

CONTEMPLATION ET ECRITURE

par Claude BENOIT (Université de Valencia)

Depuis sa première enfance et jusqu'aux approches de sa mort, M. Yourcenar a porté un regard passionné sur les êtres et les choses. Pour celle qui a souhaité mourir "les yeux ouverts", l'expérience naturelle du regard atteint des domaines illimités. En effet, le regard yourcenarien ne s'épuise pas dans l'observation minutieuse du monde ; chez elle, l'attention soutenue et "le goût de se plaire au spectacle extérieur des choses" se double d'une "intention bien arrêtée d'aller par-delà ce spectacle pour parvenir à voir les réalités cachées" (*Les yeux ouverts*, p. 325). Derrière la présence physique, c'est l'essence profonde qu'elle cherche à saisir, à travers la méditation ou l'attitude mentale de la contemplation. La contemplation, activité visuelle, affective et intellectuelle qui permet à l'individu de transcender le monde physique, apparaît comme facteur dynamisant dans la vie et dans l'oeuvre de M. Yourcenar.

Aux environs de 1913, une première révélation, lourde de conséquence, vient frapper l'esprit ouvert et curieux d'une fillette de dix ou onze ans. Au cours de ses visites aux grands musées de Londres et de Paris, la contemplation des oeuvres d'art lui découvre l'existence d'un monde jusqu'alors inconnu : "Pour moi, il y avait le commencement du grand rêve de l'histoire, c'est-à-dire le monde de tous les vivants du passé" (*Les yeux ouverts*, p. 30). Un peu plus tard a lieu la vision prémonitoire de la statue d'Hadrien, "le viril et presque brutal Hadrien de bronze vers la quarantième année" (*ibid.*, p. 31) qui allait inspirer un jour le grand roman *Mémoires d'Hadrien* : "c'était la naissance d'une imagination" affirme M. Yourcenar à M. Galey (*ibid.*, p.32). C'est ainsi que chez elle, la contemplation des statues, des peintures, des monuments est l'une des sources de l'inspiration historique et de la création littéraire. Quelquefois, même, l'image visuelle fait jaillir "l'étincelle" et sert de déclencheur à l'activité créatrice : "... pour moi, c'est la villa Adriana qui a été le point de départ, l'étincelle, quand je l'ai visitée, à l'âge de vingt ans" (*ibid.*, p. 151).

Souvent l'écrivain aime à s'entourer de certains objets d'art et à s'abîmer dans leur contemplation permanente. Le profil d'Antinoüs, qu'elle emporte avec elle aux Etats-Unis, les gravures de Piranèse, entre elles, une vue de la villa d'Hadrien, qu'elle a regardées pendant plusieurs années presque tous les jours, sont objets de contemplation et de méditation constantes. Soit la contemplation devient "une ressource, un secours", "une opération magique capable d'évoquer un visage perdu" dans le temps (*Mémoires d'Hadrien*, p. 146), procédé que nous retrouvons transposé dans l'oeuvre littéraire, en particulier dans *Mémoires d'Hadrien* : "Aux heures d'insomnie, j'arpentais les corridors de la villa (...) je m'arrêtais devant les effigies du mort. Chaque pièce avait la sienne, et chaque portique (...) Les plus ressemblantes de ces images m'ont accompagné partout..." (*Mémoires d'Hadrien*, pp.248-9) ; soit elle aide à recréer un espace et un temps disparus, en reconstruisant mentalement les monuments et les édifices altérés par le temps et les restaurations sacrilèges [1]. Dans ce cas-là, la contemplation de l'objet constitue une expérience avec le temps. Elle est un moyen de revenir en arrière, ou plutôt de rétablir le contact avec les êtres et les choses du passé, s'imprégnant de leur présence et de leur survivance immobile "à l'intérieur de ce temps mort" (*Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*, p. 323). Cette voie d'accès, d'ordre métaphysique, dilate la perspective temporelle, grâce à une "espèce de regard qui nous fait embrasser d'un seul coup le temps (...). Et sur cette nappe en réalité étale, les événements se meuvent, et les êtres." (*Entretiens radiophoniques avec M. Yourcenar*, P. de Rosbo, p. 61). L'écrivain acquiert ainsi un pouvoir thaumaturgique ; il peut "rétrécir à son gré la distance des siècles" (*Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*, p. 331) suivant un mécanisme de va-et-vient continu, dans une sorte de double mouvement : mouvement rétrospectif, en essayant d'adopter la mentalité d'une époque révolue, par la pratique de cette imprégnation affective et intellectuelle du passé, et simultanément, mouvement prospectif, par l'actualisation des faits, des situations, des comportements humains situés dans le passé, en démontrant l'éternel renouvellement de tels phénomènes [2]. A ce sujet, M. Yourcenar explique les "règles du jeu" : "travailler à lire un texte du IIe siècle avec des yeux, une âme, des sens du IIe siècle ; le laisser baigner dans cette

[1] Cf. *Les yeux ouverts*, op. cit., pp.151-2.

[2] Cf. *Sous bénéfice d'inventaire*, op. cit., "L'Histoire Auguste", p. 34.

eau-mère que sont les faits contemporains ; écarter, s'il se peut, toutes les idées, tous les sentiments accumulés par couches successives entre ces gens et nous..." (*Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*, p. 332). D'où la modernité du roman historique yourcenarien qui n'est jamais reconstitution figée d'un cadre, d'un décor, ou d'événements plus ou moins réels sinon résurrection d'un monde dans lequel nous retrouvons nos sentiments, nos doutes, nos préoccupations...

D'autre part, la contemplation de l'oeuvre d'art peut influencer l'écrivain dans ses modes de représentation. Fréquemment, c'est la peinture, ou la gravure qui canalisent l'imagination créatrice. Cela n'a rien d'étonnant si l'on pense au goût prononcé de la romancière pour les arts plastiques, et à sa facette souvent méconnue de critique d'art. Déjà, les titres *D'Après Dürer*, *D'Après Greco* et *D'Après Rembrandt* sont clairement révélateurs et leur choix répond à un désir conscient et à une volonté explicite d'associer chacune de ces nouvelles à un tableau particulier ou au style d'un peintre déterminé : "*D'Après Dürer* avait été choisi à cause de l'illustre "Melancholia" dans laquelle un sombre personnage qui est sans doute le génie humain, médite amèrement parmi ses outils..." [3]. C'est bien l'image qui correspond au premier Zénon, dont l'amertume et la dureté n'ont pas été mitigées par la rencontre et l'amitié du prieur, épisode de *L'Oeuvre au Noir* qui humanise profondément le portrait du personnage. La gravure sur étain de Dürer réunit tous les symboles du génie humaniste et de sa recherche intellectuelle, scientifique et alchimique. Tout cela porte à penser que la contemplation de la "Melancholia" a aiguillé l'imaginaire de l'auteur et déterminé certains aspects du personnage de Zénon. le référent n'appartient plus au réel, à l'historique, comme pour les figures d'Hadrien ou d'Antinoüs. C'est la représentation symbolique qui inspire ici la création littéraire.

Mais il ne s'agit pas d'un cas isolé ; plusieurs autres romans sont empreints d'une coloration et d'une tonalité qui évoquent les toiles des grands maîtres. Les commentaires de M. Yourcenar semblent vouloir confirmer cette étroite relation entre la peinture et l'oeuvre, dans le cas de *Anna, soror...* , version légèrement modifiée du *D'Après Greco* de 1934 : "Le recours à Greco s'expliquait en tant qu'allusion au faire convulsif et tremblé du grand peintre, mais le décor de Naples et une certaine fougue sensuelle me ferait aujourd'hui plutôt songer à Cara-

[3] *L'Oeuvre au Noir*, *op. cit.*, note de l'auteur, p. 326.

vage..." [4]. La vision esthétique de l'écrivain coïncide avec celle du peintre dans un certain mode de représentation qui se manifeste à travers la description, le style, ou par l'expression d'une ambiance, d'un climat et d'une mentalité comme reflets d'une époque déterminée.

L'Oeuvre au Noir, pour sa part, baigne dans l'atmosphère inquiétante que reflètent les tableaux des peintres des Pays-Bas et des Flandres du XVI^e siècle : mêmes tons incendiaires : "c'était une de ces époques où la raison humaine se trouve prise dans un cercle de flammes" (*L'Oeuvre au Noir*, p. 131), mêmes figures monstrueuses et sataniques, même climat torturé et angoissant. Comme le remarque M. Yourcenar, "les thèmes boschiens et brueghéliens du désordre et de l'horreur du monde envahissent l'ouvrage" [5]. A nouveau, c'est une représentation symbolique du monde qui sert de référent à l'écrivain pour recréer la vie au XVI^e siècle, avec une vraisemblance esthétique qui confère au roman une convaincante fidélité au réel.

Cependant, la référence au réel peut s'appuyer également sur la contemplation directe du monde, au cours des nombreux déplacements réalisés par M. Yourcenar tout au long de sa vie. "On voyage pour contempler ; tout voyage est une contemplation mouvante" (*Les yeux ouverts*, p. 324) affirme-t-elle. A la contemplation statique des oeuvres d'art et des monuments se superpose le regard en mouvement qui capte les êtres et les objets dans leur durée et dans leur évolution. Chez la romancière, le voyage joue un rôle primordial dans le processus de la création littéraire. Il peut répondre à un désir de documentation et d'information, ou faire surgir devant les yeux un décor naturel dans lequel l'écrivain placera l'action et les personnages de la fiction, comme c'est le cas pour *Anna, soror...* qui, aux dires de l'auteur, "fut écrite (...) au cours d'un séjour à Naples et immédiatement au retour de celui-ci". M. Yourcenar, saisie par "la beauté austère ou la splendeur fanée des églises", ayant visité le fort Saint-Elme, les ruines de Paestum, et "les petits villages désolés de la Basilicate", avoue que "jamais invention romanesque ne fut plus immédiatement inspirée par les lieux où on la plaçait" [6]. L'appréhension directe du réel semble avoir surdéterminé non seule-

[4] *Comme l'eau qui coule*, op. cit., postface d'*Anna, soror...*, p. 242.

[5] Cf. note 3.

[6] *Anna, soror...*, op. cit., pp. 247-8.

ment les coordonnées spatiales mais aussi les fonctions symboliques de l'espace dans le roman.

De plus, le voyage offre l'occasion de vivre des situations et des sensations qui peuvent servir à authentifier la fiction. Les circonstances de la mort de Nathanaël, par exemple, se fondent sur une expérience vécue personnellement par l'auteur, qui décrit "les milliers de claquements d'ailes qu' (elle est) allée réentendre (...) dans une île de la Frise, le coin de lande presque abrité du vent où (elle s'est) couchée sous les arbousiers, cherchant le lieu où Nathanaël mourrait le plus commodément possible [7]. A la contemplation vient se joindre l'expérience sensible du réel qui servira de référent à l'écriture postérieure.

Mais c'est assurément à travers son oeuvre romanesque que M. Yourcenar manifeste le plus clairement sa propre conception du voyage en tant que découverte et contemplation du monde. A partir de *Mémoires d'Hadrien*, la figure du personnage-voyageur prend un relief considérable. Hadrien, Zénon et Nathanaël passent une partie de leur vie à voyager et sont, tous les trois, de grands contemplateurs de la nature. Tandis que Zénon, au cours de ses déplacements, observe les pierres, les astres, les métaux, les plantes, les insectes pour essayer de capter les lois secrètes de l'univers, Hadrien connaît, dans la contemplation de la nature, une joie et un plaisir inégalables. La description qu'il fait de la terre scythe, de l'ascension de l'Etna et du Mont Cassius révèlent une inclination personnelle à la contemplation: "Je voulais revoir, de là-haut le phénomène de l'aurore, prodige journalier que je n'ai jamais contemplé sans un secret cri de joie." (*Mémoires d'Hadrien*, p. 199). Au plaisir esthétique provoqué par l'aspect grandiose du spectacle succède un sentiment de plénitude et de bonheur: "Ce fut l'une des cimes de ma vie" (*ibid.*, p. 179). La contemplation entraîne une identification totale de l'être avec l'harmonie naturelle, de telle sorte que le personnage se sent responsable de la beauté du monde.

D'autre part, la pratique du voyage implique une sorte d'ascèse, de renoncement aux attaches, qui favorise la contemplation. L'individu voit le monde sous une lumière différente, le "contemplant d'un oeil lavé de tout préjugé et de tout orgueil humain" (*Entretiens radiophoniques avec M. Yourcenar*, P. de Rosbo, p. 65). Il peut alors reconnaître

[7] *Comme l'eau qui coule*, op. cit., postface d'*Un homme obscur*, p. 259.

la présence du “réel insolite” et retrouver les réalités immuables de ce monde qui “préexiste à l’histoire” (*ibid.*), désigné par M. Yourcenar comme “le monde géologique” (*ibid.*). Dans ses trois derniers romans, les héros, pendant leurs voyages, pressentent, grâce à la contemplation dynamique du cosmos, la véritable place de l’être humain, “senti comme un objet qui bouge sur l’arrière-plan du tout” (*Les yeux ouverts*, p. 200). L’extase de la nuit syrienne, racontée par Hadrien, prend en ce sens une valeur emblématique. Après avoir pratiqué l’ascèse favorable à la contemplation : “les yeux bien ouverts, abandonnant pour quelques heures tout souci humain” (*Mémoires d’Hadrien*, p. 164), en attitude d’éveil et de totale disponibilité du corps et de l’esprit, le personnage s’adonne à la méditation que provoque en lui l’observation du mouvement des astres. C’est alors qu’il ressent, physiquement et intellectuellement, son intégration profonde au cosmos et qu’il comprend que l’homme est assujéti, lui aussi, aux lois qui régissent le macrocosme. “L’homme qui contemple et les astres contemplés roulaient inévitablement vers leur fin, marquée quelque part au ciel. Mais chaque moment de cette chute était un temps d’arrêt, un repère, un segment d’une courbe aussi solide qu’une chaîne d’or. Chaque glissement nous ramenait à ce point qui, parce que par hasard nous nous y sommes trouvés, nous paraît un centre” (*ibid.*, p. 163).

Nous retrouvons ici l’idée humaniste de l’homme placé au centre du monde, exprimée par Pic de La Mirandole, dans le fragment de son *Oratio de hominis dignitate*, mis en exergue de la première partie de *L’Oeuvre au Noir* : “Je t’ai placé au milieu du monde, afin que tu puisses mieux contempler ce que contient le monde”. Cette place de l’homme au centre de tout, à partir de laquelle il contemple l’univers, est une caractéristique du héros yourcenarien. Il en prend conscience dans les moments d’extase, lorsqu’il contemple les grands éléments naturels, le monde géologique. Zénon, parcourant du regard l’immensité marine, se sent redevenir “cet Adam Cadmon (...) placé au coeur des choses, en qui s’élucide et se profère ce qui partout ailleurs est infus et imprononcé” (*L’Oeuvre au Noir*, p. 245), “symbole du monde de l’homme intérieur, qui ne se découvre que dans la contemplation” [8], et qui contient en lui toutes les virtualités de l’univers. De même, Nathanaël, grimpé tout en haut des cordages, se complait dans

[8] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, éd. Robert Lafont/Jupiter, 1982, p. 9.

la contemplation du ciel nocturne et de la mer illimitée : “Mais ce qu’il préférerait, c’étaient les ciels tout noirs mêlés à l’océan tout noir (...), il se sentait (...) vivant, respirant, placé tout au centre” (*Un homme obscur*, p. 100). L’homme qui contemple perçoit sa dimension cosmique ; il pressent qu’il est à la fois synthèse du macrocosme et centre de celui-ci donc “foyer d’où part[ent] le mouvement de l’un vers le multiple, de l’intérieur vers l’extérieur, du non manifesté au manifesté, de l’éternel au temporel” [9].

Chez M. Yourcenar, la contemplation conduit toujours à une réflexion sur le temps : temps limité de la vie humaine mis en regard du temps illimité des éléments cosmiques. Hadrien, observant les mouvements des astres songe à leur rotation sans fin, face au passage des hommes : “... lentement, inéluctablement, ce firmament redeviendra ce qu’il était au temps d’Hipparque : il sera de nouveau ce qu’il est au temps d’Hadrien.” (*Mémoires d’Hadrien*, p. 163). Cependant le sentiment de sa participation à la marche des constellations lui inspire une notion de permanence, de continuité : “Mais la nuit syrienne représente ma part consciente d’immortalité.” (*Mémoires d’Hadrien*, p.165). Zénon, dans “La Promenade sur la dune”, médite sur le temps humain et le temps cosmique lorsqu’il contemple les grains de sable, dans leur immense petitesse : “il avait fallu pour émietter ainsi les rochers plus de siècles qu’il n’y a de journées dans les récits de la Bible (...) Darazi avait parlé de myriades de siècles qui ne sont qu’un temps d’une respiration infinie. Zénon calcula que le vingt-quatre février prochain, s’il vivait encore, il aurait cinquante-neuf ans. Cinquante-huit fois il avait vu l’herbe du printemps et la plénitude de l’été. Il importait peu qu’un homme de cet âge vécût ou mourût.” (*L’Oeuvre au Noir*, pp. 243-4). Il a compris qu’un vie d’homme est, somme toute, bien peu de chose, comparée à l’infini du temps universel et cette évidence lui fait accepter sa propre mort avec sérénité.

Si Nathanaël ignore les lois physiques de l’univers -les constellations lui paraissent “d’incompréhensibles feux qui brûl(ent) au ciel” (*Un homme obscur*, p. 193)- la vision de la mer déchaînée le mène à réfléchir sur le renouvellement incessant des cycles naturels, des marées, des équinoxes. Bien qu’il ait perdu toute notion de temps chronologique, en regardant la nature environnante, il constate que toute vie, végétale, animale ou humaine, est soumise aux lois de la fi-

[9] *Ibid.*, p. 189.

nitide : "... il pensait qu'il n'atteindrait pas le matin. C'était tout simple. Combien de bêtes des bois cette nuit-là ne reverraient pas l'aube?" (*ibid.*, p. 200). Ce n'est pas par raisonnement logique, comme Zénon, mais par sympathie avec tous les êtres vivants qu'il observe, que Nathanaël assume sa mort.

Chez les trois personnages, la contemplation débouche sur une méditation métaphysique ; elle est découverte, enrichissement, moyen de connaissance ontologique qui permet à l'homme, en voyant l'ordre du monde, de s'accepter tel qu'il est.

Toutefois, pour M. Yourcenar, la contemplation n'est pas seulement regard sur l'extérieur, observation attentive du monde physique mais encore vision intérieure. Cette conception se manifeste à plusieurs niveaux dans la vie et l'oeuvre de l'écrivain qui l'applique même à ses propres techniques d'écriture, pour fusionner avec ses personnages dans une espèce de "symbiose" (*Les yeux ouverts*, p. 155). Elle explique elle-même ces méthodes contemplatives, étudiées chez les philosophes orientaux, comme des "méthodes de délire" qui consistent à faire table rase de tout "pour se laisser investir par le personnage" (*ibid.*, p. 153), "suivant la méthode de l'ascète hindou qui s'épuise, des années durant, à visualiser un peu plus exactement l'image qu'il a créée sous ses paupières fermées" (*Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*, p. 332). Pour celle qui affirme que "l'essentiel, ce n'est pas l'écriture, c'est la vision" (*Les yeux ouverts*, p. 232), la contemplation intérieure constituerait donc la phase primordiale dans le procès de la création romanesque.

Mais elle n'est pas uniquement un procédé d'écriture. Transposée dans la fiction, elle devient activité mentale du personnage. Encore faut-il distinguer plusieurs mécanismes psychiques différents. Tout d'abord, la visualisation interne, provoquée plus ou moins consciemment par le personnage, de certaines parcelles du passé qui reviennent à sa mémoire sous forme de représentations iconiques ; Anna, à la fin de sa vie, contemple intérieurement "ces images d'autrefois qui rayonnaient de nouveau dans leur jeunesse immobile" (*Anna soror...*, p. 75) ; Hadrien, avant de mourir, se réfugie dans les magnifiques paysages qu'il a jadis admirés : "... la plaine de neige au bord du Danube, les jardins de Nicomédie, Claudiopolis jaunie par la récolte du safran en fleur" (*Mémoires d'Hadrien*, p. 297) [10]. Si l'empereur désire garder

[10] On ne peut pas ne pas faire le rapprochement entre les visions d'Hadrien et les

les yeux ouverts jusque dans la mort, il les ouvre non seulement sur l'extérieur, mais aussi sur l'intérieur, sélectionnant les images qui illuminent ses derniers instants, revoyant "ce film (...) de l'existence passée en un dernier épanouissement de l'affirmation du soi" [11].

Mais la contemplation intérieure prend une tout autre dimension dans *l'Oeuvre au Noir*. En effet, Zénon franchit successivement diverses phases des techniques contemplatives prônées par les mystiques orientales. Aux trois stades de l'Oeuvre alchimique correspondent les principaux seuils de la contemplation. Dans l'expérience de l'Abîme se réalise le même processus de dissolution qui montre "l'inconsistance de l'ego, la non-substantialité, la relativité et l'impermanence de toute forme", point de départ de tous les exercices tibétains de méditation[12] : "le temps, le lieu, la substance perdaient ces attributs qui sont pour nous leurs frontières, la forme n'était plus que l'écorce déchiquetée de la substance (...) Zénon s'abîmait dans ces visions comme un chrétien dans une méditation sur Dieu" (*L'Oeuvre au Noir*, p. 157). A travers l'abandon des idées et des concepts, il dilate les frontières du moi ; il pratique les exercices de respiration enseignés par Darazi, décuplant ainsi le contrôle et la conscience du corps.

Pendant "l'Oeuvre au blanc", le personnage gravit les paliers spirituels qui conduisent à l'état d'éveil : la charité, la moralité, la patience et l'énergie sont précisément les "pâranitâs" exigées par la discipline yogique. Finalement, "l'Oeuvre au rouge" coïncide avec le stade suprême de la contemplation, cette sorte "d'instase", "d'approfondissement extatique de la connaissance intérieure" (*Entretiens radiophoniques avec M. Yourcenar*, P. de Rosbo, p. 128), dernier degré du cheminement spirituel de l'ascète. C'est l'extase illuminée dans laquelle il n'y a plus aucune substance conceptuelle" [13], c'est la réalisation de l'unité.

M. Yourcenar, en donnant à la contemplation intérieure de Zénon cette fonction mystique et spirituelle, n'a fait que transposer dans son art son propre désir : celui de pouvoir contempler, au moment de la

images éblouissantes de couleur, de fraîcheur et de poésie qu'énumère M. Yourcenar à M. Galey, répondant à la question : "mais que voudrais-je revoir ?" (*Les yeux ouverts*, pp. 331-332).

[11] Daniel Odier, Marc de Smedt. *Essais sur les Mystiques Orientales*. Albin Michel, 1984, p. 268.

[12] *Ibid.*, p. 161.

[13] *Essais sur les Mystiques Orientales*, op. cit., p. 32.

Claude Benoit

mort "ce vide flamboyant comme le ciel d'été, qui dévore les choses, et au prix de quoi le reste n'est plus qu'un défilé d'ombres" (*Les yeux ouverts*, p. 333).

BIBLIOGRAPHIE

Editions utilisées pour les références au texte :

- M. Yourcenar : *Sous Bénéficé d'Inventaire*, Gallimard, Idées, 1978.
Mémoires d'Hadrien suivi de *Carnet de Notes de Mémoires d'Hadrien*, Gallimard, Folio, 1974.
L'Oeuvre au Noir, Gallimard, N. R. F., 1982.
dans *Comme l'Eau qui coule*, Gallimard, N. R. F. 1982.
Anna, soror...
Un homme obscur
Les yeux ouverts. entretiens avec M. Galey, Le Centurion, 1980.
- P. de Rosbo *Entretiens radiophoniques avec M. Yourcenar*, Mercure de France, 1972.
- D. Odier et Marc de Smedt
Essais sur les Mystiques Orientales, Albin Michel, 1984.