

AU SUJET DE LA MODERNITÉ DE L'ŒUVRE AU NOIR...

par Catherine GOLIETH (Bordeaux)

1903-1987 : deux dates qui inscrivent intégralement la durée de la vie de Marguerite Yourcenar dans le XX^e siècle. Or, si l'écrivain appartient au siècle contemporain, peut-on parler aussi d'une "modernité" de l'œuvre ? Son roman *L'Œuvre au Noir* a été publié en 1968, mais son histoire est censée se dérouler sous la Renaissance. Par ailleurs, tous les autres écrits de Marguerite Yourcenar se situent dans un temps antérieur au nôtre. Faut-il en déduire que Marguerite Yourcenar est un écrivain exclusivement tourné vers le passé ? Selon le mot d'ordre de Rimbaud, "il faut absolument être moderne", quelle définition de la modernité pourrait convenir à l'œuvre de Marguerite Yourcenar ? De récentes études sur la modernité dans l'art remettent en question la définition de la modernité généralement mal déterminée comme étant ce qui tient compte de l'évolution récente et bénéficie des derniers progrès de la technique ou de la science. À cause de cette définition si floue, la modernité est assimilée par habitude au "nouveau" ; or, ces études permettent d'entrevoir la possibilité d'une modernité que n'exclurait pas le refus du progrès comme sens de l'histoire, tel qu'on le trouve chez Marguerite Yourcenar^[1].

[1] Notons qu'*Un homme obscur* pose le même problème selon Luc RASSON, "Yourcenar post-moderne ?", *Bulletin de la SIEY*, n° 12, 1993, p. 1-6, qui s'est interrogé sur les liens qui s'y établissent entre l'ambiance "post-moderne" et la pratique yourcenarienne de la fiction historique. "[T]out le projet yourcenarien consiste à mettre à nu des constantes dans le comportement des hommes, au-delà de toute inscription dans une Histoire concrète. L'Histoire, on le sait, est toujours rattrapée par le mythe. [...] L'homme est toujours égal à lui-même, en dehors de tout contexte historique ou social. [...] Cette conception n'est pas incompatible avec l'indifférence 'post-moderne', dans la mesure où elle jette un doute sur le sens de l'Histoire, sur le rôle que le sujet peut y jouer, et enfin sur la pertinence de toute intervention active dans le réel".

Selon Henri Meschonnic^[2], le sentiment de la modernité n'est pas seulement à percevoir comme opposition aux temps anciens, mais comme désaccord avec le temps présent. Le ou les refus du personnage Zénon ou ceux de Marguerite Yourcenar à travers son personnage font d'eux des êtres "modernes". La modernité étant le mode historique de la subjectivité (selon Henri Meschonnic), il est normal que Marguerite Yourcenar se soit beaucoup intéressée au sens de l'histoire. En fait, la modernité est elle-même une quête du sens ou de l'essence de la vérité ; elle n'a donc pas de sens unique : elle pourrait peut-être prendre une forme historique, scientifique, artistique ou métaphysique... Mais la recherche de l'essence est toujours celle de la *vérité*, que le personnage central de *L'Œuvre au Noir*, Zénon, a d'abord tendance à confondre avec l'exactitude que démontrent les scientifiques.

L'ambition prométhéenne de devenir maître et possesseur de la nature grâce à la science et à la technique n'apporte à Zénon que des désillusions au sujet du Progrès. Au contact du personnage de Jean-Louis de Berlaimont, prieur des Cordeliers, Zénon apprend que l'homme est un animal éthique et que l'histoire de l'humanité ne se réduit pas aux progrès de la science et de la technique. Dans la religion (et dans le religieux comme inclusion de l'éthique et de l'histoire), le sens a lieu parce qu'il y a un sujet et un seul : Dieu. Or Zénon refuse les religions dogmatiques, il préfère se chercher lui-même en tant que sujet. Et selon Henri Meschonnic, c'est peut-être là que quelque chose de la modernité commence :

Si le moderne est une fonction du sujet, son sens, son activité n'est pas de faire du nouveau, mais de faire de l'inconnu : l'aventure historique du sujet^[3].

Effectivement, Marguerite Yourcenar fait aboutir la fin du récit de la vie de Zénon, personnage principal et support de la quête du sens, sur l'inconnu et sur des verbes au présent. Le présent, le sens, le sujet sont les trois termes retenus par Henri Meschonnic pour approcher une historicité qui laisse au passé le dualisme où les partenaires ne s'opposent que pour mieux maintenir la relation qui les soude l'un à l'autre, signifiant contre signifié, individu contre société. Comme dans la *coincidentia oppositorum* des

[2] Henri MESCHONNIC, *Modernité Modernité*, Paris, Gallimard ("Folio Essais"), 1993.

[3] *Ibid.*, p. 35.

alchimistes, la modernité de l'écriture de Marguerite Yourcenar résout les oppositions, les tensions qui existent au sein de la condition humaine, c'est-à-dire qu'elle résout l'équation vie/mort par une inconnue qui peut être soit la mort soit l'éternité (n'oublions pas que la fascination de Marguerite Yourcenar pour l'éternité l'a poussée à donner en guise de titre à l'un de ses ouvrages un vers de Rimbaud : "Elle est retrouvée! / Quoi ? l'éternité.").

Selon Antoine Compagnon^[4], les années 1880 ont marqué un tournant important de la modernité. À la fin du XIX^e siècle, quand la conscience historique du temps s'est généralisée et que la première modernité, incarnée par Baudelaire ou Manet, n'a plus été comprise, la notion d'avant-garde artistique s'est développée. L'art d'avant-garde fut d'abord l'art au service du progrès social, puis devint l'art esthétiquement en avance sur son temps. Les premiers à se vouloir d'avant-garde furent les néo-impressionnistes (Seurat, Signac) : ils prétendirent porter atteinte à l'édifice social par la pratique formelle de leur art et non plus par le choix de leurs thèmes. Mais après les impressionnistes, l'art ne se dira plus désormais qu'en termes historiques : il s'agit non seulement de rompre avec le passé mais aussi de faire table rase du présent pour pouvoir anticiper sur le futur, pour ne pas être dépassé par le présent.

Rien de tout ceci n'offre de comparaison avec l'éthique de l'art de Marguerite Yourcenar. L'œuvre de Marguerite Yourcenar ne correspond pas aux récits qui, faisant du *nouveau* à la fois une origine et une conséquence, ou intégrant le passé comme présence active dans le futur, réconcilient la modernité et l'histoire en faisant de la modernité le moteur de l'histoire. Le temps, tel qu'il est envisagé par les avant-gardes, confond consécution (= suite, enchaînement de représentations empiriques et sans lien relationnel) et conséquence dans l'idée d'anticipation, alors que le Temps de Baudelaire et de Marguerite Yourcenar se présente comme une succession de présents disjoints qui peuvent être déplacés dans le récit, et dont l'écriture gomme les liens d'enchaînements (ce n'est que par la réflexion que le lecteur peut comprendre que le meurtre de Perrotin est la cause immédiate de la fuite de Bruges d'ailleurs appelée "Le Départ de Bruges"). Cete succession de présents disjoints correspond à l'idée d'un temps

[4] Antoine COMPAGNON, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.

intermittent dont l'artiste peut extraire quelque beauté ou quelque forme d'éternité ; c'est pourquoi la vie de Zénon est un chaos d'épisodes de plus en plus informes et souvent violents d'où émanent quelques lois générales, mais des lois qui, précisément, demeurent presque toujours invisibles aux acteurs et aux témoins :

Zénon vit au jour le jour sans jamais pouvoir rétrospectivement se prévoir ou se construire. [...] il n'y a guère de Zénon pour Zénon. [...]^[5]

Les mises en garde contre le mauvais emploi des inventions techniques par la race humaine, qui risquent aujourd'hui de paraître prémonitoires, abondent dans les traités alchimiques^[6].

Il n'y a pas de place dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar pour le futur, ni pour le progrès ou les utopies mécaniques. Rien, chez elle, ne participe de la foi des avant-gardes en un futur synonyme de progrès. Une critique historico-génétiq ue de la modernité, telle que celle de Clément Greenberg^[7], ne conviendrait pas à Marguerite Yourcenar.

Marguerite Yourcenar semble avoir intentionnellement choisi la modernité comme définition de l'éternité et comme garant de la survie de son roman après sa mort. En effet, la modernité est généralement définie à tort comme une fonction du rapport au passé, mais la modernité ne naît jamais (car alors on pourrait la définir par une date), ni ne meurt jamais. La modernité n'est pas le modernisme, ni le nouveau ; elle n'est pas la propriété d'un objet, une qualité ni un style ; elle n'est pas non plus une rupture passé/présent, car sinon cette rupture se réactualiserait à l'infini et perdrait tout son sens. En fait, le terme de modernité n'a pas de référent, il a seulement un sujet dont il est plein. Pour expliquer que la modernité est le signifiant d'un sujet, Henri Meschonnic a établi un parallèle entre le fonctionnement de la modernité et le fonctionnement du *je* dans le langage étudié par Benvéniste :

[5] Marguerite YOURCENAR, *Entretiens avec P. de Rosbo*, Paris, Mercure de France, 1972, p. 198.

[6] Marguerite YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, "Note de l'auteur", Paris, Gallimard ("La Pléiade"), 1982, p. 843.

[7] Clément Greenberg fut le critique d'art américain le plus influent après la Seconde Guerre mondiale ; il a proposé une théorie générale du modernisme afin de rendre compte de l'évolution de la peinture depuis Manet jusqu'à l'expressionnisme abstrait de Jackson Pollock.

Au sujet de la modernité de L'Œuvre au Noir...

Je désigne celui qui parle et implique en même temps un énoncé sur le compte de "je". C'est un indicateur de subjectivité. Il ne se réfère à rien qui soit extérieur à celui qui parle^[8].

Comme la modernité, l'éternité n'a pas de référent et ne peut pas être pensée objectivement, en termes quantifiables, par l'homme. Seul Zénon qui l'a atteinte pourrait parler de l'éternité et c'est pourquoi le narrateur (pourtant parfois omniscient) se retire du récit, ce qui conclut le roman.

La modernité est l'éternité. Car, si étendue que soit la continuité du *je*, la modernité ne peut pas se confondre complètement avec la notation temporelle que désigne le "contemporain". La modernité n'est pas la définition d'une époque, celle où nous sommes. En fait, le moderne désigne le présent indéfini de l'apparition : la modernité est ce qui transforme le temps pour que ce temps demeure le temps du sujet, quel que soit le moment de l'énonciation, de telle sorte que la modernité n'est jamais un énoncé. La définition de la modernité présente une homologie parfaite avec celle de l'éternité. Le dictionnaire *Littre* cantonne l'histoire moderne à la période qui débute à la Renaissance jusqu'à nos jours. Dans son roman, *L'Œuvre au Noir*, Marguerite Yourcenar reprend cette périodisation pour la transcender, grâce à l'écriture et à la lecture, en un présent indéfinissable. Les analogies que Marguerite Yourcenar a suggérées entre le passé et le présent, la négation du temps par la conjonction d'un temps cyclique et d'un temps linéaire, sont autant de recherches de l'éternité. *L'Œuvre au rouge*^[9] ne serait donc que l'acquisition de l'éternité (ou, en ce qui concerne l'écrivain, la réalisation, à travers la littérature, de la modernité) dans laquelle s'abolit toute question de sens. La quête de Zénon s'achève donc là.

Une longue et attentive étude du Temps dans *L'Œuvre au Noir*, à travers l'écriture et la contingence inhérente à la condition humaine, convergerait vers cette définition de l'éternité et nous amènerait à reconnaître la modernité de la forme et du propos de ce roman. Marguerite Yourcenar elle-même reconnaissait avoir

[8] Henri MESCHONNIC, *op. cit.*, p. 33.

[9] *L'Œuvre au Rouge* est la troisième et ultime phase du Grand Œuvre des alchimistes, après *L'Œuvre au Noir* et *L'Œuvre au Blanc*. La réalisation de *L'Œuvre au Rouge* est donc le signe de la réussite, l'accès au but fixé.

choisi le thème de l'alchimie pour créer ce lien d'éternité : elle a placé le personnage de Zénon à une époque où "triumphaient à la fois le spiritualisme de type thomiste et le rationalisme aristotélien avec leur opposition âme-corps, matière-esprit, bien-mal, plein-vide, l'alchimie rejoint d'une part le monde présocratique et celui de certaines études philosophiques orientales, et de l'autre certains aspects les plus radicaux des spéculations modernes"^[10]. La modernité de Marguerite Yourcenar répond à un désir d'unité, dont l'alchimie est le vecteur ; elle est le prolongement des "correspondances" de Baudelaire, non plus rêvées ou senties, mais perçues comme une forme unitaire des savoirs. Marguerite Yourcenar y parvient moyennant quelques métaphores alchimiques.

Le traitement du Temps dans *L'Œuvre au Noir* n'en fait pas un roman historique : il ne traite pas l'historique ni l'historicité. Ce roman montre que l'art (alchimique ou littéraire) ne se définit pas comme un comportement social particulier aux artistes, mais comme la recherche par l'artiste de son être ou de sa part d'éternité, c'est-à-dire d'un sens qui soit à la fois celui de son présent, celui de son passé et celui de son avenir, non à partir de valeurs reconnues, mais de l'inconnu de sa propre vie. Un inconnu tel que seules son écoute et sa vision inventent une nouvelle forme de vie : une forme nouvelle du voir, du sentir, du penser. C'est pourquoi l'aspect social de la vie de Zénon finit par perdre son importance au point de disparaître dans une sorte de "mort au monde". Seules ses expériences spirituelles et de contrôle du corps intéressent toujours plus le narrateur de la vie de Zénon. C'est ainsi que Zénon découvre que l'infini du sens et sa propre historicité ne font qu'un. La déshumanisation de la société du XVI^e comme du XX^e siècles n'est pas forcément synonyme d'épuisement du sens comme beaucoup sont tentés de le croire. "Mais ce qu'ils prennent pour le désordre et la faillite du présent est la faillite du signe, son effet de méconnaissance. Auquel ils se sont identifiés. On ne va pas les plaindre. Ils se suffisent, dans leur arrogance. Le passé du sens est tout dans leur sens"^[11]. Zénon ne se suffit pas à lui-même, il est toujours en quête d'un possible. Néanmoins sa quête est solitaire parce que le travail du sujet impliqué dans l'art est d'un autre ordre que celui de l'histoire sociale de l'individu.

[10] Marguerite YOURCENAR, *Radioscopie* de Jacques Chancel le 15 juin 1979, Paris, Casette Radio France Inter.

[11] Henri MESCHONNIC, *op. cit.*, p. 231.

C'est dans son ordre propre qu'il appartient à l'histoire de l'individuation, à savoir l'indifférenciation d'avec son essence.

On trouve chez Baudelaire deux définitions de la modernité (*Salon de 1855* ; *Salon de 1859* ; *Le peintre de la vie moderne*). On se souvient, par exemple, que dans *Le Peintre de la vie moderne*, Charles Baudelaire a écrit : "La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable". Baudelaire semble ici transformer l'opposition des anciens et des modernes dont il récuse et remplace le rapport de supériorité par une autre dualité, celle du transitoire et de l'éternel. En extrayant l'éternel du transitoire, cette définition fait de la modernité un tout indissociable, un éclair qui dure. La possibilité même de l'historicité comme transhistoricité, d'une modernité qui reste moderne. Cette définition est celle de la double et inséparable historicité de la vie et de l'art (tandis que la partie seconde de la définition de la modernité par Baudelaire qualifie ce qui est actuel, l'art contemporain et non plus la vie ; elle fait de la modernité seulement le transitoire, seulement une moitié de l'art qui est alors considéré péjorativement comme un document historique). Classique par conscience et par formation, moderne par conviction et par intuition, Baudelaire lègue à ses successeurs le modèle d'une poésie exigeante et d'une plus grande conscience des pouvoirs de l'art.

Marguerite Yourcenar n'hésite pas comme Baudelaire, au sujet de la fonction de la modernité dans l'art ; sa réflexion sur l'action du Temps qui détériore les statues antiques (cf. *Le Temps ce grand sculpteur*) nous l'indique clairement. Le dédoublement de la définition de la modernité chez Baudelaire témoigne de l'instabilité du concept de modernité au moment même de son analyse, de sa reconnaissance publique. Au contraire, au moment où elle écrit, Marguerite Yourcenar n'hésite pas : l'éternité est son but. La modernité de Marguerite Yourcenar consiste à "tirer l'éternel du transitoire" en entretenant un rapport simple et immédiat avec les diverses formes de la vie telle qu'elle se présente. On en trouve une illustration dans *L'Œuvre au Noir*, quand les personnages Henri-Maximilien et Zénon développent une théorie du Beau, au cours de "La Conversation à Innsbruck", comparable à celle de Baudelaire, telle que l'a relevée Henri Meschonnic : "Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui

sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion"^[12].

Comme Baudelaire, Marguerite Yourcenar n'accepte pas la hiérarchie selon laquelle les modernes seraient meilleurs que les anciens, parce qu'elle ne croit pas au bénéfice du progrès. Elle renverse cette hiérarchie, et sa prise de position pourrait être associée à une formule qui apparut au XII^e siècle, chez Bernard de Chartres : *Nanus positus super humeros gigantis* ("Nous sommes comme des nains juchés sur les épaules des géants"). Les vitraux de la cathédrale de Chartres semblent représenter cette même idée : on y voit saint Jean sur les épaules d'Ezéchiel et saint Marc sur les épaules de Daniel. Ces vitraux symbolisent l'alliance entre l'Ancien et le Nouveau Testaments. Or la conception chrétienne ne donne pas une valeur progressiste au mot "nouveau". Elle inclut certes une idée de progrès spirituel, mais un progrès "typologique"^[13], c'est-à-dire qui fait référence à une analyse de la réalité complexe et de la classification dans lesquelles concordent l'Ancien et le Nouveau Testaments ; cette concordance des deux Testaments est à la base de l'iconographie chrétienne du Moyen Âge. Cette conception typologique du progrès fait de l'Ancien et du Nouveau Testaments le modèle du rapport entre le temps présent et la vie éternelle, qui n'est pas un progrès historique. C'est ainsi que la tradition chrétienne définit la relation des textes actuels avec les textes passés, ceux des pères et des docteurs de l'Église. Car la perfection fut à l'origine, avant le péché ; et si elle réside aussi dans le futur, c'est dans un futur qui ne se pense pas comme la continuation de ce temps, mais comme un autre temps, comme l'éternité. Par le détour de l'alchimie qui développe comme le catholicisme une théorie de la chute et du salut, Marguerite Yourcenar retrouve ses bases religieuses dans cette quête d'un futur qui ne serait pas le progrès mais l'éternité.

Dans *L'Œuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar, on trouve aussi des correspondances avec les quatre critères de la modernité qu'Antoine Compagnon^[14] voit dans l'œuvre de Baudelaire :

1. **Le non-fini** que Baudelaire apprécie dans les aquarelles de Boudin ou les eaux-fortes de Manet, et qu'il introduit dans ses

[12] Henri MESCHONNIC, *Modernité Modernité*, Paris, Gallimard, coll. "Folio Essais", 1993, p. 114.

[13] Antoine COMPAGNON, *op. cit.*, p. 20.

[14] Antoine COMPAGNON, *op. cit.*, p. 34-38.

poèmes en prose que les classiques considèrent comme des ébauches de poèmes en vers. On le retrouve aussi dans *L'Œuvre au Noir*, car le non-fini caractérise l'épiphonème qui termine le récit : "Et c'est aussi loin qu'on peut aller dans la fin de Zénon"^[15], puisque cette phrase suggère que Zénon va plus loin dans la suite de son histoire.

2. Le fragmentaire, qui se présente sous la forme d'une hypertrophie et d'une atomisation du détail comme sous l'effet d'une myopie ou d'une presbytie. Le fragmentaire est présent dans les chapitres de *L'Œuvre au Noir* où, par exemple, Zénon observe son propre œil dans le reflet qui s'est formé sur la loupe ou, lorsqu'il est longuement question des expériences sur une tomate^[16].

L'intérêt de cette "tomate" réside dans la découverte que ce qui est commun, voire presque trivial au XX^e siècle, est d'une extrême rareté au XVI^e siècle. Le paragraphe concernant la tomate se situe à la fin du chapitre intitulé "L'Abîme" où il est placé de manière apparemment incongrue, sans connexion visible avec le reste du chapitre. Par rapport à la chronologie interne à la fiction, on peut dater cet épisode au début de la seconde moitié du XVI^e siècle. Or, ce qui est intéressant, c'est que le mot *tomate* est en réalité un hapax créé en 1598 mais inusité jusqu'au XVIII^e siècle. Ce fruit originaire des Andes et d'Amérique centrale a été rapporté en Europe (Angleterre, Allemagne, France du Nord) vers 1550, au retour des Conquistadores sous le nom de "pomme d'amour". Et, ce n'est que le 24 mai 1596 que ce fruit est débarqué dans le port de Marseille sous son nom mexicain de "tomatl" ; à partir de cette date la tomate est introduite dans les pays méditerranéens, mais il faut attendre la fin du XVIII^e siècle pour que la tomate se répande vraiment en France. Au début, les anciens botanistes la croyaient vénéneuse comme la mandragore, puis simplement aphrodisiaque.

La fragmentation de l'ordre du récit rend incongrue la mention des expériences de Zénon sur la tomate, à cet endroit du roman. C'est peut-être un moyen d'attirer l'attention du lecteur sur cet épisode qui se révèle particulièrement signifiant pour trois raisons. La première est qu'elle montre qu'effectivement l'aventure de Zénon est sous forme de spirale : il revient à ses premières études

[15] Marguerite YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, Paris, Gallimard ("La Pléiade"), 1982, p. 833.

[16] *Ibid.*, p. 707.

de la Nature mais en les approfondissant plus précisément avec la tomate. La seconde raison est que l'emploi de la tomate comme objet d'étude montre combien Zénon est à l'affût des "nouveautés" issues du Nouveau Monde. La troisième raison à l'intérêt de cet épisode est que la mandragore avec laquelle les contemporains de Zénon associaient la tomate, a une symbolique très forte même en alchimie : la mandragore représente les vertus curatives et l'efficacité spirituelle (qui sont le principal sujet du chapitre "L'Abîme" que cet épisode de la tomate termine).

3. L'insignifiance ou la perte du sens dans laquelle se rejoignent le non-fini et le fragmentaire. Baudelaire nous en dit plus sur cette indétermination du sens, dans la dédicace du *Spleen de Paris* :

[...] un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n' a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement. [...]

Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part.

L'idéal antique de composition harmonieuse, sur le modèle du corps humain, est ainsi bafoué au profit de l'image grotesque d'un corps monstrueux qui pourrait être celui de l'hydre de Lerne. L'écriture du roman *L'Œuvre au Noir* lui donne un corps, une structure comparable : il n'y a pas de début ni de fin ; les épisodes décisifs pour Zénon sont négligés par le récit qui les place au même rang d'importance que ceux qui sont sans réel impact sur la vie de Zénon. L'écriture supprime les accents d'intensité sur les événements ou les personnages au point que tout est important, nécessaire à l'intrigue et en même temps, rien ne l'est. Cette notion d'insignifiance se rapproche de celle de la *materia prima* des alchimistes caractérisée par son indétermination.

4. L'autonomie (la réflexivité ou la circularité) : la définition baudelairienne de la modernité exige de l'artiste une conscience critique. L'œuvre moderne fournit donc son propre mode d'emploi car elle ne reconnaît plus d'extériorité par rapport à son art et doit se donner elle-même ses règles, modèles et critères. La manière de l'œuvre moderne est l'enchâssement ou encore l'autocritique et l'autoréférentialité.

Marguerite Yourcenar a confié à Matthieu Galey sa propre définition de la littérature, récusant toute obédience aux canons littéraires traditionnels. Ainsi, Marguerite Yourcenar renverse la hiérarchie communément admise de la poésie et de la prose parce

Au sujet de la modernité de L'Œuvre au Noir...

que la prose offre plus de liberté que la poésie. À la question “Vous considérez-vous comme poète ?”, Marguerite Yourcenar répond en dévoilant ses propres critères de critique littéraire :

Au sens où j'entends le mot poète, je crois que oui. Pour moi, c'est quelqu'un qui est “en contact”. Quelqu'un à travers qui passe un courant. Mais, en définitive, la poésie et la prose se ressemblent énormément. La prose est pleine de *rythmes* sous-jacents [...] La forme émane du fond. Seulement dans la prose nous ne sommes pas présents pour demander au lecteur de scander d'une certaine manière. Il fait ce qu'il veut. Sa liberté de lecture est plus grande. [...] Et l'écrivain qui écrit en prose a lui aussi ses propres scansions, ses propres choix. [...] Comme la vie, la prose propose une série de routes où chacun peut choisir la sienne^[17].

Un peu plus tôt dans cette série d'entretiens, Marguerite Yourcenar avait précisé que le lieu du contact se situe dans le domaine des sens, ce qui confirme que le lieu de la transcendance est bien le corps ; sa connaissance voire sa maîtrise est le seul moyen de dépasser le statut d'objet pour acquérir celui de sujet, dans l'art comme dans la quête spirituelle de Zénon.

Cette prise en compte du *rythme* par un écrivain tel que Marguerite Yourcenar innovait par rapport à la conception de la littérature généralement répandue à l'époque où l'auteur écrivait. L'ouvrage d'Henri Meschonnic, intitulé *Les états de la poétique*^[18], montre le peu d'intérêt que les linguistes ont toujours accordé au rythme. En 1984, pour la première fois, le terme de *rythme* a été étudié lors de l'ouverture du colloque “Langage et signification” à Montpellier. Henri Meschonnic remarque que le structuralisme s'est peu intéressé au rythme et pas du tout à l'oralité, parce que le structuralisme repose sur la langue et non le discours, sur le vers comme structure formelle et non comme énonciation. Les critères linguistiques du style formulaire ou du parallélisme échouent quand ils sont appliqués à la poétique de l'oralité. Les seuls à s'intéresser à l'oralité sont les ethnologues. Mais ils opposent l'écriture à l'oral qu'ils définissent comme une absence d'écriture, entièrement caractérisée par la production, l'exécution et la transmission de textes sans écriture, ce qui la dévalorise injustement et très fortement.

[17] Marguerite YOURCENAR, *Les Yeux ouverts, Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Le Centurion (“Livre de Poche”), 1990, p. 198.

[18] Henri MESCHONNIC, *Les états de la poétique*, Paris, PUF, 1985.

D'autre part, il est très difficile d'établir une différence entre les rythmes biologiques de la respiration et les rythmes du langage : y a-t-il rencontre ou confusion ? Selon Henri Meschonnic, le rythme cardiaque est une périodicité, le rythme iambique est une structure ; il en déduit que le rythme est en vérité une organisation, un système. Lors du colloque médical d'O.R.L. à Lyon en 1967, un intervenant définissait en guise d'introduction le rythme comme "le retour des temps marqués à des intervalles théoriquement égaux sur le patron *régularité / irrégularité* du phénomène phonétique" ; le rythme serait ainsi coupé du sens. Mais l'étymologie grecque mythologique du mot *rythme* justifie par une sorte de cratylisme sonore l'adéquation du mot et de la chose : le "r" de *rythme* est le son sur lequel la langue s'arrête le moins et vibre le plus. Ce mimétisme universel du rythme du cosmos (en fonction des trois critères de parallélisme, de symétrie et d'ordre) permet aux intervenants du colloque de 1967 de confondre le rythme du corps avec le rythme de la mer. En 1984, Henri Meschonnic observe un déplacement des notions définissant le rythme : le rythme passe de l'oreille aux poumons, à l'investissement affectif et vital du *souffle*.

Aujourd'hui, la clarté de la notion de rythme paraît illusoire à Henri Meschonnic. Celui-ci pense qu'il est nécessaire de dépasser le schéma dualiste du signe qui régit les relations signifiant / signifié, vers / prose, culture / nature. Le rythme s'apparente à l'empirique du langage, à sa subjectivité, à sa socialité et à son historicité selon Henri Meschonnic, d'où la difficulté insoluble à trouver une définition précise du rythme. Meschonnic cite l'allégorie biblique du rythme qui fait sens, celle de l'organisation rythmique du verset *te 'amin* où le nom *ta' am* désigne à la fois le goût et le sens, de sorte que le sens est produit par le rythme de l'ensemble primant sur le sens des mots. Selon Henri Meschonnic, le rythme n'imité donc pas le grand ordre universel ; il est l'organisation imprédictible du sujet et de l'histoire. Dans le langage, le rythme est l'organisation du discours par un sujet, et vice versa, faisant intervenir toute l'anthropologie exclue par le signe : le corps, la voix, la prosodie. Ces derniers remettent alors la poésie dans le langage ordinaire. Par conséquent la visée critique du rythme n'est en fait que l'accession à l'empirique, *la reconnaissance du corps dans le langage et du souffle* en particulier. Marguerite Yourcenar aussi pensait que le sacré réside dans les gestes de la vie courante, que la poésie est dans le langage

ordinaire parce que le rythme y correspond à la respiration de l'être, à sa voix. On comprend alors que les traductions effectuées par Marguerite Yourcenar préservent plutôt le rythme que le sens. Mais, cette conception trop moderne du rythme pris comme seul véritable gardien du sens, reste incomprise, même lorsque Marguerite Yourcenar l'illustre dans ses traductions ; il ne faut donc pas s'attendre à ce qu'elle soit mieux perçue dans les autres exercices littéraires sur le rythme (roman, théâtre, poésie) auxquels Marguerite Yourcenar s'est livrée.

Dans *L'Œuvre au Noir*, Marguerite Yourcenar tire profit des métaphores alchimiques de telle sorte qu'on pourrait considérer ce roman comme un immense poème en prose. La prose étant synonyme de liberté selon Marguerite Yourcenar, la prose serait donc de la poésie libérée de son carcan formel traditionnel. Antoine Compagnon remarque que "le récit orthodoxe de la tradition moderne comme quête de l'essence ignore paradoxalement l'une des composantes essentielles de la modernité : l'ironie"^[19]. Or l'ironie est constante chez Marguerite Yourcenar et surtout visible dans les titres de chapitre de *L'Œuvre au Noir*, tels "Une belle demeure", ou dans la satire sociale à laquelle l'écrivain se livre dans "Les Fugger de Cologne". Et selon Henri Meschonnic, "le rire dont l'écho retentit dans l'avenir est celui du présent qui reste présent. La modernité, c'est lui."^[20]

Comme Baudelaire, la modernité de Marguerite Yourcenar se distingue de l'esthétique de l'innovation et de la manie de la rupture. Ainsi, les textes de la "dame aux imparfaits du subjonctif" (comme certains ont surnommé Marguerite Yourcenar) ne se caractérisent pas par une rupture systématique avec les règles grammaticales ou lexicales de la langue française. Bien au contraire... Mais, à la différence de Baudelaire, la modernité yourcenarienne n'a pas pour corollaires indispensables la décadence et le désespoir, ni l'absence de pertinence du passé pour la perception du présent, ni la superstition du nouveau. Marguerite Yourcenar réactualise la modernité littéraire dont on fait de Baudelaire l'inventeur, c'est-à-dire "le contact perpétuel de l'être humain avec l'éternel"^[21].

[19] Antoine COMPAGNON, *op. cit.*, p. 61.

[20] Henri MESCHONNIC, *Modernité Modernité*, *op. cit.*, p. 16.

[21] Antoine COMPAGNON, *op. cit.*, p. 36.

Vers la fin du XIX^e siècle, une nouvelle orthodoxie de l'art est apparue visant à réduire l'art à l'essentiel. Depuis lors, les termes de pureté et d'essence sont inévitables si l'on veut rendre compte de l'aventure autonome de l'art. Avec la peinture, la poésie est le lieu principal de cette dialectique de la purification. La poésie, de préférence à la prose, est caractérisée par cette modernité, par l'abandon progressif des formes traditionnelles. Antoine Compagnon cite l'ouvrage d'Hugo Friedrich, *Structures de la poésie moderne*, paru en Allemagne en 1956, pour expliquer que la perte de la fonction représentative du langage poétique a conduit à la création d'une "poésie ontologique" en trois étapes : Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé. Ces trois poètes gravissent chacun un degré vers la déréalisation, grâce à la création des nouvelles possibilités poétiques suivantes : la dissonance et l'obscurité du sens croissantes, la perte par la désorientation du lecteur, la disparition du *je* dans la désarticulation concomitante du langage et de la subjectivité. Détruisant le monde et le moi, l'œuvre se détruit elle-même et aboutit au "silence" de Rimbaud après vingt-neuf ans, au *Carré blanc sur fond blanc* exposé par Malevitch en 1918, ou encore, à ce que Mallarmé appela *Le Livre*, forme vide, impersonnelle, à la limite de l'intelligibilité, dont il n'existe que des brouillons. Zénon non plus ne réussit pas dans la fiction à réaliser autre chose que les brouillons de son *Liber Singularis*. Mais, ne peut-on pas dire que le *Mutus Liber* des alchimistes est ce livre qui ne s'adresse à aucun lecteur, où la raréfaction du sens évident et l'hermétisme s'accroissent comme refus des limites de l'intelligibilité et comme quête de l'être en soi, équivalent du néant ? Ainsi l'alchimie aurait réalisé en acte ce que les poètes "modernes" n'ont que pensé.

Seul un concept créé par Clément Greenberg pourrait correspondre avec l'œuvre de Marguerite Yourcenar : la "planéité". Dans un article de 1955 intitulé "Peinture à l'américaine", Greenberg dégage une loi du modernisme selon laquelle "les conventions non essentielles à la viabilité d'un moyen d'expression (= *medium*) sont rejetées aussitôt reconnues"^[22]. L'autocritique a pour fin de réduire chaque art à ce que son propre médium a d'unique et d'essentiel, de renouer avec son fondement authentique. L'histoire de l'art moderne se raconte ainsi comme la quête du degré zéro et de la pureté absolue dans la suppression de l'artifice depuis Apollinaire et Kahnweiler en particulier.

[22] Antoine COMPAGNON, *op. cit.*, p. 67.

Greenberg développe cette théorie dans le domaine de la peinture notamment, où il note la volonté de redonner la primauté de la couleur sur le dessin et d'abandonner la perspective en trompe l'œil parce que la profondeur ne se voit pas, elle est une construction de l'esprit. Ainsi, l'avant-garde picturale prétend priver peu à peu l'espace de relief qui est donné comme une imitation de ce que l'on sait et même de ce que l'on voit. Greenberg donne comme conséquence de cette théorie de l'avant-garde, le concept de planéité, c'est-à-dire d'aplatissement de la perspective jusqu'à sa négation et d'abstraction croissante. Vers 1911, la planéité a envahi le tableau cubiste ; les plans-facettes auxquels le visible est réduit comme par dissection sont tous parallèles au plan du tableau. La planéité représentée et la planéité littérale se fondent. Le collage, selon Greenberg, a pour effet de détromper le regard et de déclarer la surface. Mais le collage, isolé de son contexte de conquête de la planéité, devient un pur procédé formel. On remarque que la théorie de Greenberg laisse en suspens le problème posé par Cézanne, à savoir la recherche d'un espace possible pour la peinture après l'impressionnisme. Chez Cézanne, les variations des plans des solides se substituent aux variations impressionnistes de la lumière, tandis que le modelé par tons chauds et froids remplace le modelé traditionnel par les contrastes de clair et d'ombre.

Bien qu'il soit discutable, il semble que ce concept de planéité picturale soit transposable à l'écriture de Marguerite Yourcenar. Car il y a aussi, chez cet écrivain, le désir de rompre avec les préjugés et les a priori pour ne conserver que l'essentiel. Le métier d'écrivain est conçu par Marguerite Yourcenar comme une ascèse : il faut taire complètement sa pensée pour pouvoir créer un personnage qui soit aussi réel et vraisemblable que possible. De cette manière, un personnage devient une présence presque matérielle mais pour cela, il faut faire abstraction de son intelligence :

Quand on passe des heures avec une créature imaginaire, ou ayant autrefois vécu, ce n'est plus seulement l'intelligence qui la conçoit, c'est l'émotion et l'affection qui entrent en jeu. [...] il s'agit en somme d'une visitation^[23].

[23] Marguerite YOURCENAR, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 224.

Ainsi, il apparaît possible de comparer l'art de l'écrivain avec celui d'un peintre tel que Pollock. Ce peintre américain, champion de l'impressionnisme abstrait européen, a inventé un nouveau type de peinture : *l'action painting* qui se définit par la pratique du *dripping* (il s'agit de laisser couler ou faire gicler sur une immense toile étendue au sol la couleur liquide en orientant son mouvement) et par la peinture *all-over* (terme intraduisible désignant la peinture qui recouvre de la même manière picturale la surface de la toile dans son entier, de sorte qu'il n'y a plus d'accent d'intensité sur un seul endroit de la toile, plus de milieu ni de commencement ni de fin). Cette peinture s'adresse à la perception : l'émotion, le geste et le tracé coïncident. Tout le drame de Pollock résida dans la conquête de cette coïncidence éphémère de la modernité en sa qualité de pur présent.

L'écriture de Marguerite Yourcenar correspond à cette ambition. Dans *L'Œuvre au Noir*, la réalité est uniquement sensible à travers les personnages qui la médiatisent. Un relevé des objets dans ce roman montrerait qu'aucun objet n'est décrit en détail, et leur banalité ajoutée à leur peu d'importance en quantité et en qualité dans l'intrigue, accroît leur indétermination au point que, parfois, les objets, dernier rempart de la réalité concrète, sont vidés de toute existence. L'écriture de Marguerite Yourcenar tend donc bien vers l'abstraction. Mais, surtout, l'ambition de Marguerite Yourcenar a été de supprimer l'inutile, afin de ne conserver que les mots (qui forment le médium de l'écrivain) essentiels :

Le métier d'écrivain est un art, ou plutôt un artisanat, et la méthode dépend un peu des circonstances. [...] je supprime tout ce qui peut être supprimé, tout ce qui me paraît inutile. Là, je triomphe. J'écris en bas des pages : supprimé sept mots, supprimé dix mots. Je suis ravie, j'ai supprimé l'inutile^[24].

Marguerite Yourcenar a approfondi le concept d'abstraction au sujet de l'écriture, mais aussi du métier d'écrivain. Elle avait l'impression d'être surtout un intermédiaire, un médium à travers lequel des courants sont passés. Et c'est pourquoi elle n'avait qu'un intérêt limité pour elle-même : sa fonction de poète primait sur sa personnalité au point qu'elle réussissait à faire abstraction de cette dernière.

[24] *Ibid.*, p. 220.

Cette détermination à supprimer l'inutile, cette conquête de la planéité du médium est complétée par, à la fois, l'absence du sentimentalisme romanesque dans *L'Œuvre au Noir* et par la volonté d'être utile. Ce sentiment de sa propre utilité est présenté au travers du personnage Zénon, médecin au service des hommes, mais il concerne surtout l'écrivain. Selon Marguerite Yourcenar, tout écrivain est utile ou nuisible. Il est nuisible s'il déforme ou falsifie la vision du lecteur pour obtenir un effet ou un scandale (ce qui, en peinture, équivaldrait au refus de la perspective en trompe-l'œil), ou s'il se conforme sans conviction à des opinions auxquelles il ne croit pas. Un écrivain est utile s'il ajoute à la lucidité du lecteur :

Si mes livres sont lus et s'ils atteignent une personne, une seule, et lui apportent une aide quelconque, [...] je me considère comme utile. Et comme je crois à la durée infinie de toutes les pulsions, comme tout se poursuit et se retrouve sous une autre forme, cette utilité peut s'étendre assez loin dans le temps. Un livre peut dormir cinquante ans, ou deux mille ans, dans un coin de bibliothèque et tout à coup je l'ouvre, et j'y découvre des merveilles ou des abîmes, une ligne dont il me semble qu'elle n'a été écrite que pour moi^[25].

Marguerite Yourcenar envisage le métier d'écrivain comme une transcendance : elle se sentait humble et émerveillée d'avoir été traversée et dépassée par le courant de l'humanité voire de Dieu. Le lecteur représente pour Marguerite Yourcenar ce que la dame de Frösö a représenté allégoriquement pour Zénon. Marguerite Yourcenar a laissé un indice dans le roman : il y est dit que la dame de Frösö avait décidé de prendre époux (et pourquoi pas Zénon?) à la "Saint-Martin". Or Saint-Martin est précisément ce philosophe inconnu du XVIII^e siècle dont Marguerite Yourcenar n'a retenu que la phrase suivante : "Il y a des êtres à travers qui Dieu m'a aimé"^[26].

Antoine Compagnon critiquerait sans doute cette mystique de l'art chez Marguerite Yourcenar comme il l'a fait pour les précurseurs de l'art abstrait : Kandinsky, Mondrian et Malevitch. Selon Antoine Compagnon, le quatrième paradoxe de la modernité réside précisément dans cette justification mystique du sens de l'œuvre qui "archaïque" une pensée qui a guidé pourtant la

[25] *Ibid.*, p. 233.

[26] *Ibid.*, p. 309.

réalisation spontanée d'un art moderne, l'art abstrait. Cette justification mystique donnée après coup est sous-entendue comme une erreur par Antoine Compagnon :

Contentons-nous d'insister encore sur la coïncidence d'une peinture décisive dans l'histoire et d'une philosophie démodée lui servant de prétexte. Ne trouverait-on pas le même mélange, le même décalage, ou la même tension, chez la plupart des artistes contemporains véritablement novateurs, chez Proust, Joyce, Eliot, Pound, Kafka ?^[27]

Il semble, au contraire, que la mystique alchimique ait permis à Marguerite Yourcenar de dépasser les deux écueils de l'art abstrait cités par Antoine Compagnon au sujet de la peinture moderne et post-moderne : la décoration et l'ennui. Dans les années 50 jusqu'à 1980, la modernité de l'art est devenue élitiste parce qu'elle était de prime abord difficile à comprendre, et parce qu'elle était de plus en plus une affaire de reconnaissance arbitraire par les musées, puis par le marché de la vente d'objets d'art. L'un des griefs constants des post-modernes contre les modernes est l'ascèse qu'exige la réception de leurs œuvres : austères et ambitieuses, dit-on, elles sont d'accès difficile et ne donnent pas de plaisir. Cette dernière remarque est vraie en ce qui concerne *L'Œuvre au Noir* et pourtant, les éditeurs se sont battus pour l'avoir, sachant que ce serait un succès de librairie, ce qui fut confirmé dès sa sortie en 1968. Marguerite Yourcenar n'a pas eu besoin de rabaisser, de ridiculiser voire de tuer l'art, pour résoudre le problème d'une mise en adéquation d'une ambition artistique élevée, moderne, et de l'accord du public de masse. L'artiste Duchamp et le mouvement du pop art ont détourné l'art d'un siècle de tradition moderne et ont voulu mettre en évidence, par l'outrance, que l'art n'est plus qu'une marchandise. Mais en voulant dissoudre l'opposition de l'artiste et du public, de la culture d'élite et de la culture de masse, ils ont étouffé l'art. La reconnaissance par la masse et par l'élite, à travers les gros tirages de *L'Œuvre au Noir* et le prix Fémina, prouve que Marguerite Yourcenar a réussi à dissoudre l'opposition masse/élite sans tuer l'art. La mystique alchimique est, sans doute, la clé de cette réussite : l'intensité est reportée sur l'enjeu du Grand Œuvre et, donc, l'alchimie donne un sens figuré mais réel aux actions de Zénon, évitant l'effet de décoration d'un médium où les divers éléments sont juxtaposées les uns à côté des autres,

[27] Antoine COMPAGNON, *op. cit.*, p. 99.

Au sujet de la modernité de L'Œuvre au Noir...

systématiquement mais sans lien entre eux, sans signification. L'ennui, enfin, est évité parce que l'alchimie donne une épaisseur au domaine symbolique du roman qui éveille dans l'imaginaire du lecteur des échos, des réminiscences ou des angoisses encore actuelles et donc, modernes.

En conclusion, on pourrait dire que l'auteur de *L'Œuvre au Noir* a rejoint, dans l'esprit, l'ambition des alchimistes de pratiquer un art total, puisque la modernité de son écriture est comparable à celle qui se cherche encore dans le domaine pictural. La modernité des textes de Marguerite Yourcenar est peut-être la marque d'un écrivain visionnaire ; elle est aussi sans doute, la preuve de l'influence de l'alchimie sur l'imaginaire d'un créateur. Car il semble que ce que les critiques (Henri Meschonnic, Antoine Compagnon, etc.) ont tant de mal à définir, à savoir le principe dynamique de "modernité", les alchimistes l'ont personnifié en leur fondateur : Hermès. Dans la doctrine alchimique, Hermès est précisément l'incarnation mythique du principe même du devenir, c'est-à-dire de la sublimation de l'être.