

COMPTES RENDUS

Jean-Pierre CASTELLANI, *Je, Marguerite Yourcenar. D'un Je à L'autre*, Paris, EST-Samuel Tastet, 2011, 328 p. [en couverture, portrait de Marguerite Yourcenar par Maria MIKHAYLOVA].

Le 6 mars 1980, jour de l'élection de Marguerite Yourcenar à l'Académie française, Jean-Pierre Castellani se trouvait à l'Université de Valencia, où il devait donner une conférence portant justement sur l'itinéraire de l'écrivaine, qui était alors encore peu ou mal connue du public espagnol¹.

Membre fondateur et actuellement vice-président de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes, créée en 1986 par Rémy Poignault, depuis les années 1980 Castellani a largement participé à l'analyse critique de l'œuvre de Marguerite Yourcenar, donnant des conférences et participant à de nombreux séminaires universitaires en Europe (France, Belgique, Espagne, Grande-Bretagne, Italie, Roumanie), en Algérie, au Canada et en Amérique Latine (Argentine, Brésil, Colombie).

Co-éditeur des actes des trois Colloques internationaux tenus à l'Université de Tours (1985 : *Marguerite Yourcenar. Une écriture de la mémoire* ; 1988 : *Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar* ; 1997 : *Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction*) et du Colloque de Bogota de 2001 (*L'Écriture du moi dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*), il a laissé une trace de tous ses écrits ou exposés oraux dans ses « Lectures transversales de Marguerite Yourcenar », qui constituent la 4^e partie de l'anthologie² qu'il a publiée au moment

¹ Comme l'on sait, c'est à Valencia qu'eut lieu en 1984 le 1^{er} Colloque international consacré à Marguerite Yourcenar, organisé par la regrettée Elena Real, pionnière des études yourcenariennes.

² Voir le compte rendu de Rémy Poignault dans le *Bulletin* n° 27, p. 111-112.

de quitter l'Université François-Rabelais de Tours, où il a enseigné pendant de nombreuses années les « Langues et cultures hispaniques » (significativement intitulée *Good Bye Rabelais*, Est-Samuel Tastet Éditeur, 2006).

À l'occasion du trentième anniversaire de l'élection de Yourcenar à l'Académie française, Castellani lui consacre un nouvel ouvrage *Je, Marguerite Yourcenar. D'un Je à l'Autre*, publié par le même éditeur, dont nous saluons ici le courage et le dynamisme³.

S'il reprend en partie des textes anciens dans les chapitres centraux – portant sur *Alexis ou le Traité du vain combat* (p. 105-116), *Denier du rêve* et *Rendre à César*, le plus substantiel du volume (p. 117-207), *Mémoires d'Hadrien* (209-257) –, et au dernier chapitre, « Marguerite Yourcenar à la périphérie de son œuvre » (p. 259-320), consacré à la réception de l'écrivaine en Espagne et en Argentine, Castellani les a entièrement remodelés et approfondis dans des pages pleines de vitalité, qui rendent bien compte de la rigueur et de la complexité du parcours littéraire de l'académicienne.

Visant cette fois un public plus vaste que celui des spécialistes, après un « Avant-propos » révélateur de la sensibilité de son approche critique, Castellani esquisse un « Portrait de Marguerite Yourcenar » (p. 16-30) à travers une réflexion sur sa biographie, s'efforçant de cerner le « je », de celle qui « a toujours été soucieuse de se démarquer de la littérature exhibitionniste du “moi” et de protéger ainsi son intimité » (p. 20).

Suit une analyse très approfondie de la correspondance (p. 45-103), qui aborde à la fois la correspondance dans les textes familiaux et la correspondance personnelle de l'écrivaine, qui nous fait entrer « non dans son intimité de femme mais dans le secret de la maturation lente et sérieuse de ses projets d'écriture » (p. 91-92).

³ Fondateur des éditions EST, Samuel Tastet participe volontiers à de nombreuses rencontres dans les librairies ou les médiathèques pour soutenir ses auteurs. Pour toute commande de l'ouvrage (18 euros sans frais de port), on peut contacter l'éditeur à l'adresse suivante : editest@hotmail.fr

« La lecture de ces lettres – souligne Jean-Pierre Castellani – est, sans aucun doute, pour nous lecteurs d’aujourd’hui, un élément complémentaire d’une inestimable valeur, non seulement pour la carrière littéraire, éditoriale, sociale, mondaine mais aussi personnelle, privée, voire intime de Yourcenar » (p. 102).

Un rendez-vous à ne pas manquer !

Françoise BONALI FIQUET

Enzo CORDASCO, *Di roccia e di vento. Le donne ardenti di Marguerite Yourcenar...*, Villanova di Guidonia (RM), Aletti Editore di Altre Sembianze S.r.L., décembre 2012, 162 p.
[14 euros ; info@alettieditore.it]

« La femme est l’avenir de l’homme », proclamait Jean Ferrat dans les années 70, en reprenant une célèbre maxime d’Aragon, et les vers de sa chanson continuent d’émouvoir les nouvelles générations, si l’on en juge par divers sites internet.

Enzo Cordasco n’hésite pas à réaffirmer que l’espoir est femme dans l’essai qui conclut le beau livret poétique joliment intitulé *Di roccia e di vento*, qu’il vient de consacrer « aux femmes ardentes de Yourcenar... ».

Dans une période difficile pour le théâtre à cause des coupures budgétaires à tous les niveaux, Cordasco, frappé par le dynamisme et la vivacité des manifestations théâtrales organisées en Italie en 2003 pour le centenaire de la naissance de Marguerite Yourcenar, en 2007 à l’occasion du vingtième anniversaire de sa mort et en 2010-2011 pour le trentième anniversaire de son élection à l’Académie française, n’hésite pas à parler de “Yourcenar Renaissance”. À ce “revival” des textes yourcenariens en Italie dans la dernière décennie a largement contribué Patrizia Zappa Mulas, écrivaine et actrice de théâtre, qui a été la première en Italie à interpréter le rôle de Pia de’ Tolomei dans le *Dialogue dans le marécage* (mis en scène par Luca Coppola au Festival de Montalcino 1987), œuvre qu’elle a reprise vingt ans plus tard en réalisant une vidéo et un “reading” dans lequel elle incarnait non seulement le rôle de Pia mais tous les personnages de la pièce,

créant « une lecture théâtre-musicale d'une grande intensité, particulièrement émouvante ».

Grâce à sa pratique théâtrale plus que décennale, Cordasco est conscient que le vrai défi pour les gens de théâtre et les artistes est leur capacité de bien savoir conjuguer l'ancien et le moderne, en utilisant tous les nouveaux moyens à leur disposition, et que l'important aujourd'hui n'est pas de se demander si les textes de Yourcenar sont ou non pour la scène, mais d'essayer de faire quelque chose qui puisse capturer l'attention des spectateurs par une « idée différente de temps et d'espace où tout est plus lent », répondant ainsi à un souhait de l'auteure, désireuse « de ramener la pensée humaine à une échelle de valeurs à plus long terme ».

Loin d'être "vieux", le théâtre yourcenarien, qui aborde des thèmes universels comme le Temps, la Mort, l'Éternité, la Folie, la Douleur, le Destin, « liés à ceux de l'unicité individuelle [et] qui ne peuvent être confondus avec des formes d'individualisme », des thèmes tragiques « d'un humanisme qui éprouve de la compassion pour tous les êtres vivants dans une étreinte cosmique », est d'une grande modernité, et nous lance encore des défis à travers les voix de Pia, de la Petite Sirène, de Marcella, d'Électre, d'Alceste et de toutes les ombres de *Feux* – Phèdre, Léna, Clytemnestre, Marie-Madeleine, Sappho et Ariane – « qui pourraient défiler sous une lumière nouvelle et sous de nouveaux projecteurs plus modernes ».

Ces « filles du roc et de la mer » qui ont été pour cet homme du Sud, originaire du littoral ionien (il est né à Francavilla Marittima), des présences amicales, compagnes d'un parcours culturel riche d'expériences, lui ont inspiré des vers d'une grande force poétique où l'on reconnaît, comme le souligne Marisa Veroni dans sa belle introduction, l'ombre d'une mélancolie (« je chante la lumière du jour qui s'en va / le détachement et la proximité / la suspension et l'attente / ... »), la fascination de l'histoire, la légèreté de la nostalgie, la douleur devant les injustices, les réflexions sur le sens de la vie et sur la vertigineuse fuite du temps.

Françoise BONALI FIQUET

Marguerite Yourcenar et la culture du masculin, sous la direction de Marc-Jean FILAIRE, Nîmes, Lucie éditions, 2011, 286 p., EAN 9782353711178.

Après le colloque *Marguerite Yourcenar. La femme, les femmes, une écriture femme ?*⁴, le projet de Marc-Jean Filaire d'organiser un colloque consacré à « Marguerite Yourcenar et la culture du masculin » apparaît comme une évidence et une nécessité, qu'il s'agisse d'examiner à la loupe les personnages masculins qui dominent dans son œuvre, ou d'éclairer sa vision de la masculinité. L'auteur des *Nouvelles orientales* échappe aussi bien aux récupérations féministes qu'aux tentatives de caractériser son écriture, ce qui tient en partie à son inscription dans une culture masculine, et à son attachement à une philosophie universaliste qui fait fi des différences sexuelles. « Culture du masculin », donc, une culture tournée vers les valeurs prêtées aux représentants du sexe mâle, dont les racines antiques gréco-latines ou la proximité avec la culture japonaise traditionnelle sont mises en lumière tout le long du recueil des actes de ce colloque.

Dans son introduction, Marc-Jean Filaire replace les articles des contributeurs en quatre parties, comme autant de modes d'expression du masculin par Yourcenar. Le masculin peut d'abord dépasser les frontières et les cultures, comme ouverture sur l'autre, ou correspondre à une description de l'intériorité, les personnages construisant leur virilité par leur parcours spirituel ou psychique. La troisième partie propose une lecture diachronique de son œuvre, des premiers récits aux autobiographies de vieillesse. Enfin, les derniers articles analysent la mise en images de la masculinité, sous forme d'adaptation pour le cinéma.

Ils/îles : des hommes isolés

Plusieurs contributions mettent l'accent sur la manière dont la masculinité, loin d'être célébrée, est malmenée par Yourcenar. Le

⁴ Manuela LEDESMA PEDRAZ et Rémy POIGNAULT éd., *Marguerite Yourcenar. La femme, les femmes, une écriture femme ?*, Clermont-Ferrand, SIEY, 2005.

recueil s'ouvre sur le personnage de Thésée, qui apparaît dans « Ariane et l'Aventurier » en 1939, texte remanié et publié en 1963 sous le titre *Qui n'a pas son Minotaure ?*, mais qui ne connaît d'édition définitive qu'en 1971. Rémy Poignault commence par rappeler très utilement que Yourcenar « a toujours affirmé sa volonté de ne pas se laisser enfermer dans quelque catégorie que ce soit, et la catégorie sexuelle semble constituer un ghetto pour celle qui aspire à l'universel »⁵. Face au *Thésée* de Gide dont elle critique la représentation idéalisée, Yourcenar donne au héros grec une personnalité bien peu héroïque. En suivant certaines sources du mythe, elle parvient à en faire un « pseudo-héros » lâche et primaire, mais fabulateur de talent.

Éléonore Antzenberger révèle de son côté que la masculinité dans *Le Premier Soir* (1929, reparu en 1993) n'est qu'une apparence qui empêche le personnage d'atteindre sa véritable masculinité. Reprise d'un texte de son père Michel de Crayencour, cette nouvelle met en scène le désir de normalité d'un couple, qui fait tendre le mari vers le neutre. Une lecture riche et serrée montre bien comment Yourcenar dépasse le masculin au profit de l'humain universel. Tommaso Meldolesi part de l'image du *yin* et du *yang* pour parler de la nouvelle *Comment Wang-Fô fut sauvé*. Le couple formé par Ling et son épouse est un modèle de réciprocité, modèle subverti par le peintre qui échange leur sexe lorsqu'il les prend pour modèles. La masculinité du peintre Wang-Fô correspondrait plus à une mentalité taoïste qui valorise la sagesse et la contemplation.

En replaçant *Le Coup de grâce* dans son contexte d'écriture, celui de la montée du fascisme, Mireille Douspis étudie une figure exemplaire de fasciste aristocratique et antisémite, Éric von Lhomond, qui se distingue cependant par sa complexité et sa sensibilité. *Denier du rêve* représente la défaite des hommes, selon André-Alain Morello : l'importance des personnages féminins, rare chez Yourcenar, les masques qui couvrent les visages des hommes, leur nature insulaire⁶, consacrent le naufrage de la masculinité.

⁵ Marguerite Yourcenar et la culture du masculin, op. cit., p. 19.

⁶ Les « hommes, ces îles / ils », *ibid.*, p. 243.

Contrairement à ce qu'on pouvait croire, la masculinité n'apparaît donc pas uniformément comme triomphante et monolithique, mais comme incertaine ou brutale, prêtant le flanc aux critiques ou aux remises en cause.

Une vision cohérente du genre

Par-delà cette image peu flatteuse des hommes, une vision cohérente du genre se dégage de les récits. C'est en étudiant le thème du voyage dans les *Mémoires d'Hadrien* et dans *L'Œuvre au Noir* que Jane Southwood cerne la manière narrative et symbolique dont la masculinité est construite et nuancée chez Hadrien : soldat, voyageur, il est aussi esthète et amoureux. Zénon se cherche lui-même le long des fleuves, unissant en lui masculin et féminin. Anne Boissier revient non seulement sur Hadrien et Zénon, mais aussi sur l'ensemble des œuvres de Yourcenar. Elle met en lumière les facettes de la masculinité chez Yourcenar à l'aide de multiples citations, provenant en particulier de *Le Temps, ce grand sculpteur*, *Alexis*, *Le Coup de grâce* et *D'Hadrien à Zénon*. Ambigu, indéterminé, pour ne pas dire androgyne, tel apparaît le masculin dans les premiers récits. Avec les deux piliers que représentent *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au Noir*, l'homme devient, comme le dénonçait Simone de Beauvoir, l'archétype même de l'humain. *Un homme obscur*, enfin, offre une image décloisonnée et « fusionnelle » du masculin.

Montrant une grande connaissance des *gender studies*, Andrea Hynynen apporte l'une des contributions les plus féministes du recueil. Elle analyse la masculinité conformiste que véhiculent les récits de Yourcenar, soulignant que le « sexisme latent » est miné par « la mise en question de la différence sexuelle »⁷. Elle rejoint en cela plusieurs autres contributions qui mettent en valeur le dépassement du genre, mais elle repère aussi la critique de certaines formes de masculinité. Avec beaucoup de rigueur, Nicolas Di Méo s'attarde sur les personnages masculins, confirmant leur ambiguïté, mais aussi les résistances qu'ils offrent à une interprétation trop ouverte ou libre, la complexité semblant

⁷ *Ibid.*, p. 151.

rester l'apanage du masculin dans son œuvre, laissant les femmes livrées aux passions. Camille van Woerkum, qui s'intéresse aux autobiographies, part du paradoxe exprimé par Jean d'Ormesson, l'« obscurité lumineuse » de Yourcenar, qui préserve le mystère tout en ayant pour objectif de se dévoiler. Il cède ensuite à la tentation d'étudier la psychologie de l'auteur à travers son autobiographie, avant de revenir au plaisir du romanesque que déploie *Quoi ? L'Éternité*.

En parcourant la quasi-totalité de l'œuvre, les spécialistes recourent les mêmes hypothèses et corroborent une certaine vision du genre chez Yourcenar : une vision mouvante, qui a évolué dans le temps, complexe, mais cohérente.

Masculinités dans d'autres cultures et images du masculin

Cette vision est-elle à mettre en relation avec celle d'autres écrivains et artistes ? Maria Antonietta Masiello choisit d'étudier « le rôle de la femme » dans le *Décameron* de Boccace et chez l'auteure d'*Anna, soror...* Les présentations séparées des contextes littéraires, puis le choix de consacrer des parties spécifiques à Boccace et à Yourcenar, malgré leur intérêt propre, empêchent une véritable comparaison dont la pertinence n'est, par ailleurs, pas établie. En liant plus intimement les œuvres, Florin Oprescu étudie les points communs entre *Mémoires d'Hadrien* et *Dieu est né en exil* de Vintil Horia. Ce roman, prix Goncourt en 1960 (non décerné en raison du passé fasciste de l'écrivain roumain), peut se prévaloir d'un projet similaire à celui de Yourcenar, puisqu'il se présente comme le journal intime d'Ovide. La réflexion sur l'Histoire et l'exploration de l'intériorité sont bien des thèmes communs aux deux romans, dont Oprescu dégage les concordances et les écarts.

L'admiration de Yourcenar pour Mishima, connu pour son culte de la masculinité, rendait l'article d'Osamu Hayashi indispensable. Il y montre les divergences entre la misogynie de l'un et la mesure de l'autre, de même que les visions de l'homosexualité entre Hadrien et Antinoüs et dans *Amours interdites*, fort proches, recèlent des différences subtiles mais bien réelles. La culture japonaise fascinait la romancière, et Shintaro Mori révèle combien

sa lecture du *Dit de Genji* et son appréhension du personnage central du séducteur rejoignent celles du penseur Norinaga Motoori. Tous deux récusent le jugement moral, et pour eux, l'intérêt du personnage réside dans sa capacité de compassion et sa faculté de percevoir la diversité chez l'humain.

Alexandre Terneuil s'intéresse au regard qu'un autre artiste porte sur un roman de Yourcenar : le réalisateur belge André Delvaux, qui a adapté *L'Œuvre au Noir* pour le cinéma. Il remarque très justement que la masculinité dans le cadre du roman et du film « représente davantage un idéal normatif sexuel qu'un moment descriptif »⁸. Il revient sur la coexistence, dans cette œuvre, entre la pensée comme dépassement du sexe, et la hiérarchisation du genre au profit du masculin, avant de voir quelle place Delvaux accorde à la sensualité dans son film. Marc-Jean Filaire s'attache à une double comparaison en étudiant *La Mort à Venise* et *Le Coup de grâce*, deux romans qui ont connu leur version au cinéma. Les films de Luchino Visconti et de Volker Schlöndorff mettent en scène le même *regressus ad uterum*, la même déchéance des pères. Tous deux altèrent aussi la complexité des personnages masculins en les renvoyant à la seule opposition au féminin.

Ce recueil d'actes donne ainsi l'occasion d'examiner les vues de Yourcenar sur l'identité sexuelle, de voir comment les normes ou les transgressions sexuelles s'intègrent dans une certaine conception des hommes et de l'humain. Cette suite d'articles éclairants donne ainsi une idée de la vision du genre chez une femme de lettres aux convictions singulières, la focalisation sur le masculin n'empêchant pas, encourageant même, d'observer en contrepoint, et de manière complémentaire, la féminité dans son œuvre. Les personnages d'hommes dominant, l'auteur leur prête plus volontiers une stature universelle, et se sent plus à l'aise dans des cultures patriarcales où le pôle masculin prévaut. Pour autant, l'ambiguïté sexuelle et la recherche d'une fusion du masculin et du féminin au sein d'un même individu rappellent les mots de Virginia Woolf : « Il est néfaste d'être purement un homme ou une

⁸ *Ibid.*, p. 258.

femme [...]. L'art de création demande pour s'accomplir qu'ait lieu dans l'esprit une certaine collaboration entre la femme et l'homme »⁹. Pour Yourcenar, le masculin, « *varius multiplex multiformis* » comme toute identité, est avant tout un ensemble de valeurs intellectuelles et une quête vers un idéal, donnant forme pour un temps à ce qu'elle a elle-même récusé : « Ce moi incertain et flottant, cette entité dont j'ai contesté moi-même l'existence [...] »¹⁰.

Samuel MINNE

Marguerite Yourcenar et la peinture flamande. Marguerite Yourcenar en de Vlaamse schilderkunst, Cassel, Musée de Flandre, Éditions Snoeck, 2012, 120 p.

La plus importante manifestation du département du Nord en 2012 pour célébrer le 25^e anniversaire de la disparition de Marguerite Yourcenar a été la réalisation au Musée de Flandre à Cassel d'une exposition consacrée à Marguerite Yourcenar et la peinture flamande. Il en a été tiré un très bel ouvrage qui est tout à fait à la mesure de l'événement autour de laquelle il est constitué, et dont il constitue plus qu'un catalogue. Il réunit sept contributions : les trois premières émanent des deux concepteurs du projet, Achmy Halley, directeur de la Villa départementale Marguerite Yourcenar, et Sandrine Vézilier-Dussart, directrice du Musée départemental de Flandre ; les deux suivantes proviennent de deux spécialistes des questions d'iconographie yourcenarienne, Catherine Golieth et Agnès Fayet ; elles sont suivies des textes de Didier Martens, professeur d'histoire de l'art à l'ULB – qui replace Marguerite Yourcenar dans l'histoire de l'histoire de l'art – et d'Adolphe Nysenholc, écrivain, professeur d'esthétique cinématographique à l'ULB – qui analyse les rapports du film de

⁹ Virginia WOOLF, *Une chambre à soi (A Room of One's Own, 1929)*, traduit par Clara MALRAUX, Paris, 10/18, 1996, p. 156.

¹⁰ *Discours de réception à l'Académie française*, Paris, Gallimard, 1981, cité par Alexandre TERNEUIL, *op. cit.*, p. 259.

Delvaux avec l'iconographie. Le volume se termine utilement par des repères biographiques, un catalogue des albums de Marguerite Yourcenar autour de *L'Œuvre au Noir*, et une bibliographie. Les textes sont, à chaque fois, rédigés en français et en flamand.

Achmy Halley, « Marguerite Yourcenar, la Flamande universelle » (p. 11-21), rappelle les liens retrouvés de Marguerite Yourcenar, la citoyenne du monde, avec la Flandre alors qu'elle a entrepris la rédaction du *Labyrinthe du monde* et suit l'auteur dans l'évocation de ses ancêtres flamands depuis le petit Cleenewerck jusqu'aux plus "francisés" Cleenewerck de Crayencour, et dans la présentation de sa découverte émerveillée de la nature au Mont Noir et de ses affinités avec la « sensibilité » et l'« imagination très typiquement flamande » (p. 21) d'un Bosch ou d'un Bruegel.

Dans « Le Musée imaginaire de Marguerite Yourcenar » (p. 23-33), Achmy Halley s'attache à la découverte des arts par Marguerite Yourcenar dans le château familial, et ensuite, très tôt, dans les musées parisiens, puis londoniens, avant ceux de bien d'autres villes dans le monde. Il souligne combien cette passion pour la peinture est liée à sa passion pour l'écriture, le tableau étant source d'inspiration pour un écrivain dont « l'imaginaire [...] est essentiellement visuel » (p. 27). Il montre ce dialogue entre iconographie et littérature dans les poèmes de jeunesse de Marguerite Yourcenar, dans *La Mort conduit l'attelage*, dans les essais, *L'Œuvre au Noir*, bien sûr, et il évoque la fascination de la figure du peintre dans *Denier du rêve*, les *Nouvelles orientales*.

Sandrine Vézilier-Dussart, « Marguerite Yourcenar et la peinture flamande : un puzzle iconographique » (p. 35-45), souligne l'importance de la quête de la documentation iconographique pour la rédaction de *L'Œuvre au Noir*, Marguerite Yourcenar réussissant ce tour de force de nous faire sentir l'atmosphère de Bruges sans vraiment décrire l'architecture de la ville, en procédant « à un véritable puzzle, associant des œuvres différentes » (p. 35). Les albums réalisés par Yourcenar, consacrés, le premier à Bosch et Bruegel et les deux autres à la peinture flamande en général, mettent en évidence un intérêt pour l'émergence du paysage dans la peinture flamande, pour le portrait et pour la peinture religieuse. Bruegel s'y taille la part du lion, bien

plus que Bosch, important, certes, par exemple par *Le Jardin des Délices*, mais dont est retenu surtout le « monde onirique et apocalyptique » (p. 45).

Catherine Golieth, « La peinture flamande en guise de passerelle érudite dans *L'Œuvre au Noir* » (p. 47-59), examine, quant à elle, comment la peinture flamande agit sur l'imaginaire de Marguerite Yourcenar et de ses lecteurs jouant « le rôle de passerelle érudite, capable de relier des faits humains lointains avec le ressenti de l'auteur et celui de ses lecteurs » (p. 49). Comme dans la peinture flamande, l'écrivain fait percevoir sous la réalité visible une réalité plus secrète. C'est ainsi que la description de Zénon fait sens à partir de notations brèves ; sa position souvent près d'un feu rappelle aussi bien l'intérieur cosu de la *Scène de dîner* de Simon Bening que les laboratoires d'alchimistes, comme celui peint par David Teniers (*L'Alchimiste*), ce qui est une façon, conforme à la peinture flamande, « d'exacerber la transcendance de l'être humain en représentant le quotidien » (p. 53). Le portrait de Zénon tient des grandes figures historiques comme l'Érasme ou le Paracelse de Quentin Metsys, mais tout autant d'un inconnu, comme le *Portrait d'un homme* de Michel Sittow. Quant à *La Parabole des aveugles* de Pieter Bruegel, selon Catherine Golieth, elle sert à dépeindre pour Marguerite Yourcenar l'asservissement des hommes à la passion, dont celle de l'argent, alors que Zénon est le voyageur qui cherche à se libérer de toutes les servitudes.

Agnès Fayet, « L'image déconstruite, reconstruite et inventée dans *L'Œuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar » (p. 61-73), s'intéresse aussi à l'alchimie iconographique dans la création littéraire de *L'Œuvre au Noir*, tout d'abord, dans la figure du voyageur, à travers *Le Chariot à foin* et *Le Voyageur* de Bosch : Zénon est un « métaphorique voyageur de la vie » (p. 63), de même que la peinture flamande est chargée de symboles. La critique observe aussi l'utilisation du procédé de la fenêtre ouverte sur l'extérieur dans la peinture flamande et dans le roman, étudie ensuite l'imprégnation iconographique stylistique dans le portrait de Wiwine, et plus généralement dans la distinction établie entre des personnages parés de qualités physiques à la manière de portraits de Jan van Eyck ou du Maître de Flémalle, et des

personnages négatifs qui rappellent les traits épaisement épicuriens des figures de Bruegel l'Ancien. D'autre part, c'est Bruegel encore, et ses *Chasseurs dans la neige* et d'autres peintures de genre similaires qu'on retrouve dans la description du bourg de Damme dans « La Promenade sur la dune », tout comme le *Combat de Carnaval et de Carême* du peintre dans les désordres brugeois de la veille du Mardi gras. On termine par la tradition picturale flamande du miroir dans le décor peint, reprise, dans le roman, avec le miroir florentin, qui à la fois dit que le monde est une prison et constitue une mise en abyme de la technique yourcenarienne d' « inclusions picturales que l'on trouve enchâssées dans le texte » (p. 73).

Didier Martens, « Marguerite Yourcenar, historienne de l'art des anciens Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège » (p. 75-95), à l'aide de cinq exemples, montre les connaissances de Marguerite Yourcenar en histoire de l'art, mais aussi comment elle anticipe sur l'évolution que connaîtra ce domaine : la cuve baptismale de l'église Saint-Barthélémy de Liège dans *Souvenirs pieux*, dont le paradoxe chronologique inspire à Yourcenar des idées en avance sur la critique d'alors ; la référence aux *Époux Arnolfini* de Jan van Eyck à propos des portraits d'Amable Dufresne et de son épouse dans *Archives du Nord*, où Marguerite Yourcenar prend ses distances par rapport au symbolisme marial de Panofsky, qui est aujourd'hui totalement remis en cause ; le rôle de l'interprétation du *Jardin des Délices* de Bosch selon l'historien d'art Wilhelm Fraenger dans l'affaire des « Anges » ; l'*Hélène Fourment* ou *La Petite Pelisse* de Rubens, que Marguerite Yourcenar voit saisie dans son intimité quand la conception dominante du tableau à l'époque était métaphysique, alors qu'aujourd'hui on privilégie une interprétation intimiste ; l'intérêt porté à une œuvre mineure contemporaine, le *Dieu de Pitié* de la basilique du Saint-Sang à Bruges, qui révèle chez Yourcenar comme une anticipation d'une approche anthropologique de l'art qui va fleurir dans les années 1990.

Adolphe Nysenholc, « *L'Œuvre au Noir* : des mots à l'image. Une transmutation » (p. 97-109), montre, pour sa part, la connivence qui s'est établie entre André Delvaux et Marguerite

Yourcenar dans la recherche à travers la peinture flamande de figures et de paysages pour donner forme aux personnages et aux décors du film tiré de *L'Œuvre au Noir*. Il s'agit à chaque fois de s'inspirer de lieux et de personnages, mais non de les reproduire, de manière à ce que le film reste crédible. Le documentaire de Delvaux, *Met Dieric Bouts*, « produit treize ans auparavant, est le laboratoire de son *Œuvre au Noir* » (p. 105), car le cinéaste y a mis au point « un vocabulaire visuel du passé » (p. 107).

Cet ouvrage est le bienvenu aussi bien pour ceux qui n'ont pu aller voir l'exposition que pour ceux qui souhaitent en prolonger le plaisir et ceux qui veulent approfondir le rapport entre texte et image dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar.

Rémy POIGNAULT