

MARGUERITE YOURCENAR ET L'ÉCRITURE DE LA PEINTURE DU XIX^e SIÈCLE

par Alexandre TERNEUIL (Université de Paris III)

Les textes yourcenariens sont forts peu prégnants aux descriptions (de type monographie de peintres) ou aux évocations (poétiques par exemple) de peintures du XIX^e siècle.¹ Cela que l'on considère l'œuvre romanesque ou critique dans son ensemble. Pourtant, en 1930, Marguerite Yourcenar publie un essai « L'Île des morts de Böcklin », peintre suisse de la fin du siècle précédent. Mais on constatera, à sa lecture, qu'il s'agit plus de variations littéraires et picturales sur le thème de la mort, englobant des réflexions sur la peinture d'Holbein et de Dürer principalement et que cette suite de peintures de Böcklin (d'ailleurs assez rapidement évoquées) n'est qu'un prétexte. Toutefois, dans l'ensemble des écrits de Marguerite Yourcenar, nous trouvons de nombreuses citations de peintures du XIX^e siècle, mais éparées, illustratives, à peine évoquées ou fort brièvement citées.

C'est donc à une lecture du fragment que nous invitent les écrits de Marguerite Yourcenar. Sans nier qu'une suite descriptive de tableaux puisse faire sens quant à un discours, nous nous interrogerons sur cet aspect de la critique d'art yourcenarienne. Si les peintures de Michel-Ange, Rembrandt, Poussin ou Ruysdael alimentent à la fois une dynamique descriptive des tableaux et un récit suivi et clos, on se demande pourquoi les peintures du XIX^e siècle ne parviennent jamais à former un discours pictural cohérent. À moins que celui-ci précisément doive se lire dans une écriture fragmentaire et que ce soit au lecteur de le reconstruire au fur et à mesure de sa lecture.

À moins que Marguerite Yourcenar – et cela se propose comme notre hypothèse de travail – n'ait rencontré dans sa découverte des œuvres XIX^e siècle, une forme d'art totalement nouvelle : la

¹ Nous pensons, entre autres exemples possibles, à son essai sur Piranèse ou à celui des peintures et des amours de Michel-Ange (cf. notre étude « Images de Rome dans 'Le Cerveau noir de Piranèse' », *La ville de Marguerite Yourcenar*, Bruxelles, éd. Racine, 1999, p. 181-190 et celle de Françoise BONALI FIQUET, « Le démon de Michel-Ange. Lecture de 'Sixtine' », *Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, 1990, p. 149-157.)

photographie, qui répondait parfaitement à son écriture romanesque de l'histoire : « Quoi qu'on fasse, on reconstruit toujours le monument à sa manière. Mais c'est déjà beaucoup de n'employer que des pierres authentiques ».² Ce qui par conséquent rendait inutile sa méditation sur les peintures de ce siècle, toujours moins réelles que le *vrai photographique*. En effet « ce qu'il y a de terrible dans la photo, c'est qu'elle est sans profondeur, qu'elle est une *évidence claire* de la chose qui a été ».³

Nous montrerons en fin de parcours comment le réel incarné de l'instantané photographique supplante l'imaginaire pictural de ce siècle.

C'est bien ce problème de la représentation en peinture de la réalité que nous lisons en premier dans ses commentaires picturaux. Lorsque Marguerite Yourcenar regarde des peintures du XIX^e siècle, elle questionne d'abord la vérité de la nature du sujet et l'évidence, sur la toile, de la présence et de la représentation de la chose, en balançant son commentaire du symbolique absolu au naturalisme le plus cru :

Non pas la méditation hallucinée d'un Rembrandt ou d'un Soutine, écrit-elle, sur les secrets de la matière, non pas la vision presque mystique d'un Vermeer ou le réagencement intellectuel et formel d'un Chardin ou d'un Cézanne. Mais l'objet lui-même, ce poisson, cet oignon, cet œillet, ce citron à côté de cette orange.⁴

Dans un premier temps, on pourrait dresser un catalogue des représentations du réel, un double du vrai, « [n]on pas l'Essence ou l'Idée, mais *la Chose* »,⁵ écrit-elle. En peinture, comme en littérature. Evoquant le style de la romancière Virginia Woolf, par exemple, elle rapproche écriture et peinture :

Dans *Vagues*, l'admirable coloration des natures mortes et des paysages rappelle certaine peinture moderne, mais avec une poésie secrète, une profondeur de sérénité, un sens magique de l'enchantement des choses apparenté plutôt à l'œuvre de Vermeer, si chère aussi à Marcel Proust, dont le style évoquerait cependant davantage les procédés de Degas.⁶

² « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* », *OR*, p. 536.

³ Roland BARTHES, *Du goût à l'extase*, entretien avec Laurent DISPOT, *Le Matin*, 22 février 1980, repris in *Œuvres complètes*, Seuil, 2002, tome V, p. 930 (c'est l'auteur qui souligne).

⁴ « L'Andalousie ou les Hespérides », *EM*, p. 387.

⁵ *Ibid.*. C'est nous qui soulignons mais les majuscules sont de l'auteur.

⁶ « Une femme étincelante et timide », *EM*, p. 495.

Ou bien encore pour décrire certains personnages du roman d'Henry James *Ce que savait Maisie* :

Impressionnés par la réputation d'écrivain de bonne compagnie d'Henry James, les lecteurs de *Maisie* n'ont peut-être pas assez remarqué le cruel et parfois sordide réalisme qui sous-tend l'ouvrage. Des silhouettes à la Toulouse-Lautrec traversent le livre : Mrs Farange, avec ses cascades de velours et ses diamants ; les adorateurs de Madame et les amis de Monsieur avec leurs cigares, le petit monde des bonnes ahuries ou impertinentes observant de loin le manège des couples.⁷

La description de quelques peintures, jamais identifiées par leur titre, ne joue qu'un rôle de référent lointain, de décor à une narration déjà inscrite dans le discours littéraire.

En lisant ces descriptions d'œuvres du XIX^e siècle, se pose pour Marguerite Yourcenar, la question de la vérité d'une représentation du réel. Louis Marin définit dans son livre *Détruire la peinture*, ce qu'est un tableau :

Surface, lieu de la plus haute intensité, de la plus puissante force de l'art de peindre : attrait, attraction, fascination qui est détournement de la chose même, stupeur.⁸

Ce goût pour le vrai et son imitation, Yourcenar en est consciente et le transcrit dans ses carnets quand elle tente de définir l'art de ce siècle :

Art romantique où l'homme se rue dans la nature, y porte sa peine et ses cris de bête blessée. [...] Une rose est une rose, mais de la rose d'Anacréon à la rose du *Roman de la rose*, de la rose des cathédrales aux bouquets de Renoir, s'expriment, s'excluent et se succèdent tous les points de vue possibles sur la rose et la vie.⁹

Son discours sur la peinture n'est pourtant pas seulement la représentation de l'objet ; il se donne aussi comme *l'apparence de l'intériorité* selon le mot de Hegel, à savoir que nous, spectateur, parvenons à différencier l'objet du sujet ; l'œil ne perçoit donc que l'apparence des choses, sa réplique peinte et non plus le réel. On se souvient du cri de Pascal contre le mensonge en peinture :

⁷ « Les Charmes de l'innocence », *EM*, p. 561-2.

⁸ Louis MARIN, *Détruire la peinture*, coll. Champs n°630, Flammarion, 1997, p. 136.

⁹ « Carnets de notes, 1942-1948 », *EM*, p. 527.

Quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux.¹⁰

Cependant, Louis Marin écrivait comment le tableau est *fascination* et *stupeur* si la chose peinte se détourne de sa réalité : Marguerite Yourcenar retrouve ces sentiments face à certaines peintures de Goya, à cet endroit du visible où « dans la représentation, éclate l'instant de la vision, le moment de la pulsion colorée dont l'effet est de stupéfaction ou de sidération de la représentation narrative ». ¹¹ On pourra ici se souvenir des grotesques images que Goya traça de Marie-Louise d'Espagne¹², des *Peintures noires*, œuvres secrètes du peintre ou encore de « *La Maja desnuda* [...], point andalouse, mais qui n'étonnerait pas cigarière à Séville, [qui] rentre au contraire dans la tradition du réalisme individuel par son capiteux corps mal bâti »¹³.

Dans le discours pictural de Marguerite Yourcenar se dessinent de multiples repères qui renvoient le tableau, non plus à son référent figuré, mais à une image intérieure supposée. De sorte que « ici l'énonciation de l'objet esthétique est immanente, la vérité ne s'en laisse saisir par tout autre discours que de biais, dans un renvoi inévitable à l'œuvre ». ¹⁴ Une manière de triomphe du réel horrifique, du fantasme vécu, de la chose vraie mais qui donc ne peut se dire, se raconter, car pour Marguerite Yourcenar, ce moment de stupeur du regard vers la peinture n'est pas un temps du romanesque, du descriptible ou même du lisible.

La vérité de la représentation du sujet dans le tableau ne semble être, pour elle, que le référent réel de l'objet. Le tableau pour être lu et donc passer du visible au lisible, se doit d'être interprété, selon Yourcenar, non pas du point de vue de la technique et de son vérisme mais plutôt de sa narrativité et de sa représentation symbolique. Dans ces conditions, cette alchimie du verbe ne semble pas pouvoir s'opérer et le commentaire se transmuier en un essai littéraire sur la peinture.

Regardons-les encore ces toiles du maître espagnol qui ouvre le XIX^e siècle. Ce qui importe pour Yourcenar, c'est que jusqu'à Goya dans la scène de genre ou la nature morte, l'école andalouse s'impose

¹⁰ Blaise PASCAL, *Pensées*, fragment 134 de l'édition Brunschwig, coll. Garnier Flammarion, n°266, 1976, p. 86.

¹¹ Louis MARIN, *Détruire la peinture*, *op. cit.*, p.140.

¹² « Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné », *EM*, p. 27.

¹³ « L'Andalousie ou les Hespérides », *EM*, p. 387.

¹⁴ François WAHL, *Introduction au discours du tableau*, Seuil, coll. L'ordre philosophique, 1996, p. 65.

par ce même réalisme typiquement espagnol mais a rarement essayé de rendre librement la vie au-dehors et en plein jour.¹⁵

Goya qui croquera les belles promeneuses madrilènes (les laides aussi) ou le tohu-bohu des pèlerinages du même trait net qu'il note ailleurs un accident ou une échauffourée sur la place publique [...].¹⁶

Mais, chronologiquement, on trouve dans les écrits sur la peinture de Marguerite Yourcenar les traces tout au contraire d'un rapport différent à la réalité. Son discours de la représentation dans les années trente n'était pas aussi net. Que l'on en juge par ce texte à propos du poète Rilke :

La lumière grelottante qui envahit la chambre de la rue Toullier est celle d'une aube encore pâle d'avoir traversé la nuit, et la pomme de Cézanne courbe les arbres du verger de Muzot de son poids rassurant et triste. Des mains étranges, pareilles à celles que Rodin ne s'est jamais lassé de modeler, hantent les corridors de cette œuvre crépusculaire comme le matin, et qui semble dictée à l'heure où pâlisent les fantômes.¹⁷

Quelques années plus tôt encore, Marguerite Yourcenar rédige son texte sur Arnold Böcklin, peintre symboliste du XIX^e siècle, en évoquant principalement la série de ses *Îles des morts*. Elle écrit :

Böcklin a cherché l'île où abordent les morts. [...] L'eau, très lisse, est plombée par les menaces de la tempête ; elle est profonde et froide aussi. Nulle barque n'oserait y flotter, mais celle des morts est légère, car elle ne porte que des ombres. [...] Et, vers cette immobilité qui n'est pas du repos, s'avance dans une nacelle une longue figure blanche.¹⁸

C'est une lecture presque incroyable de cette peinture. Rien de ce qu'écrit Yourcenar n'est à proprement parlé *faux*, *non-représenté* ou *invisible*, mais est-ce bien une description au sens classique du terme de ces toiles symbolistes? N'y lisons-nous pas déjà davantage une interprétation littéraire ou poétique de ces peintures ? Par exemple, il nous semble intéressant de la juxtaposer avec celle quasi contemporaine proposée par Henri Focillon dans son ouvrage *La peinture au XIX^e siècle*, paru en 1927 :

¹⁵ « L'Andalousie ou les Hespérides », *EM*, p. 387 et 388.

¹⁶ *Ibid.*, p. 388.

¹⁷ « Rainer Maria Rilke », Préface à Rainer Maria RILKE, *Poèmes à la nuit*, Verdier, 1994, p. 8.

¹⁸ « L'Île des morts de Böcklin », *EM*, p. 520. L'essai est précisément daté par son auteur de 1928 (cf. p. 522).

ces fameuses *Îles des Morts* qui arrangent en décor pour quelque opéra grand-ducal un beau rocher de Corfou. [...] compositions [qui] excitent une méditation banale et proposent le plus facile des rébus. En réalité peu d'œuvres sont aussi discordantes, aussi étrangères à l'harmonie, et il en est également peu où se sente davantage la juxtaposition d'éléments hétéroclites, sous l'aigreur violente du coloriage.¹⁹

Focillon conclut son analyse d'une formule définitive : « C'est la philosophie d'Épinal, et la même imagerie acide, mais avec des prétentions au sublime ».²⁰

Nous sommes en présence, avec ces descriptions picturales de paysages du XIX^e siècle, réalistes ou symbolistes, d'une écriture du regard qui semble échapper à l'œil de l'écrivain mais qui emplit plus profondément son être regardant le tableau. « On s'ouvre au paysage comme à l'habiter », écrivait Heidegger. Ainsi, lorsque Marguerite Yourcenar contemple certaines œuvres de Turner à Londres, nous ressentons cette impression de confusion entre le regard écrit, l'émotion vécue et le récit autobiographique qui reconstruit le souvenir :

les Turner de la Tate Gallery transformaient à mon insu mon idée du monde ; au lieu de forces en équilibre, ces éléments fondus ou affrontés me préparaient à l'idée bouddhique du passage que j'allais m'efforcer d'absorber plus tard.²¹

Dans un passage plus ancien de ses carnets intimes, Yourcenar formulait déjà ce lien très étroit entre la sensation, l'œuvre picturale et sa réécriture, comme « le franchissement de l'énoncé pour que vienne à se dire le désir qui fait parler. [...] le paysage -ici- est l'énonciation d'un sujet en désir que le temps, qui immanquablement lui manquera, cesse de marquer le creux dans son être : il est, d'autant plus qu'accompli, au suspens de son défaillir »²² :

Ils ont coupé la branche de pin à demi desséchée que j'ai vue durant quatre ans se balancer contre un mur de briques rouges. Ce bois, cette résine, ces écailles d'écorce, ces maigres aiguilles disparues se dessinent dans ma mémoire avec l'exacte précision d'un dessin d'Hokusai. Objet quelconque, inerte, sans rapports avec moi, ayant accompli son sort dans d'autres règnes, mais doué par mon attention

¹⁹ Henri FOCILLON, *La peinture au XIX^e siècle*, Flammarion, 1991, t. 2, p. 388. (1^e éd. : Henri Laurens Editeur, 1927).

²⁰ *Ibid.*, p. 388.

²¹ *Quoi ? L'Éternité, EM*, p. 1378.

²² François WAHL, *Introduction au discours du tableau, op. cit.*, p. 80 et 81.

M. Yourcenar et l'écriture de la peinture du XIX^e siècle

d'une sorte de durée spirituelle, destiné à survivre sans doute ou au moins autant que moi, transmissible à d'autres, changé en signe...²³

Dans cet exemple, nous nous trouvons bien en présence d'un récit autobiographique qui se donne à lire en tant que tel puisque Marguerite Yourcenar nous le propose dans une page de ses carnets. Ce qui a inauguré l'acte d'écriture, en a préparé la narration et qui finalement nous permet de lire une véritable introspection de l'auteur, fonctionne comme « une figure qui représente le texte dans le dispositif où le regard du sujet se saisit dans son œil. *Je désire s'écrire parce que je veut se voir, se connaître, coïncider avec sa vérité essentielle et singulière* ». ²⁴

Nous voudrions proposer une hypothèse à cette écriture fragmentaire de la peinture du XIX^e siècle dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar.

Louis Marin écrit « c'est la violence du réel qui détruit le souvenir du réel et avec lui, la représentation, l'histoire que le récit aurait racontée ». ²⁵ De fait, si le lecteur yourcenarien se trouve face à une cascade de références picturales, souvent très courtes et éparpillées dans l'œuvre comme dans le temps, c'est peut-être parce que cette peinture du XIX^e siècle est fortement liée à une impossibilité d'accrocher une quelconque narration aux tableaux.

À propos de la peinture naturaliste, l'historien d'art Kenneth Clark résume ce courant de peinture ainsi :

Ces tableaux montrent que ce qui compte dans l'œuvre d'art, c'est la foi universelle, non les circonstances particulières à la vie de tel artiste. [...] L'art est lié à tout notre être [...]. Le but suprême de la création artistique c'est une image qui force notre esprit. ²⁶

Pour conclure, j'insisterai sur un thème, me semble-t-il, assez rare chez Marguerite Yourcenar. On trouve dans ces essais de nombreux portraits de femmes en peintures, et particulièrement par des peintres du XIX^e siècle.

À propos d'un tableau de Nicolas Poussin décrivant Vénus et Adonis, elle s'attarde quelque peu sur le corps de la déesse :

²³ « Carnets de notes, 1942-1948 », *EM*, p. 528.

²⁴ Louis MARIN, « Images dans le texte autobiographique : sur le chapitre XLIV de la *Vie de Henry Brulard* (1984), *L'écriture de soi*, coll. Librairie du Collège international de philosophie, PUF, 1999, p. 37.

²⁵ *Ibid.*, p. 61.

²⁶ Kenneth CLARK, *L'art du paysage*, coll. Imago Mundi, Gérard Monfort Éditeur, 1994, p. 127-128. (1^e éd. : Édition John Murray, 1949).

ce nu au torse allongé comme celui d'une odalisque d'Ingres ou d'une créole de Chassériau a bien le même charme nonchalant, la même grâce plus belle encore que la beauté que La Fontaine prêtait à la déesse amoureuse.²⁷

Plus tard, dans *Archives du Nord*, on trouve également ce beau portrait de femme :

Maud est belle, pâle et rose sous une chevelure roux sombre. Cette fragile Anglaise a le charme un peu inquiétant de certains modèles de Rossetti ou de Burne-Jones, avec lesquels Michel va bientôt se familiariser grâce aux chromos et aux galeries de peinture.²⁸

Vers la même époque, Marguerite Yourcenar rédigeant une préface à sa pièce *Qui n'a pas son Minotaure?*, se plaît à retrouver dans la peinture de Titien, du Tintoret, de Poussin encore, des portraits de la mythique Ariane.

Après ces hauteurs quasi stellaires, il ne reste plus qu'à redescendre au mauvais goût parfois plaisant de certains peintres du XIX^e siècle qui firent de l'antique leur naïf Eldorado, ainsi cette *Ariane* d'une sorte de Bouguereau américain que fut Bryson Burroughs, pareille à une jeune et prude Américaine villégiaturant dans un Naxos-Capri, reluquée par un Bacchus mauvais garçon.²⁹

C'est encore en référence à la peinture des femmes par Ingres que Yourcenar juge, sévèrement d'ailleurs, *Les Lettres persanes* de Montesquieu. Elle écrit le 12 août 1974, à Etiemble :

Je vois bien l'intérêt de cette description des détours du sérail située entre *Bajazet* et Delacroix ou Ingres, mais comment ne pas sauter des paragraphes, ou même des pages ?³⁰

Quelques années plus tard, à Matthieu Galej, elle parlait des amours de femmes racontées avec beaucoup de plaisir et d'amusement du point de vue des hommes :

Pensez aux peintures de Courbet ; cela répondait à ce même goût. Même Ingres, avec *Le Bain turc*, c'était une espèce d'émoustillement devant une forme de sensualité sentie comme audacieuse et qui, évidemment, permettait au peintre de doubler, quand ce n'est pas de

²⁷ « Une exposition Poussin à New York », *EM*, p. 469-470.

²⁸ *Archives du Nord*, *EM*, p. 1110.

²⁹ « Aspects d'une légende », Marguerite YOURCENAR, *Théâtre II*, Gallimard, 1971, p. 176.

³⁰ *Lettres à ses amis et quelques autres*, Gallimard, coll. Folio, 1997, p. 567.

multiplier, dans ses attitudes d'abandon, l'objet féminin qu'il avait sous les yeux et qui provoquait son désir.³¹

Chez Marguerite Yourcenar, le discours descriptif s'envisage toujours, pour ce qui est des peintures du XIX^e siècle, au plus près de l'œuvre d'art, qu'il s'agisse, comme nous l'avons dit, de natures mortes, de paysages ou de portraits.

Il en est de ces tableaux comme des corps féminins dans ses romans «cachés par les artifices de la féminité : il se présente enrobé, voilé, masqué à dessein sous le maquillage, les vêtements, si bien que la figure féminine se réduit à ce qu'elle porte, et à sa façon d'en jouer vis-à-vis de l'homme ».³²

Dans *Souvenirs pieux*, Marguerite Yourcenar tente de reconstituer le visage, le corps, la présence, comme elle l'a fait d'autres personnages, l'image de Zoé :

Les portraits de Zoé [...] m'intéressent d'autant plus que je n'ai jamais vu leur modèle. [...] Une photographie plus tardive est celle d'une femme d'une quarantaine d'années, d'apparence nerveuse et contrainte [...]. Nous verrons plus loin comment la vie l'avait traitée.

Aucune photographie ne me vient en aide pour décrire les trois garçons dans leur jeune âge. Je ne tenterai donc pas de faire d'imagination le portrait de l'aîné de mes oncles, mort seize ans avant ma naissance.³³

Notre étude sur l'écriture de la peinture du XIX^e siècle trouve ici son point d'achoppement : si aucune photographie de ces personnes réelles ne peut aider Marguerite Yourcenar à les ramener à la vie, alors la peinture le pourra encore moins. Celle-ci refuse de se substituer à une description de la réalité par l'artifice de la photo. Elle ne peut être le médium d'une fiction à venir car toujours la photographie aurait représenté une part du réel ; l'imagination serait prise en défaut si une photographie existait. Une description picturale ne peut se transformer en romanesque car quelque part, ailleurs, pour Yourcenar, une identique mesure du vrai existe. Il existera toujours une légère divergence entre la réalité et la photographie mais davantage encore, selon Yourcenar, entre une peinture, son utilisation écrite dans une autobiographie et la réalité de ce qu'elle pourrait représenter. Ce que Barthes résume ainsi :

³¹ *Les Yeux ouverts, entretiens avec Matthieu Galey*, coll. Le Livre de poche, 1990 (1^e éd. : Le Centurion, 1980), p. 172.

³² Pascale DORÉ, *Yourcenar ou le féminin insoutenable*, Genève, Droz, 1999, p. 310.

³³ *Souvenirs pieux, EM*, p. 802.

la composition, le style d'une photo fonctionnent comme un message second qui renseigne sur la réalité et sur le photographe : c'est ce que l'on appelle la *connotation*, qui est différent du langage ; or les photos connotent toujours quelque chose de différent de ce qu'elles montrent [...].³⁴

Le lecteur ne saurait appréhender la part de mensonge, d'imaginaire et d'invention d'une description picturale en regard d'une photographie qui pour autant qu'elle « renseigne » ne nous transmet pas exactement le vrai. C'est pourquoi, selon nous, Yourcenar a donné sa préférence à la photographie plutôt qu'à la peinture en ce siècle ; ou bien à défaut n'hésite pas à choisir le silence sur certains personnages. Ainsi du lisible, le texte littéraire qui se joue du visible, le tableau ; l'invention picturale qui se méfie de la vérité photographique. La réalité de l'œuvre du XIX^e siècle ne se laisse pas appréhender par l'écriture romanesque ou critique selon Marguerite Yourcenar.

³⁴ Roland BARTHES *Sur la photographie*, entretien avec Angelo SCHWARZ, *Le Photographe*, février 1980, repris in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 931 (c'est l'auteur qui souligne).