

MARGUERITE YOURCENAR CRITIQUE D'ART

Alexandre TERNEUIL
(Université de Paris - III)

L'œuvre romanesque et critique de Marguerite Yourcenar est particulièrement prégnante aux descriptions d'œuvres d'art, notamment des tableaux.

Le statut rhétorique de chacune des œuvres d'art est fort différent selon l'emploi et la place que l'auteur lui assigne à l'intérieur de son texte. Nous voudrions, ici, ébaucher une typologie de ces statuts et préciser leurs différentes fonctions descriptives, narratives et thématiques.

1) Problèmes méthodologiques

Dans un premier temps, donnons une définition opérationnelle de ce qu'est une description.

Roland Barthes analyse dans *S/Z* l'objet de la description et ses présupposés de base:

Toute description littéraire est une vue. On dirait que l'énonciateur, avant de décrire, se poste à la fenêtre, non tellement pour bien voir, mais pour fonder ce qu'il voit par son cadre même : l'embrasure fait le spectacle. Décrire, c'est donc placer le cadre vide que l'auteur réaliste transporte toujours avec lui [...].¹

Le cadre théorique insiste d'abord sur les notions de choix et de point de vue décidées par l'auteur. En effet "si elle n'était pas soumise à un choix esthétique ou rhétorique, toute 'vue' serait inépuisable par le discours : il y aurait toujours un coin, un détail, une inflexion d'espace ou de couleur à rapporter; et, d'autre part, en posant le référent pour réel, en feignant de le suivre d'une façon esclave, la description réaliste évite de se laisser

¹ Roland BARTHES, *S/Z* (1970) repris in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1994, tome 2, p. 591.

entraîner dans une activité fantasmatique (précaution que l'on croyait nécessaire à l'objectivité de la relation)².

Marguerite Yourcenar est parfaitement consciente de cet écueil de la critique – littéraire ou artistique – partageant constamment son travail entre réel et imaginaire “Rien n'est plus fatigant que d'écrire un essai. Il faut mener une enquête, il faut se transformer en juge d'instruction permanent, ou en juge, tout simplement. [...] On fait de son mieux pour rendre le son d'un autre esprit, et pour éviter le mensonge”³.

Plus loin, elle ajoute encore qu' “il faut tout vérifier, tout relire, comme si l'on ne savait rien. La connaissance qu'on a n'est jamais assez profonde”⁴.

Le commentaire de l'œuvre d'art pose de nombreux problèmes quant au statut de l'énonciateur. En effet, nous pouvons tout de suite marquer cette distinction élémentaire entre le critique d'art et la romancière décrivant des œuvres d'art; ce que Ernest Panofsky résume ainsi : “l'historien de l'art diffère du spectateur naïf en ce qu'il est conscient de ce qu'il fait”⁵. Il ne s'agira donc pas de “donner des règles à l'art” comme le préconisait Kant dans sa *Critique de la faculté de juger* mais sans doute dans l'esprit de Yourcenar de poétiser l'image, idéal mélange entre la connaissance et une poétique de la description dont nous allons tenter de définir certains des mécanismes⁶.

La méthode yourcenarienne, nous l'avons dit, tente de séparer le plus possible l'évocation romanesque d'avec la critique artistique telle que d'autres écrivains ont pu la pratiquer. Pour elle, ses essais critiques “sont des morceaux de vie, dans un temps donné. C'est la vie qui les relie. [...] Dans l'essai, il faut se méfier de l'imagination. Qu'on le veuille ou non, elle déforme, elle jette dans une certaine direction, qui n'est pas toujours la vraie”⁷.

Dans les *Notes de composition de “L'Œuvre au Noir”*, Marguerite Yourcenar définit en des termes très explicites ce que l'on pourrait appeler sa méthode de construction d'un personnage romanesque à partir d'éléments réels :

² Roland BARTHES, “L'effet de réel”, publié in *Communications*, n°11, mars 1968, repris in *Œuvres complètes*, cit., p. 482.

³ *Les Yeux ouverts*, Paris, Le Centurion, 1980, “Le Livre de Poche”, p. 182.

⁴ *Ibid.*

⁵ Ernest PANOFSKY, “L'histoire de l'art est une discipline humaniste” (1940), in *L'Œuvre d'art et ses significations. Essais sur les “arts visuels”*, Paris, Gallimard, 1969, p. 44.

⁶ Cette dichotomie de la critique a été analysée par Georges DIDI-HUBERMAN: “Il ne s'agit pas d'en appeler à une poétique de l'irraison, du pulsionnel, ou à une apologie de l'ignorance devant l'image. Il s'agit seulement de poser un regard sur le paradoxe, sur l'espèce de docte ignorance à quoi les images nous contraignent.”, in *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, collection “Critique”, 1990, p. 175.

⁷ *YO*, p. 183.

À mesure que je retouchais ces quelques portraits imaginaires, que je remplaçais, repassais, crayons en main, sur les traits d'autrefois (comme un artiste qui se sert pour l'établissement de son tableau des dessins d'autrefois) plus je me rendais compte que tout effort de différencier le réel de l'imaginaire est plus arbitraire qu'il ne semble; ces rêves rêvés par moi il y a trente ans étaient devenus pour leur auteur historiques, fixés, déterminés à jamais comme s'ils étaient sortis de l'histoire.⁸

Ainsi, la description littéraire qui pourrait être infinie et sans référence au réel, se définit, selon Aron Kibédi Varga, comme la lecture d' "une image fixe [qui] peut fort bien représenter une action mais il est douteux qu'elle puisse embrasser l'ensemble des éléments constitutifs minima d'un récit"⁹. Chez Marguerite Yourcenar, la description d'un tableau correspond à un récit informatif, descriptif ou narratif. "Le récit dramatique [d'un tableau] est un récit serré et hiérarchique: chaque détail est soumis à l'intrigue principale qui s'achemine immanquablement et de plus en plus rapidement vers une crise"¹⁰. Ainsi, même à l'intérieur de ses œuvres critiques, la description "apparaît comme une pause et une récréation dans le récit, de rôle purement esthétique [...]"¹¹.

Ce qui occupe principalement une romancière, c'est évidemment de créer des personnages, activité démiurgique plus ardue pour ce qui touche à des œuvres d'art dont elle n'est pas la créatrice, qui sont connues de tous et à qui elle ne peut pas donner vie à la légère¹². Un autre passage inédit des *Notes de composition de "L'Œuvre au Noir"* mérite d'être donné ici :

Nous sommes en gén[éral] timides en ce qui concerne le passé. [...] en présence de portraits peints sur la toile, nous hésitons à rendre à ces fantômes le poids, la solidité l'opacité le volume des vivants; la littérature que ces morts nous ont laissée nous

⁸ *L'Œuvre au Noir : Notes de composition 1956-1969*, feuillet 170 du dossier, Archives Yourcenar, Houghton Library, Harvard University, (bMs Fr 372.2 (0364)).

⁹ Aron KIBÉDI VARGA, *Discours, récit, image*, Liège-Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, collection "Philosophie et langage", p. 97.

¹⁰ *Ibid.*, p. 106.

¹¹ Gérard GENETTE, "Frontières du récit", in *Figures I*, Paris, Seuil (1969), coll. "Points", 1979, p. 58.

¹² Pourtant, Marguerite Yourcenar avait annoncé un tel programme de bonne heure, dès la préface de *La Mort conduit l'atelier* (Paris, Grasset, 1934), au début des années 30 : "À Vienne, au Louvre, en Hollande, dans ces musées qui sont aussi des cimetières [...] tels portraits d'inconnus, dont quelques-uns sont illustres, fixent pour nous ces élans et ces retombées d'ardeur, cette fureur de vivre et cette peur de mourir. Mettre sur les visages, non seulement un nom, mais une vie, c'est l'ambition des chercheurs." (p. 9)

cache la vie aussi souvent qu'elle nous la montre ; nous avons peine à reconnaître des émotions pareilles aux nôtres sous les con[ventions] épist[olaires] ou les form[es] poétiques d'un autre temps [...]. Une certaine prés[ence] pittor[esque] du passé ne fait elle aussi que l'éloigner de nous, le rom[anesque] et le pittor[esque] ne pouvant que par déffinition] ê[tre] ajout[és] au réel que de loin et après coup.¹³

On a vu comment l'idée barthienne de la vue nécessairement "objective" et de son corollaire le point de vue induisaient l'écriture descriptive yourcenarienne. Allier "réalisme" et "enquête", défiance envers l'imagination et création romanesque se devait de provoquer un mélange productif dans le parcours critique de notre auteur.

2) Théories, critiques et esthétiques des essais sur l'art

Survolons rapidement les auteurs, les sujets et les thèmes picturaux choisis par Marguerite Yourcenar et devant figurer dans son Musée imaginaire au sens malrucien du terme, lieu qui figure d'un coup l'art de "tout l'homme".

La culture artistique de Yourcenar est somme toute très classique et correspond à peu près à celle de l'honnête homme de son époque et de sa classe. Pas un seul des grands peintres reconnus en son temps ne lui échappent et tous apparaissent, à un moment ou à un autre, au cours de son œuvre. Bien entendu, ce sont ses choix romanesques qui déterminent en premier les sujets des essais : pour l'Antiquité une monographie complète de la vie et des gravures de Piranèse, pour le siècle de Zénon, elle évoquera Bosch, Dürer, Pourbus, Léonard, Van Eyck, Michel-Ange¹⁴ mais presque en passant, sans leur consacrer jamais un essai autonome.

Il en va de même pour la peinture italienne et espagnole qu'elle connaît parfaitement mais qu'elle se contente d'évoquer parfois et rapidement, lorsque une occasion annexe se présente. On retrouve encore cette approche lacunaire et brève pour la peinture américaine qu'elle connaît peu, semble-t-il, et par le hasard du temps et de la géographie. Jamais en réalité, elle ne se préoccupa sérieusement de peinture contemporaine.

¹³ *L'Œuvre au Noir : Notes de composition 1956-1969*, cit., feuillet 171. Pour plus de commodités de lecture, nous rétablissons entre crochets les abréviations utilisées par l'auteur.

¹⁴ Son essai "Sixtine" (1931) se présente davantage comme une réflexion sur la condition d'artiste que comme un essai sur l'art du peintre. Voir l'étude de Françoise BONALI FIQUET, "Le 'démon' de Michel-Ange. Lecture de *Sixtine*", in *Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, 1990, p. 149-157, reprise dans *Marguerite Yourcenar. Fragments d'un Album italien*, Parme, Battei, 1999, p. 25-35.

Dès lors, il semble utile de montrer que son choix d'écrire un essai est davantage lié à des préoccupations secondaires à la peinture elle-même, à son histoire ou au débat des critiques d'art.

Les pages consacrées à Breughel et à Rubens¹⁵ ne seraient-elles pas fortement autobiographiques; lien entre le passé et le temps du souvenir? Celles sur les œuvres de Poussin sont intimement reliées à l'évocation des années d'exil et à l'évocation de troubles personnels importants¹⁶. Les deux essais sur Ruysdael et Rembrandt n'ont-ils pas de fortes résonances politiques au sens large, lui permettant d'exprimer des idées essentielles contre l'antisémitisme et le racisme? Son court essai "Sur un rêve de Dürer" est le plus poétique et se rapproche également plus de l'évocation d'une œuvre que de la critique d'art¹⁷. Enfin, l'essai sur Böcklin, chronologiquement le premier, propose une promenade picturale avec de nombreux peintres germaniques, liée aux thèmes des Danses de mort et de la mort en général, ayant pour origine le tableau *L'Île des morts* du suisse Böcklin.

Ainsi, les choix de Marguerite Yourcenar peuvent-ils paraître sans logique et n'ayant que le fait d'être de la peinture pour point commun. En effet, nous voudrions interroger le sens de l'utilisation de ces images regardées, commentées et racontées.

Georges Didi-Huberman dans son essai, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, formule ainsi l'incertitude de l'écrivain face à l'œuvre d'art "savoir sans voir ou voir sans savoir." La connaissance permet un discours, propose une synthèse future possible jusqu'à "réinventer l'objet à sa propre image"¹⁸. Mais du point de vue yourcenarien, la contemplation d'une œuvre, sans un discours préétabli comme une part du monde, ouvre toutes les possibilités à la quête d'un

¹⁵ Elles se trouvent respectivement page 738 de *Souvenirs pieux* (in *Essais et mémoires*, "Bibliothèque de la Pléiade", 1991, abrégé par EM) et pages 993-998 d'*Archives du Nord* (EM). Voir l'étude d'André MAINDRON, "'Rubens, fleuve d'oubli' dans *Archives du Nord*", in *Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar*, cit., p. 159-166. Ainsi que celle, dans ce même volume, de Béatrice DIDIER, "L'œuvre d'art dans l'autobiographie : *Quoi? L'Éternité* de Marguerite Yourcenar" (p. 187-199).

¹⁶ Voir notre communication sur "Les figures de l'exil dans les écrits sur l'art de Marguerite Yourcenar", in *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'exil*, textes édités par Ana de MEDEIROS et Bérengère DEPPEZ, Louvain, Bruylant-Academia Éd., 1998, p. 191-202.

¹⁷ Voir l'étude de Claude FOUCART, "L'exil et la distance chez Marguerite Yourcenar", in *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'exil*, cit., p. 267-276.

¹⁸ Georges DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 171.

sens : "c'est ici que la synthèse se fragilisera jusqu'à l'effritement; et que l'objet du voir, éventuellement touché par un bout de réel, disloquera le sujet du savoir, vouant la simple raison à quelque chose comme une déchirure"¹⁹.

Marguerite Yourcenar a interrogé à plusieurs reprises ce regard particulier porté sur certaines peintures, cet "objet du voir", comme les toiles de Poussin, celle représentant le Panthéon par Canaletto : "Je la quittais chaque fois rassérénée et réchauffée" ou les gravures de Piranèse achetées à New York : "Le génie presque médiumnique de Piranèse a flairé là l'hallucination, les longues routines du souvenir, l'architecture tragique d'un monde intérieur. Pendant plusieurs années, j'ai regardé cette image presque tous les jours [...]"²⁰. Mais Georges Didi-Huberman de nous poser la question suivante : "Serait-ce donc avec du temps que nous pourrions rouvrir la question de l'image?"²¹

Cette confrontation entre le temps du regard, de l'acte d'écrire et celui de la vie de l'œuvre d'art, tous trois éléments du réel mais sources de rêveries personnelles, provoque inmanquablement une manière d'aventure intérieure qui ne ressemble certainement pas à une quelconque critique d'art classique : "Quoi qu'on fasse, on reconstruit toujours le monument à sa manière. Mais c'est déjà beaucoup de n'employer que des pierres authentiques." (EM, p. 536)

Écrire sur la peinture n'est pas équivalent à écrire la peinture. Questionner la notion d'image et le statut théorique du commentaire qu'il engendre revient à définir le genre littéraire qu'emploie réellement l'auteur:

à savoir le processus, le chemin, la question en acte, faite couleurs, faite volumes : la question encore ouverte de savoir ce qui pourrait bien, dans telle surface peinte ou dans tel repli de la pierre, devenir visible. [...] ouvrir son œil à la dimension d'un regard expectatif: attendre que le visible "prenne", et dans cette attente toucher du doigt la valeur virtuelle de ce que nous tentons d'appréhender sous le terme de visuel.²²

Dès lors, il nous semble légitime d'affirmer que la critique d'art telle que la conçoit Marguerite Yourcenar nécessite une catégorisation la plus rigoureuse possible des différentes formes de la rhétorique descriptive qu'elle emploie.

¹⁹ *Ibid.*, p. 173.

²⁰ "Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien*" in *Œuvres romanesques*, "Bibliothèque de la Pléiade", 1982, p. 522 et p. 523. [Abrégé par OR] Voir également in *Quoi? L'Éternité* (EM, p. 1350).

²¹ Georges DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 172.

²² *Ibid.*

3) Méthode d'analyse des descriptions des œuvres d'art

La typologie des fonctions descriptives que nous allons développer plus loin s'appuie conjointement sur les travaux critiques de Aron Kibédi Varga dont nous avons déjà utilisé les écrits et ceux de Sophie Bertho, qui a analysé les fonctions des peintures dans les récits. Cependant, trois remarques s'imposent dès le commencement :

D'abord, nous montrerons comment ces catégorisations s'appliquent avec profit à la fois aux descriptions picturales dans les œuvres romanesques et dans les essais critiques de Marguerite Yourcenar. Ce partage des genres, pour ce qui regarde l'objet de notre étude, n'est peut-être pas aussi cloisonné que l'on pourrait le penser au départ.

De plus, la description d'une peinture par notre auteur se présente sous la forme d'un discours verbal; c'est donc celui-ci, et lui seul, qui induit notre représentation mentale de l'œuvre établissant un rapport plus ou moins important avec la diégèse du texte romanesque ou s'intégrant de manière parfois très disparate avec l'énoncé initial du texte critique. Il arrive également que le discours yourcenarien qui présuppose donc l'image évolue de façon intéressante avec sa réécriture continuelle.

Enfin, dans le cadre limité de notre étude, nous n'envisagerons que les rapports à l'écriture de la peinture où c'est l'image qui l'emporte sur le texte puisque celui-ci trouve son origine, sa raison d'être, sa référence dans la représentation existante. C'est donc l'image qui est à l'origine de l'écrit²³.

Le premier cas de description d'un tableau que nous rencontrons chez Marguerite Yourcenar correspond à la transposition d'une image en un écrit avec pour seule fonction de désigner et d'identifier cette image : nous la nommerons : *fonction informative*. Elle n'est là que pour renseigner le lecteur sur un point toujours très particulier; elle fournit plus un repère, une information, qu'une véritable description. En tous cas, elle n'est pas à l'origine d'un discours.

Nous choisissons deux exemples pour l'illustrer.

À l'intérieur de son essai sur les peintures de Nicolas Poussin, Marguerite Yourcenar propose brusquement, en quelques lignes à peine et

²³ Une analyse à part pourrait être consacrée au cas particulier des "essais" ou "poèmes en prose" : "Suite d'estampes pour Kou-Kou-Hai" (in *En pèlerin et en étranger*) et "Sixtine" (in *Le Temps, ce grand sculpteur*). Le statut de primauté d'images imaginaires sur un texte n'est plus aussi net quant à son genre et induit nécessairement une lecture critique un peu différente.

pour ne faire qu'une comparaison rapide, une description courte du tableau *l'Apparition de saint Augustin aux pestiférés* du Tintoret au Museo civico de Vicence :

Le traitement [du tableau *La Crucifixion* de Poussin] n'est pas sans analogie avec ce chef-d'œuvre du Tintoret qu'est *l'Apparition de saint Augustin aux pestiférés*, mais au lieu de la perspective allongée, du trompe-l'œil sublime de l'Italien, nous avons ici l'espace plat du bas-relief antique, un univers à deux dimensions.²⁴ (*EM*, p. 472)

La description du tableau du Tintoret est à peine évoquée et seulement comme contrepoint au tableau de Poussin, accentuant de fait les différences dans l'agencement des personnages et nous renseignant sur leur composition propre.

De même, dans l'œuvre romanesque, on remarque une comparaison, en plusieurs étapes, du personnage d'Hilzonde avec une peinture jamais définie précisément du peintre Van Eyck. Dans *La Mort conduit l'attelage*, on lit d'abord : "cette fillette aux seins fluets, au long visage effilé, vêtue de raides velours brochés qui paraissaient la soutenir [...]. Elle semblait toujours en prière [...] cette vierge des Annonciations flamandes [...]"²⁵. Description courte, pouvant correspondre à plusieurs œuvres possibles de cette époque, au statut iconographique non défini²⁶ mais clairement référencée à un peintre quelques pages plus loin : "Cette princesse de Jean Van Eyck leva vers lui son visage d'enfant malade"²⁷.

Il est intéressant de retrouver la description de la même Hilzonde, quelques trente ans plus tard, dans *L'Œuvre au noir* : "cette fillette aux seins fluets, au visage effilé, vêtue de raides velours brochés qui paraissaient la soutenir [...]." (*OR*, p. 567) Le référent pictural a disparu de la description informative; pourtant, page suivante, le lecteur attentif reconnaîtra la touche du peintre : "Hilzonde frottait de son ses longs cheveux crépelés qui l'habillaient à la façon d'un manteau. [...] musiques savantes qu'Hilzonde exécutait sur le petit orgue hydraulique que lui avait donné son frère [...]." (*OR*, p. 568) On peut penser à une citation picturale

²⁴ "Une exposition Poussin à New York" (1940), in *En pèlerin et en étranger*, Paris, Gallimard, 1989.

²⁵ *La Mort conduit l'attelage*, cit., p. 20.

²⁶ Voir par exemple deux *Annonciations* célèbres de Van Eyck reproduites planches XXXV et LXI dans le Catalogue de ses œuvres (*Tout l'œuvre peint de Van Eyck*, Paris, Flammarion).

²⁷ *La Mort conduit l'attelage*, cit., p. 25.

implicite, par exemple, de l'avant-dernier panneau droit du *Polyptyque de Gand* ouvert dit des "Ange musiciens et Ève" de Van Eyck²⁸.

Nos exemples montrent la richesse descriptive (bien qu'allusive donc courte et n'ayant pas le commentaire de cette peinture choisie pour fin) des choix référentiels yourcenariens. Mais toujours dans le cadre d'une transposition intersémiotique, l'œuvre d'art produit aussi un véritable commentaire écrit de l'auteur à l'intérieur de son texte, soit par la description, soit par la narration.

Voyons d'abord la peinture analysée dans son cadre descriptif pur.

- La description de l'image permet au lecteur une représentation réelle et concrète de celle-ci, sans commentaire personnel. Certes, le décrivant opère un choix descriptif qui oriente le sens de l'œuvre en fonction de présupposés personnels. Pourtant, l'auteur du commentaire se met au service de l'œuvre d'art encore nommée. Par exemple, dans "Le Cerveau noir de Piranèse", on peut lire:

Au centre de la planche XIII, deux figures descendant des marches sont indubitablement des captifs aux mains nouées; dans l'une des planches rajoutées en 1761 (II), au fond d'une gigantesque fosse pareille à une ruine éventrée de monument antique, deux pygmées traînent par les pieds un grand condamné tout semblable lui-même à une statue renversée; des badauds juchés au bord de cette latomie excitent les bourreaux, à moins toutefois que leur gesticulation ne s'adresse à un tailleur de pierre qui un peu plus bas cisèle un bloc. (*EM*, p. 98)

Cet extrait soulève de nombreuses questions à propos du point de vue descriptif et de sa valeur cognitive. À regarder de près ces deux personnages qui marchent (planche XIII), il est impossible de discerner de quelconques liens. De plus, ils sont bien isolés pour des prisonniers. En ce qui concerne l'autre planche, l'auteur elle-même a modifié son propre commentaire descriptif puisque nous possédons une prépublication où elle écrit seulement qu'un "couple de pygmées tourmentent un condamné"²⁹ sans autres détails. Dans ce même premier texte, la "gigantesque fosse était assez pareille" (nous soulignons). Enfin, il est incontestable qu'au vu

²⁸ Voir la reproduction planche XIII dans le Catalogue des œuvres de Van Eyck (*Tout l'œuvre peint de Van Eyck*, cit.). Ajoutons que dans ses dossiers inédits pour écrire *L'Œuvre au Noir*, Marguerite Yourcenar avait sélectionné un détail du visage de la *Sainte Barbe* de Van Eyck du Musée d'Anvers pour illustrer son personnage. (Voir in *Illustration files*, feuillet 147, Archives Yourcenar, cit. (bMs Fr 372.2 (5606-5647))).

²⁹ "Les Prisons imaginaires de Piranèse", in *N.R.F.*, n° 97, 1^{er} janvier 1961, p. 74.

de la totalité de la gravure, Yourcenar opère un choix dans sa description, ce qui n'altère pas la valeur du texte mais oriente le commentaire vers des présupposés que le lecteur doit prendre en compte.

Ainsi le commentaire qui, en général, a pour fonction d'informer sur l'art, vise parfois plus loin qu'à l'art visuel seul. La typologie classique retient trois grandes fonctions descriptives.

La *fonction psychologique* permet de caractériser les personnages à travers leur réaction ou leur rapport à l'œuvre d'art³⁰.

C'est dans cette perspective de la rhétorique descriptive à référents multiples que le personnage du peintre Clément Roux, un des héros de *Denier du rêve*³¹, est totalement circonscrit par l'auteur. Par exemple, au hasard de leur rencontre, Massimo lui parle d'une de ses œuvres :

Je pense à une petite toile de jeunesse à vous qui représente un coin de Rome, un paysage de ruines très humaines... Même après tout ce que vous avez fait depuis, c'est encore très beau. Ou déjà très beau. (OR, p. 265)

Pour comprendre ce passage correspondant à un portrait intérieur de Clément Roux, l'auteur de cette toile (Yourcenar évite l'emploi du terme pourtant plus exact d'autoportrait), ajoutons que Massimo dit l'avoir reconnu grâce à "[son] portrait par lui-même à la Triennale d'art moderne"³² mais aussi que le sujet imaginaire du tableau semble renvoyer directement aux pensées intérieures de son auteur commentant, quelques pages avant, les ruines bien réelles celles-là de la Rome contemporaine :

Ce n'est plus si beau, se dit-il [...]. La ruine trop propre, tirée au cordeau... Trop démolie, trop reconstruite... De mon temps, ces petites rues zigzaguant en plein passé [...]. Non, c'est laid. Et puis, de toute façon, trop fatigant... (OR, p. 262-263)

³⁰ Voir l'article de Sophie BERTHO, "Asservir l'image, fonctions du tableau dans le récit", in *L'Interprétation détournée*, (p. 25-36), textes réunis par Yvette WENT-DAOUST, CRIN, Groningue, Pays-Bas, n° 23, 1990, p. 26

³¹ L'auteur a retenu pour l'édition définitive des ses œuvres dans la Bibliothèque de la Pléiade, la version remaniée de ce roman dans les années 1958-1959; c'est à celle-ci que renvoie donc la mention OR

³² Dans l'édition originale, juste avant cette phrase, Marguerite Yourcenar faisait encore dire à Massimo : "Votre figure ne s'oublie pas quand c'est vous qui l'avez peinte." (*Denier du rêve*, Paris, Grasset, 1934, p. 205)

Dans la première version du roman, les rêveries du peintre le conduisaient à s'attrister de ces mêmes travaux car on "avait dû massacrer les chats qui vivaient par centaines dans la vaste fosse de Trajan. [...] Le cœur de Clément Roux se serra davantage [...]. On les avait tués [...]"³³. L'évocation de la "petite toile de jeunesse" par Massimo, considérée dans sa fonction psychologique, ressemblerait davantage à un portrait réel de Clément Roux par Marguerite Yourcenar sans pour autant recourir à des éléments psychologiques plus classiques ; c'est par le commentaire et le contexte général qui l'enserme, que la description fait sens dans ce roman.

La fonction rhétorique consiste à rendre l'effet de l'art sur un des personnages du récit.

Le meilleur exemple que l'on puisse donner se trouve dans l'essai sur *Mishima ou la Vision du vide*, lorsque Yourcenar raconte brièvement la découverte par le romancier du tableau représentant un *Saint-Sébastien* par Guido Reni en faisant le parallèle entre l'art occidental et l'art extrême-oriental:

Dans la scène célèbre de la première éjaculation devant une photographie du *Saint-Sébastien* de Guido Reni, l'excitant emprunté à la peinture baroque italienne se comprend d'autant mieux que l'art japonais, même dans ses estampes érotiques, n'a pas connu, comme le nôtre la glorification du nu. (*EM*, p. 199)

La description qui suit la contemplation de l'œuvre pourrait dès lors se comprendre dans la perspective non pas des sentiments de l'auteur mais plutôt, comme le dit Sophie Bertho, d'une mise en abyme de "l'effet persuasif et affectif qu'un tableau exerce sur l'un des personnages du récit avec toutes les conséquences narratives qu'on peut imaginer : conversion du personnage, transformation de ses intérêts, de ses opinions, ou de ses passions"³⁴.

L'essayiste mêle alors à son commentaire critique, les sentiments et les émois du jeune Mishima face à cette peinture réelle; celle-ci nous devient perceptible par le regard et la subjectivité du personnage, nous n'avons donc plus affaire à une description neutre³⁵ :

³³ *Denier du rêve*, cit., p. 200. La version remaniée n'oublie pas les chats mais réduit considérablement leur place dans les pensées du peintre. (cf. *OR*, p. 262)

³⁴ Sophie BERTHO, "Asservir l'image, fonctions du tableau dans le récit", *op. cit.*, p. 27.

³⁵ Dans un champ d'étude plus vaste et en sortant de la critique d'art au sens strict, on pourrait étudier les rapports complexes du peintre Wang-Fô avec les descriptions de ses peintures imaginaires par Marguerite Yourcenar.

Ce corps musclé, mais à bout de forces, prostré dans l'abandon presque voluptueux de l'agonie, aucune image de samourai livré à la mort ne l'aurait donné: les héros du Japon ancien aiment et meurent dans leur carapace de soie et d'acier.³⁶ (*EM*, p. 199)

Enfin, la *fonction ontologique* nous mène plus loin car la description n'est plus ici son unique objet; elle devient non seulement le véhicule du savoir mais elle "symbolise le sens même de l'œuvre. [...] En dévoilant dans un autre art, la peinture, l'essence de l'art premier, la littérature, elle désigne celle de la vie"³⁷.

Nous voudrions donner de cette fonction un exemple complexe. Il concerne la description ou plutôt l'évocation d'une gravure de la série "Danse macabre"³⁸ d'Alfred Rethel,³⁹ citée anonymement par Marguerite Yourcenar, dans l'essai "*L'Île des morts* de Böcklin". (*EM*, p. 522)

Ce paragraphe commence par une évocation libre des ravages de la Mort, sorte de fragment poétique autonome qui conduit inmanquablement le lecteur à la description de la gravure :

Horreurs mais anachroniques. On sait qu'aujourd'hui la Mort porte des gants de caoutchouc, une blouse d'hôpital et qu'elle travaille au chloroforme. Quand elle décide d'enlever deux millions d'hommes, elle se dénomme la grippe et non plus la Mort noire. Elle devient sentimentale. Un jeune graveur d'Allemagne qui se souvint d'Holbein l'a figurée dans la tour d'une cathédrale. Le vieux sonneur est immobile dans son fauteuil. Elle est entrée; pour ne pas effrayer, elle a rabattu un capuchon sur sa tête sans visage, et, prenant la corde des

³⁶ Dans son roman, Mishima écrit, à propos de la découverte du tableau : "il n'y a là rien d'autre que le printemps de la jeunesse, rien que lumière, beauté et plaisir. Son incomparable nudité blanche rayonne sur un fond de crépuscule. [...] Ce n'est pas la souffrance qui erre sur sa poitrine tendue, son ventre rigide [...] mais une lueur d'un mélancolique plaisir [...]". *Confession d'un masque* (1958), Paris, Gallimard, 1971, p. 44-45.

³⁷ Sophie BERTHO, "Asservir l'image, fonctions du tableau dans le récit", *op. cit.*, p. 32-33.

³⁸ Gravure sur bois de la série "Danse macabre" (1848, 22x32 cm). Reproduite in Per AMANN, *Le Bois gravé*, Kirchdorf am Inn, Berghaus International, 1986, p. 46.

³⁹ "Alfred Rethel né en 1816. [...] De 1847 à 1852, il travaille successivement à Aix-la-Chapelle, à Düsseldorf et à Dresde. En 1844 et en 1852, il séjourna en Italie. Les premières atteintes de la maladie mentale dont il devait mourir le frappent en 1852. [...] Inspiré par la révolution de 1848, Alfred Rethel donna, avec la maîtrise réaliste d'un chroniqueur, l'année suivante, une suite de gravures sur bois, *La Danse des morts*, la plus remarquable réalisation du XIX^e siècle dans cette technique; il contribua profondément au renouveau de cette dernière." Article "Alfred Rethel", in *Dictionnaire de la peinture allemande et de l'Europe centrale*, ouvrage collectif, Paris, Larousse, collection "Essentiels", 1990, p. 319.

cloches entre ses phalanges maigres, inclinée comme en prière,
elle sonne la mort du vieux sonneur. (EM, p. 522)

C'est un passage unique dans toute l'œuvre critique de Marguerite Yourcenar où le nom de l'auteur de l'œuvre d'art n'est pas mentionné. La liberté descriptive de l'auteur est ici totale puisque le référent n'apparaît plus; le lecteur suit librement, à l'aveugle, l'évocation yourcenarienne de cette triste scène. En effet, après avoir identifié l'œuvre en question, le lecteur redevenu spectateur peut mesurer le degré extrême d'interprétation de Yourcenar. Rien dans la gravure n'implique une relation entre l'homme assis dans son fauteuil qu'un chapeau (portant la coquille Saint-Jacques) et un long bâton pourraient tout aussi bien désigner comme un pèlerin et la Mort sonnante la cloche à ses côtés, sans aucune relation de cause à effet. Cette description sans référent a pour résultat que l'œuvre d'art littéraire supplante l'œuvre d'art visuelle originelle: "la description deviendra poème, offrant verbalement au lecteur non plus la réalité de l'image mais l'ébranlement de son spectacle diffusé à travers une parole"⁴⁰.

Dans le Dossier des "Songes et les Sorts", Yourcenar raconte un rêve ancien, "Rêve du 28 au 29 janvier 1966", dans lequel se mêle un étrange souvenir authentique, très antérieur puisque ayant pour origine un séjour en Angleterre en septembre 1953 : "il m'est arrivé de regarder [la silhouette] d'un sonneur sonnante les cloches à travers le vitrail en grisaille d'une église de Shrewsbury, il y a des années (et ces mouvements agrandis et brouillés m'avaient frappée au point que j'en ai donné une description dans *L'Œuvre au Noir*)". (EM, p. 1634)

Si l'on se reporte au passage en question dans le roman, on peut y lire : "À travers les volées de cloches de la fièvre tierce, il avait cru entendre les fifres déchirants et les sonores trompettes annonçant au monde le trépas du prince; il avait senti dans son propre corps le feu qui dévore le héros et l'emporte au ciel". (OR, p. 664)

Ce qui est donc passionnant dans le cas de cette description qui ne veut pas dire son nom, c'est de pouvoir remonter à ce qui semble en être la double source. En effet, en plus de la gravure de Rethel, connue dès 1928, Marguerite Yourcenar a probablement gardé en mémoire celle, plus célèbre encore, de Félicien Rops, *Le pendu*⁴¹, dont on trouve une

⁴⁰ Anne-Marie CHRISTIN, "Philippe Soupault et la peinture", in *Philippe Soupault*, ouvrage collectif, Paris, Klincksieck, 1992, p. 131-132.

⁴¹ Reproduite in *L'Œuvre graphique complète* de Félicien ROPS, édition établie et présentée par Jean-François BORY, Paris, Arthur Hubschmid éditeur, 1977, Comme souvent chez

description informative dans "Le Cerveau noir de Piranèse" : "En fait, on ne voit nulle part dans son œuvre [de Piranèse] un cadavre se balançant au bout de ces gibets immenses, comme le Sonneur de Félicien Rops suspendu au bourdon de son clocher". (EM, p. 98)

Ce parcours littéraire descriptif multiple d'un thème pictural unique se déroule ainsi sous nos yeux au long de quarante années d'écriture. Dans ce cas, la description ontologique "n'est pas destinée en premier lieu à permettre une meilleure compréhension des tableaux [...]. En parlant de peinture, le poète se trahit, il parle aussi de poésie et son discours devient ce qu'on pourrait appeler un art poétique indirect: le discours pictural en tant que métadiscours poétique"⁴².

On constate que le commentaire descriptif du tableau ne donne plus une vue objective du référent au lecteur, que l'auteur recompose l'œuvre par l'écrit et l'anime selon ses choix personnels. Il s'agit alors pour notre romancière de raconter une image en insérant, dans la narration, la description d'une œuvre d'art. Cette *fonction structurale* a une "fonction réflexive [...] généralement prémonitoire ou *prédictive* [...] : placé au tout début du récit, le tableau prédit en quelque sorte les événements à venir"⁴³ et qui projette la structure picturale sur l'œuvre littéraire: "le sujet pictural se présente alors comme la mise en abyme du sujet fictionnel"⁴⁴.

Dans le roman d'artiste, où le protagoniste est un peintre ou un musicien, l'auteur introduit volontiers des descriptions d'œuvres d'art. Celles-ci, souvent imaginaires, constituent, comme dans le cas de l'ekphrasis classique, une partie isolable du texte considéré dans son ensemble.

Dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar, on reconnaît ce procédé dans *Alexis ou le Traité du vain combat*, récit dans lequel Alexis, musicien homosexuel, décide de se séparer de sa femme, lui écrit une lettre et lui raconte ses souvenirs. Il évoque soudain une toile vue dans son passé et qui provoque en lui tristesse et mélancolie :

Marguerite Yourcenar, le titre cité n'est pas exact : "Le pendu ou la mère-grand et le fils Charles", eau-forte, 0,160 x 0,238 cm, p. 121.

⁴² Aron KIBEDI VARGA, "Un métadiscours indirect: le discours poétique sur la peinture", in *La Littérature et ses doubles*, textes réunis par Léo H. HOEK, CRIN, Groningue, Pays-Bas, n° 13, 1985, p. 20.

⁴³ Sophie BERTHO, "Asservir l'image, fonctions du tableau dans le récit", *op. cit.*, p. 28.

⁴⁴ Yvette WENT-DAOUST, "Le chef-d'œuvre inconnu de Balzac ou l'écriture picturale", in *Description - Écriture - Peinture*, textes réunis par Yvette WENT-DAOUST, CRIN, Groningue, Pays-Bas, n° 17, 1987, p. 49.

Il y avait aussi un tableau où l'on voyait un homme au clavecin, qui s'arrêtait de jouer pour écouter sa vie. C'était une très vieille copie d'une peinture italienne; l'original en est célèbre [...]. Elle ne valait peut-être rien. On l'a vendue lorsque l'argent s'est fait rare [...]. (OR, p. 17)

Le lecteur établit de lui-même un parallèle entre le sujet pictural (un pianiste) et les choix descriptifs opérés par son auteur, également musicien. Ici, la description structure la rhétorique narrative et descriptive. Or, des années plus tard, dans le dernier volume de son autobiographie, *Quoi? L'Éternité*, Yourcenar nous décrit ce même tableau comme ayant réellement existé au Mont-Noir :

Eau-forte post-romantique, placée dans un corridor accédant à ma chambre, où l'on voyait des gens songeurs ou bouleversés écoutant un musicien, et devant laquelle j'ai fait rêver plus tard Alexis. (EM, p. 1338)

Le commentaire de l'auteur sur son propre passé ressuscité un instant, le temps du souvenir d'une eau-forte, semble une subtile mise en abyme du même sentiment pour Alexis; désormais sont mêlées ensemble littérature, peinture et musique, tous les arts pouvant servir à la peinture des sentiments humains.

Au terme de cette étude, nous pensons avoir montré la richesse d'écriture de la peinture chez Marguerite Yourcenar. La critique d'art se veut objective dans ses choix descriptifs; elle ne peut cependant éviter *l'Ut pictura poesis* horacien. Choisir le point de vue qu'elle proposera de l'œuvre revient à poétiser les images et à les transformer en des "morceaux de vie". Écrire la peinture prend alors des formes diverses suivant la place donnée au référent pictural. Comparaison, caractérisation ou encore effet de l'art, la description envisage les différents aspects de l'image sans interférer sur le cours du temps dans le récit.

Dans les derniers cas que nous avons décrits, la description intègre de plus en plus le récit jusqu'à ne plus pouvoir être distingués l'un de l'autre. Le discours critique s'est effacé rendant la première place à la romancière des *Mémoires d'Hadrien* qui avait, depuis toujours, pensé sa vie, construit sa statue comme une œuvre d'art, composée, peinte et sculptée par elle-même; le plus sûr moyen sans doute de ne pas se tromper de modèle est d'avoir composé son autoportrait, ce qu'elle souhaitait devenir, les yeux grands ouverts.

Alfred Rethel, La Danse des morts (1849)

