

SCULPTER SA VIE

Daniel LEUWERS
(Université de Tours)

Le Temps, ce grand sculpteur, voilà un titre qui semble cautionner l'idée communément répandue d'une Marguerite Yourcenar foncièrement traditionaliste. Lamartine a déjà convié le temps à arrêter son vol; d'autres, comme Mallarmé, ont voulu le figer dans quelques immuables "Tombeaux". Segalen l'a mué en "stèles", tandis que Guillevic l'a placé sous le signe des menhirs inusables de Carnac. À y regarder de près, l'article – écrit en 1954 par Marguerite Yourcenar et repris en 1982 pour donner en 1983 son titre général à un recueil d'essais publié chez Gallimard – est mû par une extrême originalité qui transcende les conceptions classiques ou romantiques du Temps.

L'idée de l'essayiste est la suivante : ce que l'on sculpte, loin d'être promis à une intangible éternité, prend au contraire le risque de s'user, de s'éroder, de se casser, d'autant qu'à l'usure naturelle s'ajoute parfois le travail des vandales. Marguerite Yourcenar note que, "par degrés successifs d'érosion et d'usure", la sculpture qui a transformé un bloc de pierre en forme humaine, se trouve peu à peu ramenée "à l'état de minéral informe auquel l'avait soustrait son sculpteur". (*EM*, p. 312)

Marguerite Yourcenar ne s'en afflige guère, et même s'en réjouit plutôt parce que cette trajectoire est à l'image de la vie minée par la mort et qu'elle contrecarre nos illusions touchant à l'immortalité. L'essayiste va plus loin encore, en valorisant la "beauté involontaire" (*EM*, p. 313) qu'entraînent les ravages du Temps. D'une statue brisée, naît une œuvre nouvelle qui peut avoir "un faux aspect d'art moderne". (*EM*, p. 314) Aussi est-ce une hérésie, à ses yeux, que de restaurer les œuvres du passé, comme le veulent les antiquaires attentifs à la vanité des collectionneurs. Aujourd'hui, les chefs-d'œuvre mutilés ne nous choquent plus, ils nous émeuvent, tant nous avons pris "l'habitude de la ruine et des blessures". (*EM*, p. 315)

Lorsqu'elle parle de "beauté involontaire" (*EM*, p. 313), Marguerite Yourcenar ne fait évidemment pas acte d'allégeance aux mots d'ordre de

la modernité (le formaliste russe Khlebnikov souhaitait que, dans ses livres, les coquilles soient nombreuses afin que le hasard mine la part volontariste du travail artistique) – et le culte du hasard, substitué à la sacro-sainte inspiration, sera une des pierres de touche de la dite modernité, de Guillaume Apollinaire à André Breton –, mais il est certain que celle qui compose savamment ses romans historiques rêve de cette liberté qui innerve le labyrinthe du monde et les méandres de nos existences.

L'idée développée par Marguerite Yourcenar dans son article va se trouver mise à l'épreuve dans les trois "Tombeaux" sur lesquels s'achève son ouvrage, et spécialement dans le second d'entre eux : il s'agit du Tombeau de l'écrivain Jean Schlumberger qu'elle sous-titre modestement "Ébauche". La démarche de Marguerite Yourcenar est très révélatrice, et obéit à trois moments forts.

Le premier se situe en 1927 (elle a 24 ans), année où elle découvre une œuvre de Schlumberger dans laquelle celui-ci raconte les derniers mois de la vie de sa femme. Il s'agit donc du "Tombeau" d'un être aimé, découvert alors même que Marguerite Yourcenar fait elle aussi le deuil d'un être cher. Touchée par "ce 'tombeau' à la fois stoïque et puritain" (*EM*, p. 414), Marguerite Yourcenar reproche cependant à Schlumberger d'y "traiter d'assez haut" le *Et nunc manet in te* d'André Gide, "consacré lui aussi, plus ou moins confidentiellement, à la mémoire d'une femme disparue" (*Ibid.*). Marguerite Yourcenar passe donc de l'éloge de Schlumberger à une mise en parallèle quelque peu dépréciative.

Le second moment fort se situe en 1930 (elle a 27 ans) lorsque Marguerite Yourcenar rencontre pour la première fois Jean Schlumberger. La scène se passe dans un salon parisien, et cet homme vif, sec et courtois ne prête guère attention à la jeune femme qui, elle, s'enquiert de tout ce qu'on dit de lui. Le reproche le plus répandu est celui-ci : "Tailler ses ifs, c'est ce qu'il fait trop et trop souvent" (*EM*, p. 415). Marguerite Yourcenar le défend d'édifier ses livres comme des jardins à la française car il y a, derrière "le cadre presque lourdement fouillé ou ciselé" (*EM*, p. 416) de son œuvre, quelques lueurs de désarroi. On croit avoir affaire à une toile guindée de Rigaud, mais brille souterrainement "la lueur de Rembrandt". À la critique ambiante, Marguerite Yourcenar répond donc par un éloge feutré.

Le troisième moment fort se situe beaucoup plus tard, en 1951. La romancière, qui a 48 ans, est devenue l'auteur des *Mémoires d'Hadrien* et peut parler d'égale à égal avec Schlumberger. Mais celui-ci s'entête à lui poser la même question: "Hadrien se juge-t-il?". Médusée et un peu

agacée, la romancière finit par lui répondre qu'Hadrien "médite longuement sur sa vie" (*EM*, p. 416). L'esquive se double d'une attaque contre l'"humaniste puritain" qui n'a de cesse de faire passer ses personnages devant "leurs propres assises". Dès lors, Marguerite ne peut que se sentir du côté de Gide qu'elle réintroduit ici afin de poursuivre sa mise en parallèle avec Schlumberger. Ce dernier obéit au "souci perpétuel de juger" quand Gide clame avec superbe: "Ne jugez pas" (*EM*, p. 417).

Marguerite Yourcenar s'efforce cependant, dans un dernier paragraphe, de sauver quelque peu Schlumberger. Ne s'est-il pas intéressé à "la sagesse taoïste"? Certaines maximes chinoises ne ressemblent-elles pas à de l'eau claire, mais qui vous tord les boyaux? Dans ses jardins à la française, Schlumberger ménage ainsi quelques "terres que le propriétaire ne nous a pas fait visiter, et situées pour ainsi dire en dehors de ses grilles ou de ses digues" (*EM*, p. 418). Et puis – pirouette finale sous forme de petite note –, la romancière raconte sa dernière conversation avec Schlumberger, qui, "s'il m'en souvient, porta beaucoup sur le charme de visages et de jambes de danseuses". (*EM*, p. 418)

Marguerite Yourcenar s'est donc attachée, dans ce Tombeau, à montrer qu'au-delà du souci d'ordre et de rigorisme du vieil écrivain, des "remarques fugitives" et des "notations faites en sourdine" (*EM*, p. 418) témoignent d'un certain espace de liberté. On croit sculpter une œuvre, alors qu'on ne fait qu'être sculpté par sa propre vie, qu'elle soit fondée sur le refus puritain du désir comme chez Schlumberger, ou qu'elle soit fondée sur l'assumption du désir comme chez Gide. Marguerite Yourcenar se trouve, en fait, à l'intersection de ces deux postures, elle qui, artiste, voile sa véritable sexualité dans les méandres de l'Histoire ou de la mémoire généalogique, mais elle qui fait tout pour la vivre librement. Gide l'enchanté, mais Schlumberger la requiert. De cette double aimantation, elle fait finalement une alliée: ce que l'artiste sculpte, Marguerite Yourcenar se réjouit secrètement que la vie l'érode. Toujours trop prudente ou masquée, l'œuvre n'atteint à "sa liberté véritable" (*EM*, p. 418) que par l'usure à laquelle elle se livre - et qui la délivre. Il y a là une sorte de rectificatif majeur qui permet finalement de mettre à nu le désir et la pulsion, et de donner voix aux forces souterraines de l'inconscient. Dans son économie scripturale, Marguerite Yourcenar ne peut qu'adopter de telles ruses, elle qui se dit réfractaire à la psychanalyse quand des contemporains comme Michel Leiris et Raymond Queneau en font l'aiguillon de l'aveu. Marguerite Yourcenar se reconnaît plutôt des alliés en Marcel Proust et en Cavafy.

La romancière ne consent guère à l'aveu, comme le firent André Gide ou Jean Cocteau en son *Livre blanc*. Pour elle, l'aveu est impossible, impensable, indécent peut-être – ce qui explique son penchant pour le puritanisme de Schlumberger. En fait, elle se contente de laisser au Temps le soin de sculpter par érosion les préjugés qui affectent ses contemporains quant au lesbianisme. Marguerite Yourcenar se ligue ainsi avec une Histoire libératrice, celle-là même qui permet au Temps d'opérer un effritement salutaire de préjugés auxquels, curieusement, elle ne parvient pas à s'arracher.

Écrire, c'est donc se projeter dans un futur magiquement libéré – manière très particulière de laisser à l'aveu différé la possibilité d'éroder une œuvre qui n'arrive pas à tout dire et qui, par défaut, affectionne le non-dit. Le Temps érode et dévoile à la fois. Marguerite Yourcenar a besoin de cet allié fantasmatique. Elle le choisit. Et finalement le rigorisme auquel elle fait mine de recourir, c'est sa façon toute personnelle d'obéir à une dialectique subtile où dire, c'est toujours se dédire et où lire, c'est donner au lecteur l'occasion de dé-lire, c'est-à-dire de se délier de l'œuvre grâce aux vertus érosives de la lecture même.