

L'ARTISTE DANS L'OEUVRE DE MARGUERITE YOURCENAR

par Elena PESSINI (Université de Parme)

Si nous parcourons l'oeuvre de Marguerite Yourcenar depuis les premiers romans en passant par les recueils de nouvelles, les poèmes en prose, les essais et jusqu'aux mémoires, nous rencontrons souvent des personnages qui, de près ou de loin, sont liés au monde de l'art, des artistes et des créateurs, talentueux ou croyant l'être. Cette présence est une constante mais elle n'en a pas moins mille visages : elle prend tantôt l'apparence de l'écrivain Stanislas, du musicien Alexis, des peintres Cornélius Berg, Wang-Fô et Clément Roux, de l'acrobate Sappho, des acteurs Lazare et Herbert, du sculpteur et peintre Michel-Ange et l'énumération pourrait continuer encore. Chacun d'entre eux mérite notre attention puisqu'il est un regard particulier posé sur le monde pour lui faire rendre sa vérité cachée derrière l'apparence accessible à tous. Mais nous nous contenterons de ne considérer que les artistes auxquels Marguerite Yourcenar a donné le jour dans les oeuvres qui vont *d'Alexis ou le Traité du vain combat* (1929) aux *Nouvelles orientales* (1938). Dix années au cours desquelles les problématiques abordées permettent de deviner un écrivain qui cherche et qui se cherche dans une quête au double aspect. Avec une sensibilité d'autant plus aiguë qu'elle est directement en cause, Marguerite Yourcenar se penche sur le mystère de la création, sur les rapports particuliers que tout créateur entretient avec le réel, avec les manifestations vitales et par conséquent avec leur contraire, sur les difficultés qu'il éprouve à être à la fois homme et artiste. Mais elle est également fascinée par les mystères qui gouvernent les rapports amoureux entre les êtres et les font se rencontrer, se choisir, se détruire et s'aimer parfois. Ces thématiques qui reviennent en leitmotiv sont révélatrices d'un moment de crise où la femme et l'écrivain s'interrogent sur la place qu'elles occupent.

Marguerite Yourcenar constitue au cours de cette décennie une mosaïque variée où prennent part les personnalités les plus diverses,

Elena Pessini

mais chacune d'entre elles est un moyen de préciser un peu mieux les données du problème, à défaut de pouvoir apporter des réponses incontestables.

Un des facteurs de différenciation qui distingue les créateurs de Yourcenar les uns des autres est sans doute la nature du lien qui les attache à leur art, conçu comme instrument de connaissance du moi et du monde. Nous savons bien peu de choses des activités littéraires de Stanislas, protagoniste de *La Nouvelle Eurydice* ; les seuls détails qu'on nous fournisse confirment l'idée que l'art est avant tout pour lui le lieu de l'autobiographie, un moyen pour interroger son existence et résoudre le mystère de son amour pour Thérèse. Il se sert de son écriture comme d'une torche lumineuse pointée sur son passé :

J'avais achevé mon premier livre ; j'avais cru, en l'écrivant, donner de Thérèse une image exacte, ou du moins nuancée : je m'aperçus, quand il fut terminé, que ce portrait ne lui ressemblait pas. [1]

Cette tentative sombre dans l'échec car Stanislas a sous-estimé ce moyen artistique qu'il utilise. Il n'a pas considéré la possible autonomie de ces mots et de ces phrases mis bout à bout dont il n'est pas nécessairement le maître, même s'il en est le créateur. Cet aspect particulier du rapport que l'artiste entretient avec son art est beaucoup plus fouillé et approfondi à travers le personnage d'Alexis pour qui l'expression musicale devient un double de sa personnalité apparente, le lieu de la révélation de sa véritable identité. Son art qui est métier mais surtout aide, réconfort, devient un révélateur, le moyen de se découvrir et de s'accepter enfin. Alexis, grâce à sa recherche qui part de l'enfance pour découvrir les signes, les indices qui lui permettraient de cerner l'homme qu'il est aujourd'hui devenu, trouve les sources premières de son talent de musicien.. Le silence accablant, le poids du non-dit l'ont poussé vers une forme d'expression qui refuse la parole :

C'est pour cela peut-être que je devins un musicien. Il fallait quelqu'un pour exprimer ce silence, lui faire rendre tout ce qu'il contenait de tristesse, pour ainsi dire le faire chanter. Il fallait qu'il ne se servît pas des mots, toujours trop précis pour n'être pas cruels, mais simplement de la musique, car la musique n'est pas indiscreète et, lorsqu'elle se

[1] M. Yourcenar, *La Nouvelle Eurydice*, Paris, Grasset, 1931, p. 72.

L'artiste dans l'oeuvre de M. Yourcenar

lamente, elle ne dit pas pourquoi. [2]

Sa musique devient expression de la douleur et exorcisme de la douleur. Sa présence, son absence, ses formes scandent les étapes de la bataille qui le déchire. Lorsqu'il décidera de lutter contre sa véritable nature, il devra mettre en sourdine ce cri de l'âme, car le refus de soi-même implique le refus du langage dont il s'est servi jusqu'ici pour se dévoiler. Et inversement, le désir de se retrouver correspondra à une réconciliation avec les mélodies et les notes. Lors de son dernier séjour à Woroino, Alexis vivra l'instant le plus intense de sa parabole existentielle. L'espace d'un morceau, tout lui sera rendu, sa musique et son âme. Au cours de cette noce où il se choisit Alexis a pour témoins sa musique et ses mains, métonymie d'un corps qui pourra désormais vivre à son propre rythme.

A la victoire d'Alexis répond en contraste le désespoir de Sappho pour qui son talent n'est autre que condamnation, peine subie et malédiction. L'art de Sappho n'est pas un choix :

"(...) Son métier est intervenu pour l'obliger chaque soir à une espèce d'isolement en hauteur (...)" [3]

Le destin auquel nul ne peut se soustraire lui a fait un cadeau empoisonné, il l'a voulue acrobate, funambule et damnée, éternelle victime de son art et de ses amours de passage. Et c'est l'absence totale de liberté qui l'empêche de trouver quelque réconfort dans ses circonvolutions aériennes. Contrairement à Alexis, elle ne décide pas. Bien loin d'être harmonieux, le rapport entre l'artiste et son art se résout en un continuel bras de fer qui fait de Sappho une éternelle perdante. L'image de cette femme trahie par son art et ses amants, obligée à déguiser son corps et son coeur avec les oripeaux des costumes de scène est aussi inquiétante que le spectacle offert par Cornélius Berg, peintre du Nord, victime de son talent. Sa tristesse naît d'avoir perdu la faculté de regarder les modèles dont il se sert pour ses peintures. Et l'on peut comprendre son désespoir car que devient un artiste s'il perd ce magnifique pouvoir qui lui permet de voir "autrement" ? Au-delà de la particularité de leurs existences, les peintres, musiciens ou écrivains que Marguerite Yourcenar fait vivre posent tous la question de cette vision particulière du monde et de la qualité de ce regard. Y a-t-il une "meilleure façon" de l'exercer qui per-

[2] M. Yourcenar, *Oeuvres romanesques*, Paris, Gallimard, 1988, p. 16.

[3] *Ibidem*, p. 1130.

mettrait de distinguer le génie de tous les autres, qui puisse servir l'art sans brûler les yeux de celui qui contemple ?

Sappho, la trapéziste, condamnée à tout voir d'en haut, suspendue entre ciel et terre est l'allégorie de la position du créateur pris entre ce monde et celui qu'il crée, celui dans lequel il évolue ; mais ce sont surtout Wang-Fô dont les aventures ouvrent les *Nouvelles orientales* et Cornélius Berg, dernier protagoniste de ce recueil, qui concentrent à eux seuls l'essentiel de cette problématique. Wang-Fô a poussé à son extrême limite sa capacité de capter visuellement le spectacle du monde ; chasseur de couleurs et de formes, il colle à la réalité pour mieux la faire éclater. Sa méthode fascine les hommes qu'il rencontre et son disciple Ling voudra franchir les portes de son immense savoir, être initié à un rite où l'accès au sacré se fait par le regard, où la vision du monde est une alchimie qui transforme, embellit et rend autre. Ling jusqu'ici s'est contenté de voir, Wang-Fô va lui demander de regarder comme il le fait lui-même :

Grâce à lui, Ling connut la beauté des faces de buveurs estompées par la fumée des boissons chaudes, la splendeur brune des viandes inégalement léchées par les coups de langue du feu, et l'exquise roseur des taches de vin parsemant les nappes comme des pétales fanés. [4]

L'acquisition de ce regard ne se fait pas sans dommage ; Ling sacrifie à ce pouvoir visuel son regard et son cœur d'homme. Enfin doué de cette magie qui fait affleurer l'invisible, il devient insensible face aux spectacles qui émeuvent les autres hommes ; sa femme morte n'est plus pour lui un être mais une couleur. [5]

Ling se forme à l'école de Wang-Fô dont l'œil est si bien exercé qu'il finit par atteindre ce qui est scellé par la simple apparence. Qui-conque chercherait dans ses tableaux l'exact reflet de la réalité serait, comme l'empereur de la nouvelle, déçu. Le souverain ne reconnaît pas son empire dans les toiles du maître ; c'est le signe que l'artiste a bien accompli sa mission. Il a scruté le monde, en a extrait son essence et a fait affleurer la beauté partout, où qu'elle fût. Chaque nouvelle pein-

[4] *Ididem*, p. 1144.

[5] "Depuis que Ling lui préférait les portraits que Wang-Fô faisait d'elle, son visage se flétrissait, comme la fleur en butte au vent chaud ou aux pluies. Un matin, on la trouva pendue aux branches du prunier rose (...) Wang-Fô la peignit une dernière fois, car il aimait cette teinte verte dont se couvrent les figures des morts." *Ibidem*, p. 1145.

L'artiste dans l'oeuvre de M. Yourcenar

ture est une genèse, l'artiste-dieu est maître des paysages, des visages et sa puissance est symboliquement exprimée par son pouvoir d'animation des peintures. [6] Il peut insuffler la vie au monde inanimé qu'il a peint et sa position est privilégiée car il ne risque pas de se perdre dans un jeu dont il a lui-même inventé les règles.

Le pouvoir immense dont les yeux, l'intellect, les mains de l'artiste sont doués n'apportera au contraire à Cornélius Berg que douleur et souffrance. Derrière lui, une carrière bien remplie et d'innombrables tableaux, mais pourquoi refuse-t-il maintenant, à la fin de sa vie, de peindre le visage de ses semblables ?

Cornélius, vieux peintre de portraits, longtemps établi dans une soufente de Rome, avait toute sa vie trop scruté les visages humains ; il s'en détournait maintenant avec une indifférence irritée ; il allait jusqu'à dire qu'il n'aimait pas les animaux, ceux-ci ressemblant trop aux hommes. [7]

Il ne s'agit pas du caprice d'un vieillard ou de la dernière originalité d'un artiste. Cornélius Berg a emprunté le même chemin que Wang-Fô mais il ne porte pas en lui la sérénité du maître chinois. L'exercice de la création l'a contraint à fixer son attention au-delà du visible et cet entraînement constant a révélé non pas le beau mais l'abject, la souillure qui est le lot de la condition humaine. Ses ultimes années d'existence deviennent une lutte de l'artiste et de son regard, une bataille entre ses yeux habitués à violer les visages, les corps, et son intellect qui refuse de se plonger encore dans cette "horrible" humanité. Cette bataille ne laissera pas indemne celui qui la livre et elle le conduira jusqu'à l'impossibilité de créer. Miroir de sa propre condition, l'imperfection se transforme alors en obsession, en cauchemar continu ; elle conduit à la dénaturation du regard. La vision de l'artiste devient déformante, à la façon d'une loupe, elle grossit démesurément le laid et l'impur. En guise de souvenirs, Cornélius n'a rapporté de ses années de voyage et d'errance que quelques images de pourriture, de décomposition et de mort.

[6] "On disait que Wang-Fô avait le pouvoir de donner la vie à ses peintures par une dernière touche de couleur qu'il ajoutait à leurs yeux." *Ibidem*, pp. 1145-1146.

[7] *Ibidem*, p. 1216 .

Elena Pessini

Il revoyait certains traits de physionomie aperçus au cours de ses longs voyages, l'Orient sordide, le Sud débraillé, des expressions d'avarice, de sottise ou de férocité notées sous tant de beaux ciels, les gîtes misérables, les honteuses maladies, (...) et le beau corps gras de son modèle, Frédérique Gerritsdochter, étendu sur la table à l'école de médecine de Fribourg. [8]

Son dégoût pour tout ce qui s'éloigne du beau et de la pureté est exacerbé par la vénération qu'il porte aux transformations artistiques du réel. Cette horreur quasi physique de l'imperfection ressemble de façon singulière au sentiment qui anime Dorian Gray, le célèbre héros d'Oscar Wilde, face à son portrait. La terrible révélation de la beauté souligne l'ampleur de l'abîme qui sépare l'espace artistique de la toile et l'espace réel. Cette prise de conscience implique le rejet de ce qui l'entoure et déclenche sa folie qui n'est autre que le désir d'abattre la frontière entre les deux mondes.

“Oh ! quelle pitié !” murmura Dorian Gray, les yeux encore fixés sur son portrait “Quelle pitié ! Je deviendrai vieux, horrible, repoussant. Et cette peinture restera toujours jeune. Elle ne sera jamais plus âgée que ce jour de juin. Oh ! que n'est-ce le contraire ! Que n'est-ce à moi de rester toujours jeune, au portrait de vieillir !” [9]

Dorian Gray paiera de sa vie ce rêve insensé ; bien souvent, chez Yourcenar aussi, mort et art se côtoient. Aux prises avec le réel, l'artiste en contemple les multiples facettes, et l'une d'elles est justement cette mort qu'il doit subir ou qu'il inflige sans le vouloir vraiment, mort de l'inspiration ou de la créativité, mort qu'il faut représenter puisqu'elle est de ce monde. Bien des fois l'inquiétude des personnages naît de cette confrontation sans cesse renouvelée et leur salut dépend souvent de leur courage à la regarder en face.

Sappho a cessé de vivre depuis longtemps déjà. Son art qui l'oblige à se montrer, à s'exhiber, à se donner en pâture aux spectateurs la revêt d'un masque mortuaire :

Elle est pâle comme la neige, la mort ou le visage clair des lépreuses. Et comme elle se farde pour cacher cette pâleur, elle a l'air du cadavre d'une femme assassinée, avec sur ses joues un peu de son propre

[8] *Ibidem*, p. 1217 .

[9] O. Wilde, *Le portrait de Dorian Gray*, Paris, Le Livre de Poche, 1983, p. 44.

sang.[10]

Ensevelie vivante sous ses plumes et ses paillettes, elle vit sans cesse la mort de son identité. L'habitude du costume et du déguisement l'empêche de mieux se connaître. Et la mort par l'art, le dernier vol du haut de son trapèze, qui voudrait être l'unique revanche prise sur une vie difficile, une fuite par la sortie des artistes, devient un échec de plus à ajouter à tous ceux qui ont jalonné son existence. La mort étend son ombre lorsqu'elle ne la désire pas et se dérobe dès l'instant où elle ne veut plus qu'elle. Dans ce constant jeu de cache-cache, ses exercices et ses prouesses deviennent les assistants du destin funeste.

Alexis, lui, s'unira à son art pour s'opposer à sa propre mort, cet état de demi-sommeil, cette léthargie des sens auxquels on le contraint. C'est les deux mains appuyées sur son piano qu'il sacrifie l'homme du passé et se donne la vie pour la seconde fois. L'art, en harmonie avec l'âme, est générateur d'une énergie nouvelle. Après des années de souffrance et de lutte contre sa nature, Alexis immole l'homme qu'il a essayé d'être et qu'il ne lui convient plus de demeurer.

Wang-Fô réussira à opérer une synthèse de ces rapports tantôt négatifs, tantôt positifs qui lient l'art et la mort. Il fait plus qu'utiliser les hommes et les femmes qui posent pour lui ou les spectacles naturels qu'il contemple, il les use, en extrait la substance, et cette pratique implique en retour l'anéantissement du modèle. [11] Le drame que vit en silence l'épouse de Ling, rivée à sa chaise pour que le maître fasse d'elle un portrait ressemblant, sera explicité dans *Les suaires de Véronique*, de Michel Tournier, à travers les mots d'Hector, le modèle d'un photographe-bourreau :

La photographie pas sérieuse ne touche pas au modèle. Elle glisse sur lui sans l'effleurer. La photographie sérieuse instaure un échange

[10] M. Yourcenar, *Oeuvres romanesques*, cit., p. 1129.

[11] Carlo Bronne souligne, à ce propos le caractère tout à fait particulier du lien qui unit l'artiste et son modèle : "Le modèle, en voyant travailler l'artiste, découvre qu'il y a entre eux des rapports, non exprimés verbalement qui relèvent d'une sorte de destination propre à la création artistique. Le sculpteur ou le peintre ne dialogue pas avec vous, mais avec votre enveloppe charnelle, avec ses creux et ses bosses, la pente de votre front et le pli de votre bouche. Il compte sur eux pour atteindre à la vérité, au besoin malgré vous, et toutes les paroles qui se croisent par-dessus la selle ou le chevalet ne sont que vain bavardage étranger à ce qui se passe réellement." C. Bronne, *Marginales*, Bruxelles, juillet-août 1981.

perpétuel entre le modèle et son photographe (...) Vingt deux mille deux cent trente neuf fois quelque chose de moi m'a été arraché pour entrer dans le piège à images, votre petite boîte de nuit (camera obscura) comme vous dites (...) J'ai maigri, durci, séché non sous l'effet d'un quelconque régime alimentaire ou gymnastique, mais sous celui de ces prises, de ces prélèvements effectués chaque jour sur ma substance. [12]

Le processus qui conduit à la mort du modèle est lent, progressif ; il suit le rythme de la naissance de l'oeuvre d'art. La vie se distille, change de camp et dans le lieu qu'elle a quitté trône maintenant son contraire. Ce moment de la migration de la substance du monde réel vers la toile a été admirablement décrit par Edgar Allan Poe dans la dernière des *Nouvelles Histoires Extraordinaires* : "Le portrait ovale". Tout y est réduit à l'essentiel : une chambre, un peintre et son épouse, le modèle. Le créateur se transforme là en artiste maléfique qui extrait jour après jour la vitalité à ce corps qu'il désire représenter. Les mots du peintre expriment à eux seuls le sombre miracle qui a eu lieu : "En vérité, c'est la vie elle-même" s'écrit-il en admirant son chef-d'oeuvre, mais la constatation du miracle se fait en même temps que la constatation de la torture infligée : "Elle était morte". [13] C'est au cours du même sacrifice que l'épouse de Ling sera immolée.

Mais d'où vient alors qu'à cet artiste assassin soit offerte la possibilité de se sauver tandis que Sappho et Cornélius Berg continueront à souffrir ? Y aurait-il donc parmi ces demi-dieux que sont les créateurs des gagnants et des perdants ? Wang-Fô tue ses modèles tandis que ce sont eux qui infligent au peintre du Nord la pire des tortures. Peut-être Wang-Fô a-t-il mérité de trouver refuge avec son disciple sur la barque qui les emmènera loin de leurs géoliers car il n'a refusé aucun des aspects du monde qu'il a dû représenter. Sans dégoût ni crainte, il s'est plongé dans l'étude de toutes les manifestations vitales et de ce corps à corps il est sorti vainqueur. [14] Le pur et l'impur, le beau et l'abject sont de ce monde, la vie et son contraire aussi. Cette sereine acceptation n'est point antithétique à

[12] M. Tournier, *Les suaires de Véronique*, dans *Le coq de bruyère*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1980, pp. 165-166.

[13] E. A. Poe, *Le portrait ovale*, dans *Nouvelles Histoires Extraordinaires*, Paris, Garnier Flammarion, 1988, p. 310.

[14] Voir à ce propos l'essai de W. B. Yeats, *Per amica silentia lunae*, Mythologies, 1917, que j'ai lu dans la traduction italienne de R. Copioli, édité à Parme, Guanda, 1988.

L'artiste dans l'oeuvre de M. Yourcenar

l'élaboration de l'oeuvre d'art, elle en est la condition, mais sans doute Wang-Fô ne craint-il pas la mort, sans doute réussit-il à en peindre les couleurs car il est un peu plus qu'un homme, un peu plus qu'un dieu, pourrait-on dire avec les mots de l'Icare du *Jardin des Chimères*. [15]

Comme un clin d'oeil aux artistes qui l'ont accompagnée le long d'une période de sa vie où leurs inquiétudes avaient pour elle une brûlante actualité, Marguerite Yourcenar clôt sa dernière oeuvre de fiction, "Une belle matinée", avec l'histoire de Lazare, l'acteur en herbe de la Judenstrass. Il regarde le monde avec les yeux émerveillés d'un enfant qui en découvre les immenses richesses. Il sera Rosalinde et Roméo, jeune et vieux, homme et femme tout à la fois. Désormais, il pourra voir avec leurs yeux, entendre comme eux, vivre et aimer autant de fois qu'il apprendra un nouveau rôle. Son enthousiasme est un hymne à sa qualité d'artiste et de saltimbanque. Nous sommes bien loin des angoisses de Cornélius Berg ou de Sappho, bien loin des années tourmentées. Et ce cocher déguisé en mort, ou cette mort déguisée en cocher - c'est après tout la même chose -, qui conduit la troupe sur les lieux du prochain spectacle ne l'effraie pas. En attendant le jour où, arrivée à destination, elle s'arrêtera pour réclamer son dû, Lazare vivra sans crainte les mille vies que lui offre son art.

[15] Wang-Fô qui parle des gardes du palais souligne sa nature différente : "Ces gens ne sont pas faits pour se perdre à l'intérieur d'une peinture", *Oeuvres romanesques*, cit, p. 1153.

