

MARGUERITE YOURCENAR AU CARREFOUR DE SON ART : “DIAGNOSTIC DE L’EUROPE”

Laura BRIGNOLI
(IULM, Milan)

Lors déjà d’un des premiers colloques yourcenariens, on remarquait que “l’essai a scandé la genèse de l’œuvre”¹ de Yourcenar. Et, en effet, entre tel essai et telle œuvre de la même époque, sinon de la même année² on découvre des motifs identiques ou des coïncidences étonnantes. Écriture artistique et regard lucide, imagination et rigueur intellectuelle ont procédé de pair dans la carrière littéraire de l’écrivain, pour autant qu’on puisse les séparer. Elle ne les oppose pas, mais elle attribue une position préliminaire à la réflexion lucide, parce que, dans la rédaction d’un roman, il y a pour elle un avant et un après: d’abord donner corps à l’idée, lucide, raisonnée, qui n’a rien à voir avec l’inspiration, après céder au souffle créateur et laisser que l’imaginaire nourrisse l’écriture³.

Une idée de fracture apparaît plutôt en 1951, à propos de l’enseignement, dans une lettre où elle se félicite d’avoir pu “renoncer temporairement à [s]on travail de professeur, travail point complètement dépourvu d’intérêt intellectuel ou humain, mais qui s’accorde, du moins pour [elle], assez mal avec le métier d’écrivain, et qui [la] fatiguait beaucoup”⁴. C’est que, comme l’affirme très justement Jeanne Demers⁵,

¹ Fabrice ROZIÉ, “L’art et la manière”, *Marguerite Yourcenar et l’art, l’art de Marguerite Yourcenar*, Actes du Colloque tenu à l’Université de Tours en novembre 1988, édités par Jean-Pierre CASTELLANI et Rémy POIGNAULT, Tours, SIEY, 1990, p. 271.

² Prenons comme exemple le motif musical d’Alexis et l’importance que ce même motif prend dans l’essai sur Wilde, lui aussi écrit en 1929 (*En pèlerin et en étranger*, Paris, Gallimard, 1989, repris dans *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1991, p. 502-503. Abrégé en *EM*); ou encore cette phrase que l’on lit dans l’essai “L’Île des morts” de Böcklin: “Si les morts vont vite, les vivants plus vite encore” (*EM*, p. 518) et qu’on retrouve, à très peu de changements près, au début du *Coup de grâce*: “Une ballade allemande dit que les morts vont vite, mais les vivants aussi” (*Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1982, p. 87. Abrégé en *OR*).

³ Marguerite YOURCENAR, *Les Yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Le Centurion, 1980, “Le Livre de poche”, p. 182-183. Abrégé en *YO*.

⁴ *Lettres à ses amis et quelques autres*, édition établie, présentée et annotée par Michèle SARDE et Joseph BRAMI, Paris, Gallimard, 1995, p. 85-86, abrégé en *L*.

l'écriture créative est une activité centripète, entièrement concentrée sur soi, alors que l'enseignement suppose un partage, une volonté de condivision dont le caractère centrifuge s'oppose au mouvement naturel de l'écrivain : "la critique pour l'écrivain ne constituerait qu'une autre façon de se dire en accord/désaccord avec soi-même; qu'une autre façon de s'écrire, par conséquent de se lire." "Aussi – conclut Jeanne Demers – le passage de l'écriture à la critique n'est-il souvent pour l'écrivain, c'est un truisme de le dire, qu'une autre manière de s'exprimer, de se définir."

Parler de soi en parlant des autres: ce n'est pas un présupposé de mauvaise foi de l'auteur; bien au contraire; on peut lire pourtant, sous ses analyses rigoureuses, sous cette approche honnête de l'autre, de la part de la jeune Yourcenar, une manière originale aussi bien que naïve de placer des points de repère qui caractérisent sa propre poétique. C'est cela que je me propose de cueillir dans le "Diagnostic", qui est un texte de jeunesse avec toutes les imprécisions qu'il peut contenir. Imprécisions d'ailleurs dont elle-même parle dans la note qui suit l'édition 1991 des *Essais et mémoires*.

Mais il est aussi une autre raison qui a déterminé mon choix. L'année 1929, qui voit la publication du premier roman, *Alexis*⁶, de la nouvelle "Le premier soir"⁷ et de poèmes dont *Les Charités d'Alcippe*⁸, est également l'année où furent publiés trois essais : "Diagnostic de l'Europe"⁹, "En mémoire de Diotime: Jeanne de Vietinghoff"¹⁰ et "Wilde rue des Beaux-Arts"¹¹. Il est aisé de remarquer que les deux derniers ont été l'objet d'une republication respectivement dans les recueils *Le Temps, ce grand sculpteur*¹² et *En pèlerin et en étranger*, alors que le premier n'a pas subi le même sort. En outre, il ne faisait pas non plus partie d'un projet unitaire plus vaste, comme c'est le cas pour les trois portraits publiés posthumes avec celui-ci dans le recueil *Essais et mémoires* : "La Symphonie

⁵ Jeanne DEMERS, "Critique et écriture : faut-il vraiment les distinguer?", *Les Écrivains-critiques : des agents-doubles?, Études françaises*, 33, 1, printemps 1997, p. 34.

⁶ *Alexis ou le Traité du vain combat*, Paris, Au Sans Pareil, 1929.

⁷ *La Revue de France*, décembre 1929, p. 435-449.

⁸ *Le Manuscrit Autographe*, novembre-décembre 1929, p. 112-117.

⁹ *Bibliothèque Universelle et Revue de Genève*, n° 68, juin 1929, p. 745-752, repris dans *EM*.

¹⁰ *Revue Mondiale*, 15 février 1929, p. 413-418.

¹¹ Paru originellement sous le titre "Abraham France traducteur de Virgile : Oscar Wilde", dans la *Revue bleue* le 19 octobre 1929, p. 621-627, cet essai a été repris en 1989 dans *En pèlerin et en étranger*, cit.

¹² Marguerite YOURCENAR, *Le Temps, ce grand sculpteur*, Paris, Gallimard, 1982. Repris dans *EM*.

héroïque”, “Le Changeur d’or”, “Essai de généalogie du saint” qui devaient “composer un volume contenant aussi d’autres présentations de types humains à travers les siècles”¹³. Le “Diagnostic de l’Europe” peut bien être considéré le seul essai qui ne s’insère pas parmi d’autres, dans le but de compléter une vision partielle. Pourquoi, a-t-on lieu de se demander? Ce qui singularise ce texte, c’est en plus le fait que l’essayiste jette un regard sur la littérature et la culture européenne dans son ensemble, sans se fixer sur tel ou tel autre écrivain, comme elle l’a fait avec Caillois, ou Wilde, Gide, ou Mann... avec la prétention, c’est bien son genre, d’un jugement définitif : “seuls les poètes – affirme-t-elle dans une lettre de 1964 – font de la critique qui va au cœur du sujet (Coleridge, Hugo, Proust); la plupart des autres tombent dans de limitantes formules, et il semble que ce qui est au centre même de l’écrivain leur échappe”(L, p. 464). D’ailleurs, disait-elle, la critique impose de “se transformer en juge d’instruction permanent, ou en juge, tout simplement”(YO, p. 182), ce qu’elle a mieux fait dans ce bref essai que dans tous les autres : le jugement de l’un s’opposant à la simple description que nous proposent les autres.

Mais plongeons notre regard dans le texte, pour en faire émerger les lignes de force.

1) Ce que le titre de “Diagnostic de l’Europe” évoque immédiatement est le code médical qui est en effet repris tout au long de l’essai: au rythme d’une métaphore médicale par page, Yourcenar nous rappelle qu’elle veut considérer l’Europe comme un organisme vivant, certes, mais surtout comme un corps unique, et, de ce corps, le cerveau, le siège de l’intelligence¹⁴. Ainsi elle s’adonne à considérer le fléchissement de la cérébralité européenne.

2) Cette obsession médicale risque de couvrir une connotation du terme “diagnostic” qui n’est pas moins intéressante : diagnostic signifie aussi perception, analyse lucide; par delà le code médical, le choix du titre témoigne aussi d’une volonté de regard perspicace et pénétrant. Et sa

¹³ “Chronologie”, in *OR*, p. XVII.

¹⁴ On a pu remarquer une certaine ressemblance entre cette définition que Yourcenar donne de l’Europe et ce qu’en disait une dizaine d’années auparavant Paul Valéry, parlant de l’Europe comme de “la partie précieuse de l’univers terrestre, la perle de la sphère, le cerveau d’un vaste corps”, (*Essais quasi politiques*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1957, p. 995) et en analysant la crise. La coïncidence pourtant ne va pas plus loin que l’utilisation de quelques termes comme cerveau, désordre ou crise. La différence est plus fondamentale et consiste en ceci que Valéry indiquait une des causes de la perte de la prééminence européenne dans l’exportation du savoir; alors que Yourcenar, en quelque sorte résignée à la mort des civilisations, en constate la fin sans en chercher les raisons.

lucidité se manifeste, dès l'abord, comme une soigneuse répartition des champs d'intérêt entre les différentes civilisations : la foi qu'elle attribue aux Sémites, la morale qu'elle retrouve en Asie, et la philosophie, exercice de rationalité qui est l'apanage de l'Europe.

Qu'est-ce qui menace de mort la "raison européenne"? Dès la première phrase, elle parle d'"ataxie locomotrice"(EM, p.1649), expression scientifique qui signifie une incoordination des mouvements volontaires. Mais ce qui nous importe dans la perspective littéraire que voici, c'est la connotation du sens de l'expression : manque de contrôle, mouvement désordonné qui échappe à la volonté. Les métaphores médicales qui jalonnent le texte ne citeront plus ce terme spécifique, elles ne font que revenir sur le concept général de maladie, de symptôme. Le fil de la métaphore est assuré par d'autres termes.

"Cette Europe qui s'organise péniblement en état unique"(EM, p.1652), son cerveau qui l'a gouvernée depuis toujours, perd le contrôle, et risque la dissociation, la multiplicité, l'éclatement. Désagrégation, confusion, perte de contrôle: trop de termes s'organisent autour de ces trois concepts introduits par la métaphore inaugurale pour passer inaperçus: des substantifs: "désordre", "fumée", "brouillard", "balance faussée", "diversité", "dissociation", "étincelles du moteur détraqué", "informe", "décomposition", "dessin gauche", "formes sommaires", "trépidation", "secousses", "lassitude agitée", "désorganisation", "gaspilleurs";

des verbes: "brisé", "tournent fou", "sautent", "s'échappent par saccades", "échappe", "se rompt", "dilapident";

des expressions: "l'esprit humain, trop chargé, fléchit"(EM, p.1650), "l'âme, livrée à l'imprévu des sensations, cesse même de les coordonner"(EM, p.1652), "les doctrines les plus opposées [...] en viennent à s'apercevoir identiques"(Ibid.), "les débris d'un monde", "le style [...] se déforme pour s'élargir"(EM, p.1653), "la dissociation des pensées, l'incapacité du cerveau à rétablir la suite logique des images"(Ibid.).

L'informe déferle, il nous envahit à la lecture de ce texte, et Yourcenar s'assure l'efficacité de cet effet en faisant l'économie des termes qui s'opposent aux précédents : la méthode, la stabilité, la fermeté, la solidité, la logique, concepts qui constituent l'horizon de référence, ne reviennent pas avec autant de fréquence dans le texte. Mais suffisamment, pourtant, pour nous permettre de nous rendre compte d'un élément important qui nourrit la pensée yourcenarienne à cette époque : la dialectique des oppositions : l'informe ou la règle; l'atomisation et la concentration; on verra plus loin la foule ou l'individu; la vie et la mort.

Et c'est déjà la métaphore de l'Europe comme corps unique qui la nourrit : mettre l'accent sur le cerveau européen, c'est une circonscription extrême, une réduction à l'essentiel. En tant qu'organisme unique il est

menacé par la dissolution: l'unicité s'oppose à l'effritement, à la désagrégation, à la multiplicité.

En 1937, dans une lettre au très catholique Charles Du Bos, Marguerite Yourcenar exalte la tradition religieuse comme la seule encore capable de s'opposer au "désordre actuel (et perpétuel) – dit-elle, donc irrémédiable et prolongé à l'infini – du monde", à "la disparition ou [à] l'émiettement de ces traditions au profit d'un grossier idéalisme de force, de race ou de foule"(L, p. 53). Et, en 1951, elle déclare encore souffrir "du désordre, de la confusion, du manque de rigueur intellectuelle" de cette "époque confuse et dissociée"(L, p. 83-85).

Mais en 1929, cette époque qui la met mal à l'aise est jugée d'une façon emblématique, surprenante, qu'on ne retrouvera plus successivement: dans le "Diagnostic" elle absout cette époque fragmentaire en trouvant "quelque beauté tragique dans cet individualisme d'un monde prêt à mourir"(EM, p. 1651), et, à la fin de l'essai, elle insiste encore en trouvant "belle"(EM, p. 1655) son époque, mais belle comme peut l'être ce qui contient en soi le sens de l'achevé, qui est finalement circonscrit, qui n'évolue plus. La beauté de cette époque réside donc dans le fait qu'il s'agit d'une fin. Et elle ne fait pas ici la différence plus subtile entre achèvement et interruption qu'elle pose dans "L'Île des Morts" de Böcklin¹⁵, où elle parle de "cet univers où tout finit sans que rien ne s'achève". Penser à la mort prochaine de cette époque, dans ce cas, consent de reformuler rétrospectivement son analyse en conclusion de l'article : vus d'une perspective de mort, le disparate, l'informe s'organisent finalement dans l'éclat ordonné d'un "feu d'artifice"(EM, p. 1655). L'absolution esthétique de l'informe s'accomplit au nom d'une mort imminente, garantie d'achèvement.

Ce n'est pas ce même jugement qu'elle exprime dans deux autres essais de la même époque : "L'Improvisation sur Innsbruck", qui est de 1930, et "Sixtine", qui date, d'à peine un an après. Partons de l'idée de beauté : "Ces figures de la Hofkirche ne sont pas belles" (EM, p. 453). Pourquoi les reines et les rois morts, figés dans leurs attitudes compassées ne sont-ils pas beaux? Non pas par incapacité de l'artiste, mais plutôt parce que les figures funéraires n'offrent qu'une image partielle, "fragmentaire" et donc "fausse" de l'être humain (EM, p. 453) pris à un moment donné: ces figures qui conservent une expression sont fausses parce qu'elles ne reproduisent qu'un fragment d'existence. Les morts sont, parce qu'ils n'évoluent plus et ils sont donc fixés à jamais, mais il ne suffit pas de

¹⁵ *En pèlerin et en étranger*, EM, p. 153.

représenter un être au moment de sa mort pour le voir apparaître dans son entier, loin de là. D'une part donc elle constate l'insuffisance de l'art qui ne représente qu'une surface immuable et donc morte, de l'autre l'appel à la vie : "nous n'aimons que ceux qui vivent, parce que ceux-là, du moins, nous donnent l'illusion de changer" (*EM*, p. 454). Cet essai est vraiment l'expression de toutes ses contradictions: cherche-t-elle la stabilité ou est-elle fascinée par le changement? Les deux sans doute, l'art étant, entre autres, la compromission entre deux exigences contrastantes. La vie, instable, est "belle", mais il faut la mort pour fixer ce qui est mouvant, et alors on sombre dans la laideur ou dans la fausseté.

Dans "Sixtine", le changement de perspective nuance et affine le rapport entre la beauté, l'art et la mort. Considérons successivement les quatre parties de l'essai :

1) l'art consent l'immobilisation mais, en même temps, risque l'infécondité :

Les femmes de pierre sont plus chastes que les autres, et surtout plus fidèles, seulement, elles sont stériles. Il n'y a pas de fissure par où puisse s'introduire en elles le plaisir, la mort, ou le germe de l'enfant, et c'est pourquoi elles sont moins fragiles. (*EM*, p. 282)¹⁶

Seule l'œuvre d'art permet la "possession véritable" (*EM*, p. 283) d'un être vivant qui change par définition et qui ne se laisse jamais posséder entièrement. Devant la fragilité de la beauté et la fugacité de l'existence, l'art offre une solution qui se paie le prix de la mort.

2) Yourcenar entrevoit la possibilité d'une perfection humaine, mais qui serait elle aussi frappée d'inexistence : Tommai dei Cavalieri est l'accomplissement de lui-même, mais il doit renoncer à agir pour faire en sorte que son achèvement ne se change pas en son contraire. "Êtreindre", "cueillir", résoudre, "s'emparer" (*EM*, p. 284): autant d'illusions auxquelles il renonce au nom d'une perfection solitaire, sans richesse et sans bonheur. Perfection monolithique qui a pour prix le renoncement.

3) Elle donne ensuite la parole directement à Michel-Ange, pour dire le paradoxe de l'artiste à vouloir fixer la forme : "Vouloir immobiliser la vie, c'est la damnation du sculpteur. C'est en quoi, peut-être, toute mon œuvre est contre nature." Et, un peu plus haut : "La nature, je suppose, se fatigue de résister au néant, comme l'homme de résister aux sollicitations du chaos" (*EM*, p. 286). L'art s'oppose à la vie dans ce qu'elle a de

¹⁶ Il faut remarquer que l'idée de l'enfant, dans ces premières œuvres, est liée à l'idée de la mort et il suffit de lire *Alexis* et *La Nouvelle Eurydice* pour s'en rendre compte.

chaotique, de désordonné, d'informe, mais c'est une entreprise vaine dans la mesure où la corrosion du temps happe les sculptures et les rend à la vie. La beauté d'un visage, dont le sculpteur cherche à recomposer le morcellement, ne devient "intacte, absolue, éternelle" (*EM*, p.287) que dans la mort.

Michel-Ange, qui a renoncé à la réalité au nom de ses rêves, sait que la beauté artistique se paie au prix de la vie.

4) Et en effet, est-ce une vie que celle de Febo del Poggio? Il existe à la façon des plantes : la vie ne s'accepte que dans sa précarité et son existence solaire, il la paie le prix de l'humanité.

En 1931, dans *Sixtine*, Yourcenar montre que l'art est un moyen de fixer et donc de saisir l'individu qui par définition échappe. Puisqu'il est difficile de posséder un être, qui ne reste jamais identique à soi-même, on doit préférer la possession par l'image ou le souvenir, image intériorisée qui n'est pas soumise aux changements de la vie.

Par-delà ce jugement ambigu qu'elle jette sur son époque et qui évoluera vers le négatif au fil des années, dans ces premiers essais on peut retrouver l'hésitation de l'artiste devant un choix fondamental entre l'amour pour la vie qui, en tant que telle, est mouvante, informe, et l'impératif de l'art qui demande d'inscrire cette même vie dans des formes fixes, qui impose une règle. C'est un peu le choix, déchirant, entre la vie et la mort.

L'art contemporain aborde le problème d'un autre biais :

L'art, jadis lent élaborateur, se spécialise dans l'instantané. On peut dire que l'esprit européen acquit, dans les dernières années du XIX^e siècle, la sensibilité d'une pellicule photographique. (*EM*, p. 1654)

Yourcenar oppose un art ancien, où l'œuvre d'art était le résultat final d'un long mûrissement, au produit artistique moderne qui est souvent le résultat d'une fulguration. Cette affirmation frappe par sa justesse¹⁷; au cours de notre siècle elle se nuancera pour se préciser et pour être vraie dans les deux sens, en amont, dans la rapidité de l'élaboration, comme l'entendait Yourcenar, et en aval : l'évolution de la littérature a conduit à limiter à l'instant l'espace représentable et c'est ainsi qu'Alain Robbe-Grillet par exemple, publiera en 1962 un recueil de nouvelles intitulé

¹⁷ Un essai de Paul Valéry intitulé "Propos sur l'intelligence", (*Essais quasi politiques*, cit., p.1044) introduit dès 1925 cette idée. À nouveau on peut constater que Yourcenar a probablement tiré son inspiration des écrits du grand penseur de son époque. Mais il faudrait approfondir ce problème des sources dans une étude systématique, qui évidemment, ne peut avoir lieu ici.

*Instantanés*¹⁸, qui sont justement comme une sorte d'image photographique littéraire. Mais c'est une solution qui ne peut pas trouver le consentement de ceux qui visent l'universel.

Ce qu'on constate donc dans les essais de Yourcenar c'est qu'on est devant des idées en fermentation, idées qu'elle cherche à organiser pour leur donner un ordre et se frayer un espace.

Prenons un autre aspect, concernant toujours la définition d'une poétique, que l'on déduit du "Diagnostic", et qui se retrouve encore plus nettement dans "L'Improvisation" : l'opposition moi-autre, la foule et l'individu. Dans "L'Improvisation sur Innsbruck" elle dévalorise l'art populaire dans la mesure où il n'est jamais expression individuelle et se ressemble partout assumant les mêmes formes :

Il n'y a pas d'art sans individualité fortement accusée chez l'artiste : l'art de la tribu, de la steppe, du village, retarde de trente siècles sur l'individualisme humain. [...] que les hommes sont petits! Il n'y a que l'homme qui soit grand. (*EM*, p. 458)

Se poser en artiste, pour elle, signifie donc reconnaître son individualité qui la différencie, voire l'oppose aux autres. De cette constatation peut partir la nécessité d'élargir ses limites, à travers quoi? À travers "le voyage, comme la lecture, l'amour ou le malheur" qui "nous offre d'assez belles confrontations avec nous-mêmes, et fournit de thèmes notre *monologue intérieur*"¹⁹ (*EM*, p. 458)! L'expression artistique se produit dans la solitude.

Mais il faut aussi prendre garde à ne pas méconnaître cet individualisme moral de Yourcenar, dont la préférence pour l'individu n'est pas une forme d'égoïsme, de narcissisme, de repliement sur le moi qui ignore tout altruisme et toute attention pour l'intérêt de l'autre. Au contraire, ce qu'elle voit dans ces formes extrêmes d'individualisme, c'est justement l'atomisation du sujet, son inévitable dissolution liée à la perte d'un horizon traditionnel de valeurs communes. La "fièvre subjective" dont elle parle dans le "Diagnostic" (*EM*, p. 1651) infecte toutes les manifestations littéraires du début du siècle au point que ces auteurs ne se laissent pas facilement distinguer des romantiques. Cet individualisme qui découle de la perte d'un horizon moral commun se fonde sur les exigences individuelles qui substituent un impératif éthique. Remarquons un moyen

¹⁸ Paris, Les Éditions de Minuit.

¹⁹ Je souligne.

rhétorique utilisé par Yourcenar pour signifier la subjectivité tout en la critiquant : “Incrédules ou croyants, anarchistes ou nationalistes, ils le sont pour des raisons de sentiment où la raison n’entre pas” (EM, p. 1650). Tout le monde aura reconnu dans cette phrase l’écho de la célèbre maxime pascalienne : “Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point.”²⁰. Renonçant au chiasme boitant de Pascal²¹, elle le contracte en un oxymoron qui fait mieux sentir l’irrationalité de la démarche qu’elle décrit. Et finalement elle prend le contre-pied de Pascal : il voulait valoriser l’importance du cœur; elle utilise le même moyen pour décrier le sentiment. Mais l’écho pascalien reste dans ce qu’il permet d’évoquer un anti-individualisme qui s’offre comme horizon de référence, solution implicite. Elle instaure une équivalence entre l’individualisme, le triomphe du sujet et l’abandon à l’instinct, à la sensation au détriment de la pensée méditée. C’est plutôt la discipline de la raison qui conduit à l’universel.

Si donc il n’est que l’individu qui puisse faire œuvre d’art, l’art étant un regard original, différent, posé sur le monde, le devoir de l’artiste est de viser à l’universel en dépassant son petit moi. Cette conviction, qui deviendra un point de force de la poétique yourcenarienne, est encore inexprimée à cette époque, mais le problème commence à se poser, même s’il aboutit à mettre dans la même chaudière la poussée individualiste, le repliement du moi, l’hyperesthésie, et la confusion, l’éparpillement, l’émiettement, quitte à les absoudre d’un point de vue esthétique.

En lisant ces essais, on comprend pourquoi Yourcenar a “oublié” le “Diagnostic” : elle ne partageait plus l’absolution esthétique de la vie qu’elle y proposait en dernière instance. Mais, de fait, elle est confrontée à la contradiction entre d’un côté l’intellect, le cerveau tourné vers le futur, progressiste et qui donc sait saisir la maladie européenne, et de l’autre l’inconscient de la pensée qui laisse libre cours au chaos, entre les exigences de l’individu, et la masse informe et bête de la foule.

À côté de la fascination pour l’informe, elle sent la nécessité de canaliser une force débordante. Mais puisque tout art est le fruit d’un compromis entre des exigences en contraste, le sien aussi se développe comme médiation entre la fixité de la forme et la possibilité de la vie.

En 1954 dans *Le Temps, ce grand sculpteur*, elle aura finalement trouvé sa voie: “Le jour où une statue est terminée, sa vie, en un sens, commence.” (EM, p. 312). En quoi consiste cette existence? Elle consiste

²⁰ Blaise PASCAL, *Pensées*, fr. 177-423, Paris, Garnier-Flammarion, 1976, p. 127.

²¹ Expression d’une efficacité exemplaire justement dans l’imperfection du chiasme : la structure de la phrase crée l’attente d’un quatrième terme qui manque et valorise par ricochet la prééminence de l’affectivité, de l’instinct.

dans le chemin vers l'informe, c'est-à-dire vers son état primordial duquel elle avait été tirée. L'art consiste à fixer, à donner une forme; la vie à laquelle toute œuvre d'art est quand même soumise est un retour à l'informe.

Domage que Yourcenar n'ait pas étendu sa réflexion, si intense, si dense en idées richement développées par la suite. Mais c'est justement une spécificité de cet essai que sa brièveté, sa condensation : son écriture a très peu de l'éclatement et de la fragmentation qu'elle décrit; au contraire, à travers l'écriture se préfigure le choix qu'elle fera et qui est très peu verbalisé. J'ai remarqué l'effective exigüité des mots tels que règle, méthode, stabilité, destinés à contrebalancer l'effervescence de ce qu'elle décrit. Yourcenar n'explicite pas une idée qui se défend d'elle-même à travers la structure de son travail: son article est très ordonné, concis, cartésien en somme. Elle ne pouvait mieux formuler son choix qu'en se situant au dehors de ce feu d'artifice de la civilisation. "Simple témoin" (*EM*, p. 1655), elle se sent étrangère à ce processus : et elle l'est. En cherchant l'unité sous la variété des apparences, assumant ce dont elle constate la disparition, elle refuse d'appartenir à ce monde désorganisé qu'elle ordonne par son regard enquêteur. Son regard intelligent survit à la disparition de la pensée rationnelle et contrôlée.

La fascination de la mort; et en même temps la capacité de la mort de fixer la dispersion; l'opposition d'un classicisme des formes fixes à l'effritement des formes au nom d'un Moi impératif et inconsistant; la circularité de l'histoire; la dialectique des contraires, tout est là, dans cet essai de jeunesse qui, derrière l'analyse d'une époque, laisse germer un programme d'écriture.