

ANALYSE ARTISTIQUE ET EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE : LES APPROCHES CRITIQUES DE MARGUERITE YOURCENAR

Francesca COUNIHAN

(French Department, National University of Ireland, Maynooth)

Mon but initial dans cette étude était d'essayer de rendre compte de la diversité formelle et stylistique de l'écriture critique de Yourcenar. Cette visée s'étant révélée trop ambitieuse, je me bornerai à examiner les essais que l'auteur a consacrés à l'art pictural. J'ai choisi ces essais tout d'abord en raison de leur sujet (on sait que l'auteur portait un vif intérêt à l'art visuel); je les retiens aussi pour des raisons méthodologiques, parce qu'ils permettent de suivre l'œuvre critique de l'auteur à travers toute sa carrière. Pour évoquer cette écriture à ses diverses périodes, je parlerai de l'essai sur Böcklin, publié en 1930, de l'essai sur Piranèse, qui date de la fin des années cinquante, et de l'essai sur Rembrandt, écrit en 1986¹.

Mon attention sera retenue ici par les approches critiques et les formes d'écriture qui figurent dans ces essais. Il me semble qu'on peut observer chez Yourcenar une tension entre deux manières d'aborder l'œuvre d'art. D'une part, il y a ce qu'on pourrait appeler une approche "intellectualisante", qui aborde l'œuvre par le biais de la connaissance, en apportant des éléments d'ordre historique, biographique, culturel ou technique. Cette approche se caractérise par un souci d'exhaustivité – il faut tout expliquer, ne pas laisser de zones d'ombre – et par une volonté de rationaliser, de fournir des explications claires et raisonnées pour les phénomènes observés. D'autre part, on trouve également dans les essais (parfois dans les mêmes) des éléments d'une approche beaucoup plus subjective, qui part d'un regard personnel porté sur le tableau et s'exprime de manière plus intuitive. Pour tenter de caractériser la différence entre ces deux approches, je m'appuierai ici sur la distinction formulée par Roman Ingarden entre les qualités artistiques de l'œuvre d'art (son aspect physique, sa composition technique, propriétés qui existent de manière objective) et ses propriétés esthétiques, c'est-à-dire celles qui sont dues à

¹ Ce choix est nécessairement restrictif, en raison des dimensions de cet article; il aurait été intéressant de traiter aussi des textes sur Michel-Ange ("Sixtine", in *Le Temps, ce grand sculpteur*, Paris, Gallimard, 1983, in *EM*, p. 281-288) et sur Poussin (*En pèlerin et en étranger*, Paris, Gallimard, 1989, in *EM*, p. 468-473).

l'interaction entre l'œuvre et le spectateur. Si les premières peuvent être l'objet d'une analyse rationnelle et susciter une approche cognitive de l'œuvre, les dernières sont le fruit d'un regard subjectif et servent de fondement à une expérience esthétique individuelle².

Dans le cas de Marguerite Yourcenar, on peut dire que les premiers essais se caractérisent par une approche cognitive se concentrant sur ce que Roman Ingarden appelle les aspects artistiques de l'œuvre alors que l'expérience esthétique prend plus d'importance dans les essais des dernières années.

Cette différence d'approche donne lieu aussi à des différences dans les formes d'expression employées. Tandis que l'approche intellectuelle du tableau passe par un discours d'argumentation raisonnée, l'expérience esthétique de l'œuvre suscite d'autres formes de discours, plus personnelles, plus propres à exprimer la subjectivité et l'imagination; ce discours tient, comme nous le verrons, plus de la parole poétique que de l'analyse rationnelle.

Par souci de clarté, j'aborderai les essais ici dans l'ordre chronologique. Je commencerai par l'essai sur Böcklin, qui me semble représenter sous une forme extrême et presque caricaturale, une certaine tendance yourcenarienne à tout classer, à expliquer l'œuvre par son insertion dans une tradition et par la comparaison avec d'autres œuvres semblables. D'après le titre "*L'Île des Morts* de Böcklin"³), l'essai paraît consacré à un seul peintre et à un seul tableau. On y trouve au contraire une exploration générale du thème de la mort tel qu'il est traité dans la peinture allemande depuis le Moyen Âge. Böcklin est considéré surtout en tant que représentant de cette tradition; Yourcenar montre que, malgré son intérêt pour l'Italie, le peintre est resté germanique dans ses préoccupations et dans son expression artistique. Les termes qu'elle emploie pour évoquer cette tradition sont parfois assez stéréotypés : il est question de "la belle brute germanique", de "l'horreur des bois" qui "couvre l'étendue allemande", et où résident "la terreur" et "la bestialité"⁴. Après avoir noté

² Pour plus de détails sur cet aspect de la pensée d'Ingarden, voir son article, "Artistic and Aesthetic Values", *British Journal of Aesthetics*, IV, 1964, p.198-213. Sur la notion d'"expérience esthétique" et la distinction entre les approches cognitives et esthétiques de l'œuvre d'art, voir Eugene R. FALK, *The Poetics of Roman Ingarden*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1981, surtout p. 160-171, "The aesthetic experience and the aesthetic object".

³ "*L'Île des Morts* de Böcklin", in *En pèlerin et en étranger*, Paris, Gallimard, 1989, in *EM*, p. 516-522. Essai rédigé en 1928, paru originellement sous le titre "*L'Île des Morts : Böcklin*", *La Revue mondiale*, 1930, p. 394-399.

⁴ *En pèlerin et en étranger*, p. 519. (abrégé en *PE*)

au début de son essai l'importance dans la culture allemande de la "danse des morts", Yourcenar conclut son analyse en ces termes :

La vie trahit Böcklin. C'est l'Autre qui lui est fidèle. Il crut aimer l'Italie, nous ne voyons en lui que ses origines germaniques. Il voulut célébrer la joie, sa plus belle œuvre est funéraire. La danse des morts, dans Bâle, emporte Böcklin à l'île des Morts. (*PE*, p. 522).

Dans cet essai, la jeune critique s'attache à expliquer l'œuvre du peintre par la référence à une catégorie extérieure, c'est-à-dire sa germanité. Ayant établi un schéma (celui d'une Allemagne sauvage et primitive, obsédée par la 'danse des morts'), elle s'applique à y faire rentrer Böcklin, qu'elle décrit comme un "barbare" nostalgique de son pays et de son fleuve natal (*PE*, p. 519-521).

Les rares remarques que Yourcenar réserve au tableau mentionné dans le titre de l'essai montrent qu'elle est sensible à l'aspect visuel de l'œuvre en question, par exemple à la qualité insolite de la lumière. Cependant, même ici, la description prend la forme d'une opposition entre le monde méditerranéen et l'Europe du Nord :

On a parlé de Capri, de San Michele vénitien, ou de Corfou au crépuscule. Mais cette île d'Orient est sombre sous un ciel du Nord. Les roches s'y érigent sur la mer, et les cyprès sur les rochers. L'eau, très lisse, est plombée par les menaces de la tempête; elle est profonde et froide aussi. (*PE*, p. 520).

Malgré l'aspect apparemment classique et méditerranéen de ce paysage, Yourcenar insiste pour le rattacher à une tradition nordique et germanique. Tout se passe dans cet essai comme si la critique partait, non du tableau ni du peintre dont elle est censée traiter, mais d'une catégorie préétablie, extérieure à eux et qui lui permet de les expliquer, de les rendre compréhensibles pour son lecteur français et peut-être d'abord pour elle-même.

Il est évidemment facile de critiquer l'étude sur Böcklin, première tentative d'une jeune critique qui fait ses preuves. Si je m'y arrête, c'est parce qu'elle représente sous une forme très claire une tendance qui continue à se manifester dans d'autres essais critiques de Yourcenar, quoique de manière moins poussée : c'est-à-dire la tendance à classer l'artiste ou l'œuvre dont elle traite dans une catégorie claire et reconnaissable, quitte à réduire ou à supprimer sa spécificité.

Cette tendance se manifeste aussi – quoiqu'à un degré moindre – dans l'essai sur Piranèse⁵. De plusieurs points de vue, cet essai est un texte magistral; il explore l'œuvre du graveur sous plusieurs angles, et nous apporte d'amples informations sur la vie de l'artiste, sur les normes artistiques et intellectuelles de son époque, sur les attentes de son public, et sur la réception de son œuvre. Par rapport à l'essai sur Böcklin, ce texte accorde plus d'importance à l'aspect visuel des gravures, qu'il évoque de manière souvent frappante. Cependant, à y regarder de plus près, l'approche adoptée a certains traits en commun avec celle de l'essai sur Böcklin. Ce qui me frappe tout d'abord à la lecture de l'essai sur Piranèse, c'est la volonté yourcenarienne de rendre compte de l'œuvre de Piranèse sous tous les aspects possibles, que ce soit ses qualités visuelles, ses caractéristiques techniques ou le contexte historique et culturel où elle a été produite. Il me semble que cette approche critique témoigne d'une volonté de maîtrise totale du sujet, du souci de ne rien négliger, de faire le tour complet de la question. En cela, l'essai n'est pas sans rappeler d'autres productions de Yourcenar, contemporaines ou assez proches en date de celle-ci. Je pense notamment aux *Mémoires d'Hadrien*, et surtout à la "Note de l'auteur", qui énumère avec exhaustivité toutes les sources historiques et littéraires pertinentes à la vie d'Hadrien. Dans les deux cas, il me semble que ce comportement est motivé au moins en partie par un souci d'autorité, par une volonté d'établir et de montrer sa maîtrise de la question.⁶

Dans le cas de l'essai sur Piranèse, cette approche me semble constituer une tentative pour maîtriser l'œuvre artistique par le biais de la connaissance. Elle se caractérise avant tout par la volonté d'expliquer, de rendre clair et compréhensible ce qui pourrait paraître obscur ou troublant. Dans le cas des *Prisons* surtout, Yourcenar s'attache à construire des explications raisonnées pour des phénomènes qui peuvent paraître à première vue mystérieux ou irrationnels. Ainsi, par exemple, certains aspects distinctifs des *Prisons* : le choix du sujet et du titre, le noircissement du deuxième état des gravures, la prolifération des instruments de torture, et jusqu'à l'impression de vertige que produisent

⁵ "Le Cerveau noir de Piranèse", in *Sous bénéfice d'inventaire*, in *EM*, p. 75-108 (essai écrit entre 1959 et 1961). Abréviation *SBI*.

⁶ "Note", *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, 1974 (1^{ère} édition, 1951), *OR*, p. 543-555. Pour une analyse détaillée du rôle de cette "Note", voir Francesca COUNIHAN, *L'Autorité dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar*, Thèse de Doctorat, Université de Paris VII, 1998, p. 196-213.

certaines planches, sont expliqués par Yourcenar d'une manière qui tend à leur enlever leur caractère surprenant ou insolite. Ses explications renvoient souvent au contexte historique et culturel : le choix du motif de la Prison serait dû à la fascination du XVIII^e siècle pour le thème de l'incarcération (*SBI*, p. 100); Piranèse aurait noirci le deuxième état des gravures pour répondre aux attentes de son public, qui, habitué à des discours clairs et didactiques, s'attendrait à ce qu'il y ait une correspondance apparente entre le titre d'un ouvrage et son contenu (*SBI*, p. 91).

Outre la référence au contexte historique et culturel, qui tend à relativiser l'originalité des *Prisons* en les expliquant par des circonstances extérieures, Yourcenar fait appel à d'autres procédés qui vont dans le même sens; c'est-à-dire, l'analyse technique, le rapprochement avec d'autres œuvres et d'autres peintres, le classement dans des catégories reconnues.

L'essai comporte par exemple des éléments d'analyse technique, destinés à expliquer les effets de perspective qui contribuent pour une grande partie à l'étrangeté visuelle des *Prisons*. Tout en reconnaissant que ces effets créent une espèce de "vertige" chez le spectateur, Yourcenar s'attache à montrer qu'ils sont dus, non à l'inspiration du graveur ou à d'autres facteurs d'ordre irrationnel, mais à des calculs précis et à la combinaison d'éléments tout à fait concrets. Ainsi elle note que:

Notre vertige devant le monde irrationnel des *Prisons* est fait, non du manque de mesures (car jamais Piranèse ne fut plus géomètre), mais de la multiplicité de calculs qu'on sait exacts et qui portent sur des proportions qu'on sait fausses. (*SBI*, p. 95)

Et elle démontre qu'en réalité, pour que les personnages des *Prisons* paraissent si petits, il faudrait qu'ils soient placés à des kilomètres de distance de l'observateur; on a l'impression que, tout en reconnaissant l'étrangeté de l'image, elle s'efforce de la faire rentrer dans un schéma réaliste. Elle conclut cette partie de l'analyse en notant que "Contrairement à toute attente, cet inquiétant jeu de construction s'avère à l'étude formé de composants très concrets que Piranèse réintroduira ailleurs dans son œuvre" (*SBI*, p. 96); de nouveau, elle se rattache au réel, au concret, pour rendre compte de l'insolite. De même, elle note que l'aspect sombre et inquiétant du deuxième état des gravures est dû à la multiplication des hachures, à l'augmentation des pans d'ombre (*SBI*, p. 90); il s'agit toujours d'expliquer les impressions visuelles en faisant appel à des faits concrets et commensurables. Il me semble que l'effet de ces analyses formelles est d'expliquer et d'une certaine manière de neutraliser les fortes impressions visuelles produites par les *Carceri*.

Un autre effet de “neutralisation” est dû à l’emploi très fréquent dans les essais de procédés de mise en relation, de comparaisons, de rapprochements, qui tendent à faire rentrer l’œuvre dans une série, et à diminuer son originalité. Nous retrouvons ici la volonté de classement qui caractérise l’essai sur Böcklin.

Yourcenar établit des rapprochements entre les *Prisons* et d’autres publications de Piranèse, entre Piranèse et d’autres artistes ayant traité de thèmes similaires, entre l’image de la prison présentée dans les gravures et d’autres images (et d’autres réalités) de la vie carcérale. Tous ces procédés ont pour effet, me semble-t-il, de faire rentrer l’œuvre dans une série, et de diminuer son originalité. Plusieurs fois au cours de l’essai, notre auteur met les *Prisons* en parallèle avec d’autres œuvres de Piranèse, faisant remarquer, par exemple, qu’il suffirait de modifier quelques proportions et d’ajouter quelques détails aux sobres gravures de la *Prima Parte de Architettura* pour qu’elles reproduisent l’impression inquiétante des *Prisons* (*SBI*, p. 88-89); et que les motifs caractéristiques des *Prisons* figurent également dans bien d’autres œuvres de Piranèse (*SBI*, p. 96-97). Elle cherche évidemment à souligner l’unité de l’œuvre de Piranèse; mais, ce faisant, elle en arrive aussi à diminuer l’impression particulière d’originalité et d’étrangeté qui s’attache aux *Prisons*. D’autres rapprochements insèrent l’œuvre dans une série plus large, ce qui tend aussi à relativiser son originalité. Ainsi vers la fin de son analyse, cherchant à expliquer l’inspiration des *Prisons*, Yourcenar propose de les considérer comme faisant partie d’une tradition italienne du *Dies Irae*, qui comprendrait aussi Dante et Michel-Ange, ou bien comme participant d’une hantise générale de l’incarcération propre au XVIII^e siècle (*SBI*, p. 100-101). L’inspiration de Piranèse ne serait donc pas unique, mais s’expliquerait par son époque ou par la tradition artistique qui l’englobe.

Ces procédés de mise en relation s’appliquent aussi au thème de la prison lui-même, indépendamment de l’œuvre de Piranèse. Au cours de l’essai, Yourcenar compare l’image de la prison telle qu’elle figure dans les *Carceri* à d’autres images traditionnelles de prisons (*SBI*, p. 91), et même à la réalité des prisons du monde moderne (*SBI*, p. 92). À la fin de son analyse elle en arrive à conclure, citations de Shakespeare à l’appui, que le monde entier est une prison (*SBI*, p. 101), et à tout fondre – les images de Piranèse, les autres images de prisons, les prisons réelles – dans son propre pessimisme généralisé quant à l’état du monde moderne (*SBI*, p. 101-102).

Autre aspect réducteur de l’analyse yourcenarienne : dans sa description des instruments de torture et des personnages de prisonniers introduits par

Piranèse dans le deuxième état des gravures, elle s'attache à neutraliser leur charge émotive. Ainsi elle fait remarquer que les instruments de torture ressemblent à des machines banales sans usage tortionnaire :

Pareillement, les fantastiques machines qui garnissent si redoutablement les *Prisons* ne sont autres que les vieux engins de construction dont l'usage a persisté jusqu'à nos jours [...]. La potence [...] est l'équerre supportant une poulie qui sert de temps immémorial à élever des fardeaux; les échelles évocatrices de pendaison sont celles de maçons, et, çà et là, dans les *Antiquités*, s'accotent aux murs de Rome; le cylindre armé de longues pointes est un treuil; [...] ces échafauds sont des échafaudages. (*SBI*, p. 97)

Et elle conclut en notant que les *Prisons* évoquent à la fois le bourreau et "l'épuisant symbole des travaux forcés de l'architecte." (*SBI*, p. 97)

De manière plus générale, Yourcenar fait remarquer que les images de torture dans les *Prisons* sont beaucoup moins fréquentes qu'on n'a coutume de le croire (*SBI*, p. 98) et à propos des prisonniers représentés, elle note leur impuissance à émouvoir le spectateur, puisqu'ils ressemblent soit à des insectes grouillants, soit, quand ils sont plus grands, à des géants anonymes et inhumains:

Colossaux, sans rapport avec la petite humanité qui flâne le long des encombres ou escalade des marches, ils nous émeuvent à peine davantage que le captif du frontispice, frère des *Ignudi* de Michel-Ange et plus encore des jeunes figures plafonnantes des Carrache, portant au cou sa chaîne comme un nœud de ruban. (*SBI*, p. 99)

Ici surtout, les rapprochements ont pour effet de diminuer la charge affective des *Prisons*. Si, dans cet essai, Yourcenar admet volontiers la maîtrise artistique et la puissance évocatrice de Piranèse (elle parle d'images "halluciné[e]s", p. 84, d'aspects visionnaires, de perspectives suscitant "angoisse" et "vertige", p. 95), elle s'attache néanmoins à ramener son analyse vers le rationnel et à considérer les gravures comme des productions artistiques qu'il faut regarder avec un détachement objectif. Globalement, on a l'impression que, malgré des éléments de vision plus subjective, la tension entre subjectivité et objectivité, entre l'approche rationnelle et la réaction personnelle face à l'œuvre d'art, se résout en faveur de la rationalité (ou tout au moins que Yourcenar s'efforce de lui donner cette résolution). Pour en revenir aux termes d'Ingarden,

l'expérience esthétique de l'œuvre se trouve ici comme noyée dans l'analyse rationnelle, qu'elle soit artistique, historique ou culturelle.

Il en va autrement du dernier essai considéré ici, celui sur "Les Deux Noirs de Rembrandt"⁷. Cet essai diffère des deux autres et par la manière dont l'œuvre artistique est abordée, et par l'expression que donne Yourcenar à ce qu'elle perçoit. Alors que dans les deux autres essais, l'abord de l'œuvre se fait par le biais de l'intellect, de connaissances extérieures au tableau, il me semble qu'ici Yourcenar part directement de son expérience esthétique, à laquelle elle donne une expression plus directe que dans les autres essais. Au lieu d'évoquer la biographie ou de chercher à expliquer l'œuvre de Rembrandt par des circonstances extérieures, comme elle le fait pour Piranèse, elle place son discours d'emblée sur le terrain de la subjectivité, évoquant l'œuvre d'un peintre qui l'a touchée personnellement :

Rembrandt a eu peut-être plus que tout peintre sa vision, son rêve si l'on veut, du monde qu'il portait en lui et du monde où il a vécu. On sent bientôt que chaque tableau, chaque dessin, est un fragment d'un univers rembrandtesque auquel nous appartenons, mais secrètement et le plus souvent inconsciemment, comme aux nerfs, aux artères, aux globules blancs et rouges qui circulent dans la nuit du corps. (*PE*, p. 567)

Il s'agit ici d'une rencontre entre deux subjectivités : celle du peintre (qui a "sa vision") et celle de Yourcenar le regardant et se sentant impliquée dans un "univers rembrandtesque". Cette entrée en matière pose l'expérience esthétique personnelle comme la clé de l'œuvre; Yourcenar ne fait pas appel à des connaissances extérieures, mais essaie de nous communiquer son expérience à elle de l'œuvre de Rembrandt.

La suite de l'essai énumère certes des tableaux de Rembrandt, mais en évoquant à chaque fois le sort des personnages représentés, tel que Yourcenar l'imagine. Il est question du "vieux Saül cachant derrière un rideau toute la douleur humaine"; du "jeune cavalier polonais, qui est Titus, respirant l'air du danger"; de "ces deux ménagères assises auprès d'un berceau dont l'une projette sur le mur son ombre de Parque"; de "cet Enfant prodigue comme dissous dans le pardon"; de "l'homme riche" du

⁷ "Deux Noirs de Rembrandt", *En pèlerin et en étranger*, Paris, Gallimard, 1989, in *EM*, p. 567-570. Essai écrit en 1986, paru dans *Le Monde*, 16 décembre 1988, p. 19 et 30. Abréviation: *PE*.

tableau du *Bon Samaritain*, “qui ne s’est pas arrêté pour porter secours (et qui aura peut-être bientôt lui-même besoin d’aide)” (PE, p. 567-568). Par ces brèves évocations, Yourcenar donne des prolongements imaginatifs aux scènes représentées; elle nous propose des ébauches de récit, nous invitant à imaginer la suite du destin du personnage.

C’est dans sa description du tableau qui donne son titre à l’essai, les *Deux Noirs* de Rembrandt que cette approche se voit le mieux. Contrairement à son habitude, Yourcenar renonce explicitement à la consultation de sources extérieures, pour mieux se permettre d’imaginer à sa guise le sort des deux hommes représentés. Comme elle dit, “la lecture de documents m’apprendrait peut-être comment et pourquoi il a choisi de peindre ces deux jeunes hommes de race noire qu’on devine inconnus, malades et déshérités. Qui sont-ils?” (PE, p. 229). Elle imagine alors des réponses possibles à cette question, avant de s’attarder sur ce qu’elle voit dans le tableau. Sa description évoque à la fois l’aspect physique des personnages, tel qu’elle le perçoit, et leur état psychique, tel qu’elle l’imagine :

Ceux-ci sont maigres, émaciés presque, et leurs yeux exorbités ou creux, aux paupières rosâtres, sont d’hommes qui ont connu les coups et la fièvre, en tout cas l’*intolérable*. Deux amis, deux frères? De toute façon, rapprochés de très près par l’amitié et la fraternité du malheur. (PE, p. 569)

Yourcenar insiste aussi sur l’aspect individuel de ces deux personnages; au lieu de les percevoir comme des représentants d’une catégorie ou les produits d’influences extérieures, elle leur prête des destins et des personnalités bien distincts l’un de l’autre, comme dans le passage suivant:

En chacun d’eux, on sent la présence d’un destin personnel, d’un sort qui est à eux et qui pourrait être à nous tous [...]. Ils ont eu peur : l’esclave de gauche surtout l’indique, le moins intelligent peut-être, ou le plus brisé. [...] L’homme de gauche, qu’on dirait le plus robuste des deux, paraît s’appuyer sur son camarade, et en dépendre pour exister. L’autre, qui se tient très droit, si noble dans sa force usée, a l’indifférence royale des races fières. Rien de ce qu’il a été ne l’empêche d’être ce qu’il est. (PE, p. 569-570)

D’un côté, ce discours constitue une prise de possession des personnages de Rembrandt : Yourcenar les prend, les interprète, les fait siens; mais d’autre part, cette évocation franchement subjective fait vivre le tableau, le fait voir au spectateur d’une manière nouvelle. Contrairement

au discours érudit des autres essais, ce texte n'est pas destiné à informer le lecteur mais à lui faire partager une expérience esthétique d'ordre personnel.

Du point de vue de la forme, cet essai marque aussi un nouveau départ. Au lieu d'un discours d'explication appuyée sur des éléments extérieurs, d'une argumentation raisonnée destinée à nous convaincre de la justesse de son point de vue, nous avons affaire ici à un discours d'imagination, qui comporte des ébauches de récit, des descriptions évocatrices et subjectives, des rêveries libres à partir des éléments donnés.

Autre élément subjectif dans cet essai : nous y voyons surgir à propos de Rembrandt des préoccupations que nous savons caractéristiques de l'œuvre romanesque de Yourcenar, surtout dans ses dernières années. Ainsi, regardant les portraits de Rembrandt, l'essayiste évoque l'indétermination de l'identité individuelle, thème que nous connaissons pour l'avoir rencontré chez Hadrien, Zénon, et surtout Nathanaël⁸; il est question aussi du vieillissement, et de l'attitude à adopter face à la mort.

Cependant, ce qui me paraît le plus intéressant dans cet essai est la manière dont Yourcenar voit et décrit les formes et les couleurs des tableaux de Rembrandt. Je pense surtout aux portraits, caractérisés par des jeux de lumière et d'ombre, et des personnages représentés sur un fond généralement assez sombre. Yourcenar balaie en une phrase tout commentaire critique sur ce qu'elle appelle les "clairs-obscur" de Rembrandt (*PE*, p. 568); contrairement à la plupart des commentateurs, elle s'intéresse précisément à cet arrière-plan sombre et souvent indistinct et au rapport entre le fond et les personnages représentés. Alors qu'on pourrait penser que les personnages se détachent ou émergent de cet arrière-plan ténébreux, Yourcenar les voit au contraire s'y "enfoncer", pour se "dissoudre" ou "disparaître" (*PE*, p. 569-570). Ainsi le personnage de "L'enfant prodigue" dans le tableau du même nom est "comme dissous dans le pardon" (*PE*, p. 568); le "bon samaritain" du tableau éponyme est "perdu dans un coin d'ombre" (*PE*, p. 567) et les "Deux Noirs" "s'enfoncent sous nos yeux dans la pénombre de Rembrandt et y disparaissent comme ils l'eussent fait dans la mer" (*PE*, p. 570). C'est-à-

⁸ Pour une analyse plus détaillée de cet aspect de l'essai sur Rembrandt, voir Francesca COUNIHAN, "Marguerite Yourcenar Rediscovered Rembrandt", in Florian KROBB & Jeffrey MORRISON (éds.), *Text into Image/ Image into Text*, Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 77-84. Le thème de l'identité dans les trois grands romans est analysé dans Francesca COUNIHAN, "At Last, a Woman in the Academy? Marguerite Yourcenar as Woman Writer", in *UCG Women's Studies Centre Review*, vol. 2, 1993, p. 111-124.

dire qu'elle les voit tous retourner à l'informe, s'abîmer dans les ténèbres pour y perdre leur individualité et leur être distinct. Son texte crée l'impression d'une obscurité envahissante qui tend à effacer toutes les formes.

Quelle est l'importance de ce texte pour notre propos? D'une part, les propos de Yourcenar inversent la perception habituelle du tableau pour mettre l'accent non sur le personnage mais sur ce qui l'entoure. Ce faisant, elle modifie radicalement le regard du spectateur sur l'œuvre de Rembrandt. D'autre part, ce texte rejoint par certains côtés l'œuvre romanesque de Yourcenar. Ces personnages rembrandtesques partagent le sort de Nathanaël, qui à la fin de sa vie, rencontre la mort en perdant son identité et en se mêlant à l'univers naturel qui l'entoure. En se couchant dans la dune pour dormir, Nathanaël songe que :

[...] si, par hasard, il mourait ainsi, il échapperait à toutes les formalités humaines: personne ne l'irait chercher là où il était [...]. Ce qu'on retrouverait au printemps quand les braconniers dénicheurs d'œufs viendraient ne vaudrait pas la peine d'être mis en terre⁹.

Mais je voudrais surtout évoquer un autre passage de cette nouvelle, qui fonctionne comme une annonce de la mort du personnage. Il s'agit des impressions de Nathanaël qui se baigne la nuit, au large de son île frisonne :

Il continuait d'aimer passionnément la nuit. Elle semblait ici illimitée, toute-puissante: la nuit sur la mer prolongeait de tous côtés la nuit sur l'île. Parfois, sorti de la maison, dans le noir, où l'on n'apercevait indistinctement que la masse molle des dunes, et dans l'entrebâillement, le blanc moutonnement de la mer, il enlevait ses vêtements, et se laissait pénétrer par cette noirceur et ce vent presque tiède. Il n'était alors qu'une chose parmi les choses. (OR, p. 990-991)

Un personnage qui disparaît dans une mer noire et indistincte: c'est tout à fait ainsi que Yourcenar décrit le sort des deux jeunes hommes noirs de Rembrandt. Ils partagent de cette manière le destin de Nathanaël, perdant

⁹ *Un homme obscur*, in *Comme l'eau qui coule*, Paris, Gallimard, 1982, in OR, p. 999-1000.

leur individualité dans l'élément qui les entoure. Ils se rapprochent aussi de Zénon, qui vit une expérience analogue lors de son "bain lustral"¹⁰.

Dans l'ensemble, on peut dire que le discours de Yourcenar sur Rembrandt paraît bien plus enraciné dans sa vision subjective que celui des autres essais examinés ici. Pour reprendre les termes employés plus haut, dans cet essai nous sommes en plein dans l'expérience esthétique et subjective du tableau; l'analyse artistique, le commentaire rationnel sont presque absents. De plus, pour évoquer cette expérience, l'écrivain emploie des formes de discours qui sont loin de l'argumentation rationnelle : des ébauches de récits, des descriptions qui mettent l'accent sur l'affectif, des images évocatrices comme celle des esclaves noirs disparaissant dans la mer. Dans cette mesure, l'essai sur Rembrandt est bien plus un discours de l'imagination qu'un "essai critique" à proprement parler; il est très proche par sa forme d'un roman comme *Un homme obscur*.

En poursuivant le rapprochement avec l'œuvre romanesque (où l'essai sur Piranèse fait écho à certains aspects de *Mémoires d'Hadrien* et où l'essai sur Rembrandt rejoint *Un homme obscur*), on voit que l'écriture critique suit une évolution parallèle à celle de l'écriture de fiction. Ce n'est peut-être pas un hasard si le parcours de notre auteur l'a menée du chaos qu'elle perçoit chez Böcklin, à Piranèse avec sa prédilection pour l'architecture et l'organisation des espaces, puis à Rembrandt et à l'effacement des lignes et des formes. Cette évolution concerne aussi le discours : l'enthousiasme discursif de la jeunesse (je pense à *Feux* ainsi qu'à l'essai sur Böcklin) est remplacé par la rigueur intellectuelle de la maturité, avec le déploiement des ressources du savoir et de la rhétorique; à cette phase succède une écriture plus simple en apparence, plus dépouillée, plus déliée à l'égard des contraintes intellectuelles, et plus apte à exprimer les préoccupations fondamentales de l'auteur. Au cours de cette évolution, le discours argumentatif des premiers essais cède le pas à un discours beaucoup plus proche de l'imagination et de la créativité. En ce sens, les essais critiques de Yourcenar, et surtout l'essai sur Rembrandt, peuvent être considérés non comme une catégorie à part dans son œuvre, mais comme faisant partie intégrante de son œuvre créatrice, au même titre que les textes romanesques.

¹⁰ *L'Œuvre au noir*, Paris, Gallimard, 1968, p. 245-246. Mon interprétation s'appuie ici sur Elena REAL, "Mer mythologique, mer mystique", in *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1988, N° 3-4, p. 81-87.