

DÉCONSTRUCTION DE *L'ŒUVRE AU NOIR* ¹

par Maurice DELCROIX (Anvers)

Lorsque deux textes, deux affirmations, deux idées s'opposent, se plaire à les concilier plutôt qu'à les annuler l'un par l'autre.

(« Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* »).

Déconstruction comme *dissolution*, comme *Œuvre au Noir*. Le premier terme est emprunté à cette école de Yale, proche de la pensée de Jacques Derrida, pour laquelle le « travail critique [...] ne vise pas à la clôture de l'analyse, mais à la reconnaissance d'un espace tensionnel où des sens se font et se défont, sans cesse »². Le second se trouve étroitement associé au troisième, latinisé pour la circonstance, au chapitre de « L'Abîme », au cœur de *L'Œuvre au Noir*³. Le tout est une énigme : cette œuvre si contrôlée, d'un écrivain réputé magistral, fait-elle œuvre de déconstruction ?

Rien ne s'oppose à ce qu'un roman et une méthode critique se fondent sur un même principe, qui soit un effet et un signe de leur modernité. La narratologie de *L'Œuvre au Noir* passe toutefois pour rétrograde. Un narrateur le plus souvent omniscient, apparemment discret, respectueux de chronologie, s'applique à raconter l'histoire d'un personnage de fiction vivant au XVI^e siècle – « *Hic Zeno* » –, la vraisemblance historique et psychologique garantissant les effets de réel. Pseudo-biographie, donc, qui peut être dite complète – par convention – dans la mesure où elle prend le héros en charge dès la naissance pour s'achever par sa mort, lui empruntant de plus en plus sa vision des choses⁴.

¹ Communication prononcée au colloque « Dix siècles de littérature française », organisé par l'Association des Romanistes de l'Université de Liège du 2 au 5 mai 1991, et dont les actes constitueront un numéro de la revue *Marche Romane*. Je remercie Christian Delcourt de m'autoriser à en donner ici une version quelque peu modifiée.

² SCHUEREWEGEN (Franc), « La Déconstruction », dans M. DELCROIX et F. HALLYN, *Méthodes du texte*, Gembloux, Duculot, 1987, p. 320.

³ « [...] *l'opus nigrum*, [...] cet essai de dissolution [...] des formes » (*OR*, p. 702).

⁴ La seule entorse à la chronologie est ce premier chapitre « *in medias res* » (« Le Grand Chemin »), où le héros est montré au départ de son errance, en compagnie d'Henri-

Sans doute est-il possible, pour la plupart des textes, de détecter le ver déconstructeur dans les petits côtés de l'édifice. Mais c'est la charpente qu'on voudrait sonder ici, à savoir le système métaphorique mis en branle par l'énigme du titre et développé par ses réactualisations, et dont le sens, de ne se dévoiler que peu à peu, confère à l'histoire et au récit une portée initiatique.

Pour le critique soucieux de spécificité littéraire, le texte est évidemment l'informateur principal : c'est là que le sens se construit, par la double opération de l'écriture et de la lecture, c'est là qu'il est né style et peut être reconnu comme tel. On ne négligera pas pour autant les leçons de la genèse, ni l'abondant métatexte d'auteur dans quelques-uns des entretiens consentis, tout comme dans ces « Carnets de notes de *L'Œuvre au Noir* » publiés en 1990 par Yvon Bernier⁵.

Disons-le d'entrée de jeu : l'œuvre littéraire est pour nous construction et déconstruction, une certaine coïncidence des contraires constituant le lieu véritable du style, parce que l'écriture y prend en charge la complexité du sens. La critique, en revanche, ne se justifie qu'en ce qu'elle construit autant qu'il se peut dans la clarté. Elle peut être amenée à reconnaître la déconstruction comme un caractère de l'objet étudié, non s'y complaire, sauf à considérer toute analyse comme une mise en pièces – *déconstruction* comme *destruction* –, alors qu'il s'agit de *décomposer* pour *comprendre* – *solve et coagula*.⁶

Maximilien, son cousin et ami. Partout ailleurs, les retours en arrière sont des remémorations des personnages, comblant des lacunes du récit. Zénon est absent des deux chapitres de « La Mort à Münster » et des « Fugger de Cologne », mais sa mère et sa sœur y voient sceller leur destin et il fait dans le second une apparition anonyme et fugitive qui prélude à son retour. S'il est absent du chapitre de « La Carrière d'Henri-Maximilien », où disparaît le compagnon épisodique, c'est pour reparaître dans ce chapitre des « Derniers voyages de Zénon », parallèle au précédent dans la mesure où il accomplit la liquidation, sinon du personnage, du moins de la part aventureuse de sa vie (« La Vie errante », ou première partie du roman). Enfin, absent de cet avant-dernier chapitre (« Une belle demeure ») où sa demi-sœur le renonce, il en est toutefois l'enjeu.

⁵ « Carnets de notes de *L'Œuvre au Noir* », présentés par Yvon BERNIER, *La Nouvelle Revue française*, n° 452 (septembre 1990), p. 38-53 et n° 453 (octobre 1990), p. 54-67 (sigle CN). Les entretiens utilisés sont les suivants : outre ceux, bien connus, avec Patrick de ROSBO et Matthieu GALEY (sigles ER et YO), celui de Jean CHALON, « Marguerite Yourcenar : "Pourquoi vivre à Paris quand on partage son existence avec Hadrien et Zénon" », *Le Figaro littéraire*, 1153 (20 mai 1968), p. 28 (sigle Ch) ; celui de C. J. BJURSTRÖM, « Marguerite Yourcenar parle de *L'Œuvre au Noir* », *La Quinzaine littéraire*, 57 (16-30 septembre 1968), p. 4-5 (sigle Bj) ; et enfin un entretien accordé le 1^{er} juin 1971 au cercle culturel gantois Moritoen et publié récemment dans le *Bulletin de la SIEY* n° 19 (décembre 1998), p. 17-48 (sigle M).

⁶ Voir OR, p. 702, où Zénon reprend à son compte cette formule alchimique, à laquelle nous reviendrons. On aura compris que le raisonnement qui va suivre pourrait se traduire en termes de structuralisme autant que de déconstructionnisme. Mais il empruntera autant que possible le langage de tous, par révérence à cette « analyse

À l'œuvre donc. On ne sera pas surpris que le premier effet de l'examen soit de confirmer la forte construction de *L'Œuvre au Noir*.

1. Construction

1. 1. Le titre

Pour le lecteur quelque peu versé en la matière, le titre renvoie à l'alchimie, facteur important de la vraisemblance historique et de la cohérence du roman, comme de la caractérisation du personnage principal⁷. Il désigne la première phase du Grand Œuvre, idéalement suivie de l'Œuvre au blanc et de l'Œuvre au rouge dans la transmutation des métaux comme dans l'accomplissement d'un être. Sur ce système de successivité de l'expérience, le système des dénominations, à base de répétition formelle où la seule variation de la couleur a la même fonction emblématique que dans le blason, tend à ce que la première phase évoque les deux autres, au moins comme virtualités. Appliquée à notre roman, la dénomination de la première phase est de nature à l'engager dans une perspective dynamique : on « œuvre au noir » pour en sortir, vers l'Œuvre au blanc, vers l'Œuvre au rouge. Mais de ne s'inscrire au niveau du titre que par défaut, les phases subséquentes se font incertaines. Pour peu qu'une tradition, dans l'alchimie du Grand Œuvre, présente la fin dernière comme difficile, voire problématique, le lecteur initié peut se prendre à espérer le dépassement des obscurités initiales, mais non sans craindre qu'il ne se fasse pas, ou se fasse tard, par exemple au terme du livre et, pour le héros, *in extremis*⁸.

Qui sait cela sait surtout qu'on l'invite, sinon à l'expectative, du moins à la lecture de ce qui suit. D'autant que le titre caractérise aussi par équivoque l'artefact littéraire dont il constitue l'ouverture et

textuelle » née de l'enseignement de Servais Étienne à l'Université de Liège et dont on espère prolonger ici la manière : impliquant, avant la lettre, les méthodes qui l'ont suivie, elle peut encore en assurer la synthèse au niveau pragmatique qui fut toujours le sien.

⁷ Voir par exemple Geneviève SPENCER-NOËL, *Zénon ou le thème de l'alchimie dans L'Œuvre au Noir de Marguerite Yourcenar*, Paris, Nizet, 1981, Madeleine BOUSSUGES, *Marguerite Yourcenar. Sagesse et mystique*, Grenoble, Éditions des Cahiers de l'Alpe, 1987, p. 72-84 et la synthèse d'envergure de Giorgetto GIORGI : « La funzione delle dottrine esoteriche nell'Œuvre au Noir di Marguerite Yourcenar », dans *Mito, storia, scrittura nell'opera di Marguerite Yourcenar*, Milano, Bompiani, 1995, p. 43-53.

⁸ En fait, selon Marguerite Yourcenar elle-même, « tous les traités alchimiques disent que l'Œuvre au noir était la partie la plus difficile », « qu'une fois qu'elle était atteinte, [...] le reste n'était plus qu'un jeu » (*M*, p. 30). Mais le résultat est presque le même : la difficulté de la première phase fait que les suivantes peuvent manquer.

l'identification. Attirée sur des voies plus modernes, l'alchimie du verbe rejoint alors la problématique de l'écriture douloureuse, difficile ou désenchantée. Marquée ici encore de la dissimulation couramment assignée aux symbolisations hermétiques, l'œuvre s'annonce à la fois noire et obscure, noire comme certains romans du XIX^e siècle ont pu être dits noirs, mais d'une autre manière et par opposition à eux, savante sans doute plutôt que populaire, mais d'un savoir énigmatique et d'un art secret⁹.

1. 2. L'alchimie du personnage et de son monde

La lecture du roman répond docilement à ces attentes. Dès le début, la coloration historique du personnage tient à ses accointances occultes : l'encapuchonné qui va chercher en Espagne un maître « amateur d'alchimie » (*OR*, p. 563) et dont la vision du monde décèle à travers les roches ces métaux « dont chacun symbolise un moment du Grand Œuvre » (*OR*, p. 564) connaît déjà le nom de ce qu'il ambitionne d'accomplir. Si l'emphatique appellation reste ici liée à la matière, c'est déjà en tant que valeur symbolique. L'« aventurier du savoir », même s'il est surtout en quête de soi, s'inscrit dès ce moment dans un projet de transmutation de son être et de dépassement des limites : « Il s'agit pour moi d'être plus qu'un homme » (*ibid.*).

Cette vocation première est rappelée fréquemment dans le cours du récit¹⁰. Certes, elle est soumise à la lucidité volontiers acerbe du personnage, de sorte que le projet initial se réduit à des proportions plus réalistes : ainsi, le quadragénaire de « La Conversation à Innsbruck », philosophe plutôt qu'alchimiste, si même la proportion des dénominations est largement en faveur de la seconde¹¹, ne se loue que de mourir « un peu moins sot » qu'il est né, voire de savoir qu'il ne sait pas ce qu'il ne sait pas (*OR*, p. 653-654). La préoccupation du médecin est de prendre distance des leurre de son temps. Mais c'est

⁹ Peu usuelle, la préposition qui introduit la notation de couleur contribue à conserver à celle-ci quelque chose de son opacité.

¹⁰ Voir particulièrement cette page des « Loisirs de l'été » où le spectacle des arbres de la forêt d'Houthuist rengage le jeune clerc « dans les spéculations alchimiques abordées à l'école, ou en dépit de l'école » (*OR*, p. 584) et où il retrouve « dans chacune de ces pyramides végétales l'hieroglyphe hermétique des forces ascendantes » (*ibid.*).

¹¹ Les brèves allusions à une possible vénalité du Grand Œuvre, même si elles réactualisent un contenu virtuel du titre, ne sont que l'occasion d'ironiques dénégations. Ainsi, Zénon déclare, de l'aubergiste qui lui loue sa forge, « C'est lui qui fait de l'or » (*OR*, p. 638) ; du nonce qui l'emploie, qu'il ne tiendrait qu'à lui « de fondre son argent à mon petit feu de braises » (*OR*, p. 639). Quand le capitaine revient à la charge – « Vous faites de l'or » –, il rétorque : « Non, mais d'autres en feront » (*OR*, p. 654). Il avait précédemment acquiescé à cette prophétie du capitaine : « Nous mourrons pauvres » (*OR*, p. 639).

précisément ce qui permet au Grand Œuvre de quitter son ancrage matériel, et d'autant plus significativement que le mouvement s'opère dans un esprit qui fait par ailleurs profession d'empirisme, sinon d'un positivisme étroit : car on peut avoir appris à « mépriser l'allégorie » (OR, p. 643) et néanmoins y retomber, voyant dans le cerveau « l'alambic où se distille une âme » (OR, p. 644).

En revanche, l'humanité disparate qui entoure le protagoniste s'enfoncé de plus en plus dans une réalité implacable. C'est dans cette double perspective qu'un motif alchimique privilégié, celui du feu, trouve dans le roman sa fréquence et sa polysémie. Que l'athanor de l'alchimiste fasse tantôt place au bûcher des forestiers (OR, p. 585), tantôt à l'âtre de solitude où ce rebelle se réfugie (OR, p. 589, 593, 640), tantôt au feu de vie dont il rêve de diversifier les emplois (OR, p. 641, 648, 688-689), mais surtout à ces multiples feux de morts, feu grégeois dont il arme une flotte de guerre (OR, p. 600), bûchers des suppliciés, fermes et villes incendiées qui opèrent, à l'horizon de son histoire (OR, p. 654, 812, etc.), une transmutation à plus d'un titre breughelienne du monde en enfer (OR, p. 788), montre assez que la reconstitution historique revient aussi à choisir les couleurs de la fresque : comme dans la *Dulle Griet* breughelienne, le rouge des brasiers est la dominante de *L'Œuvre au Noir*.

1. 3. Genèse et réécriture. Un métatexte incorporé

On sait que la première partie du roman, « La Vie errante », récrit assez fidèlement le cheminement de Zénon tel qu'on pouvait le suivre dès 1934 dans la première version de son histoire, « D'après Dürer ». Les dernières pages de cette œuvre de jeunesse expédiaient sommairement quelques événements qu'on retrouve fort développés et grossis d'apports nouveaux dans les deux dernières parties du texte définitif, « La Vie immobile » et « La Prison ».

Les trois sous-titres entièrement neufs introduits en 1968 pour coiffer les subdivisions majeures du récit affichent par là même leur portée métatextuelle. Les deux premiers constituent de toute évidence un système, auquel le troisième semble totalement déroger, mais par une restriction de forme et une dévaluation de contenu qui parachèvent en fait la logique de successivité amorcée par les premiers. De « La Vie errante » à « La Vie immobile », l'espace, en effet, se resserre, enfermant le personnage dans l'engourdissement de Bruges l'ensablée, puis dans les murs d'un couvent et, par voie de conséquence, dans cette chambre étroite au nom équivoque de cellule. Dans « La Prison », Zénon au seuil du suicide n'en jugera pas autrement, considérant « que la spirale des voyages l'avait ramené à

Bruges, que Bruges s'était restreinte à l'aire d'une prison, et que la courbe s'achevait enfin sur cet étroit rectangle » : son lit de prisonnier (OR, p. 829-830). Dans cette troisième partie, il s'agit comme précédemment d'une tranche de vie de Zénon, mais tranchée par la mort et clôturant non sans ironie un autre aspect du projet adolescent : « Qui serait assez insensé pour mourir sans avoir fait au moins le tour de sa prison ? » (OR, p. 564). Que ce sous-titre ne désigne qu'un lieu, au lieu de ces abstractions vitalistes centrées sur le protagoniste dont les sous-titres précédents avaient mis en branle le système, que ce lieu soit par tradition commun aux prisonniers d'un droit commun, que son nom même, commun lui aussi de par sa grammaire, soit maintenu dans l'anonymat par sa généralité même, indique à suffisance, dans l'économie de l'information fournie, un appauvrissement volontaire : il signifie une perte de sens, que la mort du personnage et l'achèvement du livre sembleraient par nature devoir parachever, si les pouvoirs de la symbolisation n'étaient par nature propres à prolonger leur résonance.

1. 4. Réactualisations du titre. L'évolution de Zénon

Mais chaque rétrécissement de l'espace s'est accompagné pour Zénon d'un surcroît d'intériorité qui ne se limitait pas à la remémoration du passé, ni aux expériences de l'introspection. En fait, les modifications structurelles de la version définitive trouvent dans cette fin leur prolongement et leur dépassement. Déjà un des derniers chapitres de la première partie, « La Conversation à Innsbruck », le premier et le plus profondément remanié des épisodes de « D'après Dürer », avait clairement un effet de clôture de « La Vie errante » : comme au premier chapitre du roman, les deux cousins se rencontraient par hasard, cette fois pour la dernière fois, et ils s'efforçaient au bilan de l'aventure. Désabusé de la médecine par la mort du serviteur aimé, Zénon s'y trouvait néanmoins conforté dans la vocation de « secourir, s'il se peut, les compagnons engagés avec nous dans cette étrange aventure » (OR, p. 650). Mais c'est au terme du chapitre de « L'Abîme », deuxième de la deuxième partie et tout entier introspectif, que sa réflexion touchait au Grand Œuvre – c'est là qu'on trouvait, à l'initiale d'une séquence fondamentale pour notre propos, le fameux *Solve et coagula* (OR, p. 702). Réminiscence des lectures du jeune clerc, la description qui suivait aussitôt, celle de l'*opus nigrum* par Nicolas Flamel, n'échappait pas aux discrédits de la rétrospective. Mais elle ne faisait qu'introduire aux réinterprétations successives que l'expérience avait permises à son propos. On apprenait ainsi que cette séparation alchimique, si dangereuse et si ardue « que de

longues vies s'étaient usées en vain à l'obtenir, [Zénon] l'avait confondue jadis avec une rébellion facile » (*ibid.*). Puis, que « rejetant ce fatras de rêvasseries aussi antiques que l'illusion humaine » pour n'en retenir que « quelques recettes pragmatiques, il avait choisi de dissoudre et de coaguler la matière dans le sens d'une expérimentation faite avec le corps des choses » (*ibid.*). Depuis, il était entré dans une troisième phase :

la *mors philosophica* s'était accomplie : l'observateur brûlé par les acides de la recherche était à la fois sujet et objet, alambic fragile et, au fond du réceptacle, précipité noir. L'expérience qu'on avait cru pouvoir confiner à l'officine s'était étendue à tout (*OR*, p. 702-703).

Certes, les trois temps de l'expérience ainsi distingués – rébellion contre autrui, expérimentation sur la matière, dissolution du moi et du tout – ne concernent que la première phase du Grand Œuvre et ne relèvent que de l'histoire privée du personnage. Mais c'est alors que le bilan s'ouvre à la prospective :

S'ensuivait-il que les phases subséquentes de l'aventure alchimique fussent autre chose que des songes, et qu'un jour il connaîtrait aussi la pureté ascétique de l'Œuvre au blanc, puis le triomphe conjugué de l'esprit et des sens qui caractérise l'Œuvre au rouge ? Du fond de la lézarde naissait une Chimère. Il disait *oui* par audace, comme autrefois par audace il avait dit *non*. Il s'arrêtait soudain [...]. La première phase de l'Œuvre avait demandé toute sa vie (*OR*, p. 703).

Le discoureur de « La Conversation à Innsbruck » se vantait d'avoir rêvé ses songes sans les tenir « pour autre chose que des songes » (*OR*, p. 654). Au chapitre de « L'Abîme », les phases subséquentes de l'Œuvre au noir, pour la première fois caractérisées – « pureté ascétique [...] triomphe conjugué de l'esprit et des sens » –, ne sont encore qu'une virtualité sur laquelle on s'interroge, et déjà « une Chimère », mais à laquelle on dit *oui*¹². Si la durée exorbitante de la première phase – toute la vie – semble condamner l'éventualité d'une suite, c'est par un paradoxe pessimiste : car celui qui pense ainsi n'est pas mort, et le roman lui réserve encore longue vie textuelle. Il faut donc prendre ce jeu d'alternance comme la marque d'une tension interne, orientée bientôt vers une issue – « Il sortait du défilé noir » (*OR*, p. 705) –, même si « la quête de l'esprit tournait en cercle » (*OR*, p. 705-706).

¹² Dans ce passage, le *oui*, on l'aura remarqué, ne va pas sans *non*. Sur la valeur d'indécision et d'évolution de ce motif structural, voir notre « Marguerite Yourcenar entre le Oui et le Non », *Marche Romane*, XXXI (1981), p. 65-78.

La suite du récit se garde bien de rendre explicite l'Œuvre au blanc. Mais au dernier chapitre, Zénon mourant bénéficie d'hallucinations diversement colorées, dont la succession comprend au moins, et dans l'ordre, les couleurs des trois phases alchimiques :

le noir tournait au vert livide, puis au blanc pur ; le blanc pâle se transmutait en or rouge [...] (OR, p. 832).

Le vert qui s'insinue dans la série, outre qu'il est suffisamment connu de la tradition hermétique pour constituer ce qu'on peut appeler un surcroît de couleur locale, peut apparaître comme un enrichissement du système, mieux encore, comme un dépassement de son systématisme. À quoi s'ajoute la positivité des sensations ultimes, dont celle-ci, singulièrement paradoxale pour un homme qui meurt en prison : « il était libre » (*ibid.*). Car à ce moment du récit, la comparaison de ce cœur moribond, que le prisonnier sent palpiter « en lui ou en dehors de lui », à un « soleil d'été dans les régions polaires », son assimilation à un « globe écarlate », à une « sphère éclatante » qui monte au zénith pour se résorber finalement « dans un jour aveuglant » (*ibid.*), viennent à point magnifier la mort. C'est en extérieurs cosmiques, dans la grande machine du monde, que le Grand Œuvre de l'incarcéré s'accomplit. Mais en dépit d'une comparaison explicite aux « régions polaires », ce serait encore l'enfermer que le réduire au jeu des astres : cette palpitation de bas en haut dilate l'infini aux dimensions de l'irréel, assurant du même coup l'autonomie de l'initiation, même à l'égard de ses supports cosmiques. Les lecteurs initiés eux-mêmes aux théogonies yourcenariennes concluraient sans doute à une apothéose de l'homme ou, du moins, de l'homme Zénon.

1. 5. Commentaires d'auteur

Pour qui douterait encore que Zénon ait atteint l'Œuvre au rouge, certains commentaires de Marguerite Yourcenar sont propres à lever les dernières hésitations. Devant M. Galey, celle pour qui « chaque souffrance est une initiation » (YO, p. 219) et la mort, la « suprême forme de la vie » (YO, p. 330) juge son personnage sorti de la volonté de puissance « en faveur de la connaissance pure » (YO, p. 187) et voit dans sa mort « un retour à l'universel » signifié entre autres par ce « soleil saignant sur la mer » (YO, p. 188). Devant Patrick de Rosbo, elle avait été plus explicite encore : « Je crois que [Zénon] est arrivé à l'Œuvre au blanc et à l'Œuvre au rouge sans s'en apercevoir. Il s'est dit qu'il ne dépasserait pas l'Œuvre au noir, la plus difficile de

Déconstruction de L'Œuvre au Noir

toutes [...] » (*ER*, p. 127). Elle précise encore qu'au chapitre de « L'Abîme », Zénon est déjà « dans cette période de purification et de service qui constitue l'Œuvre au blanc » (*ibid.*)¹³. Quant à l'Œuvre au rouge,

c'est-à-dire l'union de ce complet dépouillement [qu'est l'Œuvre au blanc] et d'une sorte d'extase, ou, si l'on veut, d'instase, donc d'approfondissement extatique de la connaissance intérieure, [elle] se produit aussi pour lui sans qu'il s'en rende consciemment compte, au moment de la mort, et peut-être par-delà la mort, au moment où nous quittons Zénon. [...] le flot de vision, qui à ce moment déborde et l'entraîne, culmine en une image allégorique de l'œuvre au rouge (*ER*, p. 128-129).

Ce commentaire de la fin de Zénon a d'autant plus d'importance que, deux pages plus loin, l'écrivain réfère à l'intertexte qui fournira le dernier titre de la part un tant soi peu autobiographique de son œuvre, *Quoi ? L'Éternité* : aux visions de l'alchimiste mourant « répond à travers le temps le vers du jeune Rimbaud. "Elle est retrouvée. Quoi ? L'éternité." Zénon a rejoint son éternité » (*ER*, p. 130 ; *sic*)¹⁴. Dans le chapitre de « La Fin de Zénon », une formule du début, quelque peu énigmatique à cet endroit, s'en trouve du coup éclairée : « Installé dans sa propre fin, il était déjà Zénon *in aeternum* » (*OR*, p. 827)¹⁵.

Au public de Moritoen, Marguerite Yourcenar explique que le code alchimique, par-delà les secrets techniques qu'il recouvre, fut très tôt infiltré de préoccupations religieuses, philosophiques et morales. Elle précise à nouveau que, dans *L'Œuvre au Noir*, « [son] impression est que Zénon est dans "l'œuvre au blanc" sans le savoir » (*M*, p. 30) ; quand Zénon voit le soleil s'abaisser, puis repartir, « il me semble »,

¹³ La formule déjà citée de « La Conversation à Innsbruck », par laquelle le médecin explique son retour à la médecine par la volonté de « secourir, s'il se peut, les compagnons engagés avec nous » dans l'aventure de la vie (*OR*, p. 650) pourrait déjà relever de l'Œuvre au blanc.

¹⁴ Carminella BIONDI montre que l'alchimie, laquelle suscite plus d'intérêt qu'on ne pourrait le croire dans notre modernité, est pour Yourcenar un moyen enraciné dans l'histoire d'exprimer son aspiration à l'éternel et à l'universel. (« Zénon et l'alchimie / Voyage au bout de la connaissance », dans Carminella BIONDI et Corrado ROSSO, *Voyage et connaissance dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Pise, Goliardica, 1988, p. 15-30).

¹⁵ C'est le correspondant du cliché mallarméen : « Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change » (MALLARMÉ, « Le Tombeau d'Edgar Poe », *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 70).

dit-elle, qu'il « voit son œuvre au rouge, réalise son œuvre au rouge » (*M*, p. 31)¹⁶.

2. Déconstruction

2. 1. Le soleil de minuit

Tant d'insistance de l'auteur ne doit pas nous dispenser du libre examen. Mais pour rendre crédible une proposition inverse, il faut l'aborder de loin, l'approcher par étapes : cheminer au labyrinthe. C'est à d'autres commentaires de Marguerite Yourcenar que nous devons notre premier pas.

Les « Carnets de notes de *L'Œuvre au noir* », rédigés pour la plupart « entre 1965 et 1968 »¹⁷ – c'est-à-dire le livre achevé, mais toujours inédit –, ont l'intérêt d'un premier commentaire, libre encore de tout public, écrit sous l'impulsion du moment, et qui garde la liberté du fragment. Une réserve cependant : comme l'indique l'avant-propos d'Yvon Bernier, Marguerite Yourcenar s'est réservé le droit de sélectionner après coup, parmi ses notes, celles qu'elle a jugé bon de nous transmettre, non sans les modifier au besoin.

On peut y lire, extraites d'une version anglaise d'Apulée, ces paroles d'un officiant « décrivant ce qui est évidemment le passage par la mort » :

I approached the confines of death, and having trod the threshold of Proserpine, I returned from it, being carried through all the elements. At midnight, I saw the sun shining with a splendid light, and I manifestly drew near the gods above and beneath... (*CN*, p. 60)

Le commentaire de Marguerite Yourcenar s'emploie à justifier rationnellement que « Zénon mourant, dans ce qui est précisément sa dernière vision », voie lui aussi resplendir le soleil de minuit : ses voyages aux confins de la Laponie suédoise ne lui en ont-ils pas donné l'expérience, incidemment liée « au souvenir des "nuits blanches" d'un bref amour » avec la dame de Fröso (*ibid.*) ? Mais elle s'émerveille surtout que cette coïncidence avec un auteur d'un autre temps, qui « n'avait jamais vu le soleil de minuit », soit révélatrice d'une « espèce de symbole archétypal de la mort et d'une sorte de triomphe sur la mort ».

¹⁶ Voir aussi l'entretien avec C. G. Bjuström, où l'Œuvre au rouge est définie comme « une sorte d'extase, un moment de complet bonheur où tout se rejoint, les sens, l'esprit, le cœur » (*Bj*, p. 4 et 5).

¹⁷ Selon l'avant-propos d'Yvon BERNIER (*CN*, p. 39).

Ce commentaire, à première vue, ne diffère pas de ceux que nous avons déjà cités. Notre commentaire à nous s'enracinera toutefois dans le mince interstice qui sépare un symbole de la mort d'un triomphe sur elle. Le premier effet de la coordination opérée est en effet de rendre l'Œuvre au rouge inséparable de cette mort, plaçant sur celle-ci l'insistance du mot répété.

2. 2. Concurrence d'apothéoses

On sait que le roman n'a pas favorisé la perspective d'un au-delà religieux. S'il lui est arrivé, dans ce même chapitre de la fin de Zénon, de présenter le sacré comme un possible accomplissement pour l'alchimiste – aussi pénible, aussi occulte que le Grand Œuvre –, c'est à un autre moment et, dès lors, en concurrence avec lui. Comme l'écrit une autre note des *Carnets* :

Rien de plus secret ni de plus difficile à atteindre que la notion d'un Dieu personnel (ou personnalisé) [...]. Zénon y arrive (ou en tout cas arrive à l'entrevoir en tant qu'hypothèse) deux ou trois heures *avant* sa mort (CN, p. 52 ; nous soulignons).

Trois heures, dira-t-on, c'est peu, dans le roman de toute une vie. Mais la distance prend toute sa portée quant on sait qu'elle nous renvoie, dans le chapitre de « La Visite du chanoine », à un moment du dialogue de Zénon avec son ancien maître où un motif structural non négligeable – cette alternative du *oui* et du *non* qui a jalonné secrètement tout le livre¹⁸ – connaît un singulier renouvellement. Il ne s'agit rien moins que de remettre en cause l'athéisme de Zénon – « le simple *non* a cessé de me paraître une réponse » (OR, p. 821) – et sa détermination de mourir – « pourquoi renoncer au salut corporel [...] ? » (OR, p. 822).

Certes, les deux voies sont moins différentes qu'il n'y paraît : Zénon sentant malgré lui « je ne sais quel dieu présent dans cette chair qui demain sera fumée » – à noter, la minuscule – en tire argument pour refuser l'échappatoire qu'on lui présentait : « Oserai-je vous dire que c'est ce dieu qui m'oblige à vous dire non ? » (OR, p. 821). Il mourra donc, de toute façon, la mort étant la seule constante de ces perspectives.

Dans le même temps, la programmation de la sérénité laïque *in articulo mortis*, liée à un autre motif structural – celui du

¹⁸ Voir note 12.

compagnonnage¹⁹-, et qui fait partie elle aussi d'un niveau de la construction du sens dont nous n'avons pas parlé jusqu'ici, se rappelle au souvenir du condamné. C'est le cousin Henri, au terme de la conversation à Innsbruck, qui a fourni à Zénon cette phrase de Pétrone que nous citerons dans la traduction qu'il s'attribue : « j'ai vécu chaque journée comme si ce jour que je vivais devait être le dernier, c'est-à-dire *en toute tranquillité* ». La traduction est conforme, pour les derniers mots, à l'original : « *in summa tranquillitate* » (OR, p. 658). Moins confiant en ses pouvoirs, le philosophe avait toutefois acquiescé : « Nous ferons en sorte de nous en souvenir à notre heure » (*ibid.*). Il s'y réfère à son tour, devant le chanoine, non sans la même pointe de scepticisme, mais « avec un hochement de tête amical » à l'adresse du compagnon disparu et avec une variante qui prouve qu'il s'agit moins d'une citation que d'une appropriation active – qu'elle soit consciente ou non sous la plume de Yourcenar – : « ma mort semblait sûre, et je n'avais plus qu'à couler quelques heures *in summa serenitate*... À m'en supposer capable » (OR, p. 821). Peu après, il place la même intention sous une autorité plus générale, toujours avec la même restriction : « nous verrons sous peu si j'ai vraiment en moi cette *anima stans et non cadens* que définissent nos philosophes » (OR, p. 823).

Il s'agit bien entendu de préparer à l'héroïsme du héros. Mis à part un moment de panique qui le rendra plus humain, Zénon saura se tenir. Toutefois, ce programme s'est égaré çà et là dans la tentation du suicide, antique elle aussi, sereine au besoin et combien stoïcienne, pareillement soulignée de latin – « Il était las de ce mélange de feu instable et d'épaisse argile. *Exitus rationalis* » (OR, p. 692) –, ou dans la méditation sur une mort certes moins sereine, soufferte par avance jusque dans ses détails les plus cruels – « l'odeur de sa propre chair qui brûle [...] une jambe noircie se levant toute droite » (OR, p. 689) –, et tout de suite après que l'imagination a fait sienne cette « rouge joie du brasier et sa fin en cendres noires » (OR, p. 688). En quoi deux des couleurs du Grand Œuvre se compromettent dans un ordre inverse et avec des valeurs certes justifiées par la nature du phénomène imaginé, mais quelque peu discordantes en regard de la symbolique alchimique.

Contentons-nous de dire, à ce stade de notre examen, que l'image de la mort cruelle, ou cherchée par lassitude, vient perturber quelque peu, dans la méditation du personnage, la perspective de la mort subie « *cum summa serenitate* ». Mais le plus curieux est que la mort

¹⁹ Voir notre « 'Nous étions deux compagnons' : un motif structural de *L'Œuvre au noir* », *Roman 20-50*, n° 9 (mai 1990), p. 65-76.

suicidaire puisse aussi être envisagée comme immédiatement possible et parfaitement sereine, et se trouver cependant différée, comme c'est le cas dans « La Promenade sur la dune », au moment du bain lustral ; ou encore que la dernière mort soit suicidaire sans l'être, puisqu'elle ne vise qu'à éviter une mort imminente et pire. *L'Œuvre au Noir* serait-elle une littérature du suicide, où l'on ne se suiciderait pas ?

2. 3. L'Œuvre du refus

Décidément, la « *mors philosophica* » n'est pas synonyme du Grand Œuvre, et le blanc manque cruellement à sa gamme : « l'observateur brûlé par les acides de la recherche », avons-nous vu, n'est transformé par elle qu'en « précipité noir » (*OR*, p. 702). Mais c'est plus insidieusement encore que la positivité de l'Œuvre au rouge est mise en péril dans une courte phrase des « Carnets » – la seule qui associe les deux compagnons du « Grand chemin » : « Zénon et Henri-Maximilien (je m'en aperçois aussi à la relecture) finissent tous deux par un refus » (*CN*, p. 48).

Il n'est pas sans importance que ce commentaire rapproche une fois encore les deux cousins, ni qu'il présente leur ultime apparemment comme une constatation faite après coup, voire comme une révélation que l'œuvre offrirait à son auteur. Non seulement tout rapport structurant, décelé *a posteriori* par l'auteur, est censé n'avoir pas appartenu à la construction consciente du sens, mais encore la complaisance de l'écrivain à son égard revient à faire prévaloir à cet endroit une autre construction, moins consciente, occasionnelle peut-être, mais qui en ce moment prévaut.

À vrai dire, Henri-Maximilien ne refuse que les honneurs, non la vie, et sa mort dans une expédition fourragère qui tourne mal, si décevante soit-elle, n'a rien d'un suicide. En fait, les deux morts sont trop différentes pour que cette pseudo-coïncidence résiste à l'examen. Il est d'autant plus significatif que l'idée de les rapprocher s'impose à son auteur au point de la reconnaître là où elle n'est pas. Or ce que la relecture de l'auteur reconstruit abusivement par sollicitation du texte, c'est, de Zénon au cousin Henri, une contamination par le refus. Car c'est bien en se fermant à tout, et non par quelque motivation morale, c'est en se butant, durci par la métaphore où il se fige, que le philosophe s'affermirait dans la détermination de mourir :

sa décision était prise : il le reconnaissait moins aux signes sublimes du courage et du sacrifice qu'à on ne sait quelle obtuse forme de refus

qui semblait le fermer comme un bloc aux influences du dehors, et presque à la sensation elle-même (OR, p. 827)²⁰.

Or, c'est alors, et alors seulement, qu'il est dit « Zénon *in aeternum* » (*ibid.*). Quelle est donc cette « forme de refus », qui confère l'éternité, pour qu'on la puisse dire « obtuse », opaque « comme un bloc » ? Sa permanence n'est même pas celle du *non*, qui était du moins parole ; sa stabilité de pierre mal dégrossie n'est pas statue. « *Hic Zeno* », au sortir du creuset, au déboulé du défilé noir, se fait « *hoc Zeno* », « *hoc* » tout court : sans nom mais non sans forme massive : fermé sur lui-même, il n'est à ce moment que matière obstinée²¹.

2. 4. D'une première vision à une vision du monde

Cette éternité du refus n'est pas sans relation avec une autre vision du prisonnier, bien antérieure aux hallucinations de l'agonie : l'« apparition diurne » d'un « bel et triste enfant » (OR, p. 796) en qui il subodore le fils qu'a pu lui donner la noble dame de Fröso. Là aussi, le secret mouvement de l'insémination dans l'obscurité des corps revêt une dimension infinie : « se pouvait-il que ce jet de semence, *traversant la nuit*, eût abouti à cette créature [...] ? » (*ibid.* ; nous soulignons). La réaction de Zénon est malgré lui d'orgueil, mais surtout « d'une infinie fatigue », du sentiment d'avoir malgré lui « partie liée » : « il ne sortirait du labyrinthe qu'à la fin des temps ». Il « s'oblig[e] à n'y plus penser » (*ibid.*).

C'est à l'homme et au monde, plutôt qu'à l'enfant mystérieux, que s'attachent alors les commentaires de l'écrivain : Zénon, dit-elle à Patrick de Rosbo, « est de plus en plus obsédé par l'horreur de la vie, par l'absurdité du monde comme il va » (ER, p. 129). Avec Matthieu Galey, elle est plus noire encore : il « s'enfoncé de plus en plus parmi

²⁰ Thème auquel Marguerite Yourcenar fut sensible, et que l'âge appesantit. Dans les « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* », elle caractérise T. E. Lawrence, dont le souvenir « recoupe en Asie Mineure celui d'Hadrien », comme « un homme qui refuse (et d'abord se refuse) ». Mais c'est pour préciser que son Hadrien représente au contraire « le point de vue de l'homme qui ne renonce pas, ou ne renonce ici que pour accepter ailleurs » (OR, p. 521). En revanche, dans une lettre à Jeanne Carayon du 19 février 1977, concédant à la douleur, mais pour ensuite encourager à vivre, elle écrit : « je sais bien [...] qu'il finit par y avoir en nous quelque chose qui dit "cela suffit" » (Fonds Yourcenar ; by permission of the Houghton Library, Harvard et avec l'aimable autorisation de Maître Marc Brossollet et de M. Yannick Guillou).

²¹ À opposer, dans *Quoi ? L'Éternité*, aux transfigurations de Jeanne fuyant la grossièreté de Michel à travers les salles figées du Louvre, « peuplées de statues plus ou moins anonymes » : « Sœur de Vénus, sœur de la Victoire », « sa longue jaquette et sa longue jupe rappellent à Michel le libre drapé des marbres autour d'elle ». Mais elle marche, « de son pas vide et léger ». Elle est une statue qui marche, et même qui s'envole, pour toujours (EM, p. 1326).

des cercles infernaux d'ignorance, de sauvagerie, de rivalités imbéciles. [...] Tout s'effondre autour de lui, mais il sent que c'est la condition humaine elle-même qui est en cause » (YO, p. 170-171). Et, à propos de cette « Promenade sur la dune » qui ne devait être qu'une fuite, mais où, se baignant dans la mer, le philosophe est tenté déjà de faire le pas qui finit tout : il « se décourage » en pensant qu'en Angleterre tout comme ailleurs, « la vie aura ses compromis, ses mensonges » (YO, p. 242). Certes, la suite immédiate revalorise à cet endroit la tentation suicidaire : Zénon, à ce moment, « se résigne à ce passage qu'est la mort [...]. C'est l'apaisement par la contemplation » (*ibid.*). On peut toutefois penser que la cohérence de l'épisode évoqué reste imparfaite, puisque ce découragement si total qu'il est résignation et paix, loin d'entraîner au pas décisif, choisit de différer la mort.

Au même chapitre, le fuyard rencontre deux fuyards comme lui, qui pourraient aider sa fuite. Pour faire comprendre au public de Moritoen pourquoi il se sépare d'eux, Marguerite Yourcenar stigmatise leur aveuglement partisan d'une manière expéditive et peu explicite, mais que sa portée généralisante et le ton familier font valoir pour elle-même autant et plus que pour son héros : « c'est infiniment décourageant » (M, p. 15)²². Il est permis de se demander si l'adverbe excessif ne relève ici que de l'exagération mondaine et des laxismes du genre de l'entretien, où s'il s'accorde à l'ampleur d'une lassitude que le créateur partagerait avec sa créature, la ressentant à

²² En accord à « ce grand découragement du monde tel qu'il est » (M, p. 34), il faudrait pouvoir étudier ici les récurrences et les variations d'une autre formule expéditive : « il importe peu qu'un homme de mon âge vive ou meure » (OR, p. 743), attribuée au prier, reprise par Zénon – « Il importait peu qu'un homme de cet âge vécût ou mourût » (OR, p. 765), présentée pour le premier comme relevant de « l'oblation » (ER, p. 136) et pour les deux de « l'acceptation » (ER, p. 137). L'idée se retrouve sous des formes diverses, édulcorée ou non, et parfois éclairée par une œuvre ultérieure. Le jovial capitaine peut l'utiliser à célébrer gaillardement les jouissances de l'amour : « Et si cette joie ment, [...], qu'importe? » (OR, p. 648). Son insouciance peut se comparer à l'indifférence de Zénon pour les causes de ses préférences charnelles – « peu lui importait » (OR, p. 694) ; mais l'une et l'autre sont loin de l'âpreté du philosophe, arrêté sur dénonciation du jeune moine pour lequel il s'était pris d'affection : « On tombe toujours dans une trappe quelconque : autant valait que ce fut celle-là » (OR, p. 780) ; ou encore déclarant au chanoine : « Il semble peu important que ce soit moi ou le premier venu qu'on brûle » (OR, p. 823). La rhétorique se faisait ailleurs plus subtile : à l'auberge de La Belle-Colombelle, dans le chapitre de « La Promenade sur la dune », l'hôtesse ne rend pas la monnaie : « peu importait », pense le fugitif (OR, p. 772) ; et on serait tenté de penser comme lui ; mais il faut attendre *Un homme obscur* pour que ce détachement souverain confirme son sens second : Nathanël, marchant vers ce qui aurait pu être sa mort – et qui l'était dans la version de 1934 –, lance aux deux mendiants la « poignée de pièces de métal qui l'alourdissait » : la paie chez son patron n'était due que « dans deux jours ; [...] mais peu importait » (OR, p. 946).

travers elle et l'exprimant par sa médiation. Hypothèse sans doute, mais l'hypothèse sur les présupposés est au bout de toute pragmatique.

La formule de refus la plus générale, celle qui n'a pas besoin de commentaire, et qui fait place nette pour la mort collective – au point que l'observateur s'en absente lui-même autant qu'il est possible quand un homme parle de l'homme –, c'est dans la prédiction faite au chanoine qu'on la trouve : « Les hommes tueront l'homme » (*OR*, p. 817). L'auteur des *Prophéties grotesques* n'a pas manqué d'effaroucher de l'une ou l'autre d'entre elles son timide interlocuteur (*OR*, p. 817) ; mais c'est une prévision sans grotesque qu'il lui assène ici.

2. 5. Du matérialisme à l'idéalisme. Hallucination et vision

Mais, dira-t-on, ces épisodes et ces déclarations ne sont que des étapes sur le chemin de la fin dernière. L'ultime vision aura d'autant plus de mérite à jaillir *in extremis* de l'Œuvre au noir que celle-ci se sera prolongée tout le livre.

Le contexte immédiat en fait toutefois l'hallucination d'un esprit exsangue.

Il n'est pas indifférent de rappeler que l'alchimiste lui-même s'est toujours voulu lucide, particulièrement quant à sa mort, ou quant à ses songes. Frère en cela d'Hadrien moribond²³, il « veut mourir en pleine lucidité jusqu'à la fin » (*M*, p. 22). Nous avons cité déjà cette phrase du bilan d'Innsbruck : « J'ai rêvé mes songes ; je ne les tiens pas pour autre chose que des songes » (*OR*, p., p. 654).

L'affirmation vaut-elle pour les visions de la fin ? La question n'est pas simple. À Patrick de Rosbo, Marguerite Yourcenar fait entendre que son héros pourrait bien accéder à l'Œuvre au rouge en dehors des voies ordinaires, « et peut-être par-delà la mort » (*ER*, p. 128). Mais la survie de Zénon ne s'arrête pas là. *Cum grano salis*, l'auteur entretient M. Galey de son compagnonnage avec les deux « parèdres » (*YO*, p. 43) – le philosophe et le prier –, une fois le livre clos, et particulièrement dans la perspective de sa mort à elle : « je suis sûre à ma mort d'avoir un médecin et un prêtre »²⁴. Elle sourit à ce propos de l'inquiétude qu'elle inspire aux psychanalystes. Mais touchant les visions ultimes de son personnage, elle se défend d'une assez curieuse manière : « il faudrait indiquer – mais comment ? – qu'il ne s'agit pas d'hallucination. Je n'en ai jusqu'ici jamais eu » (*CN*, p. 50). Ce

²³ Connus de (presque) tous, les derniers mots de l'empereur – « Tâchons d'entrer dans la mort les yeux ouverts... » – ont donné son titre à Matthieu Galey.

²⁴ *YO*, p. 261.

délicieux aveu d'impuissance au moins provisoire, cette propension à la symbiose avec cet homme de papier sont pour nous l'indice que la volonté d'être lucide, chez Yourcenar, ne va pas sans ambiguïté. On pense à ces « méthodes de délire » évoquées par M. Galey, que les commentaires de l'écrivain à ce propos amenaient à choisir, pour titre courant de la page en cause, ce paradoxe : « Un délire qui est le comble de la sagesse » (*YO*, p. 153).

Certes, rien n'interdit que l'auteur accorde au personnage, fût-ce en s'en défendant, ce dont elle se dit jusqu'ici exempte, ni que par un effet de cette « magie sympathique » qu'elle dit ailleurs animer son écriture (*OR*, p. 526), elle lui concède ici l'incrédible : la révélation de son accomplissement – comme si l'épuisement même du philosophe pouvait faire que sa pensée, en se dématérialisant, accède à son dépassement. À en croire Zénon lui-même, il eût été le premier à s'en défendre. C'était bien lui, en effet, au creux le plus noir de l'abîme, disant *oui* par audace à l'éventualité de l'Œuvre au rouge, qui n'en pensait pas moins, souvenons-nous : « Du fond de la lézarde naissait une Chimère [...] ». Et à ce moment, « il s'arrêtait soudain, tirant violemment sur ses propres rênes » (*OR*, p. 703). L'image de la Chimère ne se manifesterait plus dans la vision finale. Rien ni personne n'avertira Zénon qu'il se leurre. Et pourtant : mourir les yeux ouverts sur une vision, est-ce bien mourir les yeux ouverts ?

2. 6. Garder les yeux ouverts sur sa lucidité

Il est temps de prendre conscience que les déclarations de Marguerite Yourcenar sur l'épisode de l'Œuvre au rouge, toutes complaisantes qu'elles furent, comportaient généralement, pour l'écrivain, une note d'incertitude, et pour le personnage, une mise en cause de sa lucidité. Relisons, touchant Zénon, les propos à Patrick de Rosbo : « Je crois qu'il est arrivé à l'œuvre au blanc et à l'œuvre au rouge *sans s'en apercevoir* » (*ER*, p. 127 ; nous soulignons). « L'œuvre au rouge [...] se produit pour lui *sans qu'il s'en rende vraiment compte* » (*ER*, p. 128 ; nous soulignons). Ces déclarations permettent certes à l'auteur de rester l'Omnicient, d'en savoir en tout cas plus que son personnage, les réserves de la première formule ne visant que la pleine conscience que le personnage peut avoir de ce qui lui arrive, et disparaissant complètement dans la seconde. Mais, auprès de Jean Chalon, la réalisation de la troisième phase est mise en doute et le nom même de phase disparaît : « Il y avait enfin un troisième plan – mais a-t-il été atteint ? » (*Ch*, p. 28). Est-ce un effet de la rapidité de l'entretien, proche pourtant de la publication du livre ; l'auteur parle-t-elle *in abstracto* ? En tout cas la caractérisation de cette troisième

étape s'accorde assez mal à la situation de Zénon, puisqu'elle serait celle « où la matière était réintégrée et où l'être arrivait à une puissance divine » (*ibid.*). Devant le public de Moritoen, l'expression du doute – « *il me semble qu'à ce moment-là Zénon voit son œuvre au rouge* » (*M*, p. 31 ; nous soulignons) – est d'autant plus significative que Marguerite Yourcenar a commencé par caractériser l'Œuvre au rouge avec scepticisme : « "l'œuvre au rouge" : ça, c'est une autre affaire et on peut se demander si aucun être vivant a jamais vécu cette œuvre au rouge » (*ibid.*). Même s'il lui semble qu'à ce moment-là Zénon voit son Œuvre au rouge, c'est « trop tard peut-être pour en faire quoi que ce soit ». En revanche, l'entretien avec C. G. Bjuström paraît à première vue plus compatible avec le texte du roman, mais son évocation de la phase finale pourrait bien s'en écarter gravement par ses derniers mots :

L'œuvre au rouge devait être quelque chose de très rare [...]. C'était une sorte d'extase, un moment de complet bonheur où tout se rejoint, les sens, l'esprit, le cœur (*Bj*, p. 4).

2. 7. Successivité et simultanité. Une deuxième dernière vision

Pour que le cœur rejoigne l'esprit et les sens dans la fin de Zénon, il faudrait oublier que le cœur organe y souffre sa mort, et considérer comme un tout les deux hallucinations morbides du personnage ; car après la vision du soleil palpitant vient une ultime perception, auditive celle-ci : ce bruit de pas dans le couloir et cette porte qui grince, « suraigu[é]²⁵ ». Ils témoignent, physiologie à l'appui (*YO*, p. 188), que le moribond à sa dernière extrémité perçoit toujours exactement les bruits, mais se trompe sur leur origine.

À Patrick de Rosbo, Marguerite Yourcenar prend la peine de distinguer les deux visions dernières de Zénon : selon elle, après l' « image cosmique reparaît une dernière fois l'image psychologique, l'image humaine ». La discrète indication qui ouvre la séquence – « Comme naguère à Saint-Cosme [...] » –, combinée à sa conclusion – « cet homme qui venait à lui ne pouvait être qu'un ami » (*OR*, p. 833) –

²⁵ Voir aussi *ER*, p. 131 : « Ce bruit suraigu est l'image finale [...] ». Marguerite Yourcenar, si sensible aux coïncidences propres à établir la valeur archétypale d'une vision funèbre, aurait sans doute apprécié que ce mot rare apparaisse dans un poème où se vit par avance l'absence définitive : « Un jour je n'entendrai plus / Le conducteur du tram souffler à l'improviste / Dans sa trompette suraiguë » (Robert VIVIER, *Poèmes choisis*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises, 1999, p. 91). Mais c'est au bruit de la vie que les buccins de la mort prêtent ici leur effet de surprise et leur éclat.

suffit bien entendu à identifier le prier, alors que l'intrus n'est autre que le repoussant porte-clefs Herman Mohr (voir p. 832), le bien nommé. Avec Herman Mohr, c'est le sarcasme qui pénètre dans la scène tragique. À noter que le lieu des retrouvailles amicales, à l'encontre de celui que développe la précédente vision, reste strictement prisonnier du réel : la porte, le grincement sont bien du monde étroit de la cellule. De s'illusionner sur la venue de l'ami, d'être en cela et à ce point leurrée, la dernière expérience du prisonnier peut difficilement convaincre que les deux amis se rejoignent effectivement dans quelque « Paradis du cœur »²⁶. Si elle persuade, affectivement, c'est qu'il suffit que Zénon le croie pour en avoir le bonheur; c'est aussi que nous avons grande envie que ces retrouvailles s'opèrent. Enfin, cette générosité morale qu'il y a, pour le mourant, à ne plus bien savoir « s'il était secouru ou si au contraire il portait secours » (*ibid.*) a de quoi exalter.

Mais il faut reconnaître que cette forme de charité, si humble que les fonctions du moi et de l'autre y sont interchangeable, n'entre que par raccroc dans les caractérisations métatextuelles de l'Œuvre au rouge. En fait, c'est de l'Œuvre au blanc qu'elle est spécifique, si l'on en croit les propos qui font de Zénon « une sorte de saint laïc » pour lequel « l'antithèse égoïsme-charité n'existe plus » : « charitable sans y penser » (*ER*, p. 128). Une fois seulement, l'Œuvre au rouge est présentée comme « l'union [d'un] complet dépouillement et d'une sorte d'extase », mais c'est précisément à la suite de la caractérisation de l'Œuvre au blanc que nous venons d'évoquer, en vertu d'un amendement occasionnel, mais non unique, du système du Grand Œuvre : sans remettre en cause la successivité des trois phases, il permet du moins aux premières de se prolonger dans la dernière²⁷. À l'opposé, nous avons vu que devant l'auditoire de Moritoen, après avoir défini l'Œuvre au blanc comme « une plus grande capacité d'effacement de l'égoïsme », l'écrivain n'hésite pas à déclarer familièrement : « l'œuvre au rouge, ça c'est une autre affaire ».

Dans *L'Œuvre au Noir*, l'image visuelle et l'image auditive sont successives, pour des raisons, avons-nous vu, de vraisemblance physiologique. Elles n'ont pas, comme les phases du Grand Œuvre, la

²⁶ Voir *Quoi ? L'Éternité*, *EM*, p. 1289 et 1302 : le dernier chapitre de Comenius, « Le Paradis du cœur », rejoint, chez Yourcenar, la nostalgie des retrouvailles *post mortem*.

²⁷ Marguerite Yourcenar en fait curieusement état dans une citation approximative de certaines paroles du prier : « Jésus-Christ représente l'Alchimiste suprême et [...] le sacrifice de la Messe représente l'Œuvre au noir et l'Œuvre au blanc et l'Œuvre au rouge à la fois » (*M*, p. 29). La citation restituée ne comporte pas cet ajout au système : « On assure que vos alchimistes font de Jésus-Christ la pierre philosophale, et du sacrifice de la messe l'équivalent du Grand Œuvre » (*OR*, p. 727).

possibilité de se produire simultanément. La seconde, sans sortir de l'étroitesse carcérale, ramène à la compassion.

2. 8. Autres voyants. Phases et plans

L'œuvre, dans l'Œuvre au rouge, ne serait-elle que vision, non action ? Plénitude sans pouvoir ? Zénon a connu la « volonté de puissance. Mais il en est sorti, complètement, en faveur de la connaissance pure » (YO, p. 187).

Il peut être intéressant d'interroger à cet égard un autre texte initiatique totalement ignorant des trois phases alchimiques. C'est en rêve que l'*Homme obscur*, placé dans une situation inverse de celle de Zénon mourant, bénéficie d'une expérience analogue, après qu'il a porté assistance à un jésuite moribond :

Cet incident lui revint plusieurs fois en rêve par la suite, mais la personne à laquelle il apportait de l'eau changea souvent au cours des années. Certaines nuits, il lui semblait que celui qu'il essayait de secourir ainsi n'était autre que lui-même (OR, p. 912).

Essayer n'est pas réussir. Nathanël n'est pas un champion de la réussite, même dans l'exercice de la charité. Revenons à Zénon. Devant M. Galey, Marguerite Yourcenar caractérisait l'Œuvre au rouge comme « l'apparition des suprêmes puissances » et elle répétait, avec ses alchimistes : « “Méfiez-vous de trop vite voir poindre le rouge” » (YO, p. 262), le meilleur exemple étant, pour l'empereur tout-puissant, l'illusion du *saeculum aureum*. Zénon, certes, aura beaucoup attendu, l'Œuvre au noir ayant pris « toute sa vie » (OR, p. 703). C'est de lui, pourtant, que Marguerite Yourcenar affirme :

Zénon vit au jour le jour sans jamais pouvoir rétrospectivement se prévoir ou se construire. Un seul chapitre, *L'Abîme*, lui en donne la chance, dont il ne profite pas (ER, p. 54).

Il est vrai qu'à l'en croire, on pourrait en dire autant de tous et de soi : « la vie ne semble pas avoir de dessein défini » (YO, p. 315). Écoutons à nouveau le grand ordonnateur antique, au seuil de ce qui nous est donné comme son autobiographie :

Quand je considère ma vie, je suis épouvanté de la trouver informe. [...] Je m'efforce de reparcourir ma vie pour y trouver un plan [...], mais ce plan tout factice n'est qu'un trompe-l'œil du souvenir (OR, p. 304-305).

2. 9. Trois phases, trois parties, trois exergues

Jusqu'ici, nous n'avons fait que glaner, dans un arrière-fond perturbé, nos raisons de douter. Abordons des arguments plus probants, puisque structurels. Le fondement systématique du Grand Œuvre est contesté en tant que tel, directement ou indirectement, dans l'œuvre comme dans son paratexte.

Sans doute un système parfait eût-il été par trop scolaire, pour ce rebelle à toute école qu'est notre philosophe. Est-ce pour cela que la division du roman en trois parties ne s'articule pas sur les phases du Grand Œuvre ? Certes, deux systèmes de division et de successivité peuvent s'entrecroiser sans se contrarier. Il est plus lourd de conséquence que les exergues affectés à ces trois parties s'éloignent gravement du parcours alchimique. Empruntés à l'Histoire, ils précèdent par définition le récit et, dans la disposition de l'œuvre, chacun de ses trois mouvements, s'y rattachant par un rapport qui peut n'être que partiel, mais que leur autorité paratextuelle interdit de croire secondaire : certes sélectif, ce rapport ne peut être superficiel. Le premier exergue, de toute évidence et de l'aveu explicite de l'auteur, emprunte son optimisme à l'esprit de renaissance d'un Pic de la Mirandole : Dieu donne liberté à l'homme d'achever « sa propre forme » (OR, p. 559). Le deuxième propose à ce qui aurait pu être le Grand Œuvre une démarche secrète par ses moyens comme par ses buts : « *Obscurum per obscurius. Ignotum per ignotius* » (OR, p. 672). Mais le troisième, emprunté à Julien de Médicis, n'est qu'une justification du suicide avec, comme seule réserve, que ce soit « pour éviter un sort plus cruel ». Et sa clause est *morbidezza* : « il est doux de mourir » (OR, p. 781)²⁸.

Au terme du chapitre de « L'Abîme », c'est-à-dire peu de temps après s'être interrogé sur le caractère chimérique des dernières phases du Grand Œuvre, Zénon en vient à penser que

[I]es traités consacrés à l'aventure de l'esprit se trompaient en assignant à celle-ci des phases successives : toutes au contraire s'entremêlaient ; tout était sujet à des redites et à des répétitions infinies. La quête de l'esprit tournait en cercle (OR, p. 705).

Cette fois, ce n'est plus le prolongement des deux phases antérieures dans la phase finale qui est mis en cause : c'est leur successivité et donc le fondement même du système. Même l'idée de progrès énoncée alors est aussitôt rejetée : « la notion d'ascension ou de descente était fausse » (OR, p. 706). Dès lors, c'est la fluidité des choses qui l'emporte

²⁸ Sur ces exergues, voir YO, p. 168-169.

sur tout, et les dernières réflexions du prisonnier abondent dans ce sens, annexant Démocrite aux dernières affres de son identité : « Tout fluctuerait jusqu'au dernier souffle » (*OR*, p. 827). Les alchimistes subversifs, explique-t-on au public de Moritoen – et nul doute que Zénon, que Yourcenar elle-même soient de ceux-là – « avaient en eux la notion [...] d'un univers fluide [...]. Et ce qui les préoccupait c'est cette fluidité » (*M*, p. 29). Zénon « chang[e] d'opinion comme nous en changeons tous », déclare encore l'écrivain (*ER*, p. 66).

2.10. Mise en abyme de l'abîme

Au chapitre de « La Mort à Münster », titre oblige, c'est bien vers la mort que s'en vont les prisonniers de la ville assiégée : seule issue. Ils sont les frères de Zénon en hallucination et en errance, si même le contexte n'a cessé de les montrer aux antipodes de sa lucidité et de son scepticisme. À défaut de mer, Münster, mer anagrammatique et, par métonymie, « Arche » sur la mer (*OR*, p. 607), Münster qui fut d'abord « l'espoir point[ant] au loin comme une voile » (*OR*, p. 604), leur offre au moins ce « grand ciel rouge » (*OR*, p. 614) où s'en aller « de plain-pied » (*ibid.*)²⁹. Ceux qu'on nommait, qui se nommaient « les Bons » (*OR*, p. 607), les « Purs » (*OR*, p. 607), « les Saints » (*OR*, p. 604, 607, 608), « cherch[ent] impatiemment dans le ciel les signes de la fin des temps » (*OR*, p. 611) tandis que le Saint préféré – transmutation comme une autre – « assaisonn[e] les sanglantes images de l'Apocalypse de ses facéties d'acteur » (*OR*, p. 607) :

Mais la couleur rouge à l'occident pâlisait ; un crépuscule de plus tournait au gris, puis au noir (*OR*, p. 611).

Glanés en plusieurs lieux du chapitre, ces éléments d'une vision n'en disent que l'illusion. Forme historisante de l'hystérie collective, la fièvre obsidionale est la variante régressive d'une Œuvre au rouge qui vire au noir. Certes, les Saints ne sont pas le Saint laïque. Seul le

²⁹ Présence, absence de la mer. Liée à Simon Adriansen par son passé de marchand, la mer fournit au chapitre ses images d'ultime traversée et de naufrage (voir notre examen des « Derniers voyages de Simon Adriansen », dans C. BIONDI et C. ROSSO, *op. cit.*, p. 77-94). Que le chapitre associe, à la démarche mentale ou physique qui mène à la mort, le prodige de marcher « de plain-pied » dans le ciel ou sur la mer est un indice que ces deux composantes du décor mythique qui colore la fin de Zénon se rejoignent à l'horizon de leur fonction. D'autant que la seconde forme du prodige – marcher sur la mer – est un acquis des amendements de la genèse : dans *D'après Dürer*, la mère de Zénon marchant à l'échafaud était seulement dite « princesse de la mer » parce que sa « longue robe verte » lui donnait l'apparence de « traîner des vagues » (*MCA*, p. 45). Dans « La Mort à Münster », elle retient « des deux mains les longs pans de sa robe de soie verte qui lui donnaient l'air de marcher sur les vagues » (*OR*, p. 614).

narrateur est commun à ces deux expériences, essayant ici l'échec de ce dont il tentera plus tard la réussite hallucinée.

2.11. La mort au rouge

La mort ? La fluidité yourcenarienne en est d'autant plus marquée que le rouge figure pour l'auteur, autant que l'éclat du brasier, la mouvance du sang. À supposer même que la vision ultime ait été conçue comme une figuration de la troisième phase alchimique, le contexte ne permet pas d'ignorer que le sang d'un homme jaillit, ce sang « anxieux [...] d'échapper aux labyrinthes obscurs où il circule enfermé ». Déjà, « la couverture [est] noire de sang ». Même si ce sang, à la veine tibiale, « ne coul[e] plus que par saccades », il tombe avec « le son précis d'un égouttement » ; la « flaque rouge » qui va passer le seuil sera bientôt « une flaque noirâtre » (OR, p. 830-832 ; nous soulignons). La palpitation de la vie ne deviendra soleil qu'à son dernier acte, par ce qu'on pourrait appeler une hypertrophie mortelle du cœur.

Pour qui en douterait encore, un mot, un seul mot suffit à contrarier jusque dans son aboutissement la *catharsis* alchimique, cette rhétorique de la discrétion si familière à Marguerite Yourcenar se confondant alors avec les censures imparfaites de l'inconscient. Si l'instant lui-même semble éternel, dans la splendeur de la vision finale, le « globe écarlate », la « sphère éclatante » n'en continue pas moins de *saigner* sur la mer (OR, p. 833).

Pour goûter toute l'amertume de cette crudité de langage par laquelle une dernière réalité sordide résiste à l'envol métaphorique, il faut d'abord remarquer qu'elle survit à la transplantation métatextuelle et aux accommodements mondains de l'entretien amical : expliquant à M. Galey que ce moment est pour Zénon celui, ô combien triomphal, du « retour à l'éternel », Yourcenar dit cependant ce retour signifié, entre autres, par « le soleil saignant sur la mer » (YO, p. 188). Pas question de n'y voir que les automatismes de l'autocitation : les nécessaires ajustements de la syntaxe ont été consentis, qui modifient le temps et le mode utilisés. Mais le verbe est resté, comme est resté le rapport disproportionné de ce sang au premier élément, liquide lui aussi, par lequel le décor s'ouvre à l'extériorité ; comme est restée encore cette préposition énigmatique qui prédispose l'expansion sanguine à rester comme en surface et par là superficielle, autant que pourrait l'être une couleur – celle de l'Œuvre au rouge –, mais en revanche propre à recouvrir, telle une marée rouge de la pollution mentale, une mer qui ne la dilue pas. Il y a dans la singularité de l'indice comme dans son exiguité même, de

quoi le désigner à n'être pas perçu, mais aussi, dès qu'on s'en avise, de quoi y déceler un indicateur de la signifiante³⁰. À cette place où il surgit, en ce moment où tout aurait dû s'apaiser, cette sanguinolence fait tache. Comparable au Scamandre charriant ses eaux rougies, la mer mythique de la mort de Zénon pourrait dès lors relever d'un paroxysme où le débordement du liquide vital n'alimente qu'un infini de la cruauté.

2.12. « La mer mêlée au soleil »³¹

D'autres arguments se présentent encore, qui n'appartiennent pas à notre texte, mais pour cette raison même étaient notre lecture avec la force de l'obsession. Ce sang qui ensanglante la mer, c'est déjà celui des « Charités d'Alcippe », ce long poème daté de 1929. Alcippe a donné son cœur aux sirènes :

J'ai vu son tiède sang rosir la mer immense
Comme un soleil blessé qui s'immerge en vainqueur³²

Dans les *Nouvelles orientales*, c'est celui de « Kostis décapité » : la veuve Aphrodisia emporte dans l'abîme de la mer la tête de son amant,

[...] dévalant le sentier glissant comme si le sang du soleil, prêt à se coucher, en avait poissé les pierres (*OR*, p. 1200).

Dans *Les Songes et les Sorts*, si le ciel de « l'avenue des décapités » rougit tout entier, c'est « du rouge chaleureux qui monte aux joues d'un enfant échauffé par le jeu et la course » – « vivante couleur » (*EM* p. 1566). Mais cela n'empêche pas que le rêve s'achève par la chute de vingt-cinq têtes,

tandis que la marée montante du sang recouvre l'horizon, le monde et nous-même, d'une seule grande houle rouge que rien n'arrêtera plus (*EM*, p. 1567).

³⁰ Dans la sémiotique de M. RIFFATERRE, on l'appellerait l'interprétant ; voir *Sémiotique de la poésie*, Paris, éd. du Seuil, 1983, p. 107-146.

³¹ On aura reconnu les mots de Rimbaud, dans « Alchimie du verbe » (*Une saison en enfer*) comme dans « L'Éternité » (« Fêtes de la patience »), poèmes auquel Marguerite Yourcenar doit le titre de *Quoi ? L'Éternité*. La lecture psychocritique de Mieke TAAT, « La mer mêlée au soleil », *Il Confronto Letterario*, supplément au n° 5 (1986), p. 59 à 67, en quête de féminité yourcenarienne, croise curieusement la nôtre.

³² Premier poème du recueil de même titre. Nous citons d'après la « nouvelle édition », Paris, Gallimard, 1984, p. 8. Dire le soleil à la fois blessé et vainqueur, c'est réaliser une belle *coincidentia oppositorum*.

En quoi la tentative avorte, qui s'efforçait de réduire, d'apprivoiser à l'enfance la terrible rougeur.

La fréquence de la décapitation et la compromission de l'enfant dans ces récits cruels auraient de quoi tenter ces psychanalystes dont Marguerite Yourcenar ne se défend que trop³³. D'autres exemples plus discrets ne sont pas pour autant à dédaigner : mieux maîtrisés et dès lors plus dissimulés, ils attestent que la métaphore obsédante couve même sous la prise de distance de l'abstraction. Témoin ces deux vers exigus du « Visionnaire », un des rares poèmes que Marguerite Yourcenar ait fait lire en entier à Patrick de Rosbo (*ER*, p. 170) :

J'ai vu sur la mer
Le soleil amer

(*Les Charités d'Alcippe*, p. 77)

Leur concision, la caractérisation du soleil par une seule épithète quasi réduite à la rime riche qu'elle constitue et comme suscitée par elle, a l'effet insidieux de tendre à identifier substantiellement le soleil à la mer pour le lecteur préoccupé de naturaliser cette amertume. Ils participent néanmoins d'une maîtrise de l'obsession, puisque la couleur en est absente³⁴.

L'écrivain plus avancée en âge, et plus avant sur ce chemin où, pour elle, le voyage l'emportera paradoxalement sur le labyrinthe, le soleil se sépare du mythe d'Apollon meurtrier pour relever désormais du « miracle », de la « grâce » et « du bonheur » : « Les objets [...] tournent vers nous leur face ensoleillée » ; il y a plus d'une sorte de plénitude, nous dit-on, « mais celle du bonheur est solaire ». C'est le vocabulaire du *Tour de la prison*, le recueil posthume (*EM*, p. 639). On aura noté que ce soleil-là a cessé de rougir du trouble où il nous voit.

³³ Voir notre « *Les Nouvelles orientales : construction d'un recueil* », Marguerite Yourcenar. *Actes du colloque international Valencia (Espagne), 1984*, Université de Valencia, 1986, p. 61-71.

³⁴ On pense aux « soleils mouillés » de « L'Invitation au voyage », auxquels il arrive à Marguerite Yourcenar de référer, avec précision, entre autres altérations, une double hypallage qui occulte dans son modèle l'interpénétration du soleil et de la mer – « ses soleils brouillés et ses cieus mouillés » –, mais non sans louer le poète pour sa « véracité hallucinée » (*EM*, p. 1241). Est-ce pur hasard si dans la conférence faite à Tokyo le 26 octobre 1982 Marguerite Yourcenar cite, du « Voyage » de Baudelaire, ce vers si proche et néanmoins si différent de la sanglante image qui nous occupe qu'il peut avoir par rapport à elle valeur d'occultation : « La gloire du soleil sur la mer violette » (*EM*, p. 699) ?

2.13. Une mort au blanc

En fait, la maîtrise de l'obsession s'est déjà opérée ailleurs. Dans « La Promenade sur la dune », le bain lustral a fait de Zénon l'homme mythique des commencements du monde, l'Adam Cadmon d'un temps intemporel, où les êtres et les choses n'ont pas de nom encore. Un pas de plus et ce serait la mort.

Le froid a réveillé le fuyard « avant l'aube ». *Alba*. « Une pâleur envahissait le ciel et les dunes » ; sur « la mer informe », des « vagues vites évanouies » (*OR*, p. 764). Les éléments descriptifs sont pauvres, supplantés par la réflexion. Mais c'est alors que l'ami du prieur se dit à lui-même : « Il importait peu qu'un homme de cet âge vécût ou mourût » (*OR*, p. 765). Puis le soleil se fait « vif » (*ibid.*). Bientôt, le « globe igné » sera « Dieu » (*OR*, p. 766). Pas de « sang rouge » sur la dune, sinon celui que Zénon « contempl[e] à travers ses paupières fermées », délicate vision d'un filigrane (*OR*, p. 765). Quand il s'avance dans la mer, la « crête » où se balance « une mouette » doit être blanche comme elle, blanche d'écume, comme la mouette elle-même sera dite « le plus vrai des anges » (*OR*, p. 766). Il y aura pourtant du sang dans la mer : le poisson frétilant ne sera bientôt « qu'un sanglant bon morceau sous le bec de l'oiseau pêcheur » (*ibid.*) ; mais dans ce cadre, « la férocité même était pure » (*ibid.*), et « la mort propre dans cette solitude » – cette mort qu'on pourrait bien regretter un jour » (*OR*, p. 767) – : une mort au blanc.

Comme nous l'avons vu, elle n'aura pas lieu. Mais le plus remarquable est sans doute que Marguerite Yourcenar, référant à cet épisode de la vie de Zénon dans *Souvenirs pieux*, en vient à écrire : « cette dune et cet ourlet de vagues sont le lieu abstrait de sa mort véritable » (*EM*, p. 880 ; nous soulignons). L'affirmation a de quoi surprendre. On peut certes la justifier, non sans paradoxe, comme le récit de *L'Œuvre au Noir* le fait par avance : « cette agonie si brève et sans témoin » eût été « un peu moins la mort » (*OR*, p. 767), Zénon « la regretterait peut-être un jour » (*ibid.*). Vérité, mais d'adhésion. Appliquée à l'acte qu'on ne répète pas, sa logique n'en est pas moins hors du commun. Ce n'est pourtant pas sa seule occurrence dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar : Nathanaël, le héros d'*Un homme obscur*, meurt deux fois lui aussi. La première, il est vrai, en 1934, dans la version première de son histoire : enseveli sous la neige (*MCA*, p. 202). La seconde dans un creux de sable de l'île frisonne, en 1982 : c'est la version définitive. Quelque chose y subsiste néanmoins de la mort première. Découvert cette fois à temps sous la neige, Nathanaël se réveille à l'hôpital, devant les « murs blanchis à la chaux », les « immenses carrés gris des fenêtres » (*OR*, p. 960) : vision du vide. Et

surtout, les premières phrases du récit ont rapporté la façon dont l'oncle Élie et la tante Éva ont accueilli la nouvelle du vrai décès de leur neveu :

deux ans plus tôt, Nathanaël avait failli mourir à l'hôpital d'Amsterdam ; ce *second trépas*, pour ainsi dire, n'émouvait plus (OR, p. 917 ; nous soulignons).

Prêtée à ces médiocres, l'idée de la seconde mort se dévalorise. Ce n'en est pas moins, pour l'écrivain, une seconde façon de s'y prêter, signe d'une préoccupation qui va au-delà de l'autonomie des deux œuvres en cause.

Dans cette perspective, on aura remarqué que les deux morts de Nathanaël sont deux morts blanches, à ceci près pour la seconde que, mourant de la poitrine,

un liquide chaud bien connu lui emplit la bouche ; il cracha faiblement et vit le mince filet écumeux disparaître entre les brins d'herbe qui cachaient le sable (OR, p. 1014).

C'est tout ce qui reste de l'Œuvre au rouge. Or *Un homme obscur* est le testament spirituel de la romancière, sinon de l'écrivain. Pour nous, c'est dans ce récit que se parachève, au profit de l'Œuvre au blanc, la déconstruction de *L'Œuvre au Noir*.

2. 14. Tchöd rouge, Tchöd noir

Un coup d'œil encore sur le métatexte. Évoquant devant Patrick de Rosbo, à propos du prieur des Cordeliers, l'équivalent chrétien du Grand Œuvre, Marguerite Yourcenar le met en relation avec un rituel de la mystique tibétaine, selon lequel l'initié, après avoir fait le sacrifice de sa personne – « et ça s'appelle le Tchöd rouge, accompli au cours d'une cérémonie solennelle dans la solitude et la nuit » –, s'élève d'un degré dans la connaissance, « [...] en faisant ce qu'on appelle le Tchöd noir » :

Et, cette fois, il sacrifie son sacrifice (ER, p. 136).

À quelle couleur faut-il désormais se fier ? Le plus significatif est peut-être que Marguerite Yourcenar enchaîne aussitôt par ces paroles de renoncement que prononce le prieur en esprit d'oblation et auxquelles Zénon, dans sa promenade sur la dune, au moment même du bain lustral, fait écho : « Il importe peu »... Le Tchöd noir est une mort au blanc.

Ailleurs dans *Un homme obscur*, « le sang imbib[e] presque imperceptiblement la soutane noire » du jeune Jésuite auquel Nathanaël porte secours (*OR*, p. 910 ; nous soulignons). Certes, l'eau puisée au ruisseau voisin et qui s'écoule en gouttelettes le long de ses doigts rappelle l'*aqua permanens* dont le prisonnier de *L'Œuvre au Noir* s'humectait le visage, « retenant sur sa langue une gouttelette » (*OR*, p. 910 et 829), et que *Souvenirs pieux* associera à l'eau « lustrale » du bain dans la mer « immense » (*EM*, p. 879). Mais l'Œuvre au blanc a elle aussi ses sombres contradictions.

3. En guise de conclusion

Offrons-nous une coïncidence à notre tour. On connaît le « soleil cou coupé » d'Apollinaire³⁵. On connaît moins cette leçon de sa genèse, moins heureuse et plus explicite :

Le soleil est là c'est un cou tranché
[...]
Le soleil me fait peur, il répand son sang sur Paris³⁶

ou ce fragment d'une lettre à Madeleine Pagès (août 1915) :

Qu'il serait temps que s'élevât cette harmonie
Sur l'océan sanglant de ces pauvres années
Où le jour est atroce où le soleil est la blessure
Par où s'écoule en vain la vie de l'univers [...] ³⁷

Marguerite Yourcenar n'a dû connaître ni l'un ni les autres. La convergence n'en est que plus frappante. Mais plutôt que de crier comme elle à l'archétype, contentons-nous d'ajouter ce grand frère, inconnu du Labyrinthe, à la galerie des ancêtres : il fournit à la vision dernière de Zénon une amorce de normalisation, un premier pas vers le lieu commun, mais en même temps un compagnon sur le chemin du mythe. Car c'est bien un visionnaire qui tremble devant Paris, et c'est bien d'un futur « Paradis du cœur » que rêve le poète soldat. Et c'est

³⁵ « Zone », poème liminaire d'*Alcools*, dans *Œuvres poétiques*, « Bibliothèque de la Pléiade », 1956, p. 44.

³⁶ Reproduit par Michel DECAUDIN dans son commentaire d'*Alcools*, « Foliothèque », 1993, p. 188. Voir aussi « Les Doukhobors », poème de la dix-huitième année : aux yeux extasiés, sous le soleil, « cou tranché d'une tête immense », « quel sang t'éclabousse, ô monde » (*ibid.*, p. 67-68).

³⁷ Bibliothèque Nationale, *Les plus belles lettres manuscrites de la langue française*, Paris, Robert Laffont, 1992, p. 335.

Déconstruction de L'Œuvre au Noir

bien dans l'éclat du mythe, compensation des affres de la fin, que s'opère la transmutation de Zénon.

L'Œuvre au Noir, dit Marguerite Yourcenar, « est polyphonique et non monodique »³⁸. Ce commentaire eût ravi Bakhtine. La déconstruction mise au jour, dans la mesure où elle trahit une obsession, fait émerger un inconscient. Étendue à l'infini du cosmos et à la démesure de l'imaginaire, l'ultime palpitation du cœur alchimique saignant sur la mer atteste au moins que *L'Œuvre au Noir*, cette œuvre cérébrale, est aussi une œuvre viscérale.

³⁸ « Ton et langage dans le roman historique » (*EM*, p. 297).