

L'ART ET LA MANIERE

Par Fabrice ROZIE (Paris)

“quelqu'un qui nous laisse divinement libres, et pourtant nous oblige à être pleinement ce que nous sommes”
(Marguerite Yourcenar)

A dire vrai, je n'en ai fait qu'à mon idée : pour tout dire, j'avais envie de mettre au clair, en y voyant de plus près, ce qu'il en est de la Poétique de Marguerite Yourcenar. Pourtant, je risquais le hors sujet. C'est alors que j'acceptais, lorsqu'il se présenta à moi, de jouer avec le dicton “il y a l'art et la manière”. Quel intérêt pouvait-il y avoir à rapporter ce syntagme à l'oeuvre de l'auteur ? En fait, cela peut être un prétexte à élucider les liens tissés entre éthique et esthétique, à voir quelle secrète organisation alimente une littérature de l'expérience. Autrement dit, je vous invite à questionner la figure du poète qui traverse ces textes : elle désigne aussi bien un art d'écrire qu'une manière de vivre l'art.

A des amis curieux de savoir qui pouvait bien être Marguerite Yourcenar, je fus tenté parfois de répondre qu'elle était une manière de comédienne. Examinée de plus près, la proposition peut sembler acceptable, dans la mesure où elle offre un premier angle de vue à qui voudrait saisir dans son ensemble l'oeuvre de l'écrivain. Et puis, il est vrai que cet art d'écrire a quelque chose qui tient étrangement de l'expérience du vide qu'enseigne Peter Brook. “Comprendre, comprendre la visibilité de l'invisible est l'oeuvre d'une vie” [1].

Nous devinons ce qu'entend Yourcenar lorsqu'elle définit l'artiste en termes de médium, de seul être capable d'établir une médiation entre des degrés et des formes distincts de la réalité. Elle s'avère plus explicite encore lorsqu'elle affirme que l'écrivain est son propre secrétaire (elle évoque la langue *self* de Valéry), comme il l'est du per-

[1] Peter Brook. *L'espace vide. Ecrits sur le théâtre*, Seuil, 1977, p. 82.

sonnage. De même, la traduction exige de celui qui s'y attelle de servir avec intégrité la voix d'un auteur sans y mêler la sienne. En ce sens encore, mais plus particulièrement, la poétique du "portrait de voix", essayée et analysée par Yourcenar, tend à effacer au maximum les marques de l'auteur dans le tissu du texte.

Livré à soi-même, le personnage se confie au lecteur par l'intermédiaire d'un confident qui ne compte bientôt plus, sans que jamais le romancier ne déroge au pacte de lecture, ou ne s'adresse nommément au lecteur, au-delà des marges paratextuelles du roman. La singularité stylistique de la tentative, ce qui revient à dire humaine, réside dans la pluralité qui caractérise un tel genre : aucune voix ne se ressemble, aucun récit ne fait écho. Alexis, Eric ou Hadrien parlent en leur nom sans que Yourcenar importe en quoi que ce soit. Cette aptitude à prêter sa voix, laissant libre le personnage de tracer son autoportrait, s'apparente à mes yeux à l'incarnation du héros par le comédien lorsqu'il monte sur scène.

Il n'est pas de théâtre sans drame, mieux vaut dire sans action, ne serait-ce tout au plus qu'un drame de paroles. Au-delà de l'esthétique du "portrait de voix", c'est la poétique de Yourcenar qui accorde en littérature la primauté au drame. Cette poétique met en avant l'adéquation nécessaire du sujet à son langage, induisant de cette conjonction même le drame du personnage, c'est-à-dire le lot unique que la vie réserve à chacun, la part de liberté que l'individu s'octroie dans le but de voir plus clair, avant que ne le rejoigne son destin. L'exposé de la libre décision d'Alexis, l'évocation d'affinités électives faite par Eric, les comptes rendus éruptés par les héros de *Feux* (sans oublier le lyrisme fragmenté et obsessionnel d'un Je en décalage dans les interstices des poèmes en prose) attestent que toute voix est unique, tout grain révèle un être, toute intonation trahit un destin.

Si d'aventure l'individu se trouve dans l'impossibilité de se dire, la langue commune ne lui offrant pas le style qui puisse coller à son drame (qu'on pense seulement aux tentatives autobiographiques de Yourcenar), il pourra avoir recours en dernière instance à la poésie pour s'exprimer : il semble que c'est ainsi qu'il faut lire le poème destinal *La Voix des choses*, qui évoque une destinée, sans imposer une présence. Encore une fois, la capacité à ressentir par sympathie le drame d'autrui évoque en ce qui concerne Yourcenar le paradoxe du

comédien. Mais que représente l'élaboration d'une poésie du drame ? Eclairer le drame permet de désigner l'essence des choses et des êtres, et devient la pierre de touche d'une discipline oeuvrant pour le vrai (celui du *quod divinum*).

L'oeuvre, assimilable à une galerie de portraits (ou pour mieux dire, une série de bandes magnétiques), apparaît comme un roman de la connaissance, le roman complexe et polyphonique du savoir. Toutefois, cette poétique dramatique qui se fonde sur la voix du personnage, et qui s'apparente pour ces mêmes raisons à l'expérience de l'espace vide, raconte en sourdine un autre drame : celui de l'effacement de l'auteur.

Pour avoir lu Proust, nous savons désormais ce qu'il en est du style en matière de littérature : il faut y voir une intime tentative d'appropriation du langage, mis au service des données secrètes de l'individualité. S'il veut se dire sans altération afin d'être tout à fait soi-même, le sujet doit travailler le corps même du langage pour y puiser sa langue. De la même façon qu'en amour, Swann sait pertinemment qu'Odette n'est pas son genre (et il restera un dandy, ne produisant aucune oeuvre, restant en toute chose sur le seuil des velléités), il semble que Yourcenar n'ait jamais pu se satisfaire de l'autobiographie, qui décidément n'était pas son genre (et la préface du recueil *Les Songes et les Sorts* expose dès 1938 le refus de se trahir en se racontant selon les normes d'un genre qui systématise l'approche d'un être et de sa vérité, et qui ne parvient pas à capter l'irréductible individualité de l'être, sa fraction d'absolue divinité). Il importe moins de raconter une vie selon la loi du genre que de parvenir à saisir sans concession littéraire le drame d'une expérience. Le style au sens proustien fonde la poétique de Yourcenar. A cet égard, rappelons-nous la définition que l'auteur propose de l'art poétique (et qui n'a certainement de vraie valeur que si l'on prend la peine de la resituer historiquement) : "La poésie est l'art de dire la réalité en termes non-conventionnels." L'affirmation qu'il existe un art poétique permettant de prendre en compte la réalité, induit en outre qu'il y a une manière poétique de s'essayer au monde. C'est en cela que la poésie est performative puisqu'elle est aussi bien ce qui désigne l'essence du réel que l'actualisation de cette expérimentation.

Pour continuer sur notre lancée, et si Yourcenar est bien la comédienne que nous suggérons de voir en elle, posons une autre question : à quoi joue-t-elle ? Pour y répondre, examinons de plus près, jusqu'à en épuiser la substance, la définition que l'auteur proposa de son statut littéraire : "L'historien-poète et le romancier que j'ai essayé d'être...".

Qu'est-ce qu'être historien ? C'est ne pas se contenter du seul présent pour comprendre la nature de la destinée humaine. Plus encore, il s'agit de retrouver l'actualité de toute expérience révolue. De cette confrontation entre le passé et le présent doit apparaître la nature d'un absolu ontologique.

Qu'est-ce qu'être romancier ? C'est raconter en ce qu'elle comporte d'unique l'histoire du héros, exposant ainsi les mécanismes qui oeuvrent à son destin. Il s'agit de découvrir la vérité du drame par-delà l'artifice littéraire du roman ; la prose étant à l'image de la vie, un flot d'obvie et d'obtus, qui dissimule ou révèle tour à tour l'essentiel.

Qu'est-ce qu'être poète ? C'est s'absorber dans la contemplation de la réalité, percevoir l'essence éternelle du monde, et restituer poétiquement l'absolu divin du réel.

Qu'est-ce enfin qu'essayer d'être ? Pris dans le drame de l'existence, tout homme est virtuellement un héros au sens antique. A l'instar de la destinée d'Hadrien, exemplarisée littérairement par Yourcenar, toute vie est la résultante d'une triple combinaison : "trois lignes sinueuses, étirées à l'infini, sans cesse rapprochées et divergeant sans cesse : ce qu'un homme a cru être, ce qu'il a voulu être, et ce qu'il fut"[2]. L'éthique de la tentative (qu'on pense à l'importance de la devise des frères Van Eyck "Als ikh kan") demande au texte littéraire de retranscrire cette continuelle tension vers l'absolu, vers l'idéal, faisant de l'existence une possible expérience mystique, aux formes d'accès aussi variables qu'il y a d'individus : "Soudain, une joie infinie l'envahit, différente de celle de l'orgasme, parce qu'elle n'ébranlait pas un tréfonds de son corps, mais comme celle du lit, abandon et béatitude, plénitude d'être et de n'être plus" [3]. Ainsi, la littérature est un moyen de parvenir à la vérité de l'expérience, et fonde la notion de tentative,

[2] M. Yourcenar, *Oeuvres romanesques*, Pléiade, p. 535.

[3] *Quoi ? L'Éternité*.

dans sa double acception éthique et esthétique, comme essentielle en poésie : "Et c'est déjà beaucoup que d'avoir essayé" [4].

Qu'on me permette ici de jouer avec les mots, afin de mettre en lumière la relation de nécessité poétique qui lie l'éthique de la tentative, que postule l'oeuvre, à la forme de l'essai littéraire, que de fait elle convoque. Reportons-nous à "La Chronologie" de la Pléiade : un rapide examen suffit à vérifier combien l'essai a scandé la genèse de l'oeuvre, et à quel point il a pu constituer une manière de vivre l'art.

Pour un peu, on croirait que la forme n'est rien en regard de la substance qu'elle charrie (une version n'est définitive que par la force des choses). La forme ne semble importer que dans la mesure où elle désigne un idéal qu'il faut tenter d'approcher au plus près, afin d'en savoir plus : "Le roman dévore aujourd'hui toutes les formes ; on est à peu près forcé d'en passer par lui. Cette étude sur la destinée d'un homme qui s'est nommé Hadrien eût été une tragédie au XVIIe siècle ; c'eût été un essai à l'époque de la Renaissance" [5]. A l'évidence, l'essai constitue la forme la plus achevée du style de Yourcenar : il est une inépuisable source de renouvellement tant formel qu'intellectuel. Le cycle des essais rythme les étapes d'une investigation toute personnelle du monde, quelque chose comme le reflet d'un cerveau noir pris dans le labyrinthe. Plus encore, l'essai semble matérialiser l'idée que l'auteur se fait du style, en un mot de son propre portrait de voix (à cet égard, il est remarquable qu'aucune différence poétique ne distingue les essais des paratextes). L'essayiste dit *je*, sans écrire le roman du moi, en approchant le lyrisme du visionnaire réconcilié avec le monde, et en illustrant dans le texte qui l'éternise le cours même de sa pensée.

Le poétique, peu importe la forme, tente d'atteindre à la réalité : on pense aux aphorismes des "Trente-Trois Noms de Dieu". Les essais interrogent le monde et actualisent un drame de la pensée (ce qui n'induit pas une théâtralité des sentiments, une mise en scène du pathos). Ils réalisent ce que Georg Lukacs appelle "une forme destinale" :

dans les écrits des essayistes, la forme devient destin, principe créateur de destin. (...) Elle devient une conception du monde, un point de vue, une prise de position à l'égard de la vie dont elle est née ; une

[4] *Les yeux ouverts*, explicit.

[5] Pléiade, p. 536.

possibilité de la transformer elle-même et de la recréer. Le moment destinal du critique est donc celui où les choses deviennent formes, l'instant où tous les sentiments et toutes les expériences vécues qui étaient en deçà et au-delà de la forme reçoivent une forme, se fondent et se condensent en une forme. C'est l'instant mystique de la conciliation de l'extérieur et de l'intérieur, de l'âme et de la forme. Il est tout aussi mystique que le moment destinal de la tragédie, de la nouvelle, de la poésie lyrique, où respectivement héros et destin, hasard et nécessité cosmique, âme et arrière-plan se touchent et se confondent en une unité nouvelle, indissociable tant dans le passé que dans le futur. La forme est la réalité dans les écrits du critique, c'est la voix avec laquelle il pose ses questions à la vie [6].

Dans le cas de l'essai (qu'on peut considérer comme un poème en prose donnant à voir un esprit sondant le monde), mais également dans celui de l'aphorisme (qui montre souvent le poète accédant à la vérité de la vision littéraire), il n'est jamais question que d'une même chose : l'acte poétique. C'est pourquoi l'art et la manière sont les deux faces du poétique : il importe autant de dire le vrai que de se conformer à la vérité de son destin. L'enjeu est sans doute là : tenter d'être ce que je suis.

Tenter d'être ce que je suis, c'est vivre tout d'abord un rapport au monde qui en renouvelle sans cesse l'approche ; mais c'est également vivre l'art de façon à y trouver un style. Cette aptitude exigeante de se conformer sans tromperie à son propre destin, en allant droit à l'essentiel ("c'est du temps de gagné"), fonde à mes yeux le poétique pour Yourcenar. Cet art et cette manière de vivre le monde, de se conformer à la réalité en se conformant semblablement à soi-même, peut être pris pour un dandysme réactualisé à la modernité, qui exalterait les seules valeurs de l'individu, en refusant par ailleurs toute altération avec ce qui n'est pas soi et fait le système du monde (en un mot, la génération), et qui bien plus ne relèverait pas d'une sorte d'esthétisation du tangible : mais, ce serait là faire fausse route, et renvoyer Yourcenar du côté de la pose et non de la fusion avec le monde. Le roman est l'invocation du personnage et le silence forcé de l'auteur, jusqu'au moment où il prend à son tour dans les marges du roman la parole. Dans l'art, l'auteur est absorbé par le texte ; les marques de son existence sont effacées. Mais, elles réapparaissent en fragments ici et là dans le labyrinthe de l'oeuvre. Il apparaît que cet art et

[6] Georges LUKACS, *L'Âme et les Formes*, Gallimard, 1974, pp. 20-21.

L'art et la manière

cette manière de jouer de soi, replacés dans le contexte du livre total, désignent simultanément un art de se révéler autrement (et donc de se montrer autre) ainsi que le lieu poétique que le lecteur peut occuper. Il s'agit sans doute d'un lieu mystique, depuis lequel il devient possible de réinvestir de l'intérieur un temps humain désormais révolu, et que le lecteur peut s'il le souhaite reconquérir avec sympathie : il lui faut alors lier les multiples vestiges d'une histoire fragmentée, en faisant appel au sentiment inné en lui du drame humain. De la sorte, les romans, les aphorismes, les pensées, les livres, les lieux (ainsi de *Petite-Plaisance*), sont autant d'indices à convoquer s'il souhaite en extraire la vérité d'un être, l'art et la manière de son apparition au monde (c'est ainsi qu'on peut lire *La Voix des choses* à la place de Yourcenar).

Ce lieu déserté par le poète, et là encore il n'importe plus, se révèle être celui que le lecteur peut à son tour investir : cette figure de translation (qui coïncide avec l'absence fascinante que Yourcenar remarque dans la structure poétique de *Madame de Sade* de Mishima), désigne conséquemment la poétique de l'oeuvre en termes de translation, de démenagement de sens. Il semble que Borges ait défini pour elle, l'art et la manière de Marguerite Yourcenar : "Un écrivain croit parler de beaucoup de thèmes, mais en réalité ce qu'il laisse, s'il a de la chance, c'est son image" [7]. Et cette image est un regard, une icône aux yeux ouverts.

[7] Jorge Luis Borges, *Ultimes Dialogues*, Editions Zoé/Editions de l'Aube, p. 188.

