

**MARGUERITE YOURCENAR  
AU JARDIN DES HESPÉRIDES.  
une vision personnelle de la peinture espagnole**

par Pedro GALERA ANDREU  
(Université de Jaén)  
Texte traduit par M. Ledesma

Touché par la lecture de l'essai *Andalousie ou Les Hespérides* il y a déjà quelques années, nous avons été surpris du faible écho qu'il a eu parmi les historiens de l'art espagnol, et cela malgré les très justes observations que Marguerite Yourcenar y fait à propos de la peinture sévillane et espagnole de ce qu'il est convenu d'appeler le Siècle d'Or. Nous n'avons entendu qu'un seul collègue, feu Juan Miguel Serrera, en parler élogieusement, et plus récemment Manuela Ledesma, qui a souligné ces références picturales dans une étude sur Marguerite Yourcenar et la Méditerranée à la lumière des peintres qui sillonnent son œuvre<sup>1</sup>. Il est vrai que l'approche qu'un écrivain fait de l'œuvre plastique d'un artiste éveille chez l'historien de l'art une méfiance *a priori* : la méfiance de celui qui voit en l'autre un profane qui voudrait se frayer un chemin dans un domaine étranger sans autre bagage que sa propre subjectivité. Ce n'est pourtant pas le cas de notre auteur. Marguerite Yourcenar a, en effet, fait preuve, à plusieurs reprises et dans différents écrits, qu'elle possédait une connaissance précise de l'art et des artistes, et nous dirions même qu'elle a réussi à faire par ses propres moyens une sélection des chefs-d'œuvre les plus représentatifs des principaux musées du monde. Il nous semble pourtant que, même si sa connaissance des arts plastiques n'était pas très poussée, ce regard différent sur la réalité, un regard littéraire en somme, aurait toujours quelque intérêt pour un historien de l'art qui se doit toujours d'être critique, car ce regard qui est celui de l'écrivain partage avec toute création artistique l'imagination comme déclic et moteur du discours.

---

<sup>1</sup> Manuela LEDESMA, «De la Méditerranée et d'autres mers à la lumière des peintres dans les essais de Marguerite Yourcenar», *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, Camillo FAVERZANI éd., Clermont-Ferrand, 1995, p. 109-119.

En principe du moins, l'écrivain n'assume que très rarement une position totalement naïve ou irrationnelle devant l'œuvre d'art, il tend à chercher, au contraire, les points communs qui se sont constamment renouvelés, sous le devise horatienne *Ut pictura poesis...* entre l'art et la littérature depuis l'Antiquité<sup>2</sup>. En ce qui concerne Marguerite Yourcenar en particulier, il faut tout de suite dire que, sans ignorer l'aphorisme latin, aussi bien son goût esthétique que sa connaissance de la peinture lui permettent d'aborder les tableaux dont il est question dans ses ouvrages en tant qu'une suite d'images poétisées, «mélange idéal – d'après Alexandre Terneuil – de connaissance et poétique de la description»<sup>3</sup>.

De nombreuses allusions à la peinture sévillane et, par extension, à d'autres grands peintres espagnols comme Vélasquez et Goya sont, en effet, insérées dans un essai axé sur cette réalité spatio-temporelle que nous connaissons sous le nom d'Andalousie, mais cette dénomination s'y trouve ralliée, au-delà de l'étymologie historiquement déterminée ("Terre des Vandales"), à la pensée mythique issue de la Grèce classique, c'est-à-dire aux Hespérides :

L'Espagne méridionale a porté bien des noms ; Bétique à l'époque romaine, califat de Cordoue, royaume de Grenade, et cette vieille appellation du temps des invasions barbares, Andalousie, c'est-à-dire terre des Vandales. Le plus ancien de ces noms demeure le plus significatif : les Hespérides, *le seuil du couchant*. (EM, p. 379<sup>4</sup>)

Si nous tenons à souligner l'expression *seuil du couchant*, c'est parce qu'elle nous permet de constater que l'écrivain se propose d'emblée de disserter sur les origines de l'Occident ou, si l'on veut, sur les limites qui définissent aussi bien une partie du monde que la culture qui lui est propre. Nous nous trouvons ainsi face à la notion clé qui nous permettra de comprendre comment Marguerite Yourcenar se sert des images historiques, géographiques, littéraires,

---

<sup>2</sup> La bibliographie existant sur cette devise horatienne est immense. Jusqu'à 1983, l'étude d'A. DOLDERS, «*Ut Pictura Poesis : A selective, annotated bibliography of books and articles, published between 1900 and 1980, on the interrelation of literature and painting from 1400 to 1800*», *Yearbook of comparative and general literature*, 32, 1983, p. 105-124, est essentielle. Voir aussi Pedro GALERA ANDREU, «*Ut Pictura Poesis... Teoría y práctica en España durante el Renacimiento y Barroco*», *Literatura y arte*, Genara PULIDO TIRADO éd., Jaén, Universidad de Jaén, 2001, p. 63-82 ; voir en particulier la très abondante bibliographie sur le sujet.

<sup>3</sup> Alexandre TERNEUIL, «Marguerite Yourcenar, critique d'art», *Marguerite Yourcenar essayiste*, Carminella BIONDI, Françoise BONALI FIQUET, Maria CAVAZZUTI, Elena PESSINI éd., Tours, SIEY, 2000, p. 112.

<sup>4</sup> Marguerite YOURCENAR, «L'Andalousie ou les Hespérides», *Le Temps, ce grand sculpteur*, EM, p. 379-390. C'est nous qui soulignons.

artistiques et idéologiques pour rendre palpable le fait essentiel qui marque la différence et, en somme, le triomphe de l'Occident sur l'Orient : l'"obsession de l'individu" (*EM*, p. 387). Il est par ailleurs évident que l'un des corollaires de cette obsession, et peut-être le meilleur dans ce domaine de l'art où nous nous trouvons, est la peinture, et plus concrètement dans ce cas la peinture sévillane, l'une des écoles les plus significatives dans le cadre de la peinture espagnole, certes, mais une école qui a eu en même temps le pouvoir d'incorporer d'autres peintres qui, soit par formation soit par irradiation, s'y rattachent.

La peinture sévillane (et l'on peut ranger sous ce nom les peintres nés à Séville, comme Murillo et Valdez Léal, ceux qui y firent leur apprentissage, comme Vélasquez, ou leur carrière, comme Zurbaran) tient tout entière dans les limites d'un siècle, le XVII<sup>e</sup>, mais ses fruits sont en vérité ceux des Hespérides<sup>5</sup>. (*EM*, p. 386)

Fruits des Hespérides... Que veut nous dire Marguerite Yourcenar par là ? Au premier chef, et comme toile de fond essentielle à la compréhension du phénomène, elle perçoit l'italianisme sous-jacent à toute cette peinture, c'est-à-dire la leçon permanente que la Renaissance italienne a donnée à la peinture sévillane, notamment par l'entremise de l'école vénitienne, dont l'empreinte se voit assurée par le succès du Titien à la Cour espagnole, aussi bien celle de Charles Quint que celle de son fils Philippe II. Mais à cette influence-là il faut ajouter celle du Caravage d'abord, dont les innovations, qui étaient arrivées en Espagne au début du XVII<sup>e</sup> siècle, s'étaient répandues dans les cercles des peintres sévillans ; puis celle de l'art des Pays-Bas, car cette ville andalouse assure, en tant que port européen où accostent les vaisseaux en provenance du Nouveau Monde, tous les échanges commerciaux entre l'Amérique et le Nord de l'Europe.

Au deuxième chef, mais toujours au premier plan, il faut signaler que Marguerite Yourcenar tient à souligner les différences entre la peinture espagnole et la peinture italienne, fondées sur ce qu'elle appelle "le tempérament et l'*inimitable*<sup>6</sup> accent" (*EM*, p. 386) des peintres espagnols face aux Italiens. Ces deux particularités semblent avoir un caractère apparemment racial, mais on dirait qu'elles font, dans leur inéluctabilité, plutôt appel aux circonstances historiques qui ponctuent l'histoire de l'Espagne depuis notre Moyen Âge, c'est-à-dire

<sup>5</sup> Malgré l'exactitude générale de ce genre d'affirmations, nous signalons pourtant quelques imprécisions, car Vélasquez, par exemple, ne s'est pas seulement formé à Séville, mais il y est né en 1599.

<sup>6</sup> C'est nous qui soulignons.

aussi bien à l'impérialisme des Habsbourg qu'aux persécutions et discriminations religieuses menées au nom de la défense de la foi. Mais aussi, peut-être, et bien qu'elle n'en parle pas ouvertement, ces particularités pourraient dériver de circonstances historiques plus anciennes, dont les sources se trouveraient dans l'Antiquité, et plus précisément dans cette notion de *Finis Terrae* que l'Espagne d'alors représentait aux yeux des Anciens. C'est à cette notion de finitude d'ailleurs que, toujours d'après Yourcenar,

[...] l'Espagne n'hérite directement, semble-t-il, de son ascendance romaine que la part du patrimoine la plus ancienne, la moins touchée par les idéologies et les cultures, la plus commune en somme à toute la région méditerranéenne et à son faisceau de races, mais cette part est restée ici plus inaltérable et plus évidente qu'ailleurs : la danse qui rappelle les flexions et les torsions des filles de Gadès [...] ; la cuisine avec ses fritures, ses salaisons [...] ; le cirque et ses jeux sanglants ; la profonde *religio* ralliée autour des lieux consacrés [...] ; le sens austère et patriarcal de la famille [...] ; plus essentiel encore que tout cela, l'agencement de la maison elle-même, l'atrium, le patio, la cour où babille une fontaine. (*EM*, p. 382-383)

Violence, sensualité, intensité... Tout ce qui à trait à l'Espagne et au tempérament des Espagnols, à l'*espagnolisme* condensé dans le mot «bravo!» que le Romantisme attribua à cette population du Sud, imprègne assurément la pensée de notre auteur. Nous ne pouvons d'ailleurs oublier que c'est le mouvement romantique qui a forgé dans les esprits de l'époque l'image d'une Espagne différente, par tempérament, fougueuse et archaïque, fortement expressionniste, faite de contrastes en rouge et noir, frappée d'ombres et de lumières. Voici l'image de l'Espagne et de ses artistes que, encore aujourd'hui, se font les pays du Nord, ce qui expliquerait que Goya et Picasso soient nos peintres les plus reconnus.

Pourtant, chez Yourcenar, aussi bien la réflexion historique que les préjugés classiques essaient de fixer cette particularité espagnole à l'intérieur des coordonnées d'un monde unitaire : l'espace méditerranéen classique auquel l'Espagne appartient. Mais Marguerite Yourcenar va plus loin encore, car elle semble considérer que, pour des raisons qui proviennent de son éloignement par rapport au centre ou, si l'on veut, de sa situation aux frontières occidentales du pourtour méditerranéen, l'Espagne est devenue le dépôt privilégié de ces valeurs proprement méditerranéennes. Il s'agit donc chez Yourcenar d'une attitude semblable à celle adoptée par un romantique aussi reconnu que le peintre Eugène Delacroix à l'égard du Maroc et

des ses habitants lors de son voyage en 1832<sup>7</sup>, c'est-à-dire à l'égard d'une réalité également perçue comme un grand réservoir de vieilles et nobles vertus qui, d'après lui aussi, émanaient de la civilisation romaine et, dans un sens plus large, méditerranéenne.

Mais revenons à la peinture sévillane qui, d'après Yourcenar, est foncièrement *baroque* et *réaliste*, deux traits aussi typiques que topiques qui lui sont communément attribués et que, par là même, l'on accepte sans les discuter. Ce qui nous intéresse ici, cependant, c'est l'ensemble d'arguments dont Marguerite Yourcenar se sert pour tirer ses conclusions. Ces deux traits sont donc inhérents à l'Espagne et aux Espagnols. Ainsi, le baroque est pour elle, «l'expression normale d'une peuple habitué désormais aux tensions extrêmes» (*EM*, p. 385) et il imprègne entièrement la vie quotidienne, mais ses racines, qui s'enfoncent dans les «pompes des processions taumachiques» (*ibid.*), se font toujours sentir dans l'intense et tragique expérience du Moyen Âge chrétien.

Quant au réalisme, il faut signaler que même l'éclat et la passion présents dans la fête – et la vie espagnole semble pour Yourcenar être topiquement marquée par la fête, soit-elle profane, comme les courses de taureaux, ou sacrée, comme les processions de la Semaine Sainte – ne sont pour elle que le résultat d'une culture complètement «chosifiée», en ce sens que l'Espagnol voit dans la *Chose* (*EM*, p. 387) la manifestation première, essentielle du réalisme, et non pas dans la vérité transcendée ou, autrement dit, dans cette Idée platonicienne dont elle parlera plus loin. Et, encore une fois, Marguerite Yourcenar va chercher les origines de cette attitude philosophique à l'égard de la vie dans l'expérience tragique du christianisme au Moyen Âge ou, si l'on veut, dans l'absence d'une pensée imprégnée de ces «calmes abstractions de l'art arabe et mudéjar» (*EM*, p. 385). En fait, notre écrivain, se fondant sur une notion d'équilibre classique, semble voir dans la privation – qu'elle présuppose violente – de la culture islamique après huit siècles d'établissement dans l'Al-Andalus, l'affleurement brutal du substrat matériel, et cela au détriment de l'abstraction mystique et spirituelle. Or, les choses ne se sont pas produites ainsi qu'elle les imagine, car le Baroque espagnol, et même

---

<sup>7</sup> Essayant d'assurer la neutralité marocaine dans ce que l'on pourrait appeler la première crise algérienne (1827-1837), Louis-Philippe d'Orléans décide, une fois arrivé au pouvoir après les trois glorieuses, d'envoyer une ambassade auprès du Sultan du Maroc. Eugène Delacroix a en effet fait partie de cette mission commandée par le comte Charles de Mornay, laquelle dura six mois, y compris la brève escapade de Delacroix en Espagne (du 16 au 31 mai). Voir à ce sujet René HUYGUE, *Delacroix ou le combat solitaire*, Paris, Robert Laffont, 1990, et plus particulièrement le chapitre V, consacré à «Le Maroc et l'antique», p. 123-152.

une partie de notre Renaissance, se trouvent croisés avec de subtiles et parfois évidentes particularités émanant de la culture islamique, ce qui est surtout visible en architecture et en Andalousie en particulier. Mais ces questions historiques, voire archéologiques ne semblent pas intéresser Marguerite Yourcenar, ce qui la touche, au contraire, c'est le côté le plus insondable de l'esprit propre à une collectivité, c'est-à-dire le *Volkgeist* romantique.

C'est alors dans cette fatale attraction pour l'objet chosifié que se trouve la source de ce que Yourcenar appelle le «réalisme foncier» (*EM*, p. 386) de l'Espagne et des Espagnols, se servant de deux sujets picturaux pour l'illustrer : le portrait et la nature morte. Dans le cas du portrait, Marguerite Yourcenar voit ce réalisme dans l'individualisation à outrance à laquelle est soumis le personnage, et cela face au choix de le 'personnaliser' pris par la peinture italienne. Il est vrai que l'Espagnol se représente toujours sous la perspective de la singularité, renonçant ainsi à la généralité, à ce sens universaliste contenu dans le mot «personne» pris au sens étymologique du terme, c'est-à-dire renonçant au masque, au *genus* ou à l'essence de l'espèce humaine que l'art italien, pour sa part, explore et manie avec la même discipline qu'il décline les ordres classiques en architecture. En fait, dans ce processus d'individualisation noble ou misérable, caractéristique du portrait espagnol, se réalise un proverbe hispanique que notre écrivain ne semble pas connaître et qui dit en toute simplicité que «chaque personne porte en elle tout un monde». Ce proverbe est employé chez nous dans le sens de l'individualité absolue, car chacun porte en lui-même un monde absolument différencié, fruit d'un ensemble de phénomènes infiniment varié. Mais nous trouvons là aussi une allusion à l'insondable, au mystère qui se trouve tapi tout au fond de chacun et qui échappe à l'universalité du genre.

Or, cette parcelle irréductible de la personnalité que les personnages peints «porteront jusqu'au tombeau, enfermés à l'intérieur d'un corps dans lequel il leur faudra se damner ou se sauver» (*EM*, p. 386) et que Marguerite Yourcenar découvre chez Vélasquez lui-même, le meilleur des peintres espagnols de son temps, épouse l'universalité à travers la voie du naturalisme, du mystère de l'évidence ou, pour le dire dans ses propres mots, «le sens de ces leçons [universelles] reste mystérieux à force d'évidence» (*EM*, p. 387). Nous sommes là, en vérité, face à un jugement critique très juste de la part de notre écrivain, ce qui nous permet d'établir un rapprochement entre Vélasquez lui-même et l'un des nos artistes contemporains les plus reconnus du point de vue international, Antonio López, un

peintre pleinement réaliste qui semble s'attarder infiniment sur ses portraits et ses paysages urbains, voire sur la croissance d'un arbre ou sur l'épanouissement d'un fruit<sup>8</sup>, rendant la matière de sa peinture si dense que l'écoulement du temps lui-même semble se refléter mystérieusement sur la toile... «à force d'évidence».

Ce même mystère semble se trouver dans les natures mortes dont parle Marguerite Yourcenar dans cet essai, une peinture de genre où les objets inanimés ont le rang de protagonistes absolus. Ces objets s'y trouvent représentés, eux aussi, avec une obsédante individualité, toujours au premier plan de la toile, rehaussés par des effets lumineux dessinant si nettement leurs contours qu'ils semblent presque tangibles et souvent comestibles ou odorants : «Ce poisson, cet oignon, cet œillet, ce citron à côté de cette orange» (EM, p. 387). La détermination récurrente employée ici par notre écrivain intensifie la chosification de l'objet tout en lui enlevant toute possibilité de transcendance, mais, simultanément, cette obsédante individualisation, ainsi que le mystère qui en découle semblent la rendre encore une fois discutable.

Il y a d'ailleurs des années que l'on spéculé sur le sens qui pourrait se cacher derrière l'apparence de ces objets, surtout parce qu'ils se trouvent le plus souvent dans des compositions associées à des personnes ou à des actions dénotant une valeur emblématique, et très particulièrement dans celles qui s'inspirent de la *vanitas* ou dans des allégories représentant le *tempus fugit* ; ce qui nous ramène au Baroque et à sa très puissante prédilection pour l'allégorie et l'emblème en tant que genres hybrides qui participent aussi bien de la littérature que de l'image. La lecture chiffrée peut, nonobstant, en donner des résultats aussi erronés que ceux de la translittération pure et simple. De fait, cette tendance à l'excès interprétatif chiffré a été déjà largement dénoncée en ce qui concerne l'ensemble de la peinture hollandaise<sup>9</sup>, mais d'autres analyses plus particulières nous semblent plus intéressantes encore, celle, par exemple, d'un excellent historien de la peinture espagnole qui a récemment mis en évidence une spécificité propre à la nature morte espagnole face à l'italienne, la hollandaise, la française ou la flamande. Le professeur Pérez Sánchez parle, en effet, d'«une sensibilité humble et grave, une sensibilité profonde et imprégnée d'un sentiment presque religieux qui ordonne

---

<sup>8</sup> Ce travail de contemplation lente et mesurée de la part du peintre, ainsi que le processus d'élaboration du tableau sont à l'origine d'un film réalisé par Victor Erice en 1992 et dont le protagoniste est Antonio López lui-même, *El sol del membrillo*.

<sup>9</sup> Cf. S. ALPERS, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Madrid, Blume, 1987.

les objets d'après leur transcendance». Voici, d'après lui, les traits les plus nouveaux et les plus personnels que les premiers artistes espagnols apportent à ce genre<sup>10</sup>. Nous sommes donc ici face à une lecture complexe dans l'ambivalence significative du phénomène, une lecture qui, en définitive, échappe à l'idée de réalisme que nous avons héritée de l'esprit scientifique du XIX<sup>e</sup> siècle, et cela pour nous offrir désormais une interprétation née de la notion de réalité telle qu'elle était vécue au Siècle d'Or espagnol, comprise alors comme l'union indissoluble, par l'entremise de l'action divine, de la terre et du ciel.

Par ailleurs, notre écrivain manifeste son étonnement devant l'absence de la représentation, dans cette peinture espagnole qui épouse si étroitement la réalité, de la rue et de ces scènes concernant la vie quotidienne qui reproduisent si bien le caractère d'une collectivité, insistant de ce fait sur l'absence d'une vision générale et, par ce biais, sur le manque de liberté et de jugement critique de la réalité. Marguerite Yourcenar met, en somme, en évidence l'absence de l'esprit de citoyenneté en tant que capacité du sujet d'émettre des opinions et des jugements critiques sur la société. Je pense que c'est de cela qu'elle parle en disant que «la peinture espagnole a rarement essayé de rendre librement la vie au-dehors et en plein jour» (*EM*, p. 388). Or, ce jugement de valeur est aussi polémique que celui concernant la chosification qu'elle attribue à la peinture sévillane, car si nous partons de la constatation de cette absence, nous trouvons qu'il s'agit d'une peinture commandée dans la plupart des cas, soit par l'Église comme institution, soit par des gens d'Église à titre particulier, mais également par les membres d'une noblesse qui partage avec la communauté ecclésiastique le goût pour les thèmes religieux et transcendants et qui, comme elle, ignore la libre spontanéité de la rue.

L'explication à cela pourrait se trouver – pourvu, bien entendu, que l'on puisse identifier la liberté de jugement et d'expression avec la bourgeoisie, et notamment avec la bourgeoisie protestante – dans le faible développement que cette classe sociale avait alors en Espagne par rapport à celle, par exemple, des Pays-Bas, une contrée où les peintres ont su refléter la vie extérieure en abondance. Les documents de l'époque nous parlent pourtant de l'existence d'une quantité considérable de tableaux de «pays» [*sic*], c'est-à-dire de paysages naturels dans des maisons particulières et dans le commerce, ce qui constitue un signe évident de leur demande, surtout pour l'Amérique, soit par importation directe, soit sur commande faite à des peintres

---

<sup>10</sup> A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura barroca en España, 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 55. C'est nous qui traduisons.



locaux, obligés de suivre alors les modèles consacrés du genre. Malheureusement, la plupart de ces tableaux ne sont pas arrivés jusqu'à nous et ceux qui ont réussi à nous parvenir n'ont pas la qualité des vues des villes hollandaises que nous connaissons. Tout semble donc nous dire que ce genre de peinture n'était pas très apprécié en Espagne parce que, tout simplement, il ne s'adaptait pas aux normes établies par le *décorum*, c'est-à-dire parce qu'il ne respectait pas les règles d'une bienséance à l'espagnole qui considérait qu'il ne s'agissait pas d'une thématique digne d'être représentée dans des espaces publics et représentatifs. Il est à ce sujet éloquent de signaler la considération dont jouissaient en Espagne les paysagistes vénitiens, et notamment les frères Bassano qui y ont fait école au début du XVII<sup>e</sup> siècle. Parmi leurs imitateurs espagnols, un peintre de qualité du nom de Pedro de Orrente, par exemple, était, comme ses maîtres italiens et tous ses confrères, dans l'obligation de mettre au premier plan de la toile un thème religieux.

D'autre part, il faut signaler que le naturalisme propre aux pays du Nord est perçu dès la Renaissance en termes d'opposition par rapport au classicisme méditerranéen et, pour cela même, il est considéré comme barbare ou tout simplement inférieur à celui-ci. Voici ce que le peintre et essayiste portugais Francisco da Hollanda fait dire au XVI<sup>e</sup> siècle à Michelangelo Buonarroti lui-même dans un texte qui a été souvent commenté :

On ne peint en Flandre que pour tromper ou, si l'on veut, pour ne montrer que de fausses apparences, ou encore des choses qui réjouissent le spectateur, mais qui sont dépourvues de consistance... Dans la peinture flamande abondent, en effet, des tissus, des bâtiments, des champs, des ombres d'arbres, des rivières et des ponts, c'est ce qu'ils appellent des paysages, avec, de surcroît, de nombreuses figures humaines par-ci et par-là. Et même si cette peinture semble acceptable à quelques-uns, cela est fait sans art ni raison, sans symétrie ni proportion, sans sélection ni courage et, finalement, sans nerf ni substance<sup>11</sup>.

C'est donc ici que se trouve la source de cette dépréciation de la peinture du Nord dans les pays du Sud, c'est-à-dire dans le fait qu'il s'agit d'un art qui s'adresse aux sens, qui appartient en somme à la catégorie du sensible et qui, pour cela même, est inférieur à la raison. Mais Francisco da Hollanda allait plus loin encore en manifestant que ce genre de peinture ne pouvait être apprécié que «des femmes, et

---

<sup>11</sup> Francisco DA HOLLANDA, *Da Pintura antiga*, Lisboa, 1983, p. 235. C'est nous qui traduisons.

notamment des très vieilles ou des très jeunes...»<sup>12</sup>. Remarquons que, en ce qui concerne les femmes dont il parle, le peintre portugais ne prend en considération que les tranches d'âge les plus extrêmes, ce qui accentue le sens péjoratif qu'il veut donner à cette peinture étrangère à la raison. Nous ne pensons évidemment pas que Marguerite Yourcenar partage ce point de vue de Francisco da Hollanda, mais nous ne pensons pas non plus qu'elle puisse être du nombre des admiratrices de ce genre de peinture rien que pour son caractère agréable. Il est d'ailleurs très significatif que le peintre hollandais – et le peintre tout court – qui l'intéresse le plus soit Rembrandt, le plus influencé parmi ses compatriotes par la peinture italienne et, par conséquent, celui qui remet plus ouvertement en cause le ton franc, direct, de cet art descriptif<sup>13</sup>.

C'est ainsi que Marguerite Yourcenar a recours à Rembrandt pour confronter, avec la pure description de la chose dont se sert la nature morte espagnole, sa «méditation hallucinée» (*EM*, p. 387), dans la même mesure d'ailleurs qu'elle confronte cette dernière avec «la vision presque mystique» (*ibid.*) de Vermeer de Delft, encore un peintre hollandais. Nous tenons à préciser ici que, en tant qu'historien de l'art, nous sommes tout à fait d'accord avec notre écrivain en ce qui concerne Rembrandt, mais que nous ne le sommes pas au sujet de Vermeer, à moins, bien entendu, qu'il ne nous soit permis d'attribuer à sa peinture la valeur mystérieuse de l'évidence.

Si nous nous sommes arrêté un peu plus que prévu à ces aspects nous montrant aussi bien les convergences que les divergences entre l'art pictural des Pays-Bas et celui de l'Espagne, c'est que nous considérons que ces deux pays partagent, en plus d'une position excentrique par rapport à l'Italie, une sympathie particulière pour la peinture d'après nature, pénétrée dans l'un et l'autre cas de la ferveur religieuse telle qu'elle était vécue au bas Moyen Âge. Nous ne pouvons d'ailleurs pas ignorer dans ce contexte le prestige dont la peinture flamande avait joui à la Cour des Rois Catholiques, attesté aussi bien par la magnifique collection de bois peints ayant appartenu à la reine Isabel et se trouvant aujourd'hui pour la plupart dans la Chapelle Royale de la Cathédrale de Grenade, que par la présence au Musée du Prado de l'un des meilleurs tableaux jamais peints, la *Descente de Croix* (v. 1435) de Roger Van der Weyden.

---

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Sur le rôle de Rembrandt dans la littérature, voir : Manuela LEDESMA, *op. cit.*, p. 216 et sq. ; et Francesca COUNIHAN, «Analyse artistique et expérience esthétique : les approches critiques de Marguerite Yourcenar», *Marguerite Yourcenar essayiste, op. cit.*, p. 136-140. Sur l'italianisme et l'art de Rembrandt, consulter K. CLARK, *Rembrandt and the Italian Renaissance*, New York, University Press, 1966.

La peinture flamande est, en effet, une peinture exécutée avec une précision analytique, presque scientifique. Prenons, par exemple, le cas de Van Eyck, dont l'œil, ainsi que le dit Panofsky, travaille comme un microscope et un télescope simultanément, mais ce double instrument n'est pas le meilleur pour observer les émotions humaines, ce qui aboutit à une peinture dont l'accent «est surtout mis sur l'existence passive et non pas sur l'action»<sup>14</sup>. Marguerite Yourcenar a donc raison lorsqu'elle établit les différences entre la vision des peintres du Nord et celle des peintres espagnols face à un même sujet, et en particulier face à celui de la mort du Christ. C'est ainsi que dans son très jeune et enthousiaste essai sur «L'Île des Morts» de Böcklin, Marguerite Yourcenar fait appel à la figure de Holbein le Jeune faisant une représentation de son *Christ mort*, mais un Christ «non point offert, comme ceux d'Espagne, à l'amour des Madeleines, mais que le dégoût abandonne, sur une table d'hôpital, au scalpel des patriciens» (EM, p. 522)<sup>15</sup>.

Prenant en considération la tradition d'une culture qui s'est longuement exercée dans l'analyse visuelle ou, mieux, dans le plaisir de regarder, nous nous devons de signaler que les circonstances du XVII<sup>e</sup> siècle ne sont pas celles du XV<sup>e</sup> et que de nouvelles attitudes mentales ont fait entre-temps leur apparition dans ce contexte global qui est l'Europe. Il s'agit, en somme, d'une nouvelle manière de regarder le monde qui, sans ignorer l'apparence des choses ni leur valeur en tant que phénomènes, invite le spectateur à réfléchir sur le caractère accidentel, et par là transitoire, de cet aspect que montrent les objets, leur attribuant ainsi des signifiés cachés ou suffisamment ambigus pour qu'ils puissent se présenter à l'esprit comme de véritables énigmes qu'il faut regarder et interpréter autrement : voici donc le monde vu comme une allégorie.

Mais nous insistons à nouveau sur le fait qu'il est possible que l'on ait abusé au cours des dernières années lorsqu'il s'est agi de réviser le jugement positiviste si longtemps porté sur cette peinture, selon lequel un tableau se résume à ce que l'on voit, tombant alors dans l'extrême opposé qui veut qu'un tableau offre différents signifiés enfouis sous l'apparence superficielle et qu'à cause de cela, la «vision presque mystique» de Vermeer, d'après Marguerite Yourcenar, ait été

---

<sup>14</sup> E. PANOFSKY, *Los primitivos flamencos*, (1953), Madrid, Cátedra, 1998, p. 183. C'est nous qui traduisons.

<sup>15</sup> Marguerite YOURCENAR, «L'Île des morts de Böcklin», essai écrit en 1928 et paru originellement dans *La Revue mondiale*, 1930, p. 394-399 ; repris, quelque peu retouché, dans *En Pèlerin et en étranger*, Paris, Gallimard, 1984, p. 147-157. Nous utilisons ici l'édition déjà citée de la Pléiade : EM, p. 516-522.

récemment interprétée comme une manière de faire taire de douloureuses passions.

En fait, la vérité – notion des plus illusoirs quand il s'agit d'envisager une œuvre d'art – pourrait bien se trouver dans le juste milieu. Nous ne pouvons certainement pas ignorer les grands courants de la pensée comme la phénoménologie ou l'allégorie quand il s'agit d'aborder l'horizon culturel des sociétés européennes du XVII<sup>e</sup> siècle et de l'espagnole en particulier, car elles contribuent efficacement à expliquer ce panorama du point de vue artistique, mais nous ne devons pas non plus oublier que les circonstances historiques propres à chaque pays marquent des différences, que celles-ci sont dans tous les cas décisives et que toujours sous elles se cachent les vérités essentielles.

Il nous semble évident que Marguerite Yourcenar ne s'intéresse ni aux emblèmes ni aux tableaux vus comme des hiéroglyphes ; elle ne s'intéresse pas non plus à ceux qui décrivent mimétiquement la réalité. Ce qui l'intéresse, c'est l'art en tant qu'expression de la vie humaine, bref, en tant que réalité humanisée. Voici donc ce qui semble constituer pour elle la seule vérité digne de ce nom : celle qui rend évident le sentiment d'une collectivité. Et en ce sens, héritière de la critique romantique, notre écrivain découvre chez nous, dans ce jardin des Hespérides qu'est pour elle l'Andalousie, les valeurs qui avaient auparavant séduit les romantiques français et anglais du XIX<sup>e</sup> siècle :

Pas de pays plus dominé par une religion puissante qui favorise [...] l'intolérance, mais pas de pays non plus où l'on sente davantage, sous le brocart des dévotions ou sous la pierre des dogmes, sourdre la ferveur humaine ; pas de pays plus lié, mais aussi pas de plus libre, de cette rudimentaire et suprême liberté faite de dépouillement, de pauvreté, d'indifférence, du goût de vivre et du mépris de mourir. (*EM*, p. 389)

L'on dirait que nous nous trouvons ici face à l'écho d'un lieu commun souvent utilisé par la littérature de voyages<sup>16</sup>, et plus particulièrement dans les livres écrits par les écrivains romantiques ayant visité notre pays : «Quel dommage que ce peuple si noble soit si mal gouverné!» Et Marguerite Yourcenar termine en opposant sa chaleureuse admiration pour les protagonistes en chair et en os qui l'entourent avec leur humble outillage (nous ne devons pas oublier qu'il s'agit de l'Espagne telle qu'elle était en 1950) aux beautés

---

<sup>16</sup> Voir, par exemple, à ce sujet : A. VALLADARES REGUERO, *La Provincia de Jaén en los libros de viajes*, Jaén, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Jaén, 2002.

éternelles, aussi bien les beautés artistiques ou archéologiques que celles qui émanent des paysages, bref, aux beautés universelles. C'est ainsi que la poésie peut alors sortir de la toile et devenir une réalité, ou vice versa, comme si nous étions devant une toile aussi inquiétante et ambiguë que celles de Magritte :

[...] cette vieille religieuse à demi aveugle qui nous montrait sans les voir les tableaux de l'hôpital de la Caridad prend place dans nos souvenirs à côté des figures peintes [...] (EM, p. 390)

Nous sommes là face à un transfert réalisé en sens inverse de celui du peintre Wang-Fô lors de sa très belle fuite dans «Comment Wang-Fô fut sauvé»<sup>17</sup>, quand il échappe à la mort à laquelle son bourreau l'avait condamné en montant dans la barque que, sur sa commande, il était en train de peindre. Voici une métaphore magnifique sur le rôle de l'art en tant que regard prémonitoire, intuitif et halluciné que Rembrandt lui-même, son peintre favori, aurait bien pu souscrire. Rembrandt est par ailleurs un artiste accompli de l'ambiguïté poétique qui fait paradoxalement du regard de l'aveugle<sup>18</sup> un très subtil moyen d'exprimer les limites de l'art, de même que cette vieille religieuse à demi aveugle qui nous montre sans voir... Il est bien possible que l'artiste ait voulu – ainsi que l'a suggéré Svetlana Alpers – démontrer avec ces images que «c'est dans les mots (ou dans le verbe), et non pas dans la réalité que se trouve la vérité»<sup>19</sup>... ou, dirions-nous, dans l'imagination en étroite alliance avec la pensée, comme c'est le cas pour ce *Philosophe*, toujours de Rembrandt, qui se trouve au Musée du Louvre. Installé dans le coin le plus humble de sa maison, dans un petit creux que nous voyons pourtant mystérieusement éclairé, il nous apparaît plongé dans une profonde méditation qui semble engendrer le fabuleux escalier en spirale qui se trouve à sa droite, un symbole bien connu du feu de la sagesse et en même temps échelle qui conduit au salut.

Vision du voyant ou vision du visionnaire ? Si nous tenons compte des précisions établies à ce propos par Marguerite Yourcenar dans

---

<sup>17</sup> Nouvelle comprise dans la première édition des *Nouvelles orientales*, Paris, Gallimard, 1938. Nous utilisons, comme convenu, l'édition de la Pléiade : OR, p. 1139-1149.

<sup>18</sup> Voici les toiles de Rembrandt où paraît la figure de l'aveugle : *Le retour du fils prodigue*, au Musée de l'Hermitage ; *Homère dictant*, au Musée de la Haye ; et *Aristote appuyé au buste d'Homère*, au Musée de New York.

<sup>19</sup> S. ALPERS, *op. cit.*, p. 309.

«Borges ou le Voyant»<sup>20</sup>, nous dirions que la perception de la vie comme un passage qui nous est donné et auquel nous devons nous adapter répond à la vision du voyant qui est celle de Borges, et qui nous invite à prendre la vie pour un songe. «La vie est un songe» disait déjà Calderon<sup>21</sup> en plein Baroque, et Marguerite Yourcenar le transcrit dans cet essai sur l'écrivain argentin. Mais pour quelqu'un qui aime tellement la vie, si celle-ci n'est pour elle qu'un songe, nous nous sentons alors dans le droit de lui donner la réplique en lui demandant en toute logique si «la vie ne serait [...] pas elle-même un réveil?» (*EM*, p. 596). Nous pensons qu'outre la réponse que Marguerite Yourcenar a pu trouver chez Borges, elle en avait auparavant trouvé une dans l'art espagnol, dans la culture de l'Andalousie, dans le jardin des Hespérides.

---

<sup>20</sup> Texte de la dernière conférence donnée par M. Yourcenar le 14 octobre 1987, à l'Université Harvard ; compris dans *PE*. Édition utilisée : *EM*, p. 571-593. En ce qui concerne l'opposition entre «voyant» et «visionnaire», voir p. 574-575.

<sup>21</sup> Marguerite Yourcenar donne la phrase en espagnol dans le texte, mais légèrement modifiée par rapport à l'original : *La Vida es sueño*, et non pas *La Vida es un sueño*, traduction littérale du français (*EM*, p. 593).