

LA PEINTURE DANS L'ÉCRITURE DE MARGUERITE YOURCENAR ET D'HONORÉ DE BALZAC : de l'imitation à la transposition d'art

par Catherine GOLIETH¹ (Université de Bordeaux)

Au XIX^e siècle, la problématique essentielle des artistes était « la totalité organique »², c'est pourquoi la fusion des arts était si recherchée. La peinture a souvent été l'un des vecteurs privilégiés de cette quête artistique difficile et passionnée qui tendait à fondre les cinq sens en un seul, à retrouver une approche de l'harmonie initiale. Le goût de la collection d'art, la mise en œuvre du besoin de rivaliser par les mots avec l'art prestigieux du peintre, la volonté de témoigner de la réalité sociale et historique de la société humaine du XIX^e siècle, tous ces traits ont déjà été le sujet de riches recherches³ ou exposition⁴ sur Balzac dont certaines ont mis en exergue le thème de la peinture dans l'écriture. Chez Marguerite Yourcenar, la présence de cette démarche synesthésique et ses enjeux restent encore à définir. Nous allons nous demander ici en quoi « l'effet-peinture »⁵ est un actant

¹ Je remercie sincèrement le professeur et ami Jean-Pierre Castellani d'avoir lu en mon nom ce texte, pendant que naissait mon premier enfant.

² Bernard VOUILLOUX, « La peinture dans l'écriture. Esquisse d'une typologie », *Balzac et la peinture*, Tours, éditions Farrago, 1999, p.138 : « Nous sommes au cœur d'une problématique essentielle pour le siècle de Balzac et de Delacroix, qui aura été aussi celui de Michelet, de Wagner et de Mallarmé : le XIX^e siècle rêve la totalité organique, le Système (l'Histoire, le *Gesamtkunstwerk*, le Livre, mais aussi l'Exposition universelle, le Grand Magasin...), mais à tous ceux qui en auront tenté l'épreuve est opposé bien souvent un implacable constat d'échec. De ce naufrage, aussi grandiose soit-il, témoignerait cette véritable image de la ruine qu'est le fragment : le fragment, c'est ce qui reste de l'œuvre lorsqu'elle s'est échouée, c'est le détail porté à son maximum d'autonomie et, par là, révélant dramatiquement son incomplétude ».

³ Olivier BONARD, *La peinture dans la création balzacienne*, Genève, Droz, 1969.

⁴ *Balzac et la peinture*, catalogue de l'exposition organisée par le Musée des Beaux-Arts à Tours du 29 mai au 30 août 1999 dans le cadre du bicentenaire de la naissance de Balzac, Tours, éditions Farrago, 1999, 288 p.

⁵ Éric BORDAS, « Balzac : écriture et peinture », *Balzac et la peinture*, op. cit., p.121 : « Stylistiquement, l'énonciation d'un discours chargé de références, de valeurs et de pratiques picturales permet à la prose narrative – non sans naïveté peut-être, mais avec une force de conviction incontestable – de se hisser à un niveau esthétique qui lui permet de dépasser sa condition linguistique ; elle ne se contente plus de nommer, en des mots décevants et complices des discours qu'ils prétendent parfois dénoncer, elle

déterminant dans la fiction yourcenarienne et comment elle se détache ou se rapproche de la matrice métaphorique que représente la fiction balzacienne.

On connaît déjà, chez Yourcenar, la revendication de sa sensibilité à la peinture dans la littérature⁶ que l'écrivain a vu naître spontanément en elle-même grâce à sa fréquentation précoce des musées⁷.

Au cours d'un précédent colloque⁸, les œuvres d'art évoquées dans *Mémoires d'Hadrien* ont été désignées comme le révélateur du moi secret de l'écrivain⁹. Présenter ainsi la communauté de *l'art-des-mots* avec *l'art-des-formes* dans cette perspective psychologique réduit la littérature au simple rôle d'intercesseur entre le personnage et l'auteur... Mais, au lieu d'utiliser ainsi le psychisme comme excuse à une facilité d'écriture, autrement dit à une béquille commode associant un poncif facile et prestigieux à la description, ne pourrait-on pas considérer ce fait littéraire selon un autre point de vue ? Car il ne faudrait pas oublier tout le travail sur l'écriture effectuée par Marguerite Yourcenar, tout ce qui, selon Rémy Poignault, « rend possible la transformation [des multiples références artistiques,] de ces éléments disparates en une œuvre harmonieuse où, pour ainsi dire, chaque phrase est sous-tendue par une somme d'érudition, qui a la suprême élégance de se dissimuler sous le naturel »¹⁰.

rejoint le geste de la peinture et elle *désigne*, elle *montre*, en un rapport endophorique ou exophorique, c'est selon, l'objet même du discours romanesque : sa condition d'énonciation, c'est-à-dire son cadre et son conditionnement, ses limites aussi. "L'effet-peinture", et non la peinture elle-même ».

⁶ *EM*, p. 495-496.

⁷ *QE, EM*, p.1270 / p.1350 / p.1378 / p.1379.

⁸ *Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar* (Université de Tours, novembre 1988), Tours, SIEY, 1990.

⁹ Joseph JACQUIOT, « Les œuvres d'art évoquées dans *Mémoires d'Hadrien* », *Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar, op. cit.*, p.74 : « C'est que la littérature, et la plastique travaillent, l'une et l'autre, à la connaissance de l'homme, physique et moral ; or c'est précisément ce que Marguerite Yourcenar a mis en valeur ; la communauté de l'art des mots avec l'art des formes, sachant que par l'œuvre d'art, l'homme, en quelque sorte, se dédouble et engage un dialogue avec son propre reflet. [...] C'est une prospection du « connais-toi toi-même », que Socrate avait emprunté au sanctuaire de Delphes, qui n'est pas seulement la devise de la science grecque, en même temps que celle de son art, mais en l'occurrence, la connaissance du monde invisible de l'âme d'Hadrien ; mais aussi, de celui de Marguerite Yourcenar, dans ce face-à-face avec des œuvres d'art, dans lesquelles se reflète, comme dans un miroir, non pas le visible, mais ce que ces œuvres devront rendre visibles ».

¹⁰ Rémy POIGNAULT, « Alchimie verbale dans *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar », *Bulletin de l'association Guillaume Budé*, n° 3, octobre 1984, p. 295-321.

Aujourd'hui, l'hypothèse de cette brève étude est la suivante : à travers les références de Yourcenar à Balzac et aux peintres cités dans les notes de composition de *L'Œuvre au Noir*, on découvre chez l'écrivain du XX^e siècle la volonté de prouver au lecteur qu'il est possible d'établir une communication sémiotique d'un code à un autre, de superposer deux pratiques discursives de représentation. En d'autres termes, cette étude va nous permettre de découvrir comment l'écrivain dépasse la problématique ancienne de *l'imitation artistique* pour la transcender en *transposition d'art*.

Pour établir les bases de la comparaison entre Balzac et Yourcenar, il faut avoir à l'esprit que :

Si la peinture est un référent récurrent pour tous les romanciers du XIX^e siècle pour dire leur art et dire l'indicible par des comparaisons suggestives, peu, toutefois, ont autant que Balzac fait de la référence au pictural une catégorie énonciative propre, un élément de discours original, à opposer, parfois sur le mode euphorique, parfois sur le mode dysphorique, au scriptural de leur pratique et de leur condition. [...] Bien sûr, il y a Zola et son roman de l'artiste peintre, *L'œuvre* (1886), mais il développe davantage un discours sur le pictural dans une fiction romanesque qu'il ne recherche une superposition troublante des codes et des pratiques.¹¹

Le plus souvent, la peinture est *objet de la représentation narrative* parce qu'elle est en soi une forme de réalité sociale ; de plus, les artistes sont nombreux parmi les personnages balzaciens. Mais la peinture peut aussi être *objet de discours* ; dans cette optique, quatre fonctions sont assignées à la peinture par le texte balzacien : premièrement, la peinture alimente le discours en tant que *réflexion esthétique* ; deuxièmement, elle permet *des comparaisons* avec des tableaux historiquement attestés afin de fixer un visage ou un lieu¹² ; troisièmement, elle offre un cadre à un *vocabulaire spécialisé*¹³ ; quatrièmement, elle induit *une perception artistique*.

¹¹ Bernard VOUILLOUX, *op. cit.*, p. 121.

¹² Ramon FERNANDEZ, *Balzac ou l'envers de la création romanesque*, Paris, Grasset, 1980, p.281 : « il y a chez Balzac un système de références, et comme de garanties, par lesquelles il semble vouloir justifier l'importance des passions et des actes qu'il décrit ».

¹³ Madeleine AMBRIÈRES-FARGEAUD, *Balzac et la recherche de l'Absolu*, Paris, Hachette, 1968, p.456 : «[La passion balzacienne de la peinture] éclate avec évidence dans l'emploi continu par l'auteur de mots tels que « tableau », « croquis », « esquisse », « peinture », etc. [...]. De la tentation historique de ses jeunes années, Balzac a gardé le souvenir ; il se montre convaincu que le roman doit être *l'histoire des mœurs*, il se livre à de méticuleuses descriptions des paysages, des maisons et des costumes, afin de laisser un témoignage historique aux générations futures, en même temps qu'un

Dans ce dernier cas, « le lecteur ne peut se départir de l'impression qu'il lit une description de tableau ou encore que la description justement *fait tableau* parce qu'elle aurait été engendrée, en amont du texte, par la vision d'une œuvre précise. Tant est intense le rendement visuel du texte, tant seraient développés la sensibilité picturale, le sens plastique dont l'auteur est généralement crédité ... »¹⁴ Effectivement, la description est « ce qui en littérature se rapproche le plus d'un tableau »¹⁵ ; or l'effet pictural de la description détaillée est devenu en quelque sorte *la marque de fabrique* de Balzac au point que leur profusion – en cela comparables, pour les amateurs pressés, au récitatif wagnérien reliant les grandes pages symphoniques – est à l'origine « du profond malentendu qui aliéna à Balzac l'attention ou la sympathie de certains de ses lecteurs, critiques compris »¹⁶.

Pourtant, il ne s'agit pas d'une logorrhée inutile. La peinture dans l'écriture balzacienne est *nécessaire* à la création d'une œuvre *vraie littérairement*, c'est-à-dire universelle et éternelle. Tous les personnages et les décors de Balzac dans *La Comédie humaine* « ont tous besoin de références picturales »¹⁷ parce qu'il ne peut y avoir de réalisme véritable que si l'on fait sa part à l'imagination, si l'on comprend que l'imaginaire est dans le réel, et que nous voyons le réel par lui. Balzac expliquait cette *nécessité* ainsi :

La littérature se sert du procédé qu'emploie la peinture, qui, pour faire une belle figure, prend les mains de tel modèle, le pied de tel autre, la poitrine de celui-ci, les épaules de celui-là. L'affaire du peintre est de donner la vie à ces membres choisis et la rendre probable. S'il vous copiait une femme vraie, vous détourneriez la tête ¹⁸.

Considérant que le tableau n'est rien d'autre que la condensation et la fixation d'une histoire dont il appartient au texte narratif de déplier, de développer tous les instants consécutifs, Balzac a fait de son art d'écrire un « effort pour parvenir avant l'œuvre, et comme en dehors

document humain dont l'intérêt ne saurait échapper à personne. Mais il ne s'agit pas uniquement d'une peinture *extérieure* ».

¹⁴ Bernard VOUILLOUX, *op. cit.*, p. 134.

¹⁵ Julien GRACQ, *En lisant en écrivant*, Paris, Corti, 1980, p. 81.

¹⁶ Bernard VOUILLOUX, *op. cit.*, p.138.

¹⁷ Françoise PITT-RIVERS, *Balzac et l'art*, Paris, éd. du Chêne, 1993, p.47 : « Si, pour Balzac, la nature et l'art s'imitent réciproquement, les décors qu'il imagine ont tous besoin de références picturales. Que l'atmosphère à créer soit dramatique ou intimiste, le principe est le même et Balzac décrit le décor en peintre ».

¹⁸ Honoré de BALZAC, Préface du *Cabinet des Antiques*, *Préfaces*, Paris, éd. Ducourneau, 1950, p. 298.

de la vie, à une *connaissance définitive* qu'il ne resterait plus qu'à développer en incarnations successives »¹⁹.

Marguerite Yourcenar rend hommage à Balzac pour « la géniale alliance de l'art minutieux de l'observateur et de la vision sublime de Voyant »²⁰ à trois reprises dans le *Labyrinthe du Monde*. Ces trois références de Yourcenar à Balzac sont particulièrement intéressantes parce que, à chaque fois, elles sont manifestes, comme si elle intégrait les descriptions balzaciennes sans se les approprier pour en faire sa propre substance. S'agit-il de problèmes esthétiques mal maîtrisés qui conduisent Marguerite Yourcenar à renoncer à imiter ? Ou bien Marguerite Yourcenar veut-elle montrer à son lecteur qu'une limite esthétique peut être le point de départ d'un dépassement ?

Dans une première référence²¹, Marguerite Yourcenar reconnaît sa dette envers ce que Madeleine Fargeaud appelle le « miracle » de la vérité typiquement flamande de *La Recherche de l'Absolu* :

Même pour mon père, qui n'aimait rien de ce qui le rattachait à la famille, à plus forte raison pour mon grand-père, que tout unit à la sienne, la vieille maison de Bailleul a toujours signifié beauté, ordre et calme. Comme elle a disparu dans les fumées de 1914, et que je n'ai eu que le temps de l'apercevoir tout enfant, elle demeure à jamais dans cet *illo tempore* qui est celui des mythes de l'âge d'or. Balzac, dans *La Recherche de l'absolu*, a dépeint un logis semblable avec son génie visionnaire, mais aussi avec cette mégalomanie qui le portait à tout surfaire. [...] Réduite à l'essentiel, la maison Claes, dépeinte par cet homme qui mit à peine les pieds dans le Nord, vit et respire si bien que je puis me dispenser de décrire cette maison de Bailleul²².

¹⁹ Gaëtan PICON, *Balzac par lui-même*, Paris, Le Seuil, 1967, p. 43 : « Il s'agit toujours, avant même d'accepter les expériences successives d'une vie directement assumée, de la posséder dans son ensemble comme dans un spectacle. L'admirable début de *Facino Cane* (l'un des textes les plus confidentiels de l'œuvre, où l'auteur qui parle à la première personne donne son adresse exacte, rue Lesdiguières) évoque cette unité de l'étude et de l'observation, cet effort pour parvenir avant l'œuvre, et comme en dehors de la vie, à une connaissance définitive qu'il ne resterait plus qu'à développer en incarnations successives ».

²⁰ Madeleine AMBRIÈRES-FARGEAUD, *op. cit.*, p. 581.

²¹ Voir aussi : *L*, Paris, éd. Gallimard, 1995, p. 410 : « Le romancier seul se débrouille parfois dans le foisonnement de la vie vivante, comme Balzac, qui sans jamais être venu dans la région, a donné d'une famille du genre de celle de mon grand-père une image très juste dans l'ensemble (les Claës de *La Recherche de l'Absolu*), même s'il y a, comme toujours, une pointe d'exagération ».

²² AN, *EM*, p. 1017-1018.

En fait, cette description de la maison Claes tire en grande partie sa réussite de son effet pictural²³, car Balzac n'a reproduit « exactement aucune maison nettement localisée. Elle est, au fond, plus vraie que nature, puisqu'elle synthétise tous les éléments de l'architecture flamande de l'extrême fin du XVI^e siècle et du tout début du XVII^e siècle. "L'esprit de la vieille Flandre", comme le dit Balzac, revit vraiment en elle, et c'est bien là le fait de l'artiste »²⁴. Afin de garantir une authenticité universellement flamande, Balzac a fabriqué cette maison en puisant dans les ressources de l'imaginaire, associant ses souvenirs visuels (la maison de Tristan à Tours), livresques (traités d'architecture) et plastiques (tableaux de Van der Heyden vus au Louvre, notamment).

Notons que, dans le cadre d'un récit à dimension semi-autobiographique tel qu'*Archives du Nord*, Marguerite Yourcenar a là une bien surprenante manière de remplacer une description d'un lieu réel par une référence à un lieu certes réaliste mais somme toute purement imaginaire... Il faut donc que la littérature synthétise son rapport au monde, pour que l'image mnésique fournie par une lecture antérieure de Balzac permette l'idéalisation nécessaire à la transcription yourcenarienne de cet « *illo tempore* qui est celui des mythes de l'âge d'or », ce qui hausse la description littéraire au niveau de la transposition d'art au lieu de la réduire au simple statut d'imitation ou copie du réel. En libérant l'écriture des scrupules d'originalité ou de conformité historique du motif dépeint, Yourcenar s'affranchit du XIX^e siècle car :

Si la copie, qui est la maladie infantile de l'imitation, revêt une telle importance dans la littérature du XIX^e siècle (voir Anatole dans *Manette Salomon*, Bouvard et Pécuchet chez Flaubert...), c'est parce que la production artistique et littéraire est pensée en termes de « création » et que celle-ci suppose l'originalité ; or, l'originalité renvoie toujours l'écrivain ou l'artiste aux « originaux » qu'il prend pour modèles dans la réalité ou dans l'art²⁵.

On est tenté de voir chez Yourcenar les prémisses du XX^e siècle, tel que l'incarna Barthes lorsqu'il soutint en 1970 que seule la laideur se détaille, se décrit, quand il suffirait à la beauté d'être affirmée, notamment par le renvoi au grand code de l'Art²⁶...

²³ Madeleine AMBRIÈRES-FARGEAUD, *op. cit.*, p. 582 : « jamais, en effet, le coloris n'a autant chatoyé que dans le clair-obscur de la maison Claës ».

²⁴ Madeleine AMBRIÈRES-FARGEAUD, *ibid.*, p. 581-582.

²⁵ Bernard VOUILLOUX, *op. cit.*, p. 138.

²⁶ Roland BARTHES, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 40-41.

Dans un long passage descriptif d'*Archives du Nord*, une seconde référence explicite à Balzac invite le lecteur à voir la figure du père sous les traits de Lucien de Rubempré, personnage de Balzac, s'appêtant pour le bal de l'Opéra qui inaugure le roman *Splendeurs et misères des courtisanes* :

Dans une chambre d'étudiant de la rive gauche, un jeune homme s'habille pour le bal de l'Opéra. [...] Mais, au fond, pour qui se déguise-t-il ? [...] Ce bal n'est qu'une folie à laquelle rien ne l'oblige. Il a feuilleté, certes, des romans de Balzac, sans savoir d'ailleurs qu'il lisait des chefs-d'œuvre, ceux-ci n'étant pas encore consacrés comme tels. Mais dans aucune des maisons qu'il fréquente à Paris, pas même chez ses élégants cousins d'Halluyn, il n'a rencontré de Diane de Cadignan, dangereuse dans ses atours gris tendre. Aucune Esther ne lui offre les millions gagnés sur son lit de courtisane ; aucun Vautrin ne lui a donné les conseils à demi paternels qui l'aideraient à se pousser dans le monde. Il en conclut un peu vite que les romans ne sont que fariboles²⁷.

Une seconde fois, la référence de Yourcenar à Balzac a un « effet-peinture » d'encadrement du réel : en se référant à l'art de son prédécesseur, Yourcenar confère à son monde romanesque une autonomie qui ne fonctionne plus par similarité avec le réel, mais qui l'engage sur la voie de l'imaginaire et de l'authenticité universelle. De cette manière, Yourcenar tente de créer un espace de subjectivité pure²⁸, de ne plus « convaincre de l'existence objective (hors de la littérature) d'un monde que le romancier [jusqu'au XIX^e siècle] paraissait seulement reproduire, copier, transmettre, comme si l'on avait affaire à une chronique, à une biographie, à un quelconque document »²⁹. Par ce moyen, elle affirme la fonction créatrice de son mode de description grâce à une mise en abîme de l'écriture, au lieu de prétendre reproduire une réalité préexistante comme le préconisaient les écrivains réalistes du XIX^e siècle. L'originalité selon Yourcenar réside dans le traitement de références artistiques en tant

²⁷ AN, p. 1007-1009.

²⁸ Umberto ECO, *Apostille au Nom de la rose*, Paris, Grasset (« Livre de poche / Biblio / essai »), 1985, p. 30 : « Pour la narrativité, la contrainte est donnée par le monde sous-jacent. Et cela n'a rien à voir avec le réalisme (même si cela explique jusqu'au réalisme). On peut construire un monde totalement irréel, où les ânes volent et où les princesses sont ressuscitées par un baiser : mais il faut que ce monde, purement possible et irréaliste, existe selon des structures définies au départ (il faut savoir si c'est un monde où une princesse peut-être ressuscitée uniquement par le baiser d'un prince, ou encore par celui d'une sorcière, si le baiser d'une princesse retransforme en princes les seuls crapauds ou bien aussi, mettons, les tabous) ».

²⁹ Alain ROBBE-GRILLET, « Temps et description dans le récit d'aujourd'hui », *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard (coll. « Idées »), p.159.

qu'élément du discours et non pas dans la relation de la référence au modèle avec lequel elle prend toujours soin de prendre ses distances.

Une troisième référence de Yourcenar à Balzac nous confirme que l'économie de l'information³⁰ n'est pas le signe d'une faiblesse ou d'un rejet de la part de Marguerite Yourcenar :

J'abrège la description refaite cent fois depuis Balzac : l'escalier raide (mais l'appartement est heureusement à l'entresol), une femme lourde et molle qui vient pesamment leur ouvrir en pantoufles et peignoir à fleurs, le relent banal de pommades, de frites, et de bouquets fanés, le salon petit-bourgeois avec au centre un guéridon à tapis de velours que Michel s'imagine qu'on va faire tourner. Il se trompe³¹.

Cette *abréviation* de la description est plus à mettre en relation avec les problèmes de limites du langage par rapport à l'image qu'avec un refus de la description balzacienne. Car, il existe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar des passages descriptifs où la valeur mimétique de l'écriture s'inspire de l'art de Balzac.

Pour le prouver prenons ici comme bref exemple un personnage dans le roman *L'Œuvre au Noir*, « Jacqueline, [la] chère femme [de Henri-Juste Ligre], épousée peu après les déboires d'Hilzonde »³². La définition de Jacqueline par Yourcenar comme essentiellement une « femme », au sens d' « épousée », évoque l'étude de *L'Épousée* réalisée par le peintre Jean-Baptiste Greuze. Balzac acheta cette esquisse en 1846 et cette image ne cessa de l'inspirer, il ne s'en sépara jamais et alla même jusqu'à la faire figurer dans la collection Pons.

« On connaît le goût de Balzac pour les femmes rondes bien en chair »³³. Or dans *L'Œuvre au Noir*, pour décrire les formes épanouies de Jacqueline, non seulement Marguerite Yourcenar reprend les

³⁰ Bernard VOUILLOUX, *op. cit.*, p. 149 : « Référer le réel à des images peintes, c'est marquer sa place à ce qu'aucune description, aussi détaillée soit-elle, ne pourra donner, car, là où l'image présente un *continuum* plastique, la langue segmente et distingue. C'est pourquoi les comparaisons picturales ne sont pas autre chose que des signes abrégatifs : elles ressortissent à une économie de l'information. [...] En nommant tel tableau, ou telle série de tableaux, ou l'œuvre complet d'un artiste, l'auteur renvoie le lecteur à l'ensemble des savoirs partagés auxquels ce dernier est libéralement présumé avoir accès ».

³¹ *QE, EM*, p. 1226.

³² *ON*, p. 573.

³³ Françoise PITT-RIVERS, *Balzac et l'art*, Paris, éd. du Chêne, 1993, p. 32 : « On connaît le goût de Balzac pour les femmes rondes bien en chair, à condition qu'elles aient toutefois la main et le pied fin, et toujours un visage ou un regard de madone. Les comparaisons artistiques affluent alors pour appuyer, illustrer son enthousiasme mais elles viennent aussi sauver de l'indifférence le portrait de celles qui n'ont pas l'heur de lui plaire [...] ».

canons de beauté féminine pour lesquels le peintre flamand Rubens est réputé, canons que Balzac utilisait « pour montrer qu'[un certain type de femme] n'appartient pas à la catégorie des duchesses mais bien à celle des bourgeoises »³⁴ ; mais en plus Yourcenar reprend le système des portraits à fondement physiognomonique balzacien³⁵ :

Jacqueline échauffée par l'été gratifiait Zénon de ses agaceries d'honnête femme. Cette grasse Flamande, rembellie par ses récentes couches, vaine de son teint et de ses mains blanches, gardait une luxuriance de pivoine. Le prêtre ne paraissait remarquer ni le corsage bâillant, ni les mèches blondes [...] ³⁶.

Dire que Jacqueline est « vaine de » ses mains signifie qu'elle en tire *vanité*. Mais l'emploi du mot « vaine » est polysémique dans le cadre de cette description, car ses « mains blanches » sont des mains qui ne sont pas abîmées parce qu'elles ne produisent rien, elles sont infructueuses c'est-à-dire *vaines*. L'adjectif « blanches » étant au féminin, il ne s'applique donc pas au « teint » de Jacqueline. Or, le nom « pivoine » désigne une plante vivace dont la couleur rouge est généralement celle que l'on retient lorsqu'elle est comparée au teint d'une personne. Il faut être bien *vaine* dans le sens de frivole pour être fière d'avoir un visage très rouge, des mains blanches, et une silhouette « grasse », alourdie par les enfantements successifs...

Mais est-il bien question d'accouchements lorsque Yourcenar évoque la mise en beauté que procurent à Jacqueline ses « récentes couches » ? L'ironie contenue dans l'alliance de mots « agaceries d'honnête femme » s'applique peut-être aussi au mot « couches », d'autant plus que le nom « luxuriance », choisi *a priori* pour conforter la redondance du sème d'abondance, voisine avec les sonorités du mot *luxure*. Or, le portrait de Jacqueline est présenté dans une situation de libertinage : l'étalage du luxe et la surabondance de chair et de vie qui caractérisent Jacqueline sont aussi des sèmes de débauche pour lequel Jacqueline semble « gard[er] » de l'intérêt en dépit de son âge et de son statut d'épouse et de mère...

En somme, Yourcenar a réussi à peindre le reflet des feux intérieurs de Jacqueline, sans avoir besoin de recourir à

³⁴ Françoise PITT-RIVERS, *op. cit.*, p. 29.

³⁵ Ramon FERNANDEZ, *op. cit.*, p. 272 : « C'est-à-dire que la juxtaposition du signe à la chose signifiée crée chez Balzac une sorte de relief. La conscience perceptive est avertie de la présence d'un caractère ; la conscience intellectuelle s'appuie sur une perception ; et ce va-et-vient rapide, entre deux réalités qui se répètent l'une l'autre sous des formes différentes, crée l'affirmation essentielle du personnage ».

³⁶ ON, p. 582.

l'exhaustivité³⁷ d'une description réaliste, en une seule phrase, à partir de deux touches de couleurs rouge et blanche auxquelles elle a apporté un éclairage contrastant grâce aux associations sémantiques et à la situation contextuelle. Il y a donc des descriptions chez Yourcenar qui *font tableau* comme chez Balzac et où s'exprime « son métier (le sien est d'être poète, et donc aussi peintre). »³⁸

Autre rapprochement troublant, les « Notes de composition³⁹ de *L'Œuvre au Noir* » attestent d'une volonté de créer un *Musée imaginaire* qui rappelle étrangement le rêve de Balzac collectionnant, à partir de 1830 jusqu'à sa mort, images, estampes, objets d'art, mobilier, cadres et bien sûr tableaux⁴⁰... Il nous suffit ici de les énumérer pour rendre compte de l'importance de ces références : ainsi, sur un total de 178 pages, un sixième (soit 30 pages) des « Notes de composition de *L'Œuvre au Noir* » sont consacrées au recensement de tableaux de maîtres.

De la page 72 à la page 75, une liste des personnages du roman *L'Œuvre au Noir* révèle à partir de quelles différentes « sources » a été décidée la « caractérisation » des personnages autres que Zénon : Hilzonde / « Sainte Cécile » de Van Eyck ; Gerhart Friedhoff / Portrait de Dürer adolescent ; Bartholommé Campanus / le fameux chanoine de Van Eyck ; Cyprien / « Saint-Jean » de Bosch ; Marta Fugger / un tableau de Pourbus ; les rustiques / Breughel.

³⁷ Georges LUKACS, *Problèmes du réalisme*, Paris, éd. de l'Arche, 1975, p. 134 : « Cette exhaustivité des objets matériels est absente chez Balzac. [...] Le drame des personnages principaux est en même temps ici le drame de l'institution à laquelle ils collaborent, des choses dont ils vivent, du lieu où ils livrent leurs combats, des objets par lesquels s'expriment et sont médiatisées leurs relations ».

³⁸ Marguerite YOURCENAR, *EM*, p. 601.

³⁹ Je remercie ici Ms Melanie Wisner et Ms. Jennie Rathbun qui m'ont permis d'avoir accès à ces documents conservés par la *Houghton Library (Harvard University)*, cette dernière ne s'étant pas opposée à l'énumération de cette liste.

⁴⁰ Madeleine AMBRIÈRES-FARGEAUD, *op. cit.*, p. 253 : « Avant 1834, en somme, déjà les peintres des Pays-Bas se manifestaient dans l'œuvre de Balzac par une présence qui attestait la prédilection de l'auteur : dans le luxueux salon d'Hélène d'Aiglemont, sur le bateau du pirate qu'elle avait suivi, trônaient un Terburg et un Gérard Dou. Chez l'antiquaire de *La Peau de Chagrin*, on pouvait admirer un Gérard Dou et des Rembrandt. Si Balzac n'avait pas encore commencé sa propre galerie de tableaux, dont le catalogue de vente montre que, sur les 94 tableaux ou dessins, 16 appartenaient à l'école flamande ou hollandaise, ou leur étaient attribués, déjà il était prêt à doter les Clâës d'une superbe galerie de tableaux... Avec les années, les connaissances en peinture s'enrichirent : avant *La Recherche de l'Absolu*, Balzac a cité Rembrandt, Rubens, Teniers, Gérard Dou, Miéris, Terburg, Metz, Porbus et Mabuse. Avec *La Recherche de l'Absolu*, vont apparaître les noms de Wouwermans et de Van Dyck. Plus tard s'y ajouteront ceux de Brueghel, Van Eyck. »

De la page 118 à la page 124, les possibilités d' « illustrations pour couverture ou pour article concernant *L'Œuvre au Noir* » sont recensées et commentées. Marguerite Yourcenar présente là 18 références picturales. Puis Marguerite Yourcenar a placé le dessin d'une espèce de dépliant en accordéon où sont notés les thèmes de ces références picturales et leur correspondance avec *L'Œuvre au Noir* ; la phrase suivante sert de commentaire final à ce dessin : « Regarder les images jusqu'à les faire bouger »⁴¹.

De la page 132 à la page 140, une liste de 48 références, manuscrite et numérotée, désigne l'intérêt du tableau (parfois sous forme de citation de Yourcenar par elle-même), indique son auteur, le véritable nom du tableau et son lieu d'exposition. Chaque série de référence est ordonnée au sein des ensembles thématiques suivants : 1. *Les aspects du Temps* (9 références) ; 2. *Les malheurs de la guerre* (6 références) ; 3. *Les plaisirs et les rêves* (7 références, sachant que le triptyque « *Le jardin des délices* » de Bosch compte pour trois) ; 4. *Les sciences* (10 références) ; 5. *La Kabbale* (5 références) ; 6. *Le visage humain* (4 références et un autre supplémentaire portant la mention « non envoyé ») ; 7. *Les Livres* (3 références) ; 8. *Le monde rêvé* (4 références). Il semble que cette première liste conservée soit le brouillon que Marguerite Yourcenar avait préparé en vue d'un travail qui forme la deuxième partie du recensement de tableaux de maîtres présenté dans les notes de composition de *L'Œuvre au Noir*.

De la page 141 à la page 153, le document est désormais rédigé en anglais et tapé à la machine, les numéros et commentaires sont abondamment raturés et modifiés à la main. Il s'agit de deux lettres (comme l'indique le court paragraphe⁴² qui débute la page 141 de ces notes) adressées à un certain M. Ballard, domicilié à « Anchor Light Studio – Southwest Harbor ». Ces deux lettres sont datées du 21 février 1968. Ce sont des lettres de commande pour un recueil de 115 photos. Ces deux lettres se présentent sous la forme de listes de références picturales numérotées, regroupées en fonction de la forme des documents originaux à photograhier (cartes de vœux de Noël ;

⁴¹ *SBI, EM*, p. 84 : « À notre époque où l'artiste a cru se libérer en rompant les liens qui le reliaient au monde extérieur, il vaut la peine de montrer de quelle précise sollicitude pour l'objet contemplé sont sortis les chefs-d'œuvre presque hallucinés de Piranèse ».

⁴² Marguerite YOURCENAR, *Notes de composition pour L'Œuvre au Noir (1956-1969)*, Harvard, Houghton Library, p. 141 (publié avec l'autorisation de la Houghton Library) : « Dear M. Ballard, In various forms, 47 subjects are here with submitted for 1 negative and 2 glossy prints of each. I might remind you that in accordance with your telephone conversation, the prints, regardless of the size of the specimens submitted, are to be made uniform (enlarging when necessary), in the size of 8 x 10. Margins therefore and captions are to be omitted. Unlike previous orders, I would like very much to have these as soon as you can get at them ».

cartes postales ; livres généraux ou spécialisés). Pour chacun, il est précisé quelle partie du tableau doit être photographiée comme s'il s'agissait d'élaborer le catalogue d'une exposition imaginaire...

Quel crédit peut-on accorder à ces listes de références picturales présentées dans les notes de composition de *L'Œuvre au Noir*, datées de « 1956-1969 » par Marguerite Yourcenar, alors que dès la 22^e page l'auteur mentionne un voyage effectué en 1971 ou encore que la page 89 est datée du 26 novembre 1972 ? Sans doute fascinée par le retentissant succès de l'étude génétique dans les années 1960-70⁴³ en France, notamment à propos de l'œuvre de Flaubert⁴⁴ ou d'Aragon⁴⁵ (succès qui a fait la fortune du terme « avant-texte » créé par Jean-Bellemin-Noël⁴⁶ en 1972), Marguerite Yourcenar a fourni sa propre sélection de brouillons « permettant de *se représenter l'écrivain au travail* : application méthodique, fouillis, vitesse, calligraphie, remarques de l'auteur sur ses propres pages, y compris les « notes de régie », c'est-à-dire des prescriptions que l'écrivain s'adresse à lui-même »⁴⁷. Marguerite Yourcenar a donc peut-être partagé aussi l'ambition balzacienne⁴⁸ de porter témoignage⁴⁹...

En conclusion, les trois citations de Balzac par Marguerite Yourcenar sont emblématiques du mode opératoire de la transposition d'art chez Marguerite Yourcenar : l'œuvre de Balzac y paraît moins conçue pour elle-même que comme élément de l'intrigue, c'est-à-dire en quelque sorte instrumentalisée par l'imagination romanesque

⁴³ Raymond BELLOUR, *Le livre des autres*, Paris, 10/18, 1978 ; Jean-Louis RAMBURES, *Comment travaillent les écrivains*, Paris, Flammarion, 1978 ; Raymonde DEBRAY-GENETTE et alii, *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, 1979.

⁴⁴ Jean POMMIER et Gabrielle LELEU, *Madame Bovary, nouvelle version*, Paris, Corti, 1949 ; Marie-Jeanne DURRY, *Flaubert et ses projets inédits*, Paris, Nizet, 1950 ; Claudine GOTHOT-MERSCH, *La genèse de « Madame Bovary »*, Paris, Corti, 1966. / Raymonde DEBRAY-GENETTE, *Flaubert à l'œuvre*, Paris, Flammarion, 1980 ; Jeanne GOLDIN, *Les comices agricoles de Gustave Flaubert*, Paris, Droz, 1984.

⁴⁵ Louis ARAGON, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Paris, Skira, 1969.

⁴⁶ Jean BELLEMIN-NOËL, *Le Texte et l'Avant-texte*, Paris, Larousse, 1972.

⁴⁷ Jean-Yves TADIÉ, *La critique littéraire au XX^e siècle*, Paris, Belfond, 1987, p. 286.

⁴⁸ Honoré de BALZAC, Préface d'*Une fille d'Ève*, *Préfaces*, Paris, éd. Ducourneau, 1950, p. 309 : « L'affaire de l'auteur est principalement d'arriver à la synthèse par l'analyse, de dépeindre et de rassembler les éléments de notre vie, de poser des thèmes et de les prouver tout ensemble, de tracer enfin l'immense physionomie d'un siècle en peignant les principaux personnages ».

⁴⁹ L, *Lettre à Wilhelm Gans* (14 novembre 1981), p. 648 : « Ici à Paris, devant l'effacement presque complet de toute notion de style (un peu moins sensible dans les arts visuels, ou dans la musique, où la notion subsiste encore), mais presque entièrement disparue de la littérature, je commence à me demander si ce qui importe avant tout dans la parole écrite n'est pas le témoignage, seule chose que nous pouvons encore donner. En fait, tout témoignage authentique porte en soi son style [...] ».

comme si la pluralité des arts et des textes était annulée. Par l'intermédiaire de ses références à Balzac, Yourcenar fait plus que mettre en relation une œuvre relevant d'un système symbolique et d'un médium sémiotique donné avec une autre œuvre partageant les mêmes propriétés⁵⁰, « l'effet-peinture » de son écriture lui permet d'instaurer des *relations esthétiques externes*, relations qui recouvrent aussi bien le passage d'un art à un autre qu'un changement de médium à l'intérieur d'un art donné. Il n'y a pas de réelle *imitation* chez Yourcenar, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de *mimesis* seconde (qui copierait ce qui est déjà copie du réel). A la différence des écrivains réalistes au XIX^e siècle dont les descriptions interminables sentent la fiche et le catalogue, chez Yourcenar les descriptions sont le lieu des *transpositions* d'art qui tentent de remonter à la source unique de l'art⁵¹... La devise de Yourcenar « Regarder les images jusqu'à les faire bouger »⁵² évoque une incantation magique, un « rite initial [qui] transforme d'abord le « réel » en objet peint (encadré) ; après quoi, [l'écrivain] peut décrocher cet objet, le tirer de sa peinture : en un mot, le dé-peindre (dépeindre, c'est faire dévaler le tapis des codes, c'est référer, non d'un langage à un référent, mais d'un code à un autre code) »⁵³. Mais cette surenchère des codes de représentation n'a pas des allures de pastiche chez Yourcenar ; au contraire elle affranchit ses descriptions du réel en leur donnant une vie spécifique issue de *l'art* (littéraire ou / et pictural, etc.). Ainsi, Marguerite Yourcenar se situe à mi-chemin entre la description traditionnelle développée au XIX^e siècle (qui assure la légitimation de la fiction par reduplication du réel), et la description développée au XX^e siècle par le *Nouveau Roman* (qui propose une image instable, insignifiante ou mise en doute au fur et à mesure que l'écriture la construit).

⁵⁰ Pour une mise au point théorique, voir Bernard VOUILLOUX, *Langages de l'art et relations transesthétiques*, Paris, éditions de l'Éclat, 1997.

⁵¹ *ON*, p. 700-701.

⁵² Marguerite YOURCENAR, *Notes de composition pour L'Œuvre au Noir (1956-1969)*, Harvard, Houghton Library, p. 124.

⁵³ Roland BARTHES, « Le modèle de la peinture », *S/Z, op. cit.*, p.56.