

## NICOLAS POUSSIN ET MARGUERITE YOURCENAR OU L'EXPRESSION DE L'ENTRE-DEUX

par Anne-Marie PRÉVOT (Université de Limoges)

L'essai de Marguerite Yourcenar consacré à Nicolas Poussin, « Une exposition Poussin à New-York », fut écrit en 1940 et publié dans son recueil d'essais *En pèlerin et en étranger* (EM, p. 468-473). Ce texte constitue la référence la plus importante concernant ce peintre. D'autres références sont des propos brefs, mais néanmoins significatifs : ainsi dans *Quoi ? L'Éternité*, elle écrira : « Les grands arbres de Poussin et les bocages de Claude Lorrain prenaient racine en moi » (EM, p. 1350). Dans ses entretiens avec Mathieu Galey, rapprochant les œuvres de Maurice de Guérin et de Nicolas Poussin, Marguerite Yourcenar évoque « ces grandes figures d'une dignité surhumaine, au milieu de majestueuses forêts et de rochers, plus anciennes que l'homme » (YO, p. 584). À lire sa critique de l'exposition<sup>1</sup>, nous sommes frappée par la dimension d'auto-commentaire yourcenarien que revêt ce texte. L'essayiste relie esthétique du détail et émotion sacrée, elle rappelle « l'aspiration classique à l'absolue beauté » et la tension vers l'universel. Mais c'est à propos d'un tableau du Louvre, absent à l'exposition de New-York, *Écho et Narcisse*, que Yourcenar se relie de manière plus originale à la vision du peintre : « ce chef-d'œuvre crépusculaire, qui fait honte à nos plates définitions de classique et de romantique, se situe au bord de l'indicible ». Ce sont les manifestations de cet entre-deux au bord de l'irreprésentable qui retiendront particulièrement notre attention. Nous entendons par l'expression « l'entre-deux », la manifestation linguistique ou visuelle de l'instant insaisissable, innommable, situé entre un avant et un après : vie-mort ; présence- disparition ; profane-sacré ; plénitude-incomplétude ; l'on ne peut saisir la fulgurance de l'instant ou du passage que par des représentations du seuil : regard, geste pictural, présence linguistique de « presque », « à demi » ; ou

---

<sup>1</sup> Onze tableaux de Poussin sont exposés, dont *Vénus et Adonis*, *La Sainte Famille Whitcomb*, *La Crucifixion*. L'écrivain évoque également des toiles du Louvre ; nous ferons également référence, pour notre propos, à des tableaux non cités dans l'essai.

inscription picturale ou scripturale des effets, seule manifestation possible des causes indicibles. L'essai servira, dans cet article, de prétexte à une réflexion sur des langages iconiques et verbaux en écho, circulation entre deux artistes qui disent « à la perfection quelques vérités graves ». Et allégeance parfois singulière de l'écrivain au peintre.

### Variations sur une forme de l'entre-deux : les ruines

Le souci d'une belle ordonnance, souci qui unit Marguerite Yourcenar à l'idéal classique de Nicolas Poussin, prend paradoxalement sa forme la plus achevée parce que la plus précaire dans la représentation de la ruine. Si la ruine a symbolisé pour les Latins l'absence, le signe de lieux dont il ne reste rien, un effondrement, elle s'est ensuite chargée d'un enjeu émotionnel, de tragiques réflexions sur la fuite du temps, pour signifier, pour des écrivains comme Hugo, la représentation accomplie, achevée de l'œuvre, un éloge du temps. Marguerite Yourcenar répond à cette dernière vision par *Le Temps, ce grand sculpteur*. Nous parlerons, pour Nicolas Poussin et Marguerite Yourcenar à propos du traitement de la ruine ou de l'architecture à moitié brisée, d'une sorte d'ascèse temporelle. Pour ces deux artistes, l'œuvre humaine bien accomplie subit une déconstruction mise en œuvre par les marques du temps ; il s'agit de représenter une architecture qui, libérée d'une partie importante de ses atouts somptueux ou fonctionnels, va se manifester dans un fragment, représentation métonymique de l'absence de ce qui n'est plus et de la présence de ce qui est advenu. Des tableaux de Nicolas Poussin mettent en scène la ruine comme élément recréé, comme présence de vestiges d'où vont émerger un monde et une représentation picturale et scripturale renouvelés. *Paysage avec saint Jean à Patmos*, (1644) et *Paysage avec saint Matthieu et l'ange* (1640) construisent un univers anobli où les ruines, piliers renversés, fûts de colonnes tombés au sol sont le cadre signifiant dans lequel les Évangélistes, face à elles ou au milieu d'elles, vont rejoindre le passé, présent et avenir, l'un par l'écriture de *L'Apocalypse*, l'autre par le *Nouveau Testament*. Le paysage de l'artiste harmonieusement organisé par la verticalité des arbres, apaisé par l'eau calme, dit la métamorphose des choses, étape d'une déconstruction accomplie, d'où peut jaillir un monde nouveau. Cette relation à la ruine dans ces deux tableaux de Poussin trouve un écho particulier dans les œuvres de l'écrivain, en particulier dans la création de ses Mémoires. Dans le

*Labyrinthe du monde*, c'est sur des demi- « ruines » que se reconstruit le passé de ses ancêtres :

[...] je suis forcée, tout comme je le serais pour un personnage historique que j'aurais tenté de recréer, de m'accrocher à des bribes de souvenirs reçus de seconde ou de dixième main, à des informations tirées de bouts de lettres ou de feuillets de calepins qu'on a négligé de jeter au panier. (*EM*, p. 707-708)

Nous savons combien l'écrivain accorde d'importance à ce qui semblerait ne plus en avoir, parce que détaché, comme les fûts de colonnes, de leur ensemble : une lettre de Fernande à Michel, un poème de Michel inspiré par Jeanne de Reval, un billet évoquant la mort de son chien Trier, un souvenir pieux<sup>2</sup>. L'empereur Hadrien inscrit lui aussi ses mémoires sur l'œuvre de déconstruction du temps et de la maladie :

Ce matin, l'idée m'est venue pour la première fois que mon corps, ce fidèle compagnon, cet ami plus sûr, mieux connu de moi que mon âme, n'est qu'un monstre sournois qui finira par dévorer son maître. (*OR*, p. 287)

C'est dans l'évidence d'un corps qui se défait, et qui donne à voir « le profil de [la] mort », que l'empereur va retrouver par l'écriture « son juste poids d'homme » et transformer le risque d'un désastre corporel en reconstruction de soi. Les « yeux ouverts » d'Hadrien, la sérénité qui l'accompagne vers la mort, reposent sur l'écriture des vestiges de ce qui fut<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Ces objets métonymiques sont les traces des êtres, de l'amour, de la mort. Dans la trilogie *Dans le labyrinthe*, ils représentent en creux l'absence de ce qui fut, et en relief, une mémoire sur laquelle se construit, se manifeste la présence. Marguerite Yourcenar, à l'instar du « donner à voir » du peintre, donne à lire, par sa force créatrice, la sublimation du fragment : « Statues si bien brisées que de ce débris naît une œuvre nouvelle, parfaite par sa segmentation même : un pied nu inoubliablement posé sur une dalle (...) » (*TGS*, p. 313)

La poétique du reliquat, du débris s'inscrit dans une syntaxe de la métamorphose, en une structure proche du « chiasme » : « œuvre » appelle « segmentation », « nouvelle » appelle « parfaite » ; en outre, l'éternité du souvenir s'impose par l'adverbe « inoubliablement » qui par son sémantisme et son étirement dans la phrase transfigure le fragment fragile et aléatoire. La création littéraire et artistique est entée sur des brisures.

<sup>3</sup> La métaphore des ruines est un des enjeux poétiques de mémoires d'Hadrien. L'empereur doit collaborer avec un passé bouleversé et dépourvu de signification, du moins en apparence : « Le paysage de mes jours semble se composer comme les régions des montagnes, de matériaux divers entassés pêle-mêle.(...) ça et là, affleurent les

Mais s'il y a bien allégeance à la ruine comme « structure matrice de l'œuvre »<sup>4</sup>, selon les termes de Louis Marin, il y a parfois écart entre l'écrivain et la vision du peintre. En effet, nous constatons que l'écrivain aime parfois saisir la déconstruction dans son processus de dégradation<sup>5</sup>. Des termes comme « presque », « à demi », fréquents dans l'œuvre de Yourcenar, manifestent de tels choix. De même, la présence de substantifs déverbaux « tassement », « effritement », donne à voir le lent et inéluctable procès qui mènera à « de fragiles marbres sortis rongés, mangés, corrodés, ornés de baroques volutes » (EM, p. 315). Un extrait des *Mémoires d'Hadrien* évoque ces lentes transformations qui métamorphosent progressivement l'architecture, entre stabilité et instabilité, matériau d'origine et transformation géologique.

À Rome, j'utilisais de préférence la brique éternelle, qui ne retourne que très lentement à la terre dont elle est née et dont le tassement ou l'effritement imperceptible se fait de telle manière que l'édifice reste montagne alors même qu'il a cessé d'être visiblement une forteresse, un cirque, ou une tombe (OR, p. 385).

Nicolas Poussin, « un ordonnateur », comme l'appelle Marguerite Yourcenar, donne à voir par ses colonnes certes brisées, mais au tracé rectiligne, adoucies par leur rondeur, posées à un point d'équilibre parfait, une harmonie totale, un ordre classique, rationnel. Cette architecture à moitié déconstruite prend dans le paysage quelque chose de l'arbre, lequel, selon les propos de l'écrivain dans son essai sur Nicolas Poussin, « organise la nature, maintient un équilibre entre les pressions d'en haut et les gravitations d'en bas : stable, doué de longévité, et de silence » (EM, p. 471). L'enjeu émotionnel et pathétique propre à Marguerite Yourcenar peut certes s'exprimer dans l'œuvre de Poussin, comme ponctuation d'un événement. Dans son tableau *La peste d'Asdod* (1631), tableau d'effroi, de désolation de la ville, la base endommagée d'un pilier gît au sol et sert d'appui-tête à un pestiféré. Toutefois, comme un désir de maîtriser le désordre, le peintre a, comme pour donner une sorte d'encadrement à la scène, représenté des temples, colonnes et bas-reliefs dans leur perfection ; s'y réfugient quelques êtres errants. Le pathétique du sujet donne lieu

---

granits de l'inévitable ; partout les éboulements du hasard. Je m'efforce de reparcourir ma vie pour y trouver un plan » (OR, p.304-305).

<sup>4</sup> Louis MARIN, *Sublime Poussin*, Seuil, 1995, p.154

<sup>5</sup> Je me permets de renvoyer à mon ouvrage : Anne-Marie PREVOT, *Dire sans nommer. Stylistique de la périphrase dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, L'Harmattan, 2003, première partie, chapitre II, « Le seuil chronologique », p.60-66.

à un double traitement architectural où l'ordre classique est tentative de maîtrise des passions et des événements qui se déchaînent au centre du tableau. Marguerite Yourcenar confère une dimension parfois visionnaire à la ruine et rejoint l'art de Piranèse dans le commentaire d'une gravure de la Villa d'Hadrien :

Structure ronde, éclatée comme un crâne, d'où de vagues broussailles pendent comme des mèches de cheveux. (OR, p. 522-523)

Cette « architecture tragique d'un monde intérieur » (OR, p. 523), l'écrivain l'exprime par le pathétique retenu des deux comparaisons où se conjuguent le destin inéluctable des êtres et des choses.

La ruine est une des représentations de l'entre-deux, entre vie et mort, construction et déconstruction ; elle crée une parenté d'« écriture » entre Marguerite Yourcenar et Nicolas Poussin : la ruine comme matrice de l'œuvre, figure métonymique de ce qui fut et source de ce qui va advenir ; soubassement, sur lequel peut s'écrire l'œuvre à venir. Mais l'écrivain donne également à entendre des accents pathétiques dans la présence des marques successives du temps et dans la poésie des choses où se dit toute métamorphose inouïe.

### L'entre-deux ou l'expression du mystère

Dans son essai, Marguerite Yourcenar commente le tableau *Écho et Narcisse* en ces termes :

[...] ce chef-d'œuvre crépusculaire qui fait honte à nos plates définitions de classique et de romantique se situe au bord de l'indicible : entre le sommeil et le songe, entre la vie et la mort, entre le jour qui tombe et la nuit qui naît. Il ne reste plus ensuite qu'à explorer la seule nuit. (EM, p. 473)

Les manifestations de l'entre-deux sont récurrentes dans plusieurs tableaux du peintre et constituent un lien essentiel entre le peintre et Marguerite Yourcenar. Ce lieu intermédiaire donne à voir ou à lire une réflexion profonde sur l'homme, et le dire innommable ou le peindre irréprésentable. Le peintre et l'écrivain, à la fois poètes et philosophes, expérimentent l'expression des limites et l'un et l'autre, souvent accusés de froideur et de création intellectuelle, entraînent lecteur et spectateur au lieu où se jouent le visible et l'invisible, le dicible et l'indicible. *Écho et Narcisse*, dit aussi *La Mort de Narcisse*, tableau peint en 1625, est inspiré des *Métamorphoses* d'Ovide. La nymphe Écho, éconduite par Narcisse, s'est réfugiée dans les bois ; elle va se transformer en rocher ; Narcisse, au bord de l'eau, meurt

d'avoir reconnu sa propre image dans l'eau ; au centre du tableau, un putto avec un flambeau funèbre annonce la mort de Narcisse. Ce monde de l'entre-deux est d'abord suggéré par la courbure du corps d'Écho qui commence à se fondre dans la masse du rocher ; la couleur brune des jambes d'Écho tend à se confondre avec la couleur identique du rocher. Poussin saisit dans cette co-présence un passage vers une métamorphose de l'humain en minéral. Écho n'est plus tout à fait nymphe et pas encore rocher. Le corps de Narcisse est spatialement situé entre terre et eau, le pied droit dépassant un peu le bord et touchant l'eau, lieu de sa mort ; le pied gauche bien posé sur la terre. La position du corps au trois quart tourné vers l'eau exprime les prémices d'un adieu au monde. Poussin saisit également le début de la métamorphose du personnage mythique en fleur blanche, couronne qui entoure ses cheveux. Les yeux de Narcisse, à demi ouverts, sont déjà dans l'ailleurs, ses lèvres entrouvertes laissent passer le dernier souffle. Cet entre-deux s'exprime dans la conjugaison discrète, à peine perceptible, de détails qui donnent à voir quelque chose des métamorphoses et la tension du corps de Narcisse vers la mort. Pierre Schneider<sup>6</sup>, dans son essai sur Nicolas Poussin, écrit « Les gestes sont le langage du corps : il [Poussin] les décomposera en une véritable signalisation sémaphorique. » Certes Poussin souhaitait que l'on puisse lire ses tableaux ; mais ce que nous aimons surtout découvrir, c'est ce qui reste absent dans les présences, ce qui est, mais résiste à la visibilité ; autrement dit, l'entre-deux. À l'instar de Nicolas Poussin, Marguerite Yourcenar, dans *Mémoires d'Hadrien*, décrit au lecteur, par la voix d'Hadrien qui tente d'imaginer la scène à laquelle il n'a pas assisté, une succession de gestes et de mouvements préparant la mort d'Antinoüs ; Antinoüs a déjà quitté un peu la vie, mais n'est pas encore pleinement entré dans la mort :

Je reconstituais le fléchissement de la passerelle sous les pas pressés, la berge aride, le dallage plat ; le couteau qui scie une boucle au bord de la tempe ; le corps incliné ; la jambe qui se replie, pour permettre à la main de dénouer la sandale ; une manière unique d'écartier les lèvres en fermant les yeux. (OR, p. 446)

C'est ici, par l'expression d'un procès au bord de son accomplissement, que se saisit quelque chose de la mort d'Antinoüs ; expression fragmentée qui progressivement et pudiquement crée la tension vers l'irreprésentable. Rappelons également un bref récit concernant l'empereur Trajan :

---

<sup>6</sup> Pierre SCHNEIDER, *Le voir et le savoir, Essai sur Nicolas Poussin*, Mercure de France, 1994 (1964), p.29.

L'un de ces récits m'émut au point de prendre à jamais rang parmi mes souvenirs personnels, mes propres symboles. À peine arrivé à Charax, l'empereur las était allé s'asseoir sur la grève, face aux eaux lourdes du Golfe persique. C'était encore l'époque où il ne doutait pas de la victoire, mais pour la première fois, l'immensité du monde l'accabla, et le sentiment de l'âge, et celui des limites qui nous enserrent tous. (OR, p. 354)

Cet extrait propose sur le mode hypolydien, celui des émotions sacrées, quelques notes délestées de ce qui n'est pas l'essentiel ; c'est la confrontation de l'homme avec son destin, dans cet entre-deux qui n'est plus tout à fait la vie et pas tout à fait la mort. Marguerite Yourcenar relève pleinement ici d'une gravité retenue, toute classique, et presque picturale. Le rythme ternaire de la dernière phrase et les phrases elliptiques font entendre un pathétique des plus pudiques.

Dans le *Narcisse* du Louvre, Marguerite Yourcenar saisit la tentative de représentation de l'« entre-vie-mort » mais également celle du désir, entre mi-accompli et accompli : « Ce jeune rêveur paraît encore souffrir d'un désir inaccompli, ou seulement à demi-accompli » (EM, p. 475). Marguerite Yourcenar tente de rendre lisible ce que le tableau ne peut rendre visible. Le corps de Narcisse est baigné d'une lumière mordorée et offre l'évidence d'une absolue beauté ; on observe comme une certaine nonchalance du corps, ce corps présenté dans sa perfection charnelle et son demi-abandon. Un autre tableau de Poussin, *Adonis pleuré par Vénus*, manifeste un monde crépusculaire, entre vie et mort, mort et renaissance, profane et sacré. Vénus verse du nectar sur le corps d'Adonis, qui vient d'être tué par un sanglier. De la tête d'Adonis commencent à jaillir des anémones de couleur bleue (bleu des sandales et de la draperie), passage de l'homme au végétal ; cette couleur s'oppose au rouge orangé prééminent, signe de sang et de mort. D'ailleurs, à gauche du tableau, se trouve le personnage représentant le fleuve Adonis, dont l'eau rougissait chaque année à la date de célébration de la mort du héros. Adonis, entre mort et renaissance, mais aussi entre profane et sacré : des auteurs ont en effet remarqué la similitude entre la position d'Adonis et celle du corps du Christ représentée dans un autre tableau, *Lamentations sur le Christ mort* ; Vénus serait une sorte de Madeleine laïque. Dans ce tableau, comme dans le récit *Anna, soror...*, le lecteur et le spectateur oscillent entre profane et sacré, pour laisser affleurer l'émotion qui crée un monde autre où se manifeste l'accord.

Anna avait horreur du Mal, mais parfois, dans le petit oratoire, devant l'image de Madeleine défaillant aux pieds du Christ, elle songeait qu'il devait être doux de serrer dans ses bras ce qu'on aime, et que la sainte brûlait sans doute d'être relevée par Jésus. (OR, p. 858)

À la fin, le visage ravagé d'Anna se détendit ; elle abaissa lentement les paupières. Ils l'entendirent murmurer :

« Mi amado... »

Ils pensèrent qu'elle parlait à Dieu. Elle parlait peut-être à Dieu (OR, p. 929).

Marguerite Yourcenar partage avec Nicolas Poussin la perception d'un monde où se manifeste le divinement charnel et le sacré en tout. L'œil se pose sur un monde traversé par l'humain et le divin, le visible et l'invisible. Le tableau et le texte sont les lieux de l'inscription du mystère, lieux d'un équilibre à la fois présent et menacé.

C'est l'expression d'un équilibre au bord du déséquilibre que manifeste le tableau de Poussin *Paysage orageux avec Pyrame et Thisbé*. Dans un paysage tourmenté par les signes de l'orage (arbres pliés, éclairs, nuages noirs, personnages fuyant vers la droite et la gauche du tableau), une séquence narrative montre Thisbé qui découvre le corps de son amant mort. Poussin saisit ce moment qui précède le suicide de Thisbé. Le seuil de déséquilibre se situe dans l'espace pictural, entre les bras tendus de Thisbé et le corps étendu de Pyrame, ce moment suspendu entre vie et mort. Il évite l'expression trop pathétique de la double mort des amants. Il est cependant intéressant d'observer comment le peintre comble subrepticement le temps suspendu entre le bras de Thisbé et le corps de son amant. Poussin introduit dans son tableau un récit qui dit le tragique malentendu engendré par la présence d'une lionne.. A la frontière du second plan et du premier plan, une figure féminine emportée par un vent très fort, annonciateur de l'orage ; sa tête est tournée vers un lion qui bondit sur un cheval blanc ; son bras tendu désigne en même temps Thisbé dont la marche est tendue vers son amant.

Le peintre incarne, par ce personnage, un événement tragique et pathétique : le rappel de ses causes et le moment précédant la découverte par Thisbé de la mort de Pyrame. Marguerite Yourcenar choisit également de saisir certains événements par leur cause ou leur effet. Elle les mène au bord de l'irreprésentable. Pensons au blanc dans l'espace de la page « exprimant » l'union d'Anna et de Miguel dans *Anna, Soror*...Pensons à ce même recours à la métalepse dans *Alexis ou Le traité du vain combat* : seuls l'avant et l'après de la rencontre d'Alexis avec un garçon sont évoqués :



J'allais, je n'avais pas de but ; ce ne fut pas ma faute si, ce matin-là, je rencontrais la beauté...

Je rentrais. Je ne veux pas dramatiser les choses : vous vous apercevriez que je dépasse la vérité. (OR, p. 31)

La fin des œuvres de Marguerite Yourcenar donne à lire au lecteur un au-delà du discours qui nous maintient au bord de l'irreprésentable et de l'indicible.

Petite âme, âme tendre et flottante, compagne de mon corps, qui fut ton hôte, tu vas descendre dans ces lieux pâles, durs et nus, où tu devras renoncer aux jeux d'autrefois. Un instant encore, regardons ensemble les rives familières, les objets que sans doute nous ne reverrons plus...Tâchons d'entrer dans la mort les yeux ouverts... (OR, p. 515)

Il fit ou crut faire un effort pour se lever, sans bien savoir s'il était secouru ou si au contraire il portait secours. Le grincement des clefs tournées et des verrous repoussés ne fut plus pour lui qu'un bruit suraigu de porte qui s'ouvre. Et c'est aussi loin qu'on peut aller dans la fin de Zénon. (OR, p. 833)

Il cracha faiblement et vit le mince filet écumeux disparaître entre les brins d'herbe qui cachaient le sable. Il étouffait un peu, à peine plus qu'il ne faisait d'habitude. Il reposa la tête sur un bourrelet herbu et se cala comme pour dormir. (OR, p. 1014)

Ces quelques exemples rendent compte des choix linguistiques mis en œuvre pour exprimer le bord des choses, ce lieu intermédiaire, flottant : le modalisateur de l'incertitude « peut-être », le verbe certes incitatif mais incertain « tâchons » qui modalise l'accompli « entrer », le recours à un euphémisme à la fin de *L'Œuvre au Noir*, lequel marque la limite que l'écriture ne peut franchir ; enfin, dans *Un homme obscur*, la comparaison « comme pour dormir » qui crée une analogie indélicate entre ce qui est dit « dormir », et le non-dit « mort ».

### **Entre-deux et belle ordonnance des formes**

Marguerite Yourcenar trouve en Nicolas Poussin une forme d'équilibre classique, dont l'apparence, souvent considérée comme mesurée, rationnelle, harmonieuse, laisse entrevoir, comme dans ses propres œuvres, un équilibre instable, une confrontation avec le mystère ; le peintre « dit à la perfection quelques vérités graves ». L'expression « à la perfection » s'entend dans le sens d'œuvre bien construite, dans l'équilibre des formes ; une belle ordonnance dans la composition résout les tensions qui s'expriment, organise l'espace de la toile et l'architecture de l'œuvre ; chez Nicolas Poussin, les

colonnes, les arbres, au centre ou comme encadrement des tableaux, une nature sereine et sans inquiétude, comme dans le tableau, *Paysage avec les Funérailles de Phocion*, l'eau tranquille des lacs, autant de manifestations d'un équilibre qui transcende les conflits et les résout dans la beauté ; « tout ce qui est beau s'éclaire de Dieu » dit Valentine dans *Anna, soror...* (*OR*, p. 855). Marguerite Yourcenar dans ses entretiens avec Matthieu Galey évoque la belle architecture de *Mémoires d'Hadrien*, architecture qui contient à l'intérieur de ses tracés toutes les expériences émouvantes, bouleversantes, déséquilibrantes de l'humain.

J'ai toujours vu – mes lecteurs le voient rarement – l'histoire d'Hadrien comme une espèce de construction pyramidale : la lente montée vers la possession de soi et celle du pouvoir ; les années d'équilibre suivies de l'enivrement, qui est aussi le grand moment, si vous voulez ; puis l'effondrement, la descente rapide ; et de nouveau la reconstruction à ras de terre des dernières années, les usages, les rites religieux romains acceptés, après les expériences exotiques d'autrefois, les travaux poursuivis coûte que coûte, la maladie supportée. (*YO*, p.101)

L'arbre, chez l'écrivain comme chez le peintre, concourt à l'harmonie de l'ensemble, mais Marguerite Yourcenar le charge d'un symbolisme qui lui est propre ; l'arbre relève de la forme et de l'informe ; l'arbre, enjeu essentiel, lieu de tensions antagonistes ; symbole également du processus d'écriture :

Il appartient par sa poussée verticale au monde des formes qui s'élèvent, comme l'eau, qui le nourrit, à celui des formes qui, laissées à elles-mêmes, retombent sur le sol. (*EM*, p. 404)

Enfin nous aimerions évoquer un trait commun à Nicolas Poussin et Marguerite Yourcenar, trait que souligne Louis Marin, à savoir la « transmutation de la chair des choses dans la fragile surface des couleurs et la fiction de leur présence »<sup>7</sup>. La chair des choses, ce peuvent être les palpitations, les battements intimes des choses et des êtres, leur substance. À propos du tableau de Poussin, *La Crucifixion*, Marguerite Yourcenar écrit :

Dans ce paysage fuligineux, brun et gris, teinté ça et là d'un rouge sourd de braises, quelques pans d'écarlate, quelques manteaux de soldats, quelques robes de pleureuses, font l'effet de flammes subsistant encore au milieu des braises. (*EM*, p. 472)

---

<sup>7</sup> Louis MARIN, *Sublime Poussin*, *op. cit.*, p.173.

Le drame humain et divin qui se joue dans ce tableau et l'émotion sacrée qui s'en dégage s'inscrivent également dans le geste des bras de Marie dirigés vers le Christ, dans la convergence de certains regards tournés vers la croix, d'autres regards indifférents, la prééminence de couleurs sombres qui expriment « le cataclysme divin ». Ces « traductions » de la chair des choses peuvent se lire chez Yourcenar, en particulier dans un extrait d'*Anna, soror...*, consacré lui aussi à la mort du Christ :

Le rouge du sang du Christ s'écaillait comme les grumeaux d'une vieille plaie. La crasse du temps, les cierges, les faux jours de la chapelle donnaient à ce Jésus l'aspect atrocement mort que dut avoir celui du Golgotha. (OR, p. 878)

Dans *La Sainte Famille de Witcomb* et la *Sainte Famille à la Baignoire*, les drapés bleus et rouges de Marie, la lumière qui se diffuse sur elle et l'Enfant Jésus, donnent à ces deux scènes réalistes un battement sacré, une dimension à la fois spirituelle et universelle. La substance intime et profonde de la scène affleure métamorphosée en couleurs et lumière. Dans l'écriture youcenarienne, la chair des choses se révèle par un langage qui lui aussi « traduit » ce qui est de l'ordre du sensuel, de l'imperceptible :

Je me souviens aussi d'une sensibilité particulière aux contacts, je parle des plus innocents, le toucher d'une étoffe très douce, le chatouillement d'une fourrure, qui semble une toison vivante, ou l'épiderme d'un fruit. (OR, p. 17)

Dans les moments les plus vains et les plus ternes, j'avais le sentiment de rester en contact avec les grands objets naturels, l'épaisseur des forêts, l'échine musclée des panthères, la pulsation régulière des sources. (OR, p. 438)

Le tableau de Poussin, *Achille parmi les filles de Lycomède*<sup>8</sup>, offre à l'œil du spectateur des miroitements et reflets de pierres précieuses, des bijoux, et des couleurs qui donnent à lire, à déchiffrer, le battement profond de cette scène entre illusions, futilités, jeu de miroirs et tragique : Achille déguisé en femme va se perdre, et mourir ; le regard d'une vieille femme, à droite du tableau, annonce le destin du héros. Mais la traduction de « la chair des choses » reste plus charnelle dans l'écriture yourcenarienne que dans les tableaux de Nicolas Poussin. Ce dernier, dans *Lettres et propos sur l'Art*

---

<sup>8</sup> Il existe deux tableaux de Poussin portant le même titre. Le tableau évoqué dans cet article est le tableau de Richmond, peint en 1656.

commente indirectement ses tableaux en ces termes : « la peinture n'est autre qu'une idée des choses incorporelles, et [...] si elle montre les corps, elle en représente seulement l'ordre, et le mode selon lequel les choses se composent, [...] plus attentive à l'idée du beau qu'à tout autre »<sup>9</sup>.

Il y a bien allégeance de Marguerite Yourcenar à l'idéal classique de Nicolas Poussin. L'écrivain n'a eu de cesse de rappeler son admiration pour une vision du monde propre à l'art classique (et non à une École...), où elle voit « le support et le module, le fil à plomb et l'équerre de l'âme, un art de penser, et quelquefois d'exister ». (*EM*, p. 1029). Mais c'est moins l'équilibre que nous retiendrions, que la perception de quelque chose qui s'entrevoit, et qui est de l'ordre du déséquilibre ; ce qui se joue contre l'ordre et la mesure. Poussin le laisse apercevoir, peut-être malgré lui. Et c'est cet imperceptible que Marguerite Yourcenar travaille, incarne au sens étymologique du terme, pour mener son lecteur « averti et conquis » au cœur du « brassage des choses », dans ce qui se laisse entendre au cœur de ses mots. Pour le peintre et l'écrivain, le visible et le lisible ne sont que les signes de ce qui se joue subrepticement dans l'illisible et l'invisible : l'attente inquiète d'une révélation.

---

<sup>9</sup> Nicolas POUSSIN, *Lettres et propos sur l'art*, Herman, 1989, p. 184.