

UTOPIE, EUTOPIE OU JARDIN DES DÉLICES TERRESTRES : LECTURE D'UN ÉPISODE DE *L'ŒUVRE AU NOIR*, DE MARGUERITE YOURCENAR¹

par Lucia MANEA (Montréal)

L'un des aspects les plus captivants de *L'Œuvre au Noir* est la présence de multiples éléments spécifiques du XVI^e siècle, éléments qui confèrent au roman un caractère de fresque². À cet effet, nous nous sommes intéressée à l'épisode des « Anges », agencé dans les chapitres « Les Désordres de la chair », « La Souricière » et « L'Acte d'accusation ». L'analyse de cet épisode vise une interprétation comparatiste des liens entre peinture et littérature ainsi qu'un déchiffrement des éléments utopiques présents autant dans cet épisode de roman du XX^e siècle que dans un tableau du XVI^e siècle, *Le Jardin des Délices* de Jérôme Bosch (1503-1504, Madrid, Musée du Prado) qui, de l'aveu de l'auteur, a représenté une des sources de son inspiration romanesque.

Nous suivrons les indications que donne Marguerite Yourcenar elle-même, soit son dévoilement des rapports avec les œuvres d'art et littéraires qui ont pu être considérées comme ses sources d'inspiration³. Ces sources d'inspiration ont été décelées dans le paratexte du roman dans lequel nous incluons la « Note de l'auteur » et les « Carnets de notes de *L'Œuvre au Noir* »⁴. Marguerite Yourcenar y parle des thèmes boschiens et breughéliens du désordre et de l'horreur du monde qui envahissent le récit⁵; elle évoque de plus

¹ Je voudrais exprimer ma gratitude envers M. Maurice Delcroix dont les pertinentes suggestions ont permis d'améliorer une première version de cette étude.

² Nous reviendrons sur la signification de cette dénomination à la fin de notre argumentation.

³ Nous comprenons par sources d'inspiration des documents littéraires, historiques ou iconographiques, consultés par l'auteur en vue de la reconstruction historique du XVI^e siècle qu'est *L'Œuvre au Noir*.

⁴ « Carnets de notes de *L'Œuvre au Noir* », publiés par Yvon BERNIER dans *La Nouvelle Revue Française*, 452, septembre 1990, p. 40-53, et 453, octobre 1990, p. 54-67.

⁵ « Note de l'auteur », *OR*, note à la p. 838. Nous citons d'après *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982.

la description du dessin envoyé à Zénon, qui représente « une réplique à peu près exacte de deux ou trois groupes de figures appartenant au *Jardin des délices terrestres* de Jérôme Bosch⁶ ». Elle y indique également que les moricaudes de Bosch ont inspiré la « noiraude » qui accompagne Idelette dans le roman et pose le problème de l'invention romanesque de certains personnages, comme Idelette et sa servante, « nécessaires pour que "Les Désordres de la chair" soient dans ce chapitre autre chose qu'un simple épisode homosexuel⁷ ». En somme, l'œuvre de Bosch devient une sorte de modèle à cause de son importance comme point de départ de l'inspiration générale et à cause du rôle qu'elle joue dans le choix de la composition et du groupement des personnages. Il s'agirait d'une filiation dans la lignée d'une sensibilité, d'une affinité avec les peintres flamands et hollandais, qu'endosse l'écrivain, et qui l'a fait parler ailleurs d'un « réalisme visionnaire⁸ » commun.

Dans la « Note de l'auteur », Marguerite Yourcenar précise certains rapports qui existent entre les faits historiquement consignés et ceux qu'elle met en scène dans sa reconstitution. Elle y affirme avoir ant-daté de dix ans (1568-1569 au lieu de 1579) le procès de mœurs intenté aux moines Cordeliers de Bruges (pour en faire un ressort de la fin de Zénon, la trappe dans laquelle il aura été pris), avoir changé les données concernant les moines (tous des êtres fictifs à part Pierre de Hamaere) et avoir inventé le lien, recherché par les juges, entre les prétendus « Anges » et des survivants de sectes exterminées comme les Adamites ou les Frères et Sœurs du Libre Esprit, « suspects de promiscuités sexuelles analogues, et dont certains érudits ont cru pouvoir, trop systématiquement peut-être, trouver des traces dans l'œuvre de Bosch⁹ ».

Dès une première lecture, le lecteur est transporté dans l'atmosphère historique du XVI^e siècle dont la re-création est l'un des buts du roman. Temps de recherches dans divers domaines de la

⁶ *Ibid.*, OR, p. 850.

⁷ « Carnets de notes », *op. cit.*, p. 47.

⁸ Voir la lettre à Denys Magne du 15 avril 1973, dans Josyane SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar. L'Invention d'une vie*, Paris, Gallimard, 1990, p. 279-280 : « Existe-t-il vraiment une "sensibilité des Pays-Bas", tant belges et hollandais que français (les frontières n'étant en somme que d'hier), une sorte de réalisme visionnaire par lequel je me sens aussi habitée ? » Voir aussi la lettre à Niko Calas du 18 février 1962, *ibid.*, p. 279 : « J'ai quelque peu l'impression d'être reliée à lui [Jérôme Bosch] ; et surtout peut-être à Breughel, par mes attaches flamandes, par une certaine sensibilité particulière qui n'a tout à fait pris sa forme qu'entre la mer du Nord et la Meuse au cours du XVI^e siècle, et dont il reste encore aujourd'hui des traces (je pense par exemple au côté Tentation de Saint-Antoine de l'œuvre de Rimbaud) ».

⁹ « Note de l'auteur », OR, p. 850.

connaissance, également temps de troubles et d'inquiétudes, florissant en univers virtuels et en projets contradictoires, le XVI^e siècle offre de multiples possibilités de reconstitution. L'intention de Marguerite Yourcenar est d'ailleurs de créer un univers qui puisse condenser, tel une espèce de miroir à mille facettes, nombre d'aspects de cette époque révolue, et, plus particulièrement, la condition de l'homme à travers « ces séries d'événements que nous appelons l'histoire¹⁰ ». Aux yeux de l'écrivain, *L'Œuvre au Noir* devait également être composé pour « offrir un certain angle de vue, une certaine image du monde, une certaine peinture de la condition humaine qui ne peut passer qu'à travers un homme, ou des hommes¹¹ ». Conformément à sa manière de concevoir l'histoire, Marguerite Yourcenar crée un univers livresque qui correspond en fait à un monde éternellement possible ; dans une lettre à une jeune correspondante, l'écrivain en parle explicitement. Ainsi *L'Œuvre au Noir* est-il conçu pour être lu sur plusieurs plans : celui du XVI^e siècle, celui de la période de sa création et « le plan de toujours », afin de rendre, autant que faire se peut, le « cours latent, continu des idées¹² ». Il est réalisé donc pour montrer « la vie réelle dans son opacité, ses solutions de continuité et son incohérence¹³ », avec l'infinité de petits détails, difficiles à discerner, qu'elle suppose. En somme, Yourcenar choisit de parler de la Renaissance pour attirer également notre attention sur l'époque présente et sur des éléments éternellement présents.

Les rencontres des Anges en tant que manifestation de la nostalgie du paradis

Après avoir tenté la connaissance par la multiplicité des entreprises et des lieux parcourus et par l'ouverture spatiale, Zénon s'établit à l'hospice Saint-Cosme du monastère des Cordeliers de Bruges pour accomplir sa mission sur terre en médecin des pauvres¹⁴.

¹⁰ YO, p. 171.

¹¹ YO, p. 62.

¹² Voir « Essai de généalogie du saint », EM, p. 1678-1688. Marguerite Yourcenar y attire l'attention sur le danger que représente la tendance de réduire l'histoire à un enchaînement d'événements plutôt que de la concevoir comme un flux continu de pensées.

¹³ Marguerite YOURCENAR, « Lettre à Mademoiselle S. », du 20 juillet 1969, *La Nouvelle Revue Française*, 327, 1^{er} avril 1980, p. 181-191, ici p. 183.

¹⁴ Le nom de cet hôpital des pauvres renvoie à la légende du saint Cosme, surnommé « médecin sans argent » (*anargyros*) en raison de son désintéressement. Saint Cosme est devenu, avec son frère Damien, patron des chirurgiens et des médecins. Voir L.-E.

Son existence est devenue apparemment tranquille. L'intrusion dans son horizon d'un nouveau personnage, le frère infirmier Cyprien, représentera l'élément perturbateur qui ébranlera toute la période qui lui reste à vivre. L'aventure de ce Cyprien permettra à Zénon de faire le rapprochement entre la situation des Cordeliers de Bruges et celle des Augustins de Gand qui, suite au procès, « suspects à tort ou à raison d'amitiés sodomitiques » (OR, p. 740), avaient été brûlés, anticipant la mort des Anges.

Jeune moine de dix-huit ans, la tête pleine de superstitions, Cyprien s'implique avec une sorte d'innocence dans la découverte des plaisirs interdits par l'Église. C'est lui qui fait des confidences au médecin philosophe, en essayant d'attirer celui-ci et d'en faire son complice. Ses confessions sur les rencontres des Anges révèlent une imagination poétique qui frôle l'hérésie :

Les Anges se réunissent la nuit [...]. La burette de vin circule ; la cuve est prête pour le bain des Anges. Ils s'agenouillent devant la Belle qui les accole et les baise ; la servante de la Belle lui défait ses longues tresses, et toutes deux sont nues comme au paradis. Les Anges enlèvent leurs vêtements de laine et s'admirent dans les habits de peau que Dieu leur a faits ; les cierges brillent et s'éteignent, et chacun suit le désir de son cœur. (OR, p. 732)

Dans la vision de Cyprien, l'espace de ces rendez-vous est semblable à un lieu paradisiaque, où la cuve pour le bain remplace la fontaine traditionnelle dans les représentations du paradis terrestre. La nuit représente le temps propice aux rencontres. Une lecture de Mircea Eliade¹⁵, dont Marguerite Yourcenar connaissait et possédait l'œuvre, permet de faire le rapprochement entre la temporalité d'avant la chute (livre de la *Genèse*) et la temporalité conçue par les Anges dans le cadre de la tentative, éternellement reprise, de refaire le paradis terrestre et de reproduire, de réitérer les gestes des ancêtres ou des pères primordiaux.

Vues dans cette perspective, les actions des Anges dévoilent l'aspiration des humains de retrouver le paradis perdu et de le

MARCEL, *Dictionnaire de culture religieuse et catéchistique*, Besançon, Servir, 1949, p. 219, et *The Oxford Dictionary of the Christian Church*, New York, Oxford University Press, 1997, p. 421.

¹⁵ *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 1989 (1^e éd. : 1949), p. 16 et 17 : « Le mariage et l'orgie collective renvoient à des prototypes mythiques ; on les réitère parce qu'ils ont été consacrés à l'origine ("en ce temps-là", *ab origine*) par des dieux, des "ancêtres" ou des héros » ; « [...] les rituels et les gestes profanes significatifs [...] ne réalisent le sens qu'on leur prête que parce qu'ils *répètent* délibérément tels actes posés *ab origine* par des dieux, des héros ou des ancêtres ».

recréer. Il faut rappeler cependant que des différences essentielles ont toujours persisté entre les conditions d'existence de l'Éden primordial et celles de tous ses substituts. Pour les Anges, dans l'exemple qui nous occupe, le temps n'est plus semblable au temps paradisiaque, puisqu'il remplace la lumière par le noir et le jour par la nuit. Ainsi, l'ordre des valeurs est-il inversé par rapport au vrai paradis, où tout est éclairé et où règne la clarté (d'esprit ou d'action). La lumière est un simulacre chez les Anges, à cause de son artificialité : elle provient des chandelles, instruments de culte, qui peuvent être allumées ou éteintes à loisir. En plus des caractéristiques physiques de l'ambiance, la perspective sociale est modifiée à son tour. Les relations instituées entre les participants sont régies par la collectivité et par la communion. Il faut prendre cette dernière notion dans plusieurs sens : premièrement dans celui d'un accord d'idées, deuxièmement dans le sens ecclésiastique d'union des personnes ayant la même foi et troisièmement dans celui, liturgique, de partie de la messe au cours de laquelle l'eucharistie est partagée. Pour renforcer ce dernier sens, nous rappelons que les Anges dérobent de l'autel de l'église le vin et le pain bénit pour les utiliser dans leurs rencontres :

Mais le risque le plus grand était dans ces appellations angéliques, ces cierges, ces rites enfantins de vin et de pain bénit, ces récitations de versets apocryphes auxquels personne, pas même leurs auteurs, n'avait jamais rien compris, cette nudité enfin, qui pourtant ne différait guère de celle de garçons jouant autour d'une mare. (OR, p. 740)

L'absolue liberté d'agir, de même que le recours à la nudité¹⁶ primordiale deviennent leurs règles de conduite.

D'autres éléments ressortent de l'analyse de cet épisode. Les rencontres se déroulent de façon identique à un rituel. Les protagonistes se dénomment « Anges » et leur nudité est une tentative de revenir à l'état adamique du paradis initial qu'ils essaient de retrouver à travers les sens. La Belle entourée des anges pourrait être une image de la Vierge, mais elle est nommée Ève par les autres compagnons. Cette opposition entre les deux figures féminines emblématiques reprend en écho l'avis du chanoine Campanus sur l'ambiguïté de la féminité : « Chaque fille du sexe était

¹⁶ La nudité est requise dans certains rites d'initiation ou dans les assemblées de sorciers. Voir Jean de BOSCHÈRE, *Jérôme Bosch et le fantastique*, Paris, Albin Michel, 1962, p. 192.

pour Bartholommé Campanus Marie et Ève tout ensemble, celle qui verse pour le salut du monde son lait et ses larmes, et celle qui s'abandonne au serpent » (*OR*, p. 582). Le rapprochement entre la Vierge et Ève n'est pas étranger aux traditions médiévales et renaissantes. Les commentateurs chrétiens, en suivant la voie attestée de saint Irénée à saint Bernard, allèrent jusqu'à prétendre que Dieu a donné à Ève la même taille qu'aurait eue la Vierge Marie¹⁷. En outre, dans les représentations picturales, à travers les époques, les styles ou les écoles, les deux prototypes féminins sont tout à fait semblables et en tous points conformes aux canons du moment et du lieu.

La servante de la Belle, à la peau noire, semble être une image de la Sulamite du *Cantique des cantiques*, désignée, entre autres, comme « habitante des jardins » (le *Cantique* 8, 13). Il est à rappeler que toute une symbolique du jardin s'était développée, du Moyen Âge à la Renaissance, ayant pour source le *Cantique des cantiques* qui associait amour et jardin : « Tu es un jardin fermé, ma sœur, ma fiancée, / Une source fermée, une fontaine scellée » (4, 12). Le double symbolisme du jardin, à la fois métaphore de l'épouse ou de la bien-aimée et lieu de la rencontre d'amour¹⁸ est décelable dans la création de l'*hortus deliciarum* que représente le lieu de rencontre des Anges, tel qu'il est décrit dans *L'Œuvre au Noir*.

Dans un autre contexte, extérieur au lieu de réunion des Anges, mais toujours lié à la signification des événements qui ont marqué l'histoire des premiers humains dans le jardin d'Éden, le frère Cyprien joue le rôle du tentateur auprès de Zénon. Pour le médecin philosophe, il représente la tentation tardive, éprouvée dans sa période de maturité. Zénon comparera les jeux et les plaisirs interdits vécus dans le jardin avec le feu, symbole de l'enfer, mais également, dans la vie terrestre, symbole du bûcher, peine à subir par les coupables. Il donne à Cyprien le conseil de faire « de meilleurs rêves » et le prévient du danger : « Comment supporterez-vous sur tout votre corps la même flamme ? [...] Trouvez des plaisirs moins dangereux que vos assemblées d'Anges » (*OR*, p. 735). Mais Zénon lui-même, bien qu'il soit conscient de l'existence de ces dangers, résistera difficilement à la tentation :

¹⁷ Voir à cet effet Jean DELUMEAU, *Une histoire du paradis. Le jardin des délices*, Paris, Fayard, 1992, p. 248-249.

¹⁸ Voir Ernesta CALDERINI, « Un lieu du roman médiéval : le verger », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 34, mai 1982, p. 7-23, surtout p. 12, et Gabrielle van ZUYLEN, *Tous les jardins du monde*, Paris, Découvertes Gallimard, 1994, p. 38.

Fallait-il voir dans l'entêtement de Cyprien le soin de se concilier un homme jugé utile, et cru doué par surcroît d'occultes pouvoirs ? Était-ce un exemple de plus de l'éternelle séduction tentée par Alcibiade sur Socrate ? Une idée plus démente vint à l'esprit de l'alchimiste. Se pouvait-il que ses propres désirs matés au profit de recherches plus savantes que celles de la chair elle-même eussent pris hors de lui cette forme enfantine et nocive ? (OR, p. 744)

Les rencontres des Anges se déroulent, d'après les suppositions de Zénon, dans d'anciennes étuves ou d'anciens lavoirs devenus « une chambre secrète et un tendre asile » (OR, p. 736), lieu paradisiaque à leur façon. La voie d'accès est un lieu de passage « par où les Anges vont et viennent » (OR, p. 733), évoquant le voyage dans un autre monde, peut-être celui de l'au-delà, et ce déplacement est effectué dans les deux directions, départ et retour éternels.

Nous sommes ici très proches des analyses de M. Eliade dans *Le Mythe de l'éternel retour*¹⁹ qui retracent la signification des gestes de répétition rituelle des actes institués dans les temps immémoriaux. La chambre secrète des Anges acquiert ainsi facilement le « symbolisme du Centre²⁰ », ayant la fonction d'une « zone du sacré », celle que représentent tous les symboles de la réalité absolue (Arbres de Vie et d'Immortalité, absents dans le texte de Yourcenar, présents dans le tableau de Bosch, ou bien la fontaine de jouvence, dont le souvenir est évoqué par la cuve pour le bain, etc.)²¹. La route traversée par les participants pour aboutir à leur centre d'intérêt est périlleuse, puisque les dangers provenant de l'extérieur les guettent. Ce chemin acquiert le sens d'une consécration et d'une initiation à un monde secret, éloigné de la vie habituelle.

Pour se libérer de la forte tentation qu'il ressent, Zénon essaie de s'imaginer avec dédain et ironie ce qui se passe dans le paradis recréé par les Anges. Mais y réussit-il ? Le discours narratorial ne se distancie pas de l'esprit du personnage²². Sans apparemment l'assumer ou y adhérer, le narrateur est en consonance²³ avec le va-et-

¹⁹ Voir *Le Mythe de l'éternel retour*, op. cit.

²⁰ *Ibid.*, p. 24 et 30.

²¹ *Ibid.*, p. 30.

²² On lit dans *YO*, p. 62 : « Mais si l'on fait parler le personnage en son propre nom, comme Hadrien, ou si l'on parle, comme pour Zénon, dans un style qui est plus ou moins celui de l'époque, au style indirect, qui est en réalité un monologue à la troisième personne du singulier, on se met à la place de l'être évoqué ».

²³ Pour ce concept, situé dans le cadre d'une théorie du psycho-récit, nous renvoyons à l'étude de Dorrit COHN, *La Transparence intérieure*, Paris, Seuil, 1981.

vient des pensées de Zénon, pris, d'un côté, entre désir et tentation et, de l'autre, entre peur et sens de l'interdit :

Vainement, en anatomiste et non en amant, il essayait de se représenter avec mépris les jeux de ces enfants charnels. [...] Vainement, il imagina de blanches chenilles pressées l'une sur l'autre ou de pauvres mouches engluées dans le miel. Quoi qu'on fit, Idelette et Cyprien, François de Bure et Matthieu Aerts étaient beaux. (OR, p. 744-745)

Dans la pensée de Zénon, « [l]'étuve abandonnée [devient] vraiment une chambre magique » (OR, p. 745), où la fusion et la transmutation alchimique seraient alimentées par la sensualité, la « phosphorescence » des désirs et des corps nus.

Le dessin de Florian – expression illustrée des rencontres

Dans le groupe des Anges, peu sont caractérisés, étant donné la difficulté de gérer le grand nombre de personnages que compte le roman. À part Pierre de Hamaere et Cyprien, dont les traits comportementaux sont précisés, le plus « dépeint » est le frère Florian, « un peu maçon, un peu peintre », le mentor du groupe des Anges, celui qui avait conçu les préceptes hérétiques et le « tendre asile » (OR, p. 736) des licencieuses assemblées.

Pour illustrer, dans le sens même d'orner de figures, d'images, les plaisirs interdits de la chambre dérobée et pour marquer sa volonté de les assumer consciemment, le frère Florian envoie à Zénon un dessin en signe d'hostilité et d'ironie :

L'esprit fantasque de Florian était présent dans cet amas de figures. C'était un de ces jardins de délices qu'on rencontrait de temps en temps chez les peintres, et où les bonnes gens voyaient la satire du péché, et d'autres, plus malins, la kermesse au contraire des audaces charnelles. Une belle entrait dans une vasque pour s'y baigner, accompagnée par ses amoureux. Deux amants s'embrassaient derrière un rideau, trahis seulement par la position de leurs pieds nus. Un jeune homme écartait d'une main tendre les genoux d'un objet aimé qui lui ressemblait comme un frère. De la bouche et de l'orifice secret d'un garçon prosterné s'élevaient vers le ciel de délicates floraisons. Une moricaude promenait sur un plateau une framboise géante. Le plaisir ainsi allégorisé devenait un jeu sorcier, une risée dangereuse. (OR, p. 745-746)

On note la persistance, encore à cette époque, d'une clôture de l'espace, le « jardin » n'étant en fait qu'une « chambre secrète » (OR,

p. 736) dans les passages souterrains de Bruges. Cette clôture est la marque des rencontres des Anges dans toutes les évocations romanesques de leur jardin. Nombre d'historiens de l'art du jardin ou, comme Delumeau, historien du paradis, ont établi pour caractéristique de la Renaissance l'éclatement de l'*hortus conclusus* médiéval. Ce passage vers le jardin ouvert se vérifie déjà et à merveille dans *Le Jardin des délices* de Bosch. Les personnages de *L'Œuvre au Noir* semblent donc, à première vue, plutôt portés à garder des habitudes médiévales. Mais on ne saurait douter de la véritable raison de ce « conservatisme » : c'est le caractère secret et illégal de leurs pratiques²⁴. Dans le même sens, leur aménagement paradisiaque n'a que peu de ressemblance avec les vrais jardins, car il exclut la présence des plantes ou des arbres, de même que des animaux. Et il serait nécessaire de mentionner à cet égard que l'époque manifestait un intérêt croissant pour les études de plantes ou d'animaux, comme pour toute manifestation de la vie, intérêt présent chez un Léonard de Vinci ou chez un Dürer²⁵. Il n'en reste aucune trace chez les Anges. En échange, Zénon, en représentant exemplaire des préoccupations de l'humanisme et de la Renaissance, intéressé par tous les phénomènes qui composent la vie, méditera sur le sujet de la nature, quelle que soit la forme qu'elle prend, sur la vie des animaux et des insectes, sur la croissance des plantes, sur les transformations d'une ère à une autre. Il nous semble que cet « oubli », ce « manque » apparent, qui conduirait à la réduction de l'image du jardin des Anges, repose sur une intentionnalité de l'écriture. Les Anges conçoivent leur lieu de rencontre d'une manière particulière, en fonction des rapports amoureux qu'ils envisagent, pratiques secrètes interdites par l'Église. Pour cette raison, de tous les éléments matériels de l'image traditionnelle de l'Éden, est gardé uniquement le bassin d'eau évoquant la fontaine de jouvence, donc un symbole de régénération spirituelle et d'érotisme²⁶.

Le dessin de Florian, qui reprend nombre d'éléments à l'imaginaire boschien, montre la façon dont le lieu de refuge de ses

²⁴ La fermeture du lieu renvoie à un trait distinctif de l'utopie qui est justement la clôture. Voir Paola VECCHI, « L'Amour de soi et la mort en utopie. La perfection inquiète de Gabriel de Foigny », *Requiem pour l'utopie ? Tendances autodestructives du paradigme utopique*. Mélanges coordonnés par Carmelina IMBROSCIO, Pise, Editrice Libreria Goliardica / Paris, Éditions Nizet, 1986, p. 35-53, ici p. 39. De ce fait, on pourrait lire l'épisode des Anges comme démarche utopique.

²⁵ Voir Ludwig GROTE, *Dürer. Étude biographique et critique*, Genève, Albert Skira, 1965, p. 74-76.

²⁶ Sur le symbolisme de la fontaine de jouvence, voir Jean DELUMEAU, *op. cit.*, p. 177-179.

compagnons se métamorphosait dans sa pensée, conformément à un symbolisme d'artiste-peintre : la chambre dérobée devient un « jardin de délices », jardin d'amour imaginé depuis toujours par les peintres. Même dans les conditions de rencontre qui sont celles des Anges, la chambre conserve toutefois l'élément de décoration intérieure, spécifique à une demeure, qu'est le rideau. Les « délicates floraisons » mentionnées sont empruntées à la peinture de Bosch. Changement apparemment mineur, la fraise, dont la symbolique a préoccupé l'esprit d'un bon nombre d'interprètes de Bosch, est remplacée par une « framboise géante²⁷ » présentée sur un plateau. La plus ancienne appellation du triptyque de Bosch était « la peinture de la fraise » en raison des nombreuses apparitions de ce fruit. Il semble que l'écrivain, par le biais du personnage, marque sa liberté par rapport au modèle et essaie de s'éloigner des rapprochements trop évidents²⁸. Cependant les ressemblances avec l'œuvre de Bosch sont visibles. La vasque pour le bain, entourée par différents groupes, renvoie de toute évidence au bassin de vie du plan médian du *Jardin des délices*. En revanche, les amants cachés par le rideau sont plus difficilement repérables : on pourrait choisir entre le groupe caché dans le coquillage en guise de chambre nuptiale et celui abrité par la pyramide de couleur orange (ou rouge corail), dont seuls les pieds sont représentés. L'interprétation sensuelle des gestes de ces groupes prouve que l'auteur n'adhère pas aux observations de Fraenger sur ces figures, qui soutenait qu'il faut y voir respectivement une scène d'aide apportée à un agonisant et une tentative de rédimmer la signification des fonctions digestives. Yourcenar réinterprète à sa guise les groupes du tableau et modifie le contenu des images en fonction des réalités romanesques qu'elle choisit d'exprimer : intérêt centré sur la Belle en raison aussi de son origine noble, relations homosexuelles entre les jeunes moines, serviabilité / servitude de la noiraude qui apporte aux autres des fruits rafraîchissants. Mais la description du dessin de Florian n'est en réalité que le résultat d'une lecture due au regard de Zénon : la représentation du jardin est rangée du côté des allégories, dont le dessein caché est d'enchanter

²⁷ Il peut paraître bizarre que la fraise, associée à partir d'Ovide au temps de l'âge d'or, rapprochée de la volupté terrestre (W. FRAENGER, *Le Royaume millénaire*, Paris, Denoël, 1966, p. 188) et qui symbolisait le bonheur du jardin d'Éden (voir Jean DELUMEAU, *op. cit.*, p. 163), soit remplacée par une framboise. Peut-être parce que ce fruit, au goût doux-amer, rend présents les champs et les forêts et en évoque un état sauvage initial.

²⁸ On reconnaît l'attitude qui caractérise l'acte créateur de l'écrivain Yourcenar d'osciller entre la précision des sources et leur occultation.

les esprits, tout en gardant un air de moquerie, de dangereuse raillerie²⁹.

Cette description contient en plus de petits commentaires : « amas de figures », preuve d'un « esprit fantasque ». Ces caractérisations deviennent, d'une façon indirecte, les gloses critiques de la peinture de Bosch. Par la voix du narrateur extradiégétique, mais consonant avec le personnage de Zénon, Yourcenar rappelle deux types d'interprétation de « ces jardins de délices qu'on rencontrait de temps en temps chez les peintres » (*OR*, p. 745) : il s'agit soit d'une satire du péché, sévère avertissement contre les excès, soit d'un cantique des plaisirs, ou même d'une initiation à une *ars amandi*. On aura reconnu, dans cette dernière description, un renvoi à l'ouvrage de W. Fraenger. De toute l'exégèse de Bosch, c'est surtout la théorie de Fraenger qui a attiré l'attention de Yourcenar en raison peut-être de son outrance interprétative et des controverses qu'elle a soulevées. Toutefois, il apparaît clairement que l'écrivain n'adhère pas sans réserves à ses conclusions, qui reposent sur la participation du grand maître de la secte hérétique des Frères et Sœurs du Libre Esprit à la création du triptyque. La lecture de l'ouvrage de Fraenger, extrêmement riche au niveau interprétatif des détails picturaux, a laissé cependant des traces : les personnages amoureux sont vus dans *L'Œuvre au Noir* comme de « blanches chenilles » ou des « mouches engluées dans le miel » (*OR*, p. 745), ce qui rappelle que Fraenger avait vu les créatures représentées sur le panneau central comme « une multitude de papillons blancs³⁰ ». De même, le mouvement d'allers et retours répétés est suggéré par l'observation visant « [l]a marque distinctive du Royaume millénaire [qui] est le cycle, et sa loi [qui est] celle de l'éternel retour³¹ ». Mais tous ces rapprochements se situent à un niveau inconscient de la création (au sens donné par Jung). Et il n'est pas question d'affirmer qu'une inspiration directe de l'ouvrage de Fraenger a été à la base de la description romanesque, mais plutôt de concevoir une intertextualité, une circulation des concepts et des images.

L'utopie – aspiration vers le bonheur, création d'un monde stylisé

L'imitation des archétypes et la répétition des gestes paradigmatiques présupposent l'abolition de la distance temporelle

²⁹ Voir la « Note de l'auteur », *OR*, p. 850.

³⁰ W. FRAENGER, *op. cit.*, p. 165.

³¹ *Ibid.*, p. 166-167.

entre le temps des origines et le temps présent qui conduirait à l'accomplissement d'un rite de passage du profane au sacré³². Imiter ou reproduire des gestes archétypaux, par cette tentative de refaire le paradis terrestre et de reprendre les gestes des pères primordiaux³³, pourrait être considéré comme un geste que l'écrivain attribue aux intentions des Anges. Leur attribuer cette intention peut aussi bien avoir pour but de rappeler les gestes plus « historiques », parce qu'attestés, des membres de la secte des Adamites, dont la doctrine a été continuée par les Frères et Sœurs du Libre Esprit³⁴. Il devient possible également de relever l'existence des rapports étroits entre les courants hérétiques s'opposant à l'Église et une certaine aspiration vers l'utopie, car ces deux phénomènes apparaissent à la suite d'interdictions physiques, morales et sociales³⁵. La profession de foi des Frères du Libre Esprit consistait à « se débarrasser de toute idée de culpabilité dans les actes naturels et à retrouver par des moyens quelquefois orgiastiques l'état de pureté antérieur à la chute³⁶ ». Cette doctrine est assimilable à la tentative nostalgique de rétablir les rapports du paradis perdu et désireuse de renouer avec ce prototype archétypal, démarche décelée dans quelques mouvements historiques qui se sont voulus « fondés sur une mystique à symbolisme théologique³⁷ » et qui se sont succédé à travers les époques. En plus des Adamites et des Frères et Sœurs du Libre Esprit, les anabaptistes, mouvement religieux formé à la suite de la déchirure produite par les idées de la Réforme, se sont montrés, en tant qu'« héritiers directs » des sectes hérétiques, tout autant désireux de

³² M. ELIADE, *op. cit.*, p. 31 et p. 49.

³³ *Ibid.*, p. 16.

³⁴ Le lien entre l'œuvre de Bosch et les pratiques des sectes adamites a été déjà envisagé par un érudit comme Fraenger et accepté par d'autres chercheurs. Ainsi, les publications de ROTHE (*Hieronymus Bosch. Garten der Lüste*, Munich, 1955), WERTHEIM AYMÈS (*Hieronymus Bosch*, Amsterdam, 1957 et La Haye, 1961) et REUTERSWÄRD (*Hieronymus Bosch*, Uppsala, 1970) s'appuient entièrement ou partiellement sur les thèses de Fraenger. Plusieurs autres commentaires favorables ont été publiés depuis. Voir R. H. MARJNISSEN (éd.), *Bosch*, Bruxelles, Arcade, 1975, p. 99, note 66.

³⁵ Claude G. DUBOIS, (*Problèmes de l'utopie*), *Archives des lettres modernes*, 85, 1968, p. 1-64, ici p. 13 : « L'utopie relève donc de la psychologie de l'imaginaire, et apparaît comme une réaction de dépassement d'un conflit dramatique, représentation mentale, la plupart du temps, d'un conflit d'ordre sociologique ».

³⁶ *Ibid.*, p. 44. Voir aussi le *Dictionnaire de théologie catholique*, Paris, 1924, tome VI, c. 800-809, qui se réfère à « une secte qui livrait d'une génération à une autre un credo dont le fond serait (au point de vue métaphysique) le panthéisme et, dans la pratique, une "liberté d'esprit" aboutissant à des doctrines immorales et antisociales » (c. 801).

³⁷ Claude G. DUBOIS, *op. cit.*, p. 20.

« restaurer l'égalité et la communauté de vie antérieure au péché³⁸ ». Chez Marguerite Yourcenar on retrouve décrites ces tentatives de construction utopique, témoins de l'importance qui leur est accordée, dans deux épisodes distincts : celui du jardin des Anges et celui portant sur la cité communautaire des anabaptistes de Münster³⁹.

Le paradis artificiel des Anges est construit visiblement en opposition avec le monde qui les entoure, considéré comme le monde « des méchants⁴⁰ », ce qui signifierait le monde de ceux qui établissent les interdictions et qui infligent les punitions. Comme dans toute tentative de construction d'un monde idéal, utopique, l'espace de leurs rencontres se constitue dans un monde clos, souvent entouré d'ennemis⁴¹, souvent contre ce qui l'entoure. De ce fait, les protagonistes témoignent d'une conscience de l'interdit et du caractère inhabituel de leurs actes. Ils aspirent à instituer en cachette un groupe chez qui s'instaurerait la loi de l'absolue liberté corporelle, sans aucune contrainte : « Il n'y a chez les Anges ni honte, ni jalousie, ni défense concernant le doux usage du corps. La Belle donne à tous ceux qui l'en requièrent la consolation de ses baisers [...] » (OR, p. 735).

Les éléments d'analyse (de l'espace, du temps et des rapports de société dans les assemblées des Anges) permettent d'interpréter l'épisode comme lieu utopique, traduisant l'aspiration vers l'utopie de tous les temps. Les protagonistes témoignent de l'« esprit utopique » dont a traité R. Ruyer en s'appuyant sur l'acception péjorative du terme. Cet esprit utopique serait spécifique à une personne qui « prend ses rêves pour des réalités, qui construit un monde idéal où tout est bien, mais au prix [...] d'une certaine tricherie, presque

³⁸ *Ibid.* Dans le *Dictionnaire de théologie catholique*, 1909, tome I, c. 1128-1134, les anabaptistes sont vus, avec les sociniens, comme les *radicaux* de la Réforme protestante : « les anabaptistes ont poussé jusqu'à l'extravagance le principe de l'individualisme mystique » (c. 1128).

³⁹ Cet épisode a été analysé par Carminella BIONDI dans « Mourir à Münster : l'envers d'une utopie religieuse dans *L'Œuvre au Noir*, de Marguerite Yourcenar », *Requiem pour l'utopie ?*, *op. cit.*, p. 153-159.

⁴⁰ Cette dénomination renvoie aux « méchantes » religieuses qui gardent Idelette et rappelle à plus forte raison le titre *Le Monde méchant*, accordé au volet gauche du *Triptyque du déluge* de Jérôme Bosch (après 1500, Rotterdam, Musée Boymans-van Beuningen). Cette section gauche du triptyque a été diversement interprétée : « [S]oit comme le monde d'avant le déluge, habité par la descendance corrompue de Nephilim (Fraenger, 1950) ; soit comme la chute des anges rebelles (Bax, 1956) ; soit comme illustration des citations évangéliques sur les jours de Lot et les ruines de Sodome (Baldass) ». Voir Mia CINOTTI, *Tout l'œuvre peint de Bosch*, Paris, Flammarion, 1967, p. 97.

⁴¹ Voir Paola VECCHI, *op. cit.*, p. 44.

malhonnête, avec les lois économiques, psychologiques et sociales⁴² ». Nous nous retrouvons donc, avec les Anges, devant une tentative de reconstruction d'un pays des chimères, « peuplé d'êtres selon le cœur⁴³ », lieu débarrassé des contraintes, sociales ou autres, où le désir individuel fait la loi. Cela n'est pas sans rappeler la devise « fay ce que voudras » de Thélème, cette abbaye transformée en espace idéal de refuge, où l'individu dispose de liberté et où le désir personnel (« leur vouloir et franc arbitre ») devient la règle d'un comportement basé sur la confiance dans les lois naturelles⁴⁴.

Dans son essai de définition de l'utopie, Claude G. Dubois⁴⁵ désigne par ce terme « tout pays imaginaire [où l'] on mettait en relief, selon le cas et l'humeur, soit le caractère irréel, soit le caractère idéal ». Il ajoute également que « l'emploi [de l'utopie] dans ce sens est attesté dès le XVI^e siècle⁴⁶ ». Le terme *utopie* devrait donc être rattaché, selon son caractère, à « *outopie*, le Pays de Nulle Part, ou à *eutopie*, le Pays où l'on est bien⁴⁷ ». D'une manière semblable, l'Éden imaginaire que *L'Œuvre au Noir* nous invite à lire se situe à mi-chemin d'une *outopie*, d'un caractère de « fantaisie délicieusement ou dangereusement irréaliste⁴⁸ » et d'une *eutopie*, conçue sur la base d'une loi qui vise la pure délectation, qui n'impose pas la moindre oppression.

La dénomination « jardin de délices » par laquelle le dessin de Florian est désigné renforce le rappel des rêves utopiques, ceux issus des milieux populaires⁴⁹, comme les pays imaginaires que sont le *pays de Cocagne* et le *jardin des délices*. Les thèmes, conjoints entre eux, de l'âge d'or, du paradis, du jardin des délices, du pays de Cocagne, de

⁴² R. RUYER, « Les Problèmes sociaux et les problèmes humains », Nancy, Centre Européen Universitaire, Département des Études des Civilisations, 1953, fasc. 3, p. 1.

⁴³ Claude G. DUBOIS, *op. cit.*, p. 4. L'auteur cite Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, livre IX, Paris, Garnier, 1962, t. II, p. 274.

⁴⁴ La devise de Thélème qui exprime un idéal humaniste et une promesse de liberté présuppose une utopie sociale. Voir Carla FRECCERO, « Rabelais's "Abbaye de Thélème" : Utopia as Supplement », *L'Esprit Créateur (Art, Architecture, Text : The Late Renaissance)*, vol. XXV, 1, 1985, p. 73-87. Pour les citations, voir Fr. RABELAIS, *Gargantua*, dans *Œuvres complètes*, éd. par Mireille HUCHON, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994, chapitres LII-LVII, surtout le chapitre LVII (« Comment estoient reiglez les Thelemites à leur maniere de vivre »), p. 148-149.

⁴⁵ Claude G. DUBOIS, *op. cit.*, p. 7-8.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 7. Voir aussi la note concernant l'usage de ce mot chez Rabelais, dans *Pantagruel*, chapitres II et XV (où *Utopie* remplace le terme *Achorie* de l'édition de 1532) et dans *Le Tiers Livre*.

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁹ Voir Guy DEMERSON, « Cocagne, utopie populaire ? », *Revue belge de philosophie et d'histoire, (Langues et littératures modernes)*, LIX, 3, 1981, p. 529-553, surtout p. 533.

la fontaine de jouvence, du « monde renversé », des fêtes des fous, etc.⁵⁰, ont engendré les manifestations à tendance utopique dans la culture non savante, prises pour des « utopies populaires⁵¹ ». Ces « utopiques » ont trouvé leur place, dans une égale mesure, aussi bien dans des représentations scripturales que picturales. Nous pouvons illustrer ces dernières avec des exemples d'œuvres de Bosch et de Breughel, condensations des thèmes qui circulaient à l'époque : *La Nef des fous* (1490-1500, Paris, Louvre), *Le Jardin des délices* (1503-1504, Madrid, Prado) de Bosch et *Le Pays de Cocagne* de Breughel (1567, Munich, Alte Pinakothek). Les utopies populaires ont joué un rôle dans la genèse du genre utopique⁵², étant donné leur caractère de négation du monde réel, qui constitue le point de départ de l'utopie.

L'importance accordée à l'utopie en cette période explique sans doute que les éléments qui la caractérisent trouvent une place de choix dans la reconstitution romanesque proposée par *L'Œuvre au Noir*, sous l'un de ses aspects populaires, le jardin des plaisirs. Tout d'abord, il faut mentionner que Marguerite Yourcenar était elle-même particulièrement intéressée par l'utopie, au point qu'elle rédigea une « utopie » à l'intention des temps présents dans ses carnets de travail contenant des projets et des plans⁵³. Deuxièmement, les ouvrages des XVI^e et XVII^e siècles que l'écrivain a dus consulter font découvrir un intérêt toujours grandissant pour l'âge d'or, les Îles Fortunées et les pays de Cocagne. Le désir de construction d'un « ailleurs » idéalisé, lieu de refuge du monde, était devenu manifeste dans la floraison des utopies à partir du XVI^e siècle⁵⁴. Une fois relancé, après une longue absence dans la littérature savante, par *l'Utopie* de Thomas More (1516), le genre utopique obtint un succès considérable. Suite à ce succès, l'aspiration et la rêverie

⁵⁰ Pour l'idée d'une unité de départ dans la conception de ces thèmes, voir Jean DELUMEAU, *op. cit.*, p. 177.

⁵¹ Populaires premièrement en raison de leur popularité, ensuite à cause d'une différence de niveau culturel. Voir Guy DEMERSON, *op. cit.*, p. 529-535 : « Les genres de l'utopie varient selon la culture du public qui est visé ; mais l'expression "utopie populaire" est aussi ambiguë que celle de "littérature populaire", car la critique ne donne pas au mot peuple un contenu clair et constant » (p. 535).

⁵² Claude G. DUBOIS, *op. cit.*, p. 35 : « Le pays de Cocagne a peut-être inspiré l'utopie de More, en tout cas il a influencé l'épopée alimentaire de Rabelais ».

⁵³ Voir le carnet publié par Élyane DEZON-JONES, *Sources II*, Paris, Gallimard, 1999. Les fragments intitulés « Souhais » et « Haines » du chapitre « Méditations dans un jardin » dessinent les deux pôles d'un monde utopique.

⁵⁴ Jean DELUMEAU, *op. cit.*, p. 157 : « *L'Utopie* se situa en son temps à l'intérieur d'une vaste littérature internationale qui porta un regard attristé sur l'époque en lui opposant des "autrefois" et des "ailleurs idylliques", tout en contribuant à renforcer cette nostalgie ».

utopiques purent être rangées parmi les composantes spécifiques de la Renaissance.

Des éléments qui projetaient l'homme dans un monde irréel ont été identifiés dans l'œuvre édifiancée de Jérôme Bosch. Plusieurs commentateurs ont vu dans la scène centrale du *Jardin des délices* une construction utopique⁵⁵ avant la lettre. On avait déjà parlé du « caractère irréel », des « symboles oniriques », de « l'état immatériel du monde », d'un « paradis empoisonné » pour arriver à la théorie d'une « utopie terrestre, rêve d'un Éden recréé sur terre »⁵⁶. Tout comme l'utopie, le panneau central du tableau de Bosch semble représenter une « perversion terriblement intellectuelle », pour reprendre la formule de Marcel Brion⁵⁷. Croyances et attitudes, pensée et imaginaire spécifiques de la fin du XV^e siècle ont trouvé leur transformation artistique dans le *Jardin des délices*. La concentration signifiante d'éléments caractéristiques qu'il présuppose démontre comment les chefs-d'œuvre sont révélateurs des modes de pensée de leur époque, puisqu'ils deviennent des sortes de réceptacles ou de creusets où se fond la diversité des aspects qui définissent une période pour en faire ressortir une image homogène. L'intérêt qu'en manifeste Marguerite Yourcenar est évident : l'écrivain semble avoir adopté la même méthode de fondre ensemble divers éléments, cette méthode de résonance quelque peu alchimique, qui lui permet à la fois de comprendre l'œuvre de Bosch et de concevoir sa propre façon de créer.

Cet *excursus* parmi les utopiques de la Renaissance ne se proposait que de mettre en lumière le travail de Marguerite Yourcenar dans sa volonté de déceler les éléments les plus typiques de l'époque à reconstruire. Il met en évidence également la justesse des choix de l'écrivain. Dans *L'Œuvre au Noir*, Marguerite Yourcenar a su sélectionner et fondre, dans la matière romanesque, les multiples éléments qu'une peinture du début du XVI^e siècle lui offrait. Mais en

⁵⁵ Jean DELUMEAU, *op. cit.*, p. 246, dans une perspective semblable, remarque l'existence d'un rapport entre le paradis et l'utopie dans l'exégèse biblique : « Le paradis terrestre devint sous leurs plumes [des commentateurs de la Genèse] un lieu utopique digne des plus mélancoliques regrets et l'occasion d'évoquer un extraordinaire irréel du passé ».

⁵⁶ Toutes ces remarques (FRIEDLÄNDER, *Altniederländische Malerei*, V, Berlin, 1927 ; TOLNAY, *Hieronymus Bosch*, Bâle, 1937 ; WERTHEIM AYMÈS, *Hieronymus Bosch*, Amsterdam, 1957 ; ROBIN, *Ambiguïté de Jérôme Bosch*, Gand, 1967 et REUTERSWÄRD, *Hieronymus Bosch*, Uppsala, 1970) sont recensées par R. H. MARIJNISSEN, *op. cit.*, p. 85, 87 et 89.

⁵⁷ Cité par R. H. MARIJNISSEN, *op. cit.*, p. 85.

regard de ses idées, de ses professions de foi exprimées autant dans son œuvre que dans ses entrevues, il serait difficile de croire qu'elle a embrassé explicitement la vision religieuse et moralisante du péché suivi de la punition, telle que les érudits l'ont décelée dans *Le Jardin des délices*⁵⁸. Les plaisirs de la chair deviennent pour l'écrivain le prétexte du piège où tombent Idelette et les jeunes moines et novices. La solution adoptée dans le roman sur la « pieuse fin » des pauvres êtres, qui se sont fabriqué l'illusion d'être des Anges, exempts de péchés et de souffrances, qui « ne conçoivent ni n'enfantent » (*OR*, p. 751), comme il ressort du dialogue entre Cyprien et Zénon, est conforme aux faits du temps⁵⁹. Il devient presque prévisible qu'ils fassent connaissance avec l'enfer après avoir essayé le goût du paradis. La première étape est représentée par les tourments de l'enfer terrestre, dont les tortionnaires sont d'autres êtres humains. Le message de bonheur contenu dans toute utopie se mue ainsi dans son contraire dont la présence invisible menace la perfection de l'illusion utopique. En fait, on pourrait même voir l'aventure des Anges comme une sorte d'anti-utopie, car elle contient en germe la promesse de l'enfer : rappelons à cet égard l'avertissement de Zénon concernant le danger représenté par le feu. L'eutopie que les Anges ont tenté d'atteindre n'est plus, à ce moment, qu'un bonheur éphémère, où déjà le mal et le danger guettent. La solution romanesque qui s'impose est la découverte des Anges, leur arrestation et leur condamnation au bûcher.

La mort par le feu était une des peines de prédilection depuis le Moyen Âge. Sa présence est manifeste dans nombre de peintures de l'époque. Il suffit de mentionner certaines représentations des plus suggestives : les enfers de Bosch, celui du volet gauche du *Jardin des délices*, ou le paysage au fond du panneau central de *La Tentation de saint Antoine* (1505-1506, Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga), ou encore les détails au fond du *Triomphe de la Mort* de Breughel (vers 1562-1563, Madrid, Prado). Cette mort était conçue comme une véritable purification, sans aucune compassion pour les êtres humains à qui d'atroces souffrances étaient infligées.

Cette fin romanesque est vraisemblable, car elle témoigne d'une persistance des théories médiévales toujours vivantes au XVI^e siècle, qui opposaient la vie des hommes (« vallée de larmes », traversée de tristesses, de craintes, de douleurs) au jardin d'Éden et qui

⁵⁸ Voir *ibid.*

⁵⁹ Les manquements à la morale courante et les résistances aux pouvoirs religieux et politique étaient punis sévèrement.

considéraient la vie réelle comme le contraire du paradis⁶⁰. La punition infligée aux Anges, non seulement par des larmes, des craintes ou des douleurs (produites par la torture), mais également par le feu, celui même qu'annonçait l'Apocalypse, dévoile l'échec de leur tentative utopique. Cet échec était, d'ailleurs, prévisible pour le fin connaisseur de son temps que l'écrivain fait de Zénon⁶¹. Une tentative de réactualiser le « commencement » de l'histoire de l'homme, par la création d'un paradis artificiel, trouve son pendant dans une fin presque apocalyptique dans le feu du bûcher⁶². Comme le montre explicitement Delumeau⁶³, le sentiment aigu de l'impossible retour au paradis caractérise, parmi d'autres éléments, les débuts de la modernité européenne. Ainsi la solution narrative qu'adopte l'écrivain reflète-t-elle un trait révélateur de la modernité du XVI^e siècle.

La présence d'innombrables éléments renaissants dans *L'Œuvre au Noir* contribue fortement à créer l'impression de fresque romanesque, plus facilement décelable dans la structure de la première partie du roman, conçue selon l'intention de l'auteur comme « un fond de tableau et une préparation, faits pour nous montrer un être se détachant peu à peu de la masse des êtres⁶⁴ ». En somme, « la vie errante » de Zénon, telle qu'elle est évoquée dans la première partie du roman, acquiert les particularités d'une représentation narrative⁶⁵. L'existence d'un *espace de visibilité*, celui à partir duquel est vue la représentation et dans lequel se trouve situé le spectateur, demande de faire appel à la problématique essentielle de l'articulation des éléments de la fresque : elle réclame le déplacement du spectateur, face à la représentation fragmentée en plusieurs scènes. Si l'on reprend le concept d'*espace de visibilité* pour la littérature, on constate qu'il implique, en raison de la passivité (dans

⁶⁰ Jean DELUMEAU, *op. cit.*, p. 272-273.

⁶¹ Qui plus est, dans un des ouvrages qui lui sont attribués, Zénon Ligre fait même des « prognostications » sur les temps futurs.

⁶² La prévision de Zénon concernant la future punition des Anges, mêlée de compassion et d'affection, renvoie d'une certaine façon à la cosmologie stoïcienne de son homonyme, conception dominée par le mythe de la destruction, de la consommation de l'Univers par le feu. Sur la croyance dans la combustion universelle (*ekpyrosis*) périodique, voir Mircea ELIADE, *op. cit.*, p. 106.

⁶³ Jean DELUMEAU, *op. cit.*, p. 176-177.

⁶⁴ Marguerite YOURCENAR, « Lettre à Mademoiselle S. », *op. cit.*, p. 183.

⁶⁵ Voir Louis MARIN, « Représentation narrative », *Encyclopædia Universalis*, Paris, 1985, t. 15, p. 907-909. Nos analyses, concernant la façon dont une fresque littéraire est lue, se constituent en écho aux réflexions de Louis Marin sur une proposition de définir la représentation narrative dans les arts visuels.

le sens d'immobilité physique) du lecteur devant le livre, le déplacement des scènes décrites par le geste de tourner les pages au fur et à mesure que la lecture avance. Dans le cas des représentations peintes sur des parois qui exigent, du fait de leur immobilité, le déplacement du spectateur, c'est ce type de dynamisme qui opère la mise en scène visuelle du récit. Ce qui rapproche finalement les deux types de fresque serait la constitution du sens du récit par une « série de scènes ou de séquences narratives destinées à être vues successivement⁶⁶ ».

Toutefois le contenu d'un roman ne peut pas être réduit à une suite de scènes : il comporte en plus un élément (ou des éléments) susceptible(s) de vaincre le statisme de la description et de faire couler l'action de manière dramatique / dynamique. Dans cette optique, l'épisode des Anges est vu comme l'élément moteur de l'action, qui la sous-tend dans les deux dernières parties et qui offre le prétexte de la fin, de la « trappe » où finalement Zénon tombera. Ce personnage accumule la fonction de spectateur dans le roman (comme observateur) ou de participant aux événements, en tant qu'il est directement impliqué, ou qu'il l'est par procuration amicale ou parentale, comme dans les épisodes concernant « La Carrière d'Henri-Maximilien » ou « La Mort à Münster ». Dans l'épisode des Anges, Zénon, au début spectateur plus ou moins passif à l'égard de l'assemblée des Anges, devient ensuite fortement tenté. Même s'il reste loin des jeux des Anges, il devient « concerné⁶⁷ » dans l'histoire. Les opinions du lecteur sont orientées par celles de Zénon, le récit étant focalisé sur les savoirs de ce personnage : nous prenons connaissance des Anges en même temps que lui et nous apprenons les prévisions qui les concernent et la tentation qu'il éprouve. Zénon représente ainsi le filtre de lecture de l'épisode. La chute des Anges et, à la suite, les accusations de Cyprien l'entraînant dans un procès, il redevient « le protagoniste de sa propre aventure » (*OR*, p. 783) et assume son destin. C'est donc par l'épisode des Anges que la diégèse vainc le statisme qui la caractérisait jusqu'à ce moment-là et est avancée vers sa fin, cette fin qui devient également « la fin de Zénon ». D'ici, il faut souligner le rôle de propulseur de l'épisode.

Zénon semble être resté un observateur du monde, sans s'impliquer, autrement que par des refus ou par des révoltes solitaires, dans les événements sociaux qui ne concernent ni sa vocation de médecin, ni son comportement de libre penseur. Ses

⁶⁶ *Ibid.*, p. 908.

⁶⁷ Le mot est d'Albert Camus.

voyages, prétexte en cette époque à la découverte d'un pays idéal, lieu de bonheur ou de plaisance ou de félicité sociale et politique, ne lui permettent de trouver nulle part le refuge (*l'u-topia*) qui facilite l'accomplissement de sa tâche, celle d'apporter sa part à la compréhension du monde et à l'allégement des souffrances.

Sur le plan narratif, la mobilité du héros dans l'espace, cette traversée du monde, tel qu'il était connu ou plutôt parcouru en ce temps-là, correspond à une constitution de noyaux narratifs, à une fragmentation des scènes qui composent la première partie de l'œuvre. Au contraire, le statisme spatial du personnage, installé à Bruges, permet d'observer de quelle manière les événements s'enchaînent dans ce qui aurait pu paraître une vie paisible, avec ses scènes de décor provincial. Grâce à l'introduction de l'épisode des Anges, centre de l'intrigue, l'écrivain réussit à rendre la dynamique cachée de tout univers. On ne saurait plus douter de l'importance de la séquence analysée : elle constitue l'épisode central de la diégèse, et tel est son rôle, la motivation de sa présence au cœur même du roman.