

ÉCRITURE ET ALCHEMIE DANS L'ŒUVRE AU NOIR

par Catherine GOLIETH (Bordeaux)

Dès le titre, l'alchimie est désignée comme l'âme de ce roman, puisqu'il désigne une étape du Grand Œuvre. Pourtant, ses personnages n'ont pas tous un lien avec l'Alchimie ; en fait, cette science et cette philosophie ne s'incarnent pleinement que dans le personnage principal, Zénon. Or, le nom de Zénon est absent du titre du roman *L'Œuvre au Noir*, contrairement au nom du héros de l'ouvrage précédent du même auteur : *Mémoires d'Hadrien*. Cette fois-ci, le titre "L'Œuvre au Noir" est plus riche, il est à considérer comme doublement utile : la formule renvoie sans équivoque à l'alchimie, mais elle permet aussi d'employer et de mettre en exergue le mot "œuvre". En montrant, dès le début, que l'alchimie utilise le même terme que la littérature pour désigner un ensemble organisé de signes et de matériaux propres à un art, mis en forme par l'esprit créateur, Marguerite Yourcenar propose une mise en commun des arts (au sens de "techniques") alchimiques et littéraires. Grâce au terme "œuvre", elle invite son lecteur à établir un rapprochement entre les trois termes suivants : alchimie / littérature / art, parce qu'ils sont tous les trois une manifestation matérielle de la création humaine.

Par ailleurs, Marguerite Yourcenar a malicieusement affirmé à Bernard Pivot, lors de l'émission télévisée « Apostrophes » enregistrée à Petite Plaisance en septembre 1979, que les occultistes lui étaient « tombés dessus » lors de la parution de son roman *L'Œuvre au Noir*, sans comprendre que son personnage Zénon n'est pas l'un des leurs... Pourtant, Anne Remise a reproduit, en 1995, pour la première fois, dans le quinzième bulletin de la SIEY¹, les nombreux signes cabalistiques que l'on peut voir au fil des pages du manuscrit original de *L'Œuvre au Noir*, dessinés par Marguerite Yourcenar... Par conséquent, dans quelle mesure peut-on en déduire que l'alchimie est présente dans *L'Œuvre au Noir* ?

¹ Anne REMISE, « Les signes cabalistiques dans le manuscrit de *L'Œuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar », *Bulletin de la SIEY* n°15, Tours, 1995, publication avec l'autorisation de la « Houghton library » de l'université d'Harvard, p. 63-86.

Marguerite Yourcenar n'a jamais voulu donner d'indication explicite au sujet du rôle de l'alchimie dans *L'Œuvre au Noir*. Par exemple, après la parution de *L'Œuvre au Noir*, lorsque Marguerite Yourcenar a été interrogée par ses lecteurs sur les modalités de mise en pratique de ce rapprochement dans son œuvre, l'écrivain, fidèle à l'esprit du roman, n'a pas pu s'empêcher de répondre de manière énigmatique par un poème, présenté comme une sorte de parabole. C'est ainsi que, lors de la radioscopie de Jacques Chancel du 11 juin 1979, Marguerite Yourcenar a dit le poème suivant :

Homme ! Libre penseur, te crois-tu seul pensant
Dans ce monde où la vie éclate en toute chose ?
Des forces que tu tiens ta royauté dispose,
Mais de tous tes conseils l'univers est absent.

Respecte dans la bête un esprit agissant ;
Chaque plante est une âme à la nature éclose,
Un mystère d'amour dans le métal repose,
Tout est sensible !... et tout sur ton être est puissant.

Crains, dans le mur aveugle, un regard qui t'épie !
À la matière même un verbe est attaché...
Ne la fais point servir à quelque usage impie !

Souvent dans l'être obscur habite un Dieu caché :
Et, comme un œil naissant couvert par ses paupières,
Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres.

En choisissant de réciter ce poème² de Gérard de Nerval, Marguerite Yourcenar a voulu faire plus qu'illustrer sa pensée. Elle a donné aux auditeurs de l'émission ce poème comme un signe à mettre rétrospectivement en relation avec son œuvre : elle s'est inscrite d'elle-même dans une lignée d'auteurs littéraires et d'artistes à laquelle appartient Gérard de Nerval³. Mais on pourrait citer également Rembrandt et son eau-forte représentant Faust devant le miroir magique, Dürer et sa *Melancolia*, Jérôme Bosch et son triptyque du *Jardin des Délices*, ou même François Rabelais⁴, Cyrano de Bergerac

² Gérard de NERVAL, « Vers dorés », *Poésies (1841-1846), Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (« La Pléiade »), 1989, p. 739.

³ Remarquons qu'un drame-chronique, intitulé « Nicolas Flamel », paru sous la forme d'un dialogue dans *Le Mercure de France* en 1831, jamais achevé, témoigne du constant intérêt de Gérard de Nerval pour l'alchimie au Moyen Âge et pour le *Faust* de Goethe (cf. Gérard de Nerval, *Nicolas Flamel, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (« La Pléiade »), 1989, p. 318-331).

⁴ Voir Louis SAUNE, *L'influence des chercheurs de la Médecine Universelle sur l'œuvre de François Rabelais*, thèse de médecine, Paris, Le François, 1935.

dont les œuvres contiennent un grand nombre d'allégories hermétiques, Dante⁵ ou Goethe dont le *Faust* est une véritable somme d'ésotérisme, Balzac dont le titre même de son ouvrage *La Recherche de l'absolu* est significatif, Rimbaud et sa fameuse *Alchimie du verbe* et postérieurement à *L'Œuvre au Noir*, Michel Butor dans le *Portrait de l'artiste en jeune singe*⁶, J. L. Borges dans sa nouvelle *L'Aleph* extraite du recueil *Labyrinthes*.

Or Marguerite Yourcenar se reconnaît plus volontiers dans le poème de Gérard de Nerval que dans une œuvre romanesque comme celles que nous venons de citer précédemment à titre d'exemple. Par ailleurs, la première ébauche de *L'Œuvre au Noir* fit partie, en 1934, du triptyque intitulé *La mort conduit l'attelage* avec comme titres individuels *D'après Dürer* (qui est devenu précisément *L'Œuvre au Noir*), *D'après Greco* et *D'après Rembrandt*. Pourquoi Marguerite Yourcenar se retrouve-t-elle dans les œuvres d'un poète et d'un graveur plutôt que dans celles d'un romancier ? C'est là que réside l'originalité de la romancière : Marguerite Yourcenar admire et veut reproduire la même adéquation parfaite entre le fond et la forme, telle qu'elle la trouve particulièrement dans la poésie et l'art pictural. Elle désire recréer cette adéquation grâce à son art d'écrivain : elle tente ainsi d'ouvrir une nouvelle voie dans l'écriture romanesque grâce au thème de l'alchimie. Elle n'est pas le premier auteur à réfléchir sur la forme romanesque. De Marcel Proust à Alain Robbe-Grillet, son siècle est riche en expériences sur le roman, mais Marguerite Yourcenar trouve une manière inédite d'apporter sa pierre à la Babel littéraire du XX^e siècle.

En quoi l'alchimie sert-elle son dessein littéraire ? À l'évidence, l'alchimie n'est pas un simple artifice romanesque employé pour créer l'illusion du réel historique contribuant à la couleur locale et surtout temporelle de ce récit. L'alchimie n'est pas utilisée dans *L'Œuvre au Noir* comme un aspect folklorique et elle n'entre en rien dans la construction d'un roman purement historique. Au contraire, l'écrivain a choisi de gommer de son texte toute terminologie intensément hermétique, dans les deux sens du terme, afin d'échapper à toute superficialité. Cette éthique, Marguerite Yourcenar nous l'explique elle-même :

[...], j'ai fait de mon mieux pour éviter le plus possible tout mot sorti de l'usage commun après la fin du XVI^e siècle, et que j'aurais pu être

⁵ Jacques BREYER, *Dante alchimiste*, Paris, La Colombe, 1957.

⁶ Bernard GORCEIX, « Littérature et alchimie, Marguerite Yourcenar et Michel Butor », *Sprache, Literatur, Kultur Romanistische Beiträge*, Herbert Lang Beru, Peter Lang, Frankfurt, 1974.

tentée d'utiliser par amour du pittoresque ou de l'archaïque, et sans autre raison psychologique valable. C'est par le mot ou le détail plaqué pour faire "d'époque" que le "roman historique" se disqualifie aussi souvent que par l'anachronisme⁷.

Alors pourquoi choisir l'alchimie comme composante essentielle du XVI^e siècle en Flandres ? Nécessairement, l'alchimie est le moteur du livre dans la mesure où elle peut figurer les motivations majeures de Zénon, le personnage principal du roman, garantissant ainsi l'illusion du réel psychologique. Néanmoins, d'autres caractéristiques typiques de cette période exubérante auraient pu jouer le même rôle.

Mais selon Marguerite Yourcenar, 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-vidé, l'alchimie rejoint d'une part le monde pré-socratique et celui de certaines études philosophiques orientales, et de l'autre certains aspects les plus radicaux des spéculations modernes"⁸. Ainsi, il se trouve que l'alchimie suscite des questions et des réponses philosophiques d'une permanence capable de séduire Marguerite Yourcenar et même ses lecteurs, surpris de découvrir des correspondances inattendues entre "l'art sacré" et d'autres activités de l'esprit humain moderne. Si bien que l'alchimie peut être dans *L'Œuvre au Noir* à la fois le thème du roman, la forme régissant l'écriture et le support de la propre pensée de Marguerite Yourcenar.

Dans son esprit, Marguerite Yourcenar a sans doute établi la comparaison suivante entre un écrivain et un alchimiste : l'alchimiste est le « singe » de la nature (selon la terminologie alchimiste) ; l'artiste (l'écrivain, le peintre, etc.) l'est aussi. Le but commun serait, avec une patience identique, de créer quelque chose qui sorte de soi. Dans *L'Œuvre au Noir*, la démarche de l'écrivain, à partir de l'histoire de la vie d'un médecin alchimiste fictif, fait opérer au récit le même retournement sur lui-même que celle d'un alchimiste (l'alchimiste est son propre laboratoire dans le cadre de ses expériences physiologiques et intellectuelles). L'allégorie écriture-alchimie est-elle vraiment réalisée dans *L'Œuvre au Noir*, ou bien s'agit-il d'une analogie superficielle, d'un simple effet de mimétisme ?

Déjà, dans le quatorzième bulletin édité par la SIEY, Dominique Rosse a examiné la fonction de l'alchimie par rapport au sentiment de

⁷ Marguerite YOURCENAR, « Ton et langage dans le roman historique », *Le Temps, ce grand sculpteur, Essais et mémoires*, Paris, Gallimard (« La Pléiade », tome II), 1991, p. 300.

⁸ Geneviève SPENCER-NOEL, « Lettre de Marguerite Yourcenar à Geneviève Spencer-Noël », *Zénon ou le thème de l'alchimie dans l'Œuvre au Noir de Marguerite Yourcenar*, Paris, Nizet, 1981, p. 3.

familiarité que chaque lecteur de *L'Œuvre au Noir* ressent vis à vis de la présentation de la société. Dominique Rosse a remarqué qu'une dynamique narrative fondée sur le principe alchimique d'opposition des contraires, structure les groupes sociaux mis en scène par Marguerite Yourcenar dans ce roman. Son analyse démontre que *L'Œuvre au Noir* « met en abîme, comme il se doit, par le biais de la métaphore alchimique, non seulement le processus historique par lequel chaque groupe social poursuit une œuvre qui lui est propre et dont les autres ne voient pas nécessairement la couleur, mais aussi, et surtout, le processus romanesque qui les met en scène et qui est, en définitive, le véritable œuvre au noir, phase de séparation et de dissolution qui libère des routines et des préjugés »⁹. Pour s'interroger sur l'art du roman, Dominique Rosse se place dans une perspective historique, traditionnellement adoptée par les critiques de Marguerite Yourcenar.

Mais Marguerite Yourcenar n'a jamais voulu être considérée comme une historienne, ni comme une occultiste... Ses dons de visionnaire, sa préoccupation pour la condition humaine sont plutôt à rapprocher des qualités d'un poète. L'alchimie est le *moyen* d'un travail poétique qui fait de l'alchimie la métaphore de l'écriture. La problématique de la création est le cœur de cette métaphore. L'étude des origines de l'alchimie et l'étude de la transposition dans le roman de l'association obligatoire, auprès du laboratoire alchimique, d'un « oratoire » du verbe fictionnel, vont commencer ici à nous le révéler.

Depuis son origine, l'alchimie est riche en traditions plus ou moins fabuleuses, qui se sont transmises avec diverses variantes d'époque en époque. Les alchimistes ont d'ailleurs eu tendance à ne pas se contenter de leurs propres traditions : ils ont volontiers annexé traditions religieuses et mythologiques. Ils donnent à l'alchimie une source légendaire qui non seulement plonge ses racines dans l'Orient mais aussi fait remonter sa naissance à la Création du monde. L'alchimie aurait été introduite par les anges déchus, descendus sur la Terre et qui y auraient fait souche. La *Genèse* rapporte sur ces Nephelim, ou "anges déchus", que "les enfants de Dieu, voyant que les filles des hommes étaient belles, choisirent des femmes parmi elles". C'est à cette lignée qu'aurait appartenu Tubalcaïn, ce maître prodigieux du travail des métaux.

⁹ Dominique ROSSE, « Alchimie sociale et alchimie littéraire », *Bulletin de la SIEY* n° 14, Tours, 1994, p. 59.

Mircea Eliade a retenu dans son ouvrage *Forgerons et alchimistes*¹⁰ cette thèse selon laquelle l'origine première de l'alchimie réside effectivement dans de petites confréries traditionnelles de forgerons et de métallurgistes, dans les peuplades primitives. Il y reconnaît les représentations de la même symbiose que dans l'alchimie entre des arts aux résultats pratiques (fabriquer des armes ou des outils) et une vision magique, thaumaturgique de tout ce qui se constate, les phénomènes naturels comme les actions humaines :

En accélérant le processus de croissance des métaux, le métallurgiste précipitait le rythme temporel : le tempo géologique était par lui changé en tempo vital. Cette audacieuse conception, où l'homme assure sa pleine responsabilité devant la Nature laisse déjà percer un pressentiment de l'œuvre alchimique¹¹.

Grâce à l'étude du texte du *Bergbüchlein* (premier livre allemand publié sur le problème de la symbiose des traditions métallurgiques et alchimiques, attribué au médecin Colbus Fribergius et surtout imprimé en 1505 à Augsbourg), Mircea Eliade démontre qu'au moins une partie de la "préhistoire" de l'alchimie doit être recherchée non dans les traditions érudites dérivant de la Mésopotamie, mais dans les mythologies et les idéologies archaïques. Cette étude du *Bergbüchlein* présente un intérêt particulier : Mircea Eliade nous y prouve que, dès le XV^e siècle, cette coalescence des deux traditions métallurgique et alchimique est connue. Ceci signifie qu'un alchimiste tel que Zénon, vivant au XVI^e siècle en Flandres, pouvait parfaitement en avoir pris connaissance. Ce n'est donc pas par hasard si, la seule fois où Marguerite Yourcenar décrit par l'intermédiaire des yeux profanes de Henri-Maximilien les ustensiles du laboratoire alchimique de Zénon, la scène de *la conversation à Innsbruck* se déroule dans la forge désaffectée qu'un aubergiste loue à Zénon.

Mieux encore, un épisode situé plus en avant dans le roman s'éclaire à la lumière des recherches que Mircea Eliade expose dans *Forgerons et alchimistes*. Marguerite Yourcenar y laisse deviner que non seulement Zénon a été instruit de cet héritage issu des temps primitifs, mais aussi qu'il les revendique inconsciemment. C'est dans le récit de la rencontre avec les charbonniers en 1529, durant *les*

¹⁰ Remarquons qu'il est probable que Marguerite Yourcenar ait eu connaissance de cet ouvrage majeur, étant donné son intérêt pour Mircea Eliade, comme en témoigne à la fois la présence de plus d'une dizaine des études parmi les moins connues de M. Eliade dans sa bibliothèque personnelle de « Petite Plaisance », et la lettre que Marguerite Yourcenar a envoyée à M. Marc Daniel le 1^{er} février 1957 (citée par J. BRAMI et M. SARDE dans *Lettres à ses amis et quelques autres*, Gallimard, Paris, 1995, p. 128).

¹¹ Mircea ELIADE, *Forgerons et alchimistes*, Flammarion, Paris, 1956, réédition en 1977, p. 34.

loisirs d'été, que tout d'abord une métaphore assimile ces charbonniers à des "maîtres et serviteurs du feu"¹². Or, Mircea Eliade a justement intitulé l'un de ses chapitres de *Forgerons et alchimistes* "Les maîtres du feu", où il explique ainsi les termes de la métaphore :

L'alchimiste, comme le forgeron, comme, avant lui, le potier, est un "maître du feu". C'est par le feu qu'il opère le passage de la matière d'un état à un autre. Le potier qui, le premier, réussit, grâce à la braise, à durcir considérablement les "formes" qu'il avait données à l'argile, dut sentir l'ivresse d'un démiurge : il venait de découvrir un agent de transmutation. [...] Le feu s'avérait être le moyen de "faire plus vite", mais aussi de faire *autre chose* que ce qui existait déjà dans la Nature : il était donc, la manifestation d'une force magico-religieuse qui pouvait modifier le monde, qui, par conséquent n'appartenait pas à ce monde-ci. C'est la raison pour laquelle déjà les cultures les plus archaïques imaginent le spécialiste du sacré – le chaman, l'homme-médecine, le magicien – comme un maître du feu¹³.

Cette "ivresse du démiurge", Zénon l'a ressentie comme "un mouvement d'orgueil [qui] le prit à l'idée d'appartenir à cette industrielle et agitée race des hommes qui domestique le feu, transforme la substance des choses, et scrute le chemin des astres"¹⁴. Tout comme le forgeron ou les charbonniers, l'alchimiste travaille sur une matière à la fois vivante et sacrée ; ses recherches expérimentales poursuivent la transformation de la matière, son perfectionnement, sa « transmutation ». Il y a presque identité de vocabulaire entre l'expression yourcenarienne, « transformer les choses » et celle des alchimistes, « transmuter la matière » ; mais surtout il y a identité d'ambition entre l'écrivain et l'alchimiste : par ses techniques, l'homme se substitue peu à peu au temps, son travail remplace l'œuvre du temps. Car l'écrivain, par le biais de l'écriture, nie les frontières du temps : il fait revivre le passé défunt, il sait le futur de ses personnages placés dans un temps antérieur à l'époque où vit l'écrivain, le présent de l'écriture s'inscrit éternellement dans le présent de chaque lecteur... Du point de vue de l'alchimiste, d'après la croyance des primitifs que rapporte Mircea Eliade dans *Forgerons et alchimistes*, les substances minérales participent à la sacralité de la Terre-Mère. Les minerais « croissent » dans le ventre de la terre, tout comme des embryons. Le métallurgiste intervient dans ce processus en accélérant la croissance des minerais, ils collaborent à l'œuvre de

¹² Marguerite YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, Paris, Gallimard (« La Pléiade »), 1982, p. 585.

¹³ Mircea ELIADE, *Forgerons et alchimistes*, *op. cit.*, p. 65.

¹⁴ Marguerite YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, *op. cit.*, p. 585-586.

la Nature en l'aidant à « accoucher » plus vite. Le temps est donc la pierre d'achoppement à laquelle se heurte de la même manière l'alchimiste et l'écrivain.

En outre, le mode d'écriture de cet épisode permet une interprétation plus riche de ce "mouvement d'orgueil" en ce qui concerne l'évolution du personnage Zénon. Marguerite Yourcenar présente la forêt et les charbonniers par l'intermédiaire de la subjectivité de Zénon, ce qui lui permet d'imprégner la Nature et les hommes de la vision alchimique qui s'impose dans l'esprit de Zénon. C'est pourquoi la scène prend l'allure d'un "scénario mythico-rituel où le feu joue le rôle d'épreuve initiatique et, à la fois, d'agent de purification et de transmutation"¹⁵, scénario que Mircea Eliade a relevé dans des contes issus des peuplades primitives. Nous laissant ainsi établir un rapprochement avec ces peuplades et ce scénario, Marguerite Yourcenar présente les charbonniers comme offrant des ressemblances physiques et morales directes avec des êtres primitifs : "Leurs loques se confondaient avec leurs corps presque éthiopiens grimés de suies et de cendres. [...] Ces trois-là, aussi seuls que des anachorètes, avaient à peu près tout ce qui est du siècle ou n'en avaient jamais rien su"¹⁶. Ces "maîtres du feu" ont l'apparence, aux yeux de Zénon, des émissaires ou des représentants directs des dieux-forgerons célébrés par les peuplades primitives au cours de cérémonies nocturnes, autour du feu, où chacun était "grimé", c'est-à-dire maquillé de façon significative. Ces charbonniers sont trois, "un père et ses deux fils" ; ce chiffre trois les fait participer au divin, ainsi que leur parenté : dans la religion chrétienne le Père, le Fils et le Saint-Esprit forment l'unité de Dieu, de même que le fondateur légendaire de l'alchimie en Égypte, Hermès Trismégiste, est toujours qualifié de "trois fois grand". De plus, ils vivent hors du temps, comme si celui-ci ne pouvait pas avoir d'emprise sur eux, ou plus précisément, comme s'ils participaient à l'éternité divine.

Les lieux aussi sont imprégnés de cet esprit surnaturel¹⁷, à la fois magique et divin. La Nature est présentée comme active et marque la volonté de fermer l'horizon à Zénon : "les troncs et les arbres occultaient les étoiles"¹⁸. Zénon se retrouve donc dans un lieu clos propice au repli du regard sur soi et à la concentration sur les

¹⁵ Mircea ELIADE, *Forgerons et alchimistes*, op. cit., p. 91.

¹⁶ Marguerite YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, op. cit., p. 585.

¹⁷ Cf. Brigitte EVANO, « La sacralisation de la nature dans *L'Œuvre au Noir* », *Le sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, 1993, p. 211-218.

¹⁸ Marguerite YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, op. cit., p. 585

mouvements intérieurs. Ce lieu, clos par l'imaginaire, est le lieu idéal pour provoquer, par associations d'idées et de métaphores, l'augmentation du feu intérieur, c'est-à-dire de la chaleur d'auto-incubation de la *meditatio* du philosophe. De plus, on remarque dans ce paragraphe la succession en accéléré des trois couleurs symboliques de l'*opus* alchimique : le noir ("leur corps presque éthiopiens... ces faces noires sur ces noires poitrines nues"), puis le noir se transforme en blanc ("la nuit semblait blanche"), puis en rouge ("une ombre bougeait sur champ rouge").

Dès lors, tous les éléments sont subtilement réunis dans ce paragraphe pour suggérer que cette description est celle d'une initiation chamanique : les "maîtres du feu", la présence du divin, un "scénario magico-rituel", la contribution de la mère Nature qui renferme Zénon en son sein et, enfin, la symbolique des chiffres. Car en prenant part à l'activité d'un charbonnier quand "Zénon l'aide à séparer à l'aide d'un croc les rondins s'embrasant trop vite", Zénon entre lui-même dans les actes rituels de l'*opus* alchimique : en complétant symboliquement le triangle formé par les trois charbonniers, Zénon, le quatrième permet la quadrature du cercle autour du feu, signe de perfection dans l'alchimie. Cette participation de Zénon est encore suggérée dans le vocabulaire employé par Marguerite Yourcenar : le feu est représenté comme une "construction géométrique aussi parfaite" que ce que la Nature, guidée par Dieu, crée ; en même temps Zénon est le spectateur des quatre premières étapes du processus de l'*opus* alchimique :

1- *Calcinatio* ("consumer lentement [...] sur l'aire calcinée")

2- *Solutio* ou dissolution (serait-ce ce qui se passe dans l'esprit de Zénon ?)

3- *Elementorum separatio* ("Zénon l'aida à séparer [...]")

4- et enfin *Coniunctio* ("l'idée d'appartenir à cette [...] race d'hommes")

Tout dans la symbolique des éléments que nous avons relevés dans le vocabulaire de ce paragraphe, nous conduit à appréhender ce texte comme une description d'une initiation chamanique. Dès lors, nous en déduisons que le "mouvement d'orgueil" qui s'empare de Zénon à son insu est plus exactement de l'*enthousiasme*. Car dans sa définition, l'enthousiasme comprend à la fois un état où l'homme, soulevé par une force qui le dépasse, se sent capable de créer (c'est cette "ivresse d'un démiurge") et une sorte de transe, de transport divin qui le prend et fait de lui l'interprète de la divinité (au sens étymologique, en grec *enthousiasmos* vient de *theos* qui signifie "Dieu"). Cette interprétation de cet épisode de l'adolescence de Zénon, période d'apprentissage, en

tant que véritable initiation chamanique et alchimique, nous est confirmée une dernière fois encore par Mircea Eliade :

Notons toutefois que "produire le feu" dans son propre corps est un signe qu'on a transcendé la condition humaine. [...] La vraie signification de la "chaleur magique" et de la "maîtrise du feu" n'est pas difficile à deviner : ces pouvoirs indiquent l'accès à un certain état extatique ou, sur d'autres plans culturels (dans l'Inde, par exemple), à un état non conditionné, de parfaite liberté spirituelle¹⁹.

Zénon est donc bien arrivé à un stade de maturation spirituelle qui lui permet d'acquérir la liberté et l'ouverture de l'esprit nécessaires pour devenir un véritable philosophe alchimiste.

En fin de compte, il est remarquable de constater que ce paragraphe de *L'Œuvre au Noir* peut paraître a priori anodin alors que, pour qui a connaissance de cette filiation archaïque de l'alchimie, le même paragraphe offre la richesse symbolique d'une initiation chamanique et alchimique. Pour ce lecteur averti, le sens alchimique se dévoile au fil des métaphores sans jamais être véritablement explicité par l'auteur. Et dans cette confrontation de la légende originelle de l'alchimie avec sa mise en scène dans *L'Œuvre au Noir*, on constate déjà que des actes pratiques forment un rituel codifié dont on peut retirer une interprétation abstraite et spirituelle. Nous observons, dans le texte de Marguerite Yourcenar, que c'est l'imagination de Zénon qui a permis cet épanchement de l'abstrait, de l'aspect magique et spirituel, dans le concret.

Si l'association de l'aspect pratique et de l'aspect spirituel est intrinsèque à la définition et aux origines de l'alchimie, c'est dans sa mise en pratique qu'elle est la plus manifeste. Car pour l'alchimiste traditionnel, laboratoire et oratoire sont toujours indissolublement liés : la gnose alchimique est originale parce qu'elle s'appuie sur une correspondance absolue entre les étapes de l'illumination et les opérations matérielles successives. L'alchimie, qui est la continuation posée des mystères thaumaturgiques des forgerons et des métallurgistes de l'Antiquité, se conçoit comme une science à la fois "sacerdotale" et "artisanale". Bien que l'alchimie ait des racines plus anciennes que la gnose²⁰, il y a eu rencontre et convergence des deux : le Grand Œuvre alchimique est en quelque sorte une gnose positive puisqu'il s'agit d'obtenir en même temps l'illumination salvatrice et une libération thaumaturgique de la lumière divine. Mais, contrairement à la gnose, il n'y a aucune allusion à un certain

¹⁹ Mircea ELIADE, *Forgerons et alchimistes*, op. cit., p. 66-67.

²⁰ Serge HUTIN, *Les Gnostiques*, Paris, PUF, ("Que sais-je ? " n°808), 1958.

pessimisme lié à la perversité divine et à l'emprisonnement de l'homme par son corps, par l'infériorité de son âme et par le monde sensible. Certes, l'alchimiste vit dans ce monde déchu (après la chute adamique), mais son but est d'être actif et d'opérer dans les trois règnes (minéral, végétal et animal) une "rédemption" grâce à son âme. Car l'âme humaine est par essence une portion segmentée de l'âme divine ; c'est donc par elle que viendra le salut voulu par l'alchimie (comme la gnose). Or, si le Grand Œuvre mystique et le Grand Œuvre physique sont parallèles, voire analogues, ils ne sont point identiques : ils sont complémentaires. C'est pourquoi la notion d'alchimie est de délivrer *l'esprit par la matière en délivrant la matière elle-même par l'esprit*.

Marguerite Yourcenar respecte (à demi) cette union de l'aspect spirituel et de l'aspect pratique puisque, lors de *La Conversation à Innsbruck*, elle décrit les traces d'expérimentations chimiques, ou plutôt les traces *suspectées* d'être celles d'expérimentation, dans un environnement complice où les objets évoquent ceux d'un véritable laboratoire alchimique : "les braises" nécessaires pour alimenter un feu continu sous l'athanor, des fioles et même une échelle dont on sait que, dans la symbolique alchimique, elle représente les sept étapes à gravir pour accomplir le Grand Œuvre. Car le thème de l'ascension induit par l'échelle symbolise la sublimation tandis que le thème du feu symbolise la transmutation. Ce sont ces thèmes que Marguerite Yourcenar développe habilement dans sa description de l'ancienne forge de l'auberge de "L'agneau d'or". De cette manière, Marguerite Yourcenar éveille le soupçon dans l'esprit du lecteur sans expliciter clairement qu'il s'agit de la description d'un laboratoire alchimique alors que Zénon est de nombreuses fois qualifié d'alchimiste dans ce chapitre :

La pièce était uniquement éclairée par *le rougeoiement d'un feu*²¹ économe, sur lequel une préparation *quelconque* cuisait dans un pot de terre *réfractaire*. *L'enclume et les tenailles* du maréchal-ferrant [...] donnaient un air de chambre de torture à ce sombre intérieur. Une *échelle* montait à l'étage où sans doute Zénon couchait. [...] Henri-Maximilien resta debout près du *feu* ; une buée montait de ses vêtements. Zénon assis sur *l'enclume*, laissant pendre ses mains entre ses genoux, regardait les *braises enflammées*.

²¹ Remarque : tous les mots soulignés dans les citations de cet article le sont par moi.

"Toujours le *compagnon du feu, Zénon*", lui dit Henri-Maximilien.

Le jeune valet *roux* [...] Zénon qui traçait du bout du *tison* des figures dans la *cedre* [...] Le *rougeolement* de l'âtre teignait ses *mains tachées d'acides*, marquées çà et là de pâles cicatrices de *brûlures*, et l'on voyait qu'il considérait attentivement ces étranges prolongements de l'âme, ces grands outils de chair qui servent à prendre contact avec tout. [...] On n'avait rien trouvé chez lui de plus insolite qu'un tas de *foies* de verre soigneusement brisées²².

Lorsque Marguerite Yourcenar note que cette pièce a « l'apparence [d'une] chambre de torture », on peut penser que cette apparence est ici un trompe-l'œil (rhétorique de la discrétion) qui détourne le lecteur de percevoir trop facilement l'analogie de la forge et de l'athanor. Par ailleurs, les figures que Zénon trace dans la cendre rappellent les mandalas (en sanscrit *mandala* signifie "cercle magique") qui sont des figures rondes ou carrées ayant un centre, utilisées comme *yantra*, comme instrument de contemplation, dans le lamaïsme mais aussi dans le yoga tantrique. Psychologiquement, ils sont souvent des compensations aux contradictions et aux conflits comme, ici, la conversation en fait jaillir dans l'esprit de Zénon. Parce qu'ils sont la projection du spirituel sur des formes réelles, ils représentent :

L'univers alchimique [qui] est à la fois matériel et spirituel, subjectif et objectif, imaginaire et réel. C'est selon la juste expression d'Henri Corbin, un monde "imaginal". Pour entendre ce terme, il faut admettre l'existence dans la perception imaginative des structures du monde des phénomènes perçus par nos sens et leurs instruments²³.

D'un point de vue plus englobant, on peut en déduire que le laboratoire d'un alchimiste symbolise le mieux le lieu où s'établit matériellement le lien avec le spirituel puisqu'il est toujours flanqué d'un oratoire : le laboratoire est sans doute l'expression la plus visible de la perception "imaginale" du monde, qui caractérise l'alchimiste. C'est dans le laboratoire qu'a lieu l'épanchement du spirituel dans le réel. Par conséquent, l'oratoire doit obligatoirement se trouver sur le lieu du Grand Œuvre, c'est-à-dire le laboratoire, parce que c'est là que l'alchimiste éprouve la réalité de sa foi et de ses théories par l'observation "des choses qui ne savent pas mentir" parce qu'elles appartiennent à la Nature dans ce qu'elle a de sensible et de mesurable par les sens humains. Or l'oratoire est absent de la description du laboratoire dans *La Conversation à Innsbruck*. Il n'y a

²² Marguerite YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, op. cit., p. 639-659.

²³ René ALLEAU, article *Alchimie* de l'*Encyclopedia Universalis*.

que ces "figures dans la cendre" pour évoquer (de façon ténue !) un lien avec le monde spirituel...

Pourquoi Marguerite Yourcenar a-t-elle gommé l'oratoire de sa description ? Si la partie matérielle est évoquée, la partie spirituelle de l'alchimie est escamotée. Pourtant, l'aspect spirituel est au centre de la vie du personnage de Zénon. Il a suivi une éducation de clerc, or au Moyen Âge les alchimistes étaient souvent des clercs ou des moines comme Basile Valentin par exemple. Et plus tard, Zénon devenu adulte est confronté à l'intolérance religieuse sous toutes ses formes et il trouve en la personne de Jean-Louis de Berlaimont, le prier des Cordeliers, un véritable ami. Donc, l'union de l'aspect matériel et de l'aspect spirituel de l'alchimie ne se réalise pas pour Zénon, sur le champ, dans l'immédiateté de l'image de la forge. Elle est différée, reléguée et en quelque sorte déléguée à un autre dialogue. Toute sa vie, Zénon a cherché une vision de Dieu dans le monde extérieur, et c'est seulement lorsqu'il a eu pris conscience de la polarité de l'alchimie à la fois sacrée et artisanale, qu'il a cherché à l'intérieur de lui la part de l'Être universel :

Un esprit qui tire parti de mes yeux pour voir et de mes mouvements pour palper... J'en sais les limites, et que le temps lui manquera pour aller plus loin, et la force, si par hasard lui était accordé le temps. Mais il est, et, en ce moment, il est Celui qui Est.²⁴

On peut donc avancer l'hypothèse suivante : c'est dans l'écriture du récit de la vie de Zénon que se passe l'essentiel. Car, si l'on prend pour point de comparaison l'épanchement de l'abstrait dans le concret, alors on peut dire que l'écriture yourcenarienne est à la forme romanesque ce que l'oratoire est au laboratoire alchimique. Il existe dans le roman *L'Œuvre au Noir* un procédé scriptural qui permet la concrétisation de l'abstrait, de telle manière que les notions abstraites (sentiments ou concepts) apparaissent décrites sous une forme qui les fait passer dans l'ordre du concret. Pour procéder à cette réunion de l'abstrait et du concret, Marguerite Yourcenar utilise trois techniques : l'oxymore, la réactivation de clichés et la métaphore (en tant qu'aboutissement de la comparaison). Afin de délimiter notre champ d'étude, il nous faut tout d'abord laisser de côté les parties du texte en style direct et les parties narrées rapportant des paroles ou les pensées des personnages secondaires ou l'opinion de la voix publique. Les trois figures de style envisagées n'y ont pas ce caractère "imaginal" alchimique, car l'intention de Marguerite Yourcenar y était seulement de rendre plus sensible la verdeur, la brusquerie et,

²⁴ Marguerite YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, op. cit., p. 653.

globalement, l'expressivité des pensées et des paroles des personnages ou de la voix publique, malgré la différence d'époque. De plus, on remarque que les métaphores, provenant du patrimoine linguistique constitué à partir de l'expérience concrète et donnant cette teinte orale au texte de *L'Œuvre au Noir*, sont généralement absentes des paroles de Zénon. Par élimination, c'est donc l'étude des parties du texte en style indirect ou rapportant des paroles ou pensées de Zénon qui va nous permettre de découvrir la structure "imaginale" de l'écriture de Marguerite Yourcenar, structure que nous avons directement déduite de l'alchimie.

En premier lieu, on trouve, dans le texte de *L'Œuvre au Noir*, l'oxymore. Présenté sous la forme de l'alliance d'un nom sémantiquement abstrait et d'un nom (ou d'un adjectif) sémantiquement concret, comme dans la phrase : "cette occultation et ces défenses en [= les plaisirs charnels] faisaient un sauvage bris de coutumes"²⁵. La notion abstraite de "coutume" est unie à un nom qui la matérialise, rendant objet visible et descriptible le concept de rupture. Dans ce cas, l'oxymore permet de concrétiser la charge d'abstraction de ce concept par un nom ne relevant pas du registre abstrait. L'inverse, c'est-à-dire la multiplication de la charge d'abstraction de certains concepts par sa variante descriptive concrète, se produit plus souvent par l'intermédiaire de la réactivation de clichés ou de comparaisons.

Marguerite Yourcenar réalise donc le plus souvent ce phénomène de concrétisation de l'abstrait par le biais de la réactivation de clichés, lesquels sont des proverbes, des collocations de mots fréquemment employées ou même des expressions culturelles. Sous la plume de Marguerite Yourcenar, le proverbe "ménager la chèvre et le chou" devient en parlant de Luther, "flattant d'une main le chou du riche et de l'autre la chèvre du pauvre, mollement assis entre la vanité et l'erreur"²⁶. L'expression "vider son sac" se transforme en "épuis[er] leur sac de paroles"²⁷. D'autres collocations, entièrement de l'ordre du concret, assimilent une charge d'abstraction lors de leur insertion dans le roman : "*la paix* branle dans le manche [...], une miette de *gloire* à me mettre sous la dent"²⁸, [...] cette maison pleine d'une odeur de *piété chrétienne* et de bonne cuisine"²⁹, etc...

De plus, Marguerite Yourcenar va même jusqu'à utiliser des expressions culturelles figées pour réexploiter leur charge "imaginale"

²⁵ *Ibid.*, p. 694.

²⁶ *Ibid.*, p. 604.

²⁷ *Ibid.*, p. 657.

²⁸ *Ibid.*, p. 563.

²⁹ *Ibid.*, p. 596.

sans citer leur référence culturelle. Dans la phrase "L'image du mort rentra dans le trésor de la mémoire"³⁰, l'expression "trésor de la mémoire" ne peut faire signe qu'aux lecteurs qui sont capables d'y reconnaître les termes exacts de la métaphore récurrente dans le *Cours de linguistique générale* de Ferdinand de Saussure, décrivant la langue comme une matière et contenant l'idée concrète de dépôt, de sédimentation. La réactivation de cette expression "trésor de la mémoire" est intéressante à double titre : tout d'abord parce qu'elle confirme l'ésotérisme de l'écriture yourcenarienne et parce qu'elle évoque toute une réflexion au sujet de la langue sur laquelle joue Marguerite Yourcenar. En effet ce procédé de réactivation est original parce qu'il brise les conventions de la langue, définie par Saussure comme "à la fois un produit social de la faculté du langage et un ensemble de conventions nécessaires"³¹ : en ceci, l'écriture de Marguerite Yourcenar grâce à ce procédé de réactivation est comparable au "bris de coutume" de Zénon. Elle joue ainsi sur la rupture de systémité dont le mot tire sa signification selon Saussure. Cet effet de sens est redoublé dans l'esprit de ceux qui savent que le mot *thesaurus* a été employé dès 1625 comme titre d'ouvrages très particuliers, tels que des dictionnaires, puis des encyclopédies de « ce qui doit être conservé », puis pour des archives.

Nous venons de voir comment Marguerite Yourcenar tire un parti original de la valeur du mot définie par Saussure (= la contrepartie des autres signes pris dans le système de la langue, le rapport, la différence) ; l'étude des comparaisons et des métaphores va nous permettre de voir comment la romancière s'approprie la signification des mots et joue à la fois sur le référent, le signifié et la subjectivité du signe tels que les analyse Saussure.

Les comparaisons et les métaphores sont les figures de style que Marguerite Yourcenar utilise le plus parce que ces deux figures, la métaphore surtout, s'insèrent parfaitement dans un contexte abstrait en lien direct avec le cheminement spirituel du personnage Zénon.

Dans le roman *L'Œuvre au Noir*, Marguerite Yourcenar fait vivre à Zénon une expérience alchimique qui adopte un caractère mystique surtout dans *L'Abîme* comme l'étymologie du mot-titre nous l'indique : selon Roger Bernard³², l'abîme avait dans la langue grecque le sens primitif de "chaos" où il exprimait l'idée d'une ouverture béante, d'un vide sans fond, en même temps que celle de l'espace immense et ténébreux qui précéda l'origine des choses. Or c'est encore sous le nom

³⁰ *Ibid.*, p. 589.

³¹ Ferdinand SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1913, p. 25.

³² Roger BERNARD, *À la découverte de l'alchimie*, Saint-Jean de Braye (Loiret), éd. Dangles, 1988, p. 277.

de "chaos" que les alchimistes désignaient leur matière première. Conjointement, "l'abîme" contient le sème du vide, et l'épreuve du vide est justement la première étape à franchir pour la réalisation du Grand Œuvre selon Julius Evola. Par conséquent, le titre du chapitre *L'Abîme* désigne précisément ce que les comparaisons et les métaphores doivent être les seules à pouvoir exprimer : Zénon doit vivre le "*solve*" préfigurant le "*coagula*" du Grand Œuvre, la dissolution de son être et du monde (autrement dit, la perte des repères spatiaux et temporels, concepts qui servent de jalon à notre pensée). Cette dissolution est vécue et exprimée par l'assimilation des notions abstraites, de la pensée, de l'esprit lui-même à la matière vivante, dans son processus de dégradation et de désagrégation :

Ou ce pourrissement des idées, cette mort des instincts, ce broiement des formes presque insupportables à la nature humaine³³ [...]. *Comme* un matelas son crin, ils laissaient passer leur substance³⁴. [...] Il en allait des figures assumées par l'esprit *comme* de ces grandes formes nées de l'eau indifférenciée qui s'assaillent ou se relaient à la surface du gouffre ; chaque concept s'affaissait finalement dans son propre contraire, *comme* deux houles qui se heurtent, s'annihilent en une seule et même écume blanche. Zénon regardait ce flot désordonné, emportant *comme* des épaves le peu de vérités sensibles que nous croyons sûres. [...] Il retenait son esprit, *comme* on retient son souffle³⁵. [...] Le temps, qu'il avait imaginer devoir peser entre ses mains *comme* un lingot de plomb, fuyait et se subdivisait comme les grains du mercure³⁶, etc.

La métaphore est le procédé de langage qui consiste dans un transfert de sens (terme concret dans un contexte abstrait) par substitution analogique. Elle correspond donc à la démarche imaginaire de l'alchimie et participe au principe de concrétisation de l'abstrait. Marguerite Yourcenar a distillé tout au long du roman des métaphores telles que mettre "à l'entendement des œillères"³⁷ ou porter "la livrée de son temps"³⁸. Parfois, ce phénomène de concrétisation de l'abstrait se produit de manière encore plus totale, lorsque la notion abstraite est refusée par celui qui la considère, de sorte que c'est l'écriture, le signe, qui se charge du rôle de matérialiser la notion de "luxure" dans la phrase où il est dit que Zénon pense "à cet étrange magma que les prédicateurs appellent du mot point mal

³³ Marguerite YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, op. cit., p. 703.

³⁴ *Ibid.*, p. 700.

³⁵ *Ibid.*, p. 687.

³⁶ *Ibid.*, p. 685.

³⁷ *Ibid.*, p. 694.

³⁸ *Ibid.*, p. 693.

choisi de luxure"³⁹. Mais pour cerner au mieux le mouvement de la vie spirituelle de l'alchimiste Zénon, Marguerite Yourcenar utilise aussi des métaphores du langage alchimique où flottent tous les mythes récurrents de l'humanité. On remarque que dans *L'Abîme*, elles portent essentiellement sur l'existence puisque le verbe *être* est quasiment le seul utilisé :

Le souvenir n'était qu'un regard posé de temps en temps sur des êtres devenus intérieurs⁴⁰. [...] Rien ne modifiait ces statues fixées à leur poste, sises pour toujours sur une surface qui *était* peut-être l'éternité. Le temps n'était qu'une piste qui les reliaient entre elles⁴¹. [...] L'annexe du couvent des Cordeliers où il se trouvait raisonnablement au chaud et au couvert cessait d'être une maison pour lui, ce lieu géométrique de l'homme, abri solide pour l'esprit encore plus que pour le corps. Elle n'était tout au plus qu'une hutte dans la forêt, une tente au bord d'une route, un lambeau d'étoffe jeté entre l'infinité et nous⁴².

Ce jeu métaphorique reposant sur l'Être signifie que Zénon a dépassé le stade de la recherche de la connaissance. Pour réaliser cette quête de l'être, Zénon fait le vide de ses connaissances et ensuite, il tente d'établir un lien entre le concret et le spirituel (entre la réalité et ce qui se passe dans son esprit). Ce lien imaginal ne peut être exprimé que par la métaphore ; or justement lorsque Zénon cherche à établir ce même lien entre son être et le monde, Marguerite Yourcenar écrit que : "Une métaphore plus fluide s'établissait en lui, produit de ses anciennes traversées marines"⁴³. Avec les mots *métaphore* et *produit*, on a bien l'alliance du concret et de l'abstrait mais ce qui est plus original dans cette métaphore c'est qu'elle constitue un exemple de *métalangage*. Ainsi, c'est une métaphore qui parle d'une métaphore, puisqu'il y est dit que Zénon est devenu une métaphore c'est-à-dire un pur objet symbolique littéraire. Dès lors, nous pouvons affirmer que Zénon n'est pas un personnage romanesque conventionnel : sa vie et son statut romanesque sont parallèlement un "bris de coutume" ; *Zénon est un symbole littéraire*.

Il est donc une création pure, un objet littéraire de caractère imagé grâce aux métaphores qui le qualifient ; il évoque par sa nature, une association d'idées "naturelle" (dans un groupe donné d'initiés) avec quelque chose d'abstrait, l'art de l'alchimie. En tant que symbole littéraire, Zénon devient une pure abstraction ayant une valeur

³⁹ *Ibid.*, p. 693.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 698.

⁴¹ *Ibid.*, p. 699.

⁴² *Ibid.*, p. 701.

⁴³ *Ibid.*, p. 687.

évocatrice et mystique : à travers lui se réalise l'union du fond et de la forme souhaitée par Marguerite Yourcenar. Les pensées ou les états de conscience de Zénon sont exprimés dans *L'Abîme* et *La fin de Zénon* par des métaphores, et c'est la raison pour laquelle son être est lié à la nature de cette figure de style. Ainsi, grâce à la métaphore, Marguerite Yourcenar nous convie à une lecture symbolique, voire poétique comme elle l'a suggéré à Patrick de Rosbo au cours des entretiens qu'elle lui a accordés :

Le torrent de métaphores, souvent admirables, qui constitue le langage alchimique est hermétique *ipso facto* [...], comme sont spontanément hermétiques tant de grands poèmes, qui s'efforcent de traduire des réalités par-delà les mots⁴⁴.

L'écriture de Marguerite Yourcenar est "imaginale", et c'est en elle que se situe le véritable laboratoire alchimique, c'est-à-dire le lieu du Grand Œuvre. Car si le laboratoire décrit dans le roman ne contient pas d'oratoire, l'écriture de Marguerite Yourcenar réunit parfaitement en son sein concret et abstrait, réel et imaginaire, matériel et spirituel.

En conclusion, on peut dire que, chez Marguerite Yourcenar, le langage est exploration et transgression : le langage est le sujet et l'objet du Grand Œuvre. Dès lors, l'acte d'écrire concentre sans doute, chez Marguerite Yourcenar, les trois étapes d'un Grand Œuvre : l'épreuve purificatrice de l'œuvre au noir, la reconstitution de l'unité perdue dans l'œuvre au blanc, l'acquisition de la sagesse nécessaire pour aborder le processus de la création dans l'œuvre au rouge, porte d'accès à l'immortalité. Marguerite Yourcenar n'a jamais dit explicitement si Zénon a atteint l'ultime étape de l'œuvre au rouge. Par conséquent, ses lecteurs sont autant autorisés, d'une part, à penser que Zénon ne l'a pas vécue et qu'il est la victime d'une hallucination temporaire ; et d'autre part, à croire à l'accomplissement total du Grand Œuvre, l'accès à l'indicible. Parmi ces derniers, Mme Carminella Biondi s'est intéressée au « vrai voyage de Zénon, grâce auquel l'exploration du monde ne s'effectue plus par le dehors, mais par le dedans, à la recherche de la couche profonde où individu et cosmos, instant et éternité s'identifient. [...] De la prison métaphorique évoquée au premier chapitre à la prison réelle mais non moins allégorique du dernier, s'accomplit, après de nombreux détours,

⁴⁴ Patrick de ROSBO, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Mercure de France, 1972, p. 124.

le long voyage de Zénon au cœur du temps et de l'espace humains, pour déboucher enfin sur l'éternel »⁴⁵. Cependant, l'étude de l'écriture nous permet d'acquérir la certitude que Marguerite Yourcenar est une « artiste », au sens alchimique peut-être, au sens littéraire sûrement parce que ce qui compte d'abord chez elle, c'est le style. Chez Marguerite Yourcenar le profond, c'est la forme. Marguerite Yourcenar est un écrivain classique parce qu'elle travaille sans relâche et sa langue et son style. Marguerite Yourcenar s'est voulue poète pour conserver la faculté perdue des autres hommes, de voir l'invisible dans l'invisible, c'est-à-dire de faire entrer son esprit en composition avec les forces élémentaires qui nous environnent.

⁴⁵ Carminella BIONDI, *Marguerite Yourcenar ou la quête du perfectionnement*, Pise, Editrice Liberia Goliardica, 1997, 208 p.