mieux ces thèmes est peut-être Nathanaël, cet "homme obscur" qui se laisse porter par le flot de la vie sans résistance. Mais si cela est vrai du monde narratif, où se pulvérisent les notions de lignée, de patrimoine, de tradition ou de projet, cela ne l'est pas tout à fait de l'agencement de la matière romanesque : le récit, qui commence par une prolepse, récupère ensuite la vertébralité, redresse l'histoire et récupère un sens – même par l'absurde – qui non seulement enlace fermement le commencement à la fin mais biffe l'aléatoire de cette existence. Dit autrement, l'extrême cohérence du discours narratif, dissimulée sous la surface des faits racontés, travaille – à l'insu de la romancière – dans le sens d'une architecture fermement bâtie. L'imaginaire est contrôlé ; nous sommes bien loin du baroque et de nos affinités avec le devenir et les centres multiples.¹⁶

Rêveries de la matière et de l'espace – qu'est-ce sinon l'architecture ? –, que les essais sur Poussin ("Une exposition Poussin à New York", *EM*, 468-473) et sur Chenonceaux ("Ah, mon beau château", *ibid.*, p. 37-74), où Yourcenar cherche tantôt le secret de celui qui fut l'«ordonnateur» des arts plastiques en France, à l'affût de "la fermeté" et de "la durée paisible" des métaux (*ibid.*, p. 471), tantôt ce qui dans une architecture qui change presque imperceptiblement à travers le temps peut se garder inaltérable et *un*. Rêveries qui, dans les rêves, ont pris souvent le profil et le corps de constructions grandioses, au symbolisme dense : châteaux forts d'où Saint-Elme est

¹⁶ Michèle SARDE parle d'une "manie de tout contrôler, y compris l'irrationnel", *Vous, Marguerite...*, p. 203.

probablement sorti (*Anna, soror...*), cités qui ressemblent étrangement aux espaces cauchemardesques de Piranèse, de Borges et de Ducmelic,¹⁷ cathédrales qui rappellent la théorie de Proust sur son œuvre et qui, dans le milieu métaphorique du songe, marient désir d'architecture et emprise de l'informe, tension vers l'Un et attraction presque insoutenable de l'altérité.¹⁸

Qu'est-ce qui aurait finalement prévalu dans l'œuvre yourcenarienne? Est-il un seul penchant à prévaloir dans ce binarisme simplificateur que je dessine? La réponse se trouve peut-être, même en germe, dans ce beau passage tiré de "Les clefs de l'église" et où se rencontrent labyrinthe et architecture. Dans ce rêve, raconté dans *Les Songes et les Sorts*, Yourcenar veut entrer dans une gigantesque cathédrale dont les portes sont fermées à clé ; après avoir attendu l'arrivée du sacristain, gardien des clés, elle revient vers l'église :

Mais j'ai compté sans l'obscurité croissante, et sans les mille détours des ruelles qui serpentent autour de l'église. Perdue dans ce labyrinthe de petites maisons basses que les contreforts de la cathédrale surplombent [...], je ne parviens pas à retrouver le grand porche ; les rares petites portes dissimulées au bas des murs et que je ne découvre qu'à tâtons sont fermées de mesquins battants de bois percés d'une minuscule lucarne [...], et de malignes lueurs de chandelles clignent de l'œil au fond des carreaux. Quand enfin une bande de ciel pâle et clair à l'extrémité d'une ruelle m'apprend que je me rapproche [...] de la place où s'ouvre le parvis de l'église, une jeune bohémienne se précipite, me bouscule, me dépasse, se plante en face de moi dans l'étroite ruelle noire, touchant de ses deux mains les deux murs de maisons ruineuses, et me barre le passage de ses deux bras en croix. [...] [L]es traits couleur de terre cuite de cette farouche petite mendiante me ressemblent comme ceux d'une jeune sœur. [...] [E]lle me regarde avec un air de défi anxieux que je ne connais que trop bien, quoique je ne l'aie jamais aperçu dans mon propre miroir, et bientôt je ne vois plus, de tout près, que ses yeux, ses yeux bleus, ses yeux immenses, ses yeux admirables qui appartiennent à quelqu'un d'autre. (*EM*, 1558 ; je souligne)

¹⁷ Je pense particulièrement à la Bibliothèque de Babel (cf. "Le vent dans les herbes", *EM*, particulièrement p. 1578-1579). Zdravko Ducmelic fut un peintre et graveur croate qui vécut en Argentine et dont l'œuvre épouse l'imaginaire borgésien. Ses gravures sont d'une beauté étrange et énigmatique.

¹⁸ Pour les songes de Yourcenar, le livre de Carmen Ana PONT, *Yeux ouverts, yeux fermés : la poésie du rêve dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Amsterdam-Atlanta, éd. Rodopi, 1994, me semble indispensable.