

LA PREMIÈRE COUVERTURE DU ROMAN L'ŒUVRE AU NOIR

par Catherine GOLIETH (Bordeaux)

On a généralement tendance à oublier que le premier contact d'un lecteur avec un roman (présenté sous la forme d'un livre) s'établit dès la couverture, dès le premier regard porté sur le titre et l'image qui l'illustre parfois. Si les mots du titre font l'objet d'une attention particulière de la part de l'auteur et du lecteur ou critique, le reste de la présentation du roman est généralement oubliée par l'écrivain ; dès lors, la couverture d'un roman est souvent composée par l'éditeur. Cette partie du livre est rarement associée au soin porté au paratexte : couverture et discours d'escorte qui accompagne tout texte vont rarement de pair dans l'esprit des écrivains¹. Pourtant, en l'absence d'une connaissance précise de l'auteur ou du sujet, c'est souvent en fonction du titre et de l'illustration en couverture qu'on choisira ou non de lire un ouvrage.

On n'aborde pas tous les livres de la même manière : la couverture d'un roman historique n'appelle pas la même contemplation que celle d'un recueil de poésie. À l'instar des titres, il est des illustrations qui accrochent et des illustrations qui rebutent, des illustrations qui semblent en parfaite adéquation avec le titre et des illustrations qui surprennent, des illustrations qui enchantent et des illustrations qui agacent, des illustrations réalistes et des illustrations abstraites qui demandent au texte de les expliquer. Il arrive même à certains lecteurs de se plonger du regard dans la couverture d'un livre,

¹ Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, éd. du Seuil (coll. « Poétique »), 1987, p.7 : « L'œuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement, en un texte, c'est-à-dire (définition très minimale) en une suite plus ou moins longue d'énoncés verbaux plus ou moins pourvus de signification. Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le *présenter*, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa "réception" et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre. Cet accompagnement, d'ampleur et d'allure variables, constitue [...] le *paratexte* de l'œuvre. Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public ».

immédiatement après l'avoir lu, afin de se remémorer les images fortes que le texte a imprégnées dans leur mémoire, pour confronter ces créations imaginaires intimes avec à l'image présentée à tous en couverture.

Il semble que Marguerite Yourcenar ait prêté une attention particulière à chaque endroit où un contrat de lecture est susceptible de se nouer dans ses ouvrages. Eu égard à sa fonction de présentation, la jaquette de couverture pour son roman a été envisagée dans sa totalité par Yourcenar, car elle a livré dans les *Notes de composition pour le roman L'Œuvre au Noir*² un classement préférentiel d'illustrations « pour couverture ou pour articles concernant *L'Œuvre au Noir* ». Sur un total de dix-huit références d'images, on lit les indications suivantes en quinzième et seizième positions³ :

15) Jammitzer, Wenzel, deux admirables images de polyèdres tirées de gravures de Perspectiva Corporum Regularium, Nuremberg, 1568. Le Metropolitan Museum de N[ew]-Y[ork] a d'excellents clichés dont je possède plusieurs ex[emplaires]. Il faudrait tirer les polyèdres en très noirs sur fond rouge. L'une des meilleures possibilités pour jaquette.

16) Lautensack, Perspective, publiée à Francfort, 1564 : dessin d'étoile. Le musée de Boston a un excellent cliché qui serait à tirer en bleu sur fond noir, pourrait être utilisé pour jaquette avec un des polyèdres noirs sur rouge de Jammitzer, n° 15. Egalement l'une des meilleures possibilités.

Cette suggestion de Yourcenar a été partiellement suivie par son éditeur, Gaston Gallimard, lors de la première édition du roman *L'Œuvre au Noir* en 1968. En effet, lorsque ce roman a paru dans la collection « nrf » en mai 1968, la jaquette de protection pour la couverture reprenait les dessins de Lautensack et de Jammitzer : les polygones à l'intérieur d'une sphère y sont présentés deux fois en orange et noir tandis que la sphère creuse l'est une fois en rose et noir, et une seconde fois en plus petit et en transparence, comme si elle

² Il y a, à la *Houghton Library, Department of Manuscripts*, de l'université d'Harvard à Cambridge (U.S.A.), des cartons de documents en libre accès, mais pour la plupart encore inexploités, dont les deux exécuteurs testamentaires de Marguerite Yourcenar, M. Yannick Guillou et Maître Marc Brossollet, autorisent parfois la publication « by permission of the Houghton Library, Harvard University ». Ce fonds Harvard été constitué au fil des différents legs que fit Marguerite Yourcenar de son vivant (de 1982 à 1987) ou par testament (en 1989 et 1990). Le recueil de *Notes de composition pour le roman L'Œuvre au Noir* rassemblées par Yourcenar elle-même fait partie de ces documents conservés par la *Houghton Library* (bMS Fr 372. 2 (364).

³ Marguerite YOURCENAR, *Notes de composition pour L'Œuvre au Noir*, Harvard, Houghton Library, 1956-1969, p.121. Publié « by permission of the Houghton Library, Harvard University », que nous remercions, ainsi que les ayants droit de Marguerite Yourcenar, Marc Brossollet et Yannick Guillou.

avait été esquissée à l'encre noire sans aucune couleur de remplissage. Ni les couleurs originelles, ni les indications notées par Yourcenar n'ont été respectées pour l'édition de 1968.

Ne sachant pas de quand datent les différentes *Notes de composition* pour *L'Œuvre au Noir* (ont-elles réellement toutes été écrites avant la publication du roman dans sa totalité ?), on ne peut pas préciser quand Yourcenar a eu l'idée d'utiliser les dessins de Jammitzer et Lautensack ; est-ce longtemps avant 1968 ? Quand et comment ces dessins sont-ils parvenus chez l'éditeur ? Qui a décidé de leur présentation définitive ? Dans quelle mesure l'écrivain a-t-elle pu imposer sa volonté ? Les nécessités de l'édition ont-elles contraint Yourcenar à accepter un compromis expliquant les changements visibles entre la jaquette et les *Notes de composition* ? Le service des archives au sein de la maison d'édition Gallimard ne trouve « pas trace, dans le dossier de correspondance de Marguerite Yourcenar, d'instructions qu'elle aurait données pour la réalisation de la jaquette de *L'Œuvre au Noir* »⁴. On sait seulement que Yourcenar avait placé une grande confiance en son éditeur Gaston Gallimard puis en son héritier Claude Gallimard qu'elle avait désigné comme l'un de ses trois exécuteurs testamentaires⁵.

Mais revenons au roman *L'Œuvre au Noir* et demandons-nous ici quels liens ce texte entretenait avec les dessins de Jammitzer et Lautensack. Pourquoi Yourcenar les a-t-elle élus ?

Dans un second classement présenté par Yourcenar dans les *Notes de composition* pour *L'Œuvre au Noir*⁶, le dessin de Lautensack est simplement nommé « Construction géométrique » tandis que ceux de Jammitzer sont désignés par l'expression « Construction polyédrique ». À cet endroit-là de ses notes, Yourcenar avait donc donné un titre à ces images en mettant l'accent sur leur aspect scientifique.

Yourcenar a-t-elle choisi ces dessins parce la technique de la perspective – technique développée au XVI^e siècle⁷, c'est-à-dire en

⁴ Liliane PHAN (pour les Editions Gallimard), Lettre à Catherine Golieth, datée du 22 avril 2002.

⁵ Josyane SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar, L'invention d'une vie*, Paris, Gallimard ("Folio"), 1990, p.656 : « [...] Yannick Guillou qui, chez Gallimard, était désormais son principal interlocuteur et était devenu l'un de ses amis proches*. Il est, aux côtés de Claude Gallimard et de Maître Marc Brossollet, son exécuteur littéraire ».

⁶ *Notes de composition* pour *L'Œuvre au Noir*, *op. cit.*, p.135.

⁷ En 1564, date à laquelle Heinrich Lautensack fit paraître son recueil intitulé *Perspective*, la théorie de la perspective était encore en pleine expansion. En « 1414, est redécouvert le texte de Vitruve (I^{er} siècle avant J.-C.) qui fait connaître l'approche de la perspective par les romains. Vers 1418, grâce à une boîte optique, Brunelleschi montre

même temps que la fiction racontée dans *L'Œuvre au Noir* – enseigne la notion philosophique du relatif ? De nos jours, science et magie sont complètement dissociées dans l'esprit de chacun. Mais, à l'époque où Marguerite Yourcenar a situé le roman *L'Œuvre au Noir*, les sciences abstraites se confondaient encore avec les sciences occultes et concurrençaient la science biblique du bien et du mal. L'acception moderne des « sciences » ne date que du XIII^e siècle ; trois cents ans plus tard, la recherche scientifique commençait à peine à apporter des vérités qui dérangeaient parce qu'elles contredisaient les prêtres. Un personnage tel que Zénon pouvait alors encore paraître suspect d'athéisme ou de sorcellerie parce qu'il était plus érudit, plus habile intellectuellement et surtout plus audacieux dans ses pensées que ses contemporains, dont la plupart étaient illettrés ou croyants voire superstitieux. Copernic⁸ reste dans nos mémoires comme l'exemple le plus frappant de ce type d'incompatibilité de la science et de la société au XVI^e siècle.

Pourtant, on peut dire que, au XVI^e siècle, la science a commencé d'envahir toutes les formes de réflexion et notamment l'art⁹. Le dessin

la possibilité d'une coïncidence intégrale entre vision « naturelle » et vision picturale pour un espace déterminé. En 1443, dans son *Traité de la peinture*, Alberti définit le tableau comme une sorte de fenêtre que délimite « l'intersection de la pyramide des rayons visuels par une surface plane ». Vers 1450, des Flamands se livrent à des essais de perspective « aérienne » (étagement du paysage)⁷. Vers 1450-1460, Paolo Uccello a peint selon une perspective composite tantôt d'apparence bifocale, tantôt étagée, tantôt « légitime », mais toujours fondée sur des calculs compliqués. En 1498, la somme de Luca Pacioli est divulguée, *De la divine proportion*, avant d'être imprimée en 1509. De 1525 à 1528, Dürer imagine divers appareils dont le « portillon » pour assurer la parfaite fidélité du peintre perspectiviste sans passer par le calcul. De 1553 à 1585, le peintre Carlo Urbino a rédigé un manuscrit, intitulé *Le Codex Huygens*, qui nous enseigne l'admiration que suscitait encore les théories de Léonard de Vinci cinquante ans après sa mort et la fascination que suscitait l'association de l'art et la science⁷.

Le dessin de Lautensack d'une étoile en bleu sur fond noir devait donc représenter une prouesse artistique, peut-être même le summum de l'art, au XVI^e siècle, quand la noblesse de la peinture était fondée sur des certitudes mathématiques. Les deux illustrations, signées par Wenzel Jamnitzer, en seconde et troisième positions dans cette sélection « Les sciences et la magie » participent à cet effort de restitution de la troisième dimension, à cet accroissement de l'effet de réel que procure la perspective en dessin.

⁸ Marguerite YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir, Note de l'auteur*, Paris, Gallimard, 1968, p.328 : « Zénon, supposé né en 1510, aurait eu [...] trente-trois [ans] à [la mort ...] de Copernic, qui ne publia son grand ouvrage qu'à son lit de mort, mais dont les théories circulaient de longue date sous forme manuscrite dans certains milieux aux idées avancées, ce qui explique que j'en montre le jeune clerc renseigné sur les bancs de l'école ».

⁹ C'est d'ailleurs à ce sujet qu'un fameux débat a opposé les peintres italiens de la fin de la Renaissance italienne : Martino Bassi, porte-parole des peintres lombards, a lancé cette dispute en s'élevant contre l'emploi de modèles, préférant l'emploi virtuose d'une perspective scientifiquement maîtrisée ». Or, mis à part les deux mathématiciens

de Lautensack représentait une prouesse scientifique et peut-être même le summum de la virtuosité artistique puisque, à cette époque, la noblesse de la peinture était fondée sur des certitudes mathématiques. Les illustrations signées par Wenzel Jammitzer participaient aussi de cet effort de restitution de la troisième dimension, de cette « construction » mentale de l'espace selon des modèles mathématiques.

Certes, aujourd'hui, les effets de la perspective ne nous étonnent plus. Mais ces dessins continuent d'intéresser chacun à cause de la richesse de leurs connotations symboliques. Leur symbolisme a peut-être été l'autre raison de l'intérêt de Yourcenar pour les dessins de Lautensack et Jammitzer. Les essais de perspective en rapport avec la construction mentale de l'homme ont été associés, pendant la Renaissance, par Léonard de Vinci¹⁰ : or, Yourcenar a toujours pris soin de signaler à plusieurs reprises que ce génie a servi en partie de

milanais et Palladio, qui réagit en *doctrinaire logique*, les maîtres consultés ne suivirent pas l'avis de Bassi et lui suggérèrent d'atténuer la vérité scientifique au nom de la grâce (Vasari), de la modération et du jugement (Vignole). Paolo Bertani, qui venait de sortir des prisons de l'Inquisition en abjurant le protestantisme, condamna même la perspective comme *mensonge et fiction* » (cf. Erwin PANOFISKY, *Le Codex Huygens et la théorie de l'art de Léonard de Vinci*, Préface de Daniel ARASSE, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1996, p.7). La conclusion de la dispute milanaise annonçait la fin de l'engouement immense des artistes de la Renaissance pour les procédés rigoureux de la perspective mathématique. Dans sa lettre à Bassi, Vasari rappela la formule de Michel-Ange : il faut avoir « le compas dans l'œil et non à la main » (citée par Erwin PANOFISKY, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Flammarion, 1975, p.165).

¹⁰ Marguerite YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir, Note de l'auteur*, Paris, Gallimard, 1968, p.328 : « Zénon, supposé né en 1510, aurait eu neuf ans à l'époque où le vieux Léonard s'éteignait dans son exil d'Amboise, [...] » puis p.330 : « Sur le plan des idées, Zénon [...] prend également appui sur d'authentiques philosophes ou hommes de science de son siècle. Ses recherches scientifiques ont été imaginées en grande partie d'après les Cahiers de Léonard : il en est ainsi, en particulier, pour les expérimentations sur le fonctionnement du muscle cardiaque, qui préludent à celles d'Harvey. Celles qui concernent la montée de la sève et les "pouvoirs d'imbibition" de la plante, anticipant les travaux de Hales, se fondent sur une remarque de Léonard, [...] -* Pour les expérimentations médicales et chirurgicales de Zénon, voir *Les dissections anatomiques de Léonard de Vinci*, par E. Belt, et *Léonard de Vinci, biologiste*, par F.S. Bodenheimer, dans *Léonard de Vinci et l'expérience scientifique au XVI^e siècle*, Presses Universitaires de France, 1953. – Les hypothèses sur les changements de l'écorce terrestre viennent aussi des Cahiers, [...] Les opinions sur les fossiles sont très proches de celles exprimées non seulement par Vinci, [...] Les projets hydrauliques du philosophe, ses "utopies mécaniques", en les dessins des machines volantes, et enfin l'utilisation d'une formule de feu liquide utilisable dans les combats navals, sont bien entendu calqués sur des inventions analogues de Vinci [...] Les mises en garde contre le mauvais emploi des inventions techniques par la race humaine, qui risquent aujourd'hui de paraître prémonitoires, [...] chez Léonard[...] Une réflexion sur la folie de la guerre est tirée [...] de Léonard de Vinci », puis p.332 : « Le texte des *Prophéties grotesques* est emprunté aux *Profezie* de Léonard, [...] ».

modèle pour le personnage Zénon. Le célèbre dessin réalisé par Léonard de Vinci, représentant son idéal des proportions humaine, « l'homme vitruvien », semble ici en adéquation parfaite avec la couverture du roman *L'Œuvre au Noir* : l'inscription de l'homme dans un espace à trois dimensions délimités par une étoile, un cercle, un carré, invite à de fructueux rapprochements symboliques avec les dessins de la couverture et le texte du roman. Car ces dessins ont un motif commun (sur le mode de la présence/absence) : l'étoile. L'étoile est associée à plusieurs symboles, mais tous se rapportent au thème de la création et, par extension, à celui de la construction de soi.

Dans une liste que Yourcenar a envoyée le 21 février 1968 – constituée bien après l'étape de rédaction du roman et donc de création¹¹ – à un photographe professionnel, Mr. Ballard, pour qu'il constitue un recueil d'images, toutes mises au format 8x10 cm, afin d'accompagner le roman *L'Œuvre au Noir*, on apprend que les dessins de Lautensack et Jammitzer étaient conservés par Yourcenar sous la forme de cartes de vœux de Noël¹². Une remarque écrite à la main par Yourcenar nous invite à comprendre que, une fois la phase de création du texte dépassée, ce n'est pas seulement l'esthétique de la perspective dans le dessin de Lautensack qui plaisait à Yourcenar mais aussi et surtout sa représentation symbolique voire métaphysique : « Admirable dessin : l'étoile de cristal ; sous elle le bloc informe. C'est ainsi que l'on se construit »¹³. Comme cette remarque

¹¹ Rappelons ici que le roman *L'Œuvre au Noir* a été proposé au public pour la première fois dans sa totalité en mai 1968. Par ailleurs, on sait que la rédaction du roman s'est déroulée entre 1956 et 1965 : selon Michèle Goslar [*Yourcenar. Biographie*. « Qu'il eût été fade d'être heureux », Bruxelles, éd. Racine (Académie royale de langue et de littérature françaises), 1998, p.361], « le chapitre intitulé *La conversation à Innsbruck* prévu alors comme le centre de l'ouvrage fut composé dès 1956. Les années suivantes, de façon intermittente jusqu'en 1962, continuellement ensuite jusqu'en 1965, seront consacrées à ce travail et aux lectures qu'il exige. La première partie du roman : *La vie errante* a été rédigée et mise au point entre septembre 1962 et février 1964. Marguerite Yourcenar entreprend à Salzbourg, en mai 1964, la deuxième partie du livre : *La vie immobile*. Il sera achevé en août 1965 mais ne paraîtra que deux ans et demi plus tard à la suite d'un litige entre Marguerite Yourcenar et les éditions Plon. « Avant la publication du texte dans son ensemble, Yourcenar en a fait publier quelques extraits : « *L'Œuvre au Noir*. Les derniers voyages de Zénon », in *Livres de France*, 15^e année, n°5, mai 1964, p.8-10, extrait repris dans *L'Œuvre au Noir*, Paris, Gallimard, 1968, p.132-138 ; « *La conversation à Innsbruck* », in *Nouvelle Revue Française*, n°141, septembre 1964, p.399-419, extrait repris dans *L'Œuvre au Noir*, Paris, Gallimard, 1968, p.100-124 ; « *La Mort à Münster* », in *Nouvelle Revue Française*, n°149, mai 1965, p.859-875, extrait repris dans *L'Œuvre au Noir*, Paris, Gallimard, 1968, p. 62-81 ; « *Les Temps troublés* », in *La Revue générale Belge*, n°6, juin 1965, p.15-30, extrait repris sous le titre « *La Maladie du prieur* », dans *L'Œuvre au Noir*, Paris, Gallimard, 1968, p.181-206.

¹² Cette liste est aussi consignée dans les *Notes de composition* pour *L'Œuvre au Noir*, Harvard, Houghton Library, 1956-1969, p.141.

¹³ *Ibid.*

manuscrite est en français, elle n'est sans doute pas placée là à l'intention du photographe américain pour qui la liste a été dactylographiée en anglais. Il se pourrait que cette remarque date du moment *indéterminé* où Yourcenar a relu et réunit ses *Notes de composition* pour en former un recueil de morceaux choisis et classés dans un ordre qu'elle a décidé à ce moment-là. C'est donc dans un deuxième temps de réflexion que Yourcenar a accordé de l'importance au sens symbolique des dessins rendus visibles pour les lecteurs en 1968, sur la jaquette de couverture du roman *L'Œuvre au Noir*.

Quoi qu'il en soit pour ses personnages romanesques, Yourcenar a toujours été *sensible*¹⁴ au symbolisme divin de l'étoile qui remonte aux débuts de notre civilisation¹⁵ ; ce rapport symbolique au divin a particulièrement intéressé Yourcenar au moment de l'antiquité grecque¹⁶ : « Sans doute, ces vertus magiques et quelques peu froides des astres tiennent en partie à la distance où nous nous trouvons d'eux : il suffit d'approcher ces brillants solitaires pour s'apercevoir que leur lueur est aussi une flamme, et qu'ils ne rayonnent qu'à condition de se laisser consumer »¹⁷.

Huit étoiles donnent leur nom à *l'arcane XVII* dans le Tarot. Dans son ouvrage sur *Le Tarot des imagiers du Moyen Âge*, Oswald Wirth nous apprend que cette carte signifie le « passage d'une phase de l'initiation à une autre. [...] l'âme du mystique, guidée par les étoiles, aboutit au discernement théorique après être entrée pratiquement en relation avec le non-moi »¹⁸. Or c'est exactement ce qui s'accomplit dans le roman *L'Œuvre au Noir*, en particulier lorsque « Innsbruck est une période de crise : derniers soubresauts du moi. A Bruges, la

¹⁴ L, *Lettre à Bertrand Rossi* (2 juillet 1979), p.611 : « J'avoue douter que cette rumination de son moi, déclinée sous des formes quasi mythiques, ait jamais aidé un homme à se diriger plus sagement dans la vie, encore moins à se perfectionner. Tout au plus, cette analyse astrologique d'un tempérament, divinatoire parfois au sens où tempérament est destin, peut-elle l'avertir de certains dangers ou le munir de quelques notions ennoblissantes. " Je suis fils de la terre et du ciel étoilé " dit un admirable poème grec trouvé dans une tombe d'initié. Le symbolisme astrologique nous rappelle cette double allégeance ».

¹⁵ Oswald WIRTH, *op. cit.*, p. 220 : « les Chaldéens [...] divinisaient les étoiles, si bien que dans leur écriture primitive l'idéogramme * se lit *dieu* ».

¹⁶ P, p. 1478 : « C'est le mérite de l'art grec d'avoir rendu parfaites ces figures monstrueuses : la Victoire aux ailes d'aigle est pourtant bien femme. Les vertus que les poètes prêtent à leurs dieux sont elles aussi d'une primitive simplicité : courage, prudence, fidélité, amour maternel, filial ou fraternel : un cœur d'animal ou d'enfant pourrait presque les contenir. Ce monde légendaire oscille entre les bêtes et **les étoiles**. Les dieux et les héros habitent des astres ; ils tuent des monstres ; ils ont l'aigle et le cygne pour messagers » (c'est nous qui soulignons).

¹⁷ EM., p. 490.

¹⁸ Oswald WIRTH, *op. cit.*, p. 223.

conversion est à peu près accomplie »¹⁹. Certes, Yourcenar n'est pas une adepte de la chiromancie qu'elle place au même rang que l'astrologie²⁰ ; mais ses personnages Zénon et Hadrien y ont recours d'une certaine manière, à la fois sceptique²¹ et confuse²². Le symbolisme de la dix-septième carte du *Tarot* correspond bien à l'histoire de la vie de Zénon puisque cet « arcanne, avec sa flore et ses eaux, ses deux cruches qui se déversent, ses étoiles à sept et huit branches, symbolise la Création, non point achevée et parfaite, mais en voie de se réaliser ; elle indique un mouvement de formation du monde ou de soi-même, un retour aux sources aquatiques et lumineuses, aux centres d'énergies terrestres et célestes »²³.

En effet, le roman *L'Œuvre au Noir* décrit l'accès à une spiritualité par le biais de « l'exploration des données du corps, telle que la pratique Zénon »²⁴ : rappelons que « Le titre, *L'Œuvre au Noir*, est tiré d'une vieille formule alchimique désignant la phase de séparation et de dissolution de la substance qui était, dit-on, la partie la plus difficile du Grand' Œuvre. On discute encore si cette expression

¹⁹ *Carnets de notes de « L'Œuvre au Noir », OR*, p. 874.

²⁰ *L, Lettre à Bertrand Rossi* (2 juillet 1979), p. 605-611 « Comme la chiromancie, codifiée, semble-t-il, vers la même époque, comme l'onirromancie, qui, sous sa forme la plus récente (la psychanalyse) remonte aussi pour ses classifications au mythe grec, je place l'astrologie parmi ces sciences interprétatives qui plongent trop profondément dans le tréfonds humain pour ne pas offrir çà et là des ouvertures menant vers l'obscur et l'inexploré, que ce soit en l'homme ou au dehors de l'homme ».

²¹ *ON*, p.645 : « Mes travaux balistiques me valurent en Barbarie l'amitié de Sa Hautesse, et aussi l'occasion d'étudier les propriétés du naphte et sa combinaison avec la chaux vive, en vue de la construction de fusées éjectables par les navires de sa flotte. *Ubi cumque idem* : les princes veulent des engins pour augmenter ou sauvegarder leur puissance, les riches de l'or, et défrayent pour un temps le coût de nos fourneaux; les lâches et les ambitieux veulent savoir l'avenir ».

²² *L, Lettre à Bertrand Rossi* (2 juillet 1979), p.605-611 : « J'ai exprimé à peu près toute ma pensée sur le sujet dans les quelques lignes de *L'Œuvre au Noir* où il en est question. Zénon au cours de sa période de doute absolu, à Innsbruck, p.110 [dans la collection blanche, Gallimard, 1968] [...] Zénon dans l'exercice de ses fonctions plus ou moins obligatoires d'astrologue, liées à l'exercice de la médecine à la cour de Suède, p.132 : " Il s'occupait à computer les positions des étoiles susceptibles d'apporter le bonheur ou le malheur à la maison des Vasa, aidé dans cette tâche par le jeune prince Erik qui avait pour ces sciences dangereuses une faim malade. En vain, Zénon lui rappelait que les astres inclinent nos destinées, mais n'en décident pas, pas..." ».

Vers la fin de la vie de Zénon, p.206 : « Zénon avait renoncé depuis longtemps à dresser des thèmes astrologiques, tenant nos rapports avec ces lointaines sphères trop confus pour qu'on pût en tirer des calculs certains, même si çà et là d'étranges résultats s'imposaient ». La position est en somme agnostique, sinon franchement sceptique. L'attitude que j'ai prêtée à Hadrien, dans *Mémoires d'Hadrien*, est à peu près semblable ».

²³ Jean CHEVALIER, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont ("Bouquins"), 1982, p. 421.

²⁴ *L, Lettre à Simon Sautier* (8 octobre 1970), p. 367.

s'appliquait à d'audacieuses expériences sur la matière elle-même, ou s'entendait symboliquement des épreuves de l'esprit se libérant des routines et des préjugés. Il est probable qu'elle a signifié alternativement ou simultanément l'un et l'autre »²⁵. En d'autres termes, on pourrait dire, à la suite d'une idée-force de Yourcenar, que ce roman expose à travers Zénon « dans quelle mesure et comment les divers processus de [toute] vie, l'alimentation, le sommeil, les rythmes et les forces, l'attention ou l'indifférence aux choses extérieures, les rapports avec vos élèves et votre entourage, ont été modifiés, chez [certains], par une expérience dont c'est le propre d'aboutir à une lente transformation de tout l'être. Lente ? Peut-être si rapide au contraire qu'elle paraît lente, comme les ailerons du ventilateur en marche paraissent immobiles, mais qui y porte la main a le doigt coupé. Le lecteur non renseigné sur la vie spirituelle ne risque-t-il pas de s'y tromper, et de considérer comme une savante et difficile recherche en vase clos ce qui au contraire n'est rien, s'il n'est tout »²⁶ ? Car, le plus difficile et le plus simple aussi à faire comprendre au lecteur est l'équivalence entre ce vase clos dont parle Yourcenar, l'athanor des alchimistes débutant les trois phases de leur « Grand'Œuvre » par celle de « l'Œuvre au noir », et le corps humain.

La virtuosité nécessaire pour la mise en perspective des dessins d'étoile et de polyèdres illustrant la première couverture du roman *L'Œuvre au Noir* a-t-elle évoqué, dans l'esprit de Yourcenar, « l'ubiquité divine [ailleurs] exprimée par quatre blocs traversés d'une même vibration, capables de se scinder à nouveau en une série de formes identiques, ou au contraire de se refondre en ce tout unique qu'ils n'avaient d'ailleurs pas cessé d'être »²⁷ ? Peut-on aller jusqu'à voir dans cette étoile de cristal et ces polyèdres une représentation symbolique de « cette grande forme imprécise que nous appelons Dieu »²⁸ ? Ces dessins sont-ils des équivalents à l'œil décrit dans le roman :

Il se redressa tout songeur. Il s'était vu voyant ; échappant aux routines des perspectives habituelles, il avait regardé de tout près l'organe petit et énorme, proche et pourtant étranger, vif mais vulnérable, doué d'imparfaite et pourtant prodigieuse puissance, dont il dépendait pour voir l'univers. Il n'y avait rien de théorique à tirer de cette vision qui accrût bizarrement sa connaissance de soi, et en même temps sa notion des

²⁵ Extrait de la fin du résumé pour le roman *L'Œuvre au Noir* présenté sur le revers intérieur de la jaquette de couverture, Paris, Gallimard, 1968.

²⁶ *L*, *Lettre à Gabriel Germain* (15 juin 1969), p. 328.

²⁷ *EM*, p. 614.

²⁸ *Th II*, p. 100.

multiples objets qui composent ce soi. Comme l'œil de Dieu dans certaines estampes, cet œil humain devenait un symbole.²⁹

Dès lors, les dessins utilisés pour la couverture ont pu être présentés diversement comme si celui qui regarde la couverture du roman avait été envisagé par Yourcenar, comme Zénon, « [t]ournant et retournant sous son œil intérieur le pentagone de nos sens, il avait osé postuler d'autres constructions, plus savantes, en qui se réfracterait plus complètement l'univers. »³⁰ Or un roman constitue précisément le reflet de la nature humaine. Faut-il pour autant aller jusqu'à établir un rapport entre le lecteur ou l'écrivain avec Dieu comme si l'homme était un *homme-Dieu* dans l'esprit de Yourcenar ?

Cette hypothèse est d'autant plus envisageable que l'association d'une « étoile de cristal » et d'une « construction polyédrique », sur la jaquette de couverture du roman *L'Œuvre au Noir*, évoque en guise de référent le polyèdre en cristal que le peintre Jacopo de Barbari a peint en 1495 dans l'angle supérieur de son *Portrait de Fra Luca Pacioli*. Dans ce polyèdre pictural, on aperçoit le reflet d'une fenêtre (absente du tableau) en guise d'allusion à l'accord de la spéculation mathématique avec la lumière du monde d'origine divine. Comme ce polyèdre en cristal, l'étoile est souvent interprétée comme un signe des influences célestes, comme un guide conduisant à l'illumination mystique. L'étoile a donc fort probablement aussi été utilisée dans ce sens par celle qui écrit dans un *Essai de généalogie du Saint* :

Mais nous ne sommes pas tous des saints. Nous ne le sommes pas, non seulement par manque de courage ou de simplicité ; ce ne sont pas nos défauts, mais nos vertus qui nous en détournent. Nous voyons le saint se mouvoir dans un univers logique, translucide, mais fermé, et cohérent parce qu'il est fermé, pareil à ces sphères de cristal, qui, du dedans, peuvent sembler infinies parce qu'elles sont transparentes. Nous savons que notre monde mental n'est pas moins hermétiquement clos ; pas plus que le saint ne peut revêtir de pensées étrangères à sa sainteté, l'artiste ou le philosophe n'échappent pas à leur fatalité, qui est de juger le monde du point de vue de la conscience ou du point de vue des formes. Nous le savons, mais le saint, lui, ne peut ni le savoir ni l'admettre : l'univers du croyant s'écroulerait, s'il ne le jugeait, non seulement réel, mais unique.³¹

La composition de la jaquette de couverture pour le roman *L'Œuvre au Noir* reprend ce symbolisme des « sphères de cristal qui, du

²⁹ *ON*, p. 705.

³⁰ *ON*, p. 691.

³¹ *EM*, p. 1687.

dedans, peuvent sembler infinies parce qu'elles sont transparentes » : l'un des dessins est présenté à deux endroits de la couverture, avec et sans couleur de remplissage, de sorte que cette différence dans la répétition suggère la possibilité d'une transparence du polyèdre, comme s'il était parfois en cristal. L'extrême cohérence de cette figure géométrique, fermée par opposition à l'infinie ouverture du cercle, mais toujours différente selon l'angle de vue, propose le même problème de relativité que celui qui se pose, selon Yourcenar, au saint, à l'artiste ou au philosophe.

N'étant qu'un *écrivain*, non une sainte, comment Yourcenar suffisamment de recul pour distinguer ce problème de relativité du jugement humain que le symbole de l'étoile de cristal illustre ? La littérature, la « limpide poésie enferrée comme à l'intérieur d'un cristal la plupart des épisodes de la légende millénaire. Tout y est [...] »³² expliqué, présenté dans toute l'infinité des possibilités humaines. Or, Yourcenar jouit à double titre de la littérature, en tant qu'écrivain et en tant que lectrice. Ainsi, sa première qualité et son principal outil de travail, c'est-à-dire son imagination exacerbée, lui permet de mettre en perspective l'âme humaine :

Imaginer, mode presque physique de comprendre n'est pas seulement nécessaire au cœur : le Nouveau Monde dut être imaginé par Colomb avant d'être découvert, avant d'être cherché. Cette faculté, en quelque sorte spatiale, de supprimer la distance ou de pénétrer une âme, est déjà peu fréquente ; elle est plus rare encore quand il s'agit de l'invisible. Il est si faux de lui opposer la logique qu'il y a pour le saint, une intelligence de Dieu, comme il y a pour le mathématicien une imagination des nombres. Sa sainteté est un état de l'intellect autant qu'un état d'âme : le phénomène est pareil à celui que nous offre, dans la nature, parmi l'opacité des corps, la claire épaisseur du cristal.³³

Dans le roman *L'Œuvre au Noir*, la présence d'un savant, le personnage Zénon, et d'une figure de saint³⁴, le personnage Jean-Louis de Berlaimont, nous rappelle étrangement les termes du problème posé par Yourcenar quelques années auparavant dans son *Essai de généalogie du Saint* (précédemment cité). Cette hypothèse est d'autant plus plausible que, au cours de la Renaissance, le rapport entre l'art pictural et Dieu a été un sujet de réflexion et de polémiques

³² *Th II*, p. 171.

³³ *EM*, p. 1679.

³⁴ Marguerite YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir, Note de l'auteur*, Paris, Gallimard, 1968, p. 332-333 : « Le généreux prieur des Cordeliers n'a malheureusement, par la force des choses, que peu de répondants déclarés dans l'histoire du XVI^e siècle, mais s'inspire en partie de tel saint personnage de l'époque ayant eu sa pleine part d'expérience séculière avant l'entrée dans sa carrière ecclésiastique ou la prise d'habit ».

considérables : « si très vite, les peintres se glorifient de restituer la troisième dimension de l'espace et la vie des personnages [...], ce réalisme optique quant au monde matériel, auquel correspondrait un réalisme tonal en ce qui concerne la couleur, est un moyen bien plutôt qu'une fin. [...] Même Vinci, qui parle constamment d'observations et de transcriptions, subordonne ce travail indispensable à une autre ambition. L'art de la Renaissance trouve ses archétypes non dans la nature créée, mais dans la nature créante. C'est l'acte de créer, l'activité démiurgique, que l'artiste doit épouser »³⁵. Il y a là un lien métaphysique entre les activités des peintres et des alchimistes : « Pour l'alchimiste, ce n'est pas l'homme qui a, en premier lieu, besoin de rédemption, mais la divinité qui est perdue et sommeille en la matière »³⁶.

Le démiurge auquel les peintres de la Renaissance associent leur travail sur la perspective est aussi concurrencé par l'alchimiste :

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 feu.³⁷

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 »³⁸. Car, sous la plume de Yourcenar, Zénon considère le feu comme une construction géométrique, une approche de la perfection naturelle : « Le bûcher des charbonniers ardaït sourdement, construction géométrique aussi parfaite que les fortins des castors et les ruches des abeilles »³⁹.

³⁵ Gérard LEGRAND, *L'art de la Renaissance*, « Introduction », Paris, Larousse, 1999, p. 14.

³⁶ Carl-Gustav JUNG, *Psychologie et Alchimie*, Paris, éd. Buchet-Chastel, 1971, p. 401.

³⁷ Mircea ELIADE, *Forgerons et alchimistes*, Paris, Flammarion, 1956, rééd. 1977, p. 65.

³⁸ *ON*, p. 585-586.

³⁹ *ON*, p. 585.

La première couverture de L'Œuvre au Noir

Certes, au cours du XVI^e siècle, la perspective n'est autrement considérée que comme la reproduction de l'infinie diversité et de l'harmonie des divines proportions reproduites dans la Nature, la Création de Dieu ; mais on ne peut pas déterminer exactement jusqu'à quel point le symbolisme des illustrations de cette première couverture du roman *L'Œuvre au Noir* rejoint la symbolique de Dieu, tout comme il est difficile de se prononcer au sujet de l'athéisme du personnage Zénon au cœur de ce roman.

En revanche, on peut vraiment associer la mise en perspective que ces dessins mettent en exergue avec le goût de Yourcenar pour « les vies latérales [ou] vies parallèles [...] mais il s'agit peut-être moins de parallèles que de courbes et d'angles qui s'intersectent »⁴⁰. Sans déborder sur le concept de Dieu, la technique de la perspective s'accorde particulièrement avec la notion philosophique de relativité qui s'exprime à travers le roman *L'Œuvre au Noir*.

Du relatif au trompe-l'œil, n'y a qu'un pas que les esprits du XVI^e siècle ont souvent franchi avec l'anamorphose. L'anamorphose « résulte de la déformation d'une forme initiale par une projection géométrique complexe. La restitution de la forme initiale ne peut se faire qu'à l'aide d'un instrument (miroir, verre cylindrique, pyramide de verre) ou par déplacement du spectateur. Le choix du déplacement du spectateur est délibéré de la part du peintre ou de ses clients : il indique, contrairement à la théorie de la fenêtre, un tableau est une fenêtre ouverte sur la réalité par la représentation, qu'il faut ouvrir plusieurs fenêtres, c'est-à-dire que l'œil doit choisir plusieurs angles d'observations et que la réalité observée est différente selon l'angle d'observation »⁴¹.

N'est-ce pas la même aventure qui arrive au personnage Zénon lorsqu'il observe son reflet transformé et multiplié par un miroir florentin⁴² ? N'est-ce pas le reflet de ce miroir qui est transposé dans le

⁴⁰ L, *Lettre à Jean Roudaut (18 novembre 1978)*, p. 596.

⁴¹ Michel PERONNET, *Le XVI^e siècle. 1492-1620. Des grandes découvertes à la Contre-Réforme*, Paris, Hachette (collection « Supérieur. Histoire. Université »), 1992, p. 17.

⁴² ON, p. 670 : « C'était un miroir florentin au cadre d'écaille, formé d'un assemblage d'une vingtaine de petits miroirs bombés, pareils aux cellules hexagonales des ruches d'abeilles, chacun enfermé à son tour dans son étroite bordure qui avait été autrefois la carapace d'une bête vivante. À la lueur grise d'une aube parisienne, Zénon s'y regarda. Il y aperçut vingt figures tassées et rapetissées par les lois de l'optique, vingt images d'un homme en bonnet de fourrure, au teint hâve et jaune, aux yeux luisants qui étaient eux-mêmes des miroirs. Cet homme en fuite, enfermé dans un monde bien à soi, séparé de ses semblables qui fuyaient aussi dans des mondes parallèles, lui rappela l'hypothèse du Grec Démocrite, une série infinie d'univers identiques où vivent et meurent une série de philosophes prisonniers. Cette fantaisie le fit amèrement sourire. Les vingt petits personnages du miroir sourirent aussi, chacun pour soi. Il les vit ensuite détourner à demi la tête et se diriger vers la porte ».

texte au sujet du riche ameublement de la demeure de la demi-sœur de Zénon, Martha devenue l'épouse du banquier Philibert Ligre⁴³ ? N'est-ce pas là le rappel du père de Zénon, « Alberico de' Numi, [qui] était un jeune prélat issu d'une antique lignée florentine »⁴⁴ ? On pourrait croire que, pour écrire la fin du chapitre « Les derniers voyages de Zénon » qui clôture la partie « la Vie errante » dans le roman *L'Œuvre au Noir*, Marguerite Yourcenar s'est inspirée de Galilée décrivant un tableau rallongé, c'est-à-dire une anamorphose : « lequel, lorsqu'on regarde de biais d'un point déterminé, montre une figure humaine dessinée selon les règles de la perspective et qui, vu de face ainsi que se voient naturellement et communément les autres peintures, ne représente rien d'autre qu'un mélange confus et désordonné de lignes et de couleurs, desquelles on peut aussi reconstituer des images de fleuves ou de chemins tortueux, des plages nues, des nuages ou des chimères très étranges »⁴⁵. Car, dans *L'Œuvre au Noir* aussi, le jeu du miroir permet d'échapper « aux routines des perspectives habituelles »⁴⁶.

En fin de compte, on pourrait penser que toute la vie de Zénon n'est qu'une gigantesque anamorphose, puisque, au fil de ses rencontres, personne ne le connaît vraiment complètement ; son procès est en quelque sorte un récapitulatif de toutes ses activités et de toutes les faces de son être, « des multiples objets qui composent ce soi »⁴⁷ :

Sébastien Théus était un nom de fantaisie, mais ses droits à celui de Zénon n'étaient pas des plus clairs. *Non habet nomen proprium* : il était de ces hommes qui ne cessent pas jusqu'au bout de s'étonner d'avoir un nom, comme on s'étonne en passant devant un miroir d'avoir un visage, et que ce soit précisément ce visage-là.

Le roman des étapes de la vie de Zénon pourrait se définir ainsi : « Au lieu d'une réduction progressive à leurs limites visibles, c'est une dilatation, une projection des formes hors d'elles-mêmes, conduites en sorte qu'elles se redressent à un point de vue déterminé : une destruction pour un rétablissement, une évasion mais qui implique un

⁴³ ON, p. 805 : « Un cabinet florentin incrusté d'ivoire, de jaspe et d'ébène, auquel les trois règnes avaient contribué, était orné de colonnettes torsées et de nus féminins que multipliaient des miroirs ; des ressorts ouvraient des tiroirs secrets. Mais Philibert était trop fin pour confier ses papiers d'État à ces trappes compliquées comme l'intérieur d'une conscience, et quant aux lettres d'amour, il n'en avait jamais rédigé, ni reçu, ses passions, d'ailleurs fort modérées, allant à de belles filles à qui on n'écrit pas. »

⁴⁴ ON, p. 566.

⁴⁵ Erwin PANOFSKY, *Galileus as a critic of art*, La Haye, 1954, p. 13.

⁴⁶ ON, p. 705.

⁴⁷ *Ibid.*

retour »⁴⁸. N'est-ce pas là encore une définition qui pourrait correspondre à la vie de Zénon, à son emprisonnement puis à son suicide ? Ou lorsqu'il revient à Bruges sous une autre identité ?

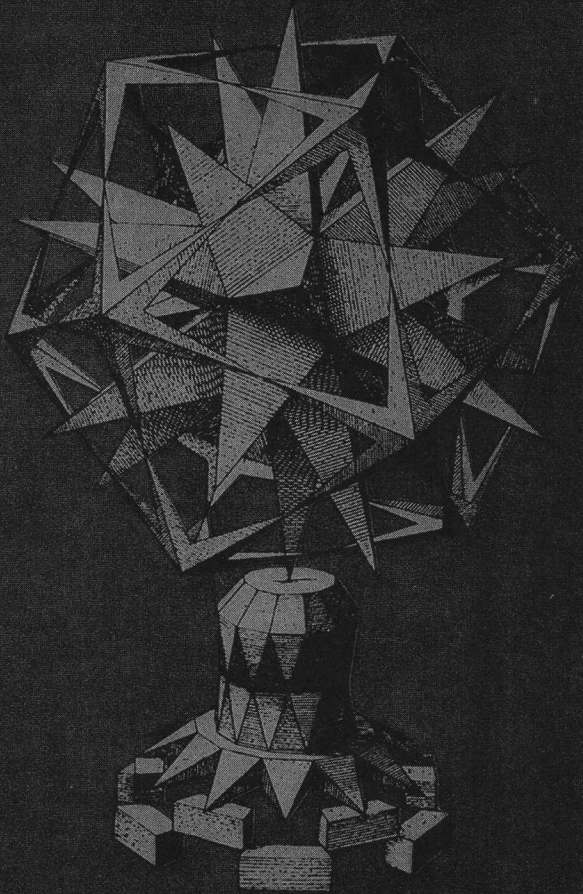
L'anamorphose enseigne que la science liée à l'observation doit se méfier de celle-ci puisque des réalités différentes accompagnent des observations différentes : telle est l'observation scientifique que Zénon réalise en regardant son œil sans le savoir⁴⁹, telle est la leçon humaine du procès de Zénon ; mais telle est aussi la leçon de l'écriture romanesque qui permet de multiplier les points de vue au point que l'on ne sait plus où est la limite entre l'auteur et ses personnages, entre l'intrigue fictive et la réalité historique. « C'est comme la poésie allégorique avec ses fantasmagories où les images et les significations découlent les unes des autres et changent selon la perspective directe ou oblique de la pensée »⁵⁰.

En guise de conclusion, on ne peut qu'admirer l'intelligence de Yourcenar qui a poussé sa réflexion auctoriale de l'écriture jusqu'à la compréhension de la jaquette de couverture. Loin des préoccupations actuelles de *marketing*, elle a su juger l'importance du rôle de la couverture d'un roman quant à la mise en contact d'un lecteur et de son texte. La première couverture du roman *L'Œuvre au Noir* est à l'image de l'écriture de Yourcenar : au premier abord, elle paraît simple et dépouillée, abstraite ; puis, la lecture du roman invite à une réflexion profonde et riche au sujet de la construction de soi par rapport au monde et à Dieu autant qu'au sujet de la construction du roman, comme si tout n'était qu'affaire de représentation.

⁴⁸ Jurgis BATRUSAITIS, *Anamorphoses. Les perspectives dépravées*, Paris, Flammarion, 1984, p. 5.

⁴⁹ *ON*, p.705 : « En moins d'un instant, avant même que sa vision pût se formuler en pensée, il reconnut que ce qu'il voyait n'était autre que son œil reflété et grossi par la loupe, derrière laquelle l'herbe et le sable formaient un tain comme celui d'un miroir. »

⁵⁰ Jurgis BATRUSAITIS, *op.cit.*, p. 54. Un rapprochement entre la dualité formelle d'une anamorphose et la structure d'un symbole où une idée s'exprime par une autre a été fait par M.-V. DAVID, *Le débat sur les écritures et l'hieroglyphe au XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, 1965, voir Appendice I, *Le symbolisme des anamorphoses*, p. 141-142.



nrf



MARGUERITE YOURCENAR
L'œuvre au Noir

MARGUERITE
YOURCENAR

L'œuvre au Noir

nrf

GALLIMARD