LES *PROPHÉTIES COMIQUES* DE ZÉNON OU LES JEUX DIVINATOIRES DE LÉONARD DE VINCI VUS PAR MARGUERITE YOURCENAR

par Loredana PRIMOZICH (Vérone)

Zénon aux mille facettes qui se superposent en lui est un personnage qui se veut la synthèse et la voix d'une époque. Dans cet univers de *L'Œuvre au Noir*[1] fascinant et traversé de forces souvent contraires, le visage fictif de l'alchimiste se détache de l'arrière-plan de ce fort probable XVIe siècle imaginé par Marguerite Yourcenar grâce à une stratification, voire un entrelacement, conscient et/ou inconscient de la part de l'auteur, de plusieurs visages réels. De Copernic à Étienne Dolet, d'Ambroise Paré à Jérôme Cardan et à Galilée, sans oublier Giordano Bruno ou Tommaso Campanella, la liste assez nourrie de noms comprend les intellectuels les plus importants de l'Humanisme et de la Renaissance européens : nous y trouvons philosophes, médecins, mathématiciens, hommes de lettres réunis presque sans ordre apparent, pour former le visage protagoniste du roman. Ces figures sont empruntées à l'histoire afin de donner au récit une certaine aura véridique. Ou peut-être ces liens entre réalité historique et fiction romanesque devraient-ils souligner davantage les multiples enchevêtrements de la vie humaine, qui est l'un des axiomes yourcenariens. Ainsi avouant dans sa "Note" en fin de volume les possibles rapprochements entre son héros et ses modèles, Marguerite Yourcenar rattache "l'imaginaire philosophe à ces authentiques personnalités échelonnées le long de ce même siècle" (*ON*, p. 453-454).

C'est alors par le biais de l'Histoire et de l'artifice narratif que ces individus lui cèdent certains traits de leurs caractères dans une personnalisation d'autant plus libre et créatrice que Zénon est supposé vivre plus ou moins dans les mêmes horizons spatio-

[1] Marguerite YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, Paris, Gallimard, 1976, Folio, n° 798. Nos citations seront désormais accompagnées de l'abréviation *ON* suivie de l'indication des pages entre parenthèses.

temporels. La tâche qui revient au lecteur serait alors non de déceler les rapports intertextuels de telle ou telle autre personnalité avec ce héros au cours de son aventure humaine – ce qui provoquerait sa décomposition mécanique[2] – mais de mettre en lumière les modalités de ces figures et la façon dont elles concourent à la formation du personnage.

Parmi les nombreux exemples de relation historique et littéraire qu'on pourrait analyser, celle que la romancière établit entre Zénon et Léonard de Vinci semble significative à plus d'un titre. Dans *L'Œuvre au Noir* il y a en effet plusieurs emprunts, déclarés par la romancière ou au contraire non avoués par elle, à la vie et aux idées du peintre italien.

Mort dans le château d'Amboise quelque neuf ans après la naissance de Zénon, comme dit Marguerite Yourcenar elle-même[3], Léonard de Vinci est un esprit éclectique et ouvert à l'expérience scientifique ainsi qu'aux phénomènes naturels. C'est pourquoi il est peut-être l'exemple le plus réussi de l'homme de science au XVIe siècle. À première vue, il pourrait sembler que l'écrivain ait voulu doter son héros de certaines qualités reprises de l'Italien[4], et créer un lien surtout temporel entre lui et Zénon. Cependant les points de contact entre le personnage réel et son double romanesque ne se bornent pas à quelques détails glissés ici et là dans le tissu narratif ; d'autre part les deux visages ne se confondent pas non plus l'un l'autre. Au contraire, il me semble que la présence de Léonard de Vinci, dont l'image virtuelle se cache derrière le visage de l'alchimiste, nourrit en profondeur son esprit et contribue à sa sublimation car Marguerite Ycurcenar trouve chez Léonard l'amour pour la Nature, le désir démesuré de tout connaître, l'esprit critique, la mélancolie nuancée de pessimisme d'un homme qui a de la peine à croire en la bonté de l'humanité, aspects qui caractérisent Zénon aussi[5].

---

[2] D'ailleurs Marguerite Yourcenar elle-même nie avoir créé Zénon selon une opération mécanique, "ce qu'aucun romancier consciencieux n'accepte de faire" (*ON*, p. 453).

[3] Dans sa "Note", la romancière fait allusion aux dates qui séparent son héros de ses modèles.

[4] Marguerite Yourcenar cite deux sources : E. BELT, *Les Dissections anatomiques de L. de Vinci* et F. S. BODENHEIMER, "Léonard de Vinci biologiste", dans *Léonard de Vinci et l'expérience scientifique au XVIe siècle*, Paris, PUF, 1953, 263 p. (voir "Note", *ON*, p. 457), ayant servi pour les expériences médicales et biologistes de Zénon.

[5] Un premier portrait de Léonard chez Marguerite Yourcenar est d'ailleurs esquissé

Et par un mouvement typique chez Marguerite Yourcenar, la relation entre les modèles – en tant qu'influences littéraires ou artistiques – et ses personnages est aussi féconde avec son esprit puisque l'écrivain ne se borne pas à transposer dans ses ouvrages des allusions et/ou des influences plus ou moins déclarées. En effet, on ne trouve presque jamais dans son œuvre un simple rapport binaire entre 'personnage' et 'modèle'. Ce qui ressort, c'est en fait une figure triangulaire qui, incluant aussi l'écrivain, s'amplifie à l'œuvre entière. Par conséquent, d'autres allusions à l'artiste italien émaillent les textes yourcenariens. D'une part, les renvois aux tableaux léonardesques s'intègrent à la trame poétique de l'œuvre yourcenarienne en soulignant les différents passages de la narration ou de l'analyse critique[6] : chronologiquement les exemples de ce type vont de la *Joconde* au sourire "railleur" dans *Les Dieux ne sont pas morts*[7] aux *Saint Jean* et *Bacchus* du Louvre aperçus par Jeanne en fuite dans *Quoi ? L'Éternité*[8]. Ailleurs les réflexions tracées par l'écriture renversée de Léonard en train de dessiner les lignes de son univers font écho au sentiment yourcenarien de communion avec le Tout[9], quoique les mots attribués au peintre, où l'art et la nature se confondent, s'entrecroisent parfois d'autres expressions tirées d'Oscar Wilde, Francis Bacon et John Ruskin[10].

Pour ce qui concerne plus spécialement la relation Zénon-Léonard dans *L'Œuvre au Noir*, une analyse textuelle met en lumière les divers renvois aux textes léonardesques, dont l'exemple le plus évident reste cet échantillon de "profezie" dans "La prison", premier chapitre de la dernière partie du roman. D'autres souvenirs sont cependant échelonnés en cours de narration[11] : dans "La Conversation à

---

derrière les traits de Dédale dans *Le Jardin des Chimères*. Allégorie de l'artiste en vieillard, le Dédale yourcenarien renoue avec la tradition du XXe siècle qui nous présente cette nouvelle forme de l'archétype de l'artiste dont J. Joyce fournit l'exemple le plus réussi. Pour une approche plus détaillée des rapports entre Léonard et le Dédale yourcenarien, cf. le ch. I de mon ouvrage *Topoi et mythes chez Marguerite Yourcenar* (à paraître).

[6] Les occurrences de Léonard peintre sont assez nombreuses dans l'œuvre yourcenarienne. Pour ce qui concerne les mémoires yourcenariens nous retrouvons cités le nom de Léonard et/ou ses œuvres dans *Archives du Nord* (Paris, Gallimard, 1977, p. 152) et dans *Quoi ? L'Éternité, op. cit.*, p. 271 ; tandis que dans les essais, les citations se trouvent dans "Mythologie grecque et mythologie de la Grèce" aussi bien que dans l'hommage à Roger Caillois et dans la dense lecture des "Deux Noirs" de Rembrandt du recueil *En pèlerin et en étranger* (Paris, Gallimard, 1989, p. 30, 184 et 228). D'autres citations sont insérées dans *Les Songes et les Sorts* et dans le sombre "Diagnostic de l'Europe" (*Essais et Mémoires*, Paris, Gallimard, 1991, coll. La Pléiade, p. 1535, 1537 et 1651). Voir aussi *Feux* (Paris, Gallimard,

Innsbruck", dans l'épisode d'Alberico de' Numi, père de Zénon, et dans "La vie immobile". Il s'agit de références aux recherches expérimentales de dissections anatomiques ou de botanique, de balistique et de mécanique dont Léonard fut l'un des pionniers au XVIe siècle, comme la recette du feu grec[12] ou la mention de machines de guerre et les engins construits par Zénon (*ON*, p. 161).

D'autre part, l'épisode de la libération de lapereaux dans le chapitre "La promenade sur la dune" a quelque rapport intertextuel avec un épisode similaire de la vie du peintre[13] raconté par Giorgio Vasari dans ses *Vies* et repris par Stendhal dans son *Histoire de la peinture en Italie*.

Il est clair que Marguerite Yourcenar a connu les manuscrits de Léonard qu'elle cite dans quelques passages de ses essais critiques, en particulier pour rappeler la tonalité onirique des dessins léonardesques. Cette influence lui arrive donc dès la lecture des textes originaux, qui sont toujours désignés comme "*Cahiers*". Ce titre amènerait à croire moins à une connaissance de la traduction française qu'à celle qui fut publiée en Angleterre par Jean-Paul Richter[14]. C'est en effet en domaine anglophone que les textes léonardesques sont dénommés "notebooks" ; tandis que le terme "cahier", et non "carnet" – qui apparaît au contraire dans les éditions françaises –, serait son équivalent plus fidèle. D'autre part, le seul ouvrage de Léonard qui porte le titre de "cahiers" est *Quaderni d'Anatomia* paru en édition italo-anglo-allemande entre 1911 et 1916[15].

1974, p. 58).

[7] Marg YOURCENAR, *Les dieux ne sont pas morts*, Paris, éd. Sansot, 1922, p. 123.

[8] Marguerite YOURCENAR, *Quoi ? L'Éternité. Le Labyrinthe du monde III*, Paris, Gallimard, 1988, coll. Blanche, p. 234.

[9] Cf. Marguerite YOURCENAR, *Le Temps, ce grand sculpteur*, Paris, Gallimard, 1983, p. 43-44, 69, 153, 155 ; ID., *En pèlerin et en étranger, op. cit.*, p. 217 et *Le Tour de la prison*, Paris, Gallimard, 1991, p. 147.

[10] La référence revient trois fois chez Marguerite Yourcenar et ne peut être tout à fait gratuite : dans *Souvenirs pieux* (Paris, Gallimard, Folio, p. 151), dans *En pèlerin et en étranger* (*op. cit.*, p. 217) et dans *Le Tour de la prison* (*op. cit.*, p. 147) : chaque occurrence renvoie à une prétendue affirmation de Léonard sur la beauté "qui naît toujours d'une étrangeté de proportions". Au contraire, on ne retrouve pas ces mots chez le peintre italien. La source probable serait une expression que Marguerite Yourcenar aurait tirée du *De profundis* de Wilde (*The portable Oscar Wilde* rev. ed., ed. by R. ALDINGTON et S. WEINTRAUB, New York, Viking Penguin Inc., 1981,

Aussi est-il probable que Marguerite Yourcenar ait connu le peintre *via* la biographie romanesque que Dimitri Mereskovskij dédia à l'artiste en 1902[16]. Quelques allusions au *Roman de Léonard de Vinci* dans *Les Yeux ouverts*[17] lorsqu'elle mentionne ses lectures d'enfance semblent en effet prouver cette hypothèse. À titre d'exemple, il faut citer le cas du personnage Alberico de' Numi, père de Zénon. S'il est surnommé "l'Unique" par les femmes romaines, c'est dans le roman de Mereskovskij qu'il y a une expression identique désignant César Borgia, fils du pape Alexandre VI[18]. Serait-ce là donc une allusion détournée au *Roman de Léonard de Vinci* de la part de Marguerite Yourcenar ?

Si l'on met en relation le passage yourcenarien avec celui de Mereskovskij on s'aperçoit aisément que les points en commun entre César Borgia et Alberico sont assez nombreux. Beaux, élégants, cultivés et un peu indolents, les deux personnage sont les parfaits représentants de la société de leur siècle. Par leurs attributs psychologiques et physiques, ils incarnent ce "cortigiano" qui sera loué par G. Marino un siècle plus tard. Jeune prélat "drapé de pourpre comme un cardinal" (*ON*, p. 22), Alberico a "les cheveux longs" comme son "cousin" littéraire. Et "dans l'ardeur de la première adolescence" il a "brillé à la cour des Borgia" (*ON*, p. 21), parlé "chevaux et machines de guerre avec Léonard de Vinci" (*ON*, p. 21). Ce qui renvoie d'une part aux événements historiques entre 1502 et 1503, alors que Léonard était "ingénieur" militaire de César Borgia, de l'autre, aux descriptions du romancier russe.

---

p. 608) citant à son tour F. BACON : "In all beauty, says Bacon, there is 'some strangeness of proportion'" (cf. F. BACON, *Essais de Morale et de Politique*, XLII – De la beauté, *Œuvres*, trad. revue, corrigée et précédée d'une introduction par M. F. RIAUX, Paris, Charpentier Libraire-Éditeur, 1851, p. 358-359). Une autre source pourrait se trouver dans *The Stones of Venice* de J. RUSKIN, chap. "The Nature of Gothic", qui affirme "And in all things that live there are certain irregularities and deficiences which are not only signs of life, but sources of beauty".

[11] Il se peut que le prénom même d'Aleï renvoie au prénom d'un des élèves de Léonard, Gian Giacomo Caprotti appelé "Andrea Salaino" ou "Salaï". Cependant cette hypothèse reste bien hasardeuse.

[12] Léonard donne la formule complète du feu grec, cf. le Codex Trivulziano, 19 r. : "Tolli carbone di salcio (silice) e salenitro e acquavite e sulfore, pègola con incenso e canfera (canfora) e lana etiopica, e fa bollire ogni cosa insieme. Questo foco è di tanto desiderio di brusare, che seguita i' legname sin sotto l'acqua. E se agiugnerai in essa composizione di vernice liquida e olio petrolio e trementina e aceto forte, e moschia ogni cosa insieme, e secca al sole o ne' forno quando n'è tratto 'l pane, e po'

Si dans le récit yourcenarien l'affaire de Sinigaglia de 1502 où périrent les ennemis des Borgia est rappelée ainsi que les villes où s'exerce l'influence politique de la famille de' Numi (*ON*, p. 26), il n'est pas difficile de reconnaître dans "Urbin et Ferrare" non seulement deux des cours les plus renommées de la Renaissance, mais des lieux qui figurent aussi chez Mereskovskij. Rappelons brièvement que la première fut conquise par César Borgia au cours de sa campagne militaire contre la rébellion des seigneuries en Ombrie, Romagne et dans les Marches, tandis que Ferrare était la résidence de sa sœur Lucrezia mariée en 1501 pour la troisième fois au duc Alphonse d'Este. Suivant assez fidèlement la tradition historique, *L'Œuvre au Noir* et *Le roman de Léonard de Vinci* nous présentent alors deux personnages, César Borgia et Alberico de' Numi, dont les visages se ressemblent, bien que Marguerite Yourcenar ne garde que le côté sentimental du Borgia dessiné par Mereskovskij, réduisant par là le rôle militaire et politique du héros à quelques brèves allusions.

Passons maintenant à l'analyse des *Prophéties comiques* de Zénon que la romancière affirme avoir tirées de l'œuvre léonardesque. Malgré cet aveu, nous allons voir que les emprunts aux *Profezie* du peintre en sont une reprise presque intégrale, quoique avec ici et là des coupures et des rapprochements textuels opérés au cours de la rédaction du roman.

Insérant cet *intermezzo* dans son roman, Marguerite Yourcenar renoue avec la mode littéraire des pronostics très fréquentée au cours du XVIe et XVIIe siècles. Déjà Rabelais, publiant en 1533 la *Pantagrueline Prognostication*, et Pierre Larivey "s'amusèrent à

---

volta intorno a la stoppa di canapa o altra, riducendola in forma retonda ; e ficcàti de ogni parte i chiodi acutissimi, solamente lassa in detta balla un buso come razza ; poi la copri di colofonia (pece greca) e di solfo. Ancora questo foco appiccato in sommità d'una lunga aste, la quale abbi un braccio di punta di ferro acciò non sia brusata da detto foco, è bona per ovviare e proibire infra le navi ostili per non essere soprafatti da impito. Ancora, gittati vasi di vetro pieni di pegola sopra li avversi navili, intenti li omini di quelli a la battaglia, e poi gittato dirieto simili palle, accrescano potenza a brusare ogni navilio". Une autre recette se trouve dans le manuscrit B, f. 30 v.

[13] Cf. *ON*, p. 347 ; G. VASARI, *Vite scelte : Vita di Lionardo da Vinci*, Torino, Unione Tipografico Ed., 1964, p. 252 et aussi STENDHAL, *Histoire de la peinture en Italie*, texte établi et annoté par P. ARBELET, t. I, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1924, p. 234 : "Un jour, par exemple, il s'approche avec une curiosité d'enfant de certaines grandes cages où des marchands exposaient en vente de beaux oiseaux. Après les avoir considérés longtemps, et admiré avec ses amis leurs grâces et leurs couleurs, il ne put s'éloigner sans payer les plus beaux, qu'il prit lui-

composer des 'prognonistications'"[19]. Un siècle plus tard, Charles Sorel livrera au public les *Secrets astrologiques des figures ou des anneaux gravés sous certain signe du ciel, pour accomplir divers effects merveilleux* (Paris, A. de Sommaville, 1640), un traité sérieux qui à l'aube de la science moderne témoigne encore de l'intérêt pour les explorations du merveilleux et du surnaturel, astrologie et alchimie comprises. Ils sont caractérisés par le ton vaguement didactique, l'emploi d'allégories verbales, voire de métaphores. Le syncrétisme de la Renaissance d'origine néoplatonicienne se lie au désir de certitudes de ce siècle, ravagé par les guerres et les épidémies, et aspirant vers la totalité. C'est pourquoi en ces années de nouvelles créations prennent forme : souvent extravagantes, elles expriment la volonté humaine de connaissance où dans la lecture des signes de l'avenir l'expérience et la magie risquent de s'identifier. Genre littéraire mineur, le pronostic se présente sous la forme de 'calendrier" ou d'almanach et s'adresse surtout aux classes inférieures, quoiqu'il passe parfois du niveau strictement populaire à la littérature plus élevée.

Tout comme Pantagruel et, notamment, Léonard de Vinci, Zénon aussi est censé s'amuser à composer des *motto* prophétiques pour l'agrément de "l'organiste et sa femme" (*ON*, p. 390). Ils seront apportés par les juges comme des preuves de son athéisme et de son hérésie. C'est pourquoi la lecture de ces "devinettes inoffensives" au cours du procès contre l'alchimiste est l'occasion pour Marguerite Yourcenar d'élever une critique contre l'esprit obscurantiste des juges et de ceux qui redoutent "ce monde grotesque" pareil à l'univers des tableaux surréels de Bosch ou de Brueghel.

---

même dans la cage, et auxquels il rendit la liberté : âme tendre, et que la contemplation de la beauté menait à l'attendrissement !".

[14] Les manuscrits de Léonard ont connu une grande fortune littéraire : c'est à partir de 1651 avec la publication du *Traité de la peinture* en France et en Italie qu'ils commencèrent à circuler. Il faudra attendre jusqu'aux débuts de notre siècle pour que le travail de catalogage et d'édition critique soit terminé grâce aussi à la découverte en 1966 des Codex de Madrid. La première traduction française remonte à la fin du XIXe siècle : M. RAVAISSON MOLLEIN, Charles, *Les manuscrits de Léonard de Vinci*, Paris, Quantin, 1881-1991, 6 vol., où les Codex conservés à la Bibliothèque de l'Institut de France furent partiellement publiés en fac-similé. Pour ce qui concerne l'édition anglaise, voir le travail de Jean-Paul, RICHTER, *The Literary works of Leonardo da Vinci*, London, New York, Toronto, Oxford Univ. Press, 1939, 2nd ed., publié pour la première fois en 1883. Je cite d'après la volumineuse bibliographie de Mauro, GUERRINI, *Bibliotheca Leonardiana 1493-1989*, Milano/Vinci, Editrice Bibliografica/Biblioteca Leonardiana, 1990, 3 vol.

[15] Cf. Leonardo da VINCI, *Quaderni di anatomia*, ed. by Ove C. L. VANGENSTEN, A.

"Redoutable", inspirant "la folie" et l'angoisse (*ON*, p. 390-391), ce monde imaginé par Zénon est hanté d'abeilles "qu'on dépouille de [leur] cire", "d'hommes endormis" qui volent sur les plumes des oiseaux, de bêtes tuées malgré leurs bêlements. C'est un lieu où le sort des hommes est décidé par les tours incertains des os des morts jetés sur les tables comme des dés, et est agité par l'air vomi par des sacs "percés aux deux bouts et juchés sur des échasses" (*ON*, p. 391). S'il est clair qu'il s'agit d'allégories, de créations où la métaphore expressive tient lieu de réalité, on pourrait se demander quelle est la fonction narrative de ces prophéties non seulement à l'intérieur du roman, mais surtout vis-à-vis de leur source littéraire.

Éparpillées dans l'énorme masse de notes, réflexions, dessins, projets inachevés, ouvrages jamais mis en forme, les *Profezie* de Léonard sont aujourd'hui insérées pour la plupart dans six manuscrits. À cause de leur dispersion après la mort de l'artiste, les Codex Atlantique et Trivulziano sont conservés à Milan ; deux autres, le Codex Arundel et Forster II en Angleterre, et les derniers, le Codex B et le I, à l'Institut de France[20] de Paris. Leur ton léger, quasi aérien, malgré l'inévitable nuance didactique, dénonce ces textes pour n'être que des passe-temps entre amis : en effet elles furent composées, semble-t-il, pour amuser les réunions à la cour de Ludovic le More, alors duc de Milan et protecteur de Léonard. Une note autographe du peintre semblerait prouver cette hypothèse avancée depuis quelques années par les critiques[21]. Le titre qui a été donné à ces devinettes lors de leur publication[22] dérive de l'accent prophétique et de l'emploi du verbe au futur qui provoquent un contraste entre l'intonation solennelle et la plaisanterie du dessein.

FONAHAN, H. HOPSTOCK, Christiania, Dybwad, 1891-1916, 6 vol., comprenant la collection de la Royal Library du château de Windsor. Il est sans doute superflu de rappeler que le terme italien est l'équivalent du français "cahier".

[16] MERESKOVSKIJ, Dimitri, *Leonardo da Vinci*, Firenze, Giunti-Martello, 1982, 651 p. (trad. fr., Paris, Calmann-Lévy, 1901, 718 p.). Le roman de l'écrivain russe faisait partie d'une trilogie, *Christ* et *Antichrist*, dont les deux autres volets s'intitulent *Julien l'Apostat* et *Peter et Alexis*. Pour les rapports Yourcenar-Mereskovskij, cf. l'étude de Peter G. CHRISTENSEN, "Yourcenar and Merezhkovsky critical history and patriarchy", *Orbis litterarum*, 45, 3, 1990, p. 273-285, qui souligne également l'influence de F. Nietzsche sur les deux romanciers.

[17] Matthieu GALEY - Marguerite YOURCENAR, *Les Yeux ouverts*, Paris, Le Livre de Poche, n° 5577, p. 44.

[18] MERESKOVSKIJ, Dimitri, *Leonardo da Vinci*, *op. cit.*, p. 427.

[19] Cf. Paolo CARILE, *Lo sguardo impedito. Studi sulle relazioni di viaggio in "Nouvelle France"' e sulla letteratura popolare*, Fasano, Schena, 1987, p. 361, n. 10.

Selon Auguste Marinoni, l'esprit même de Léonard paraît croire à ces expressions sombres lancées vers le monde comme des fusées[23]. La gravité de la prophétie, qui pourrait tomber dans le ridicule s'il s'agissait d'une simple charade, s'insinue persuasive dans celui qui écoute ou s'écoute car ces mots prennent leur forme grâce au sentiment de profond émerveillement de Léonard observant la Nature.

Une analyse comparative des *Profezie* de Léonard avec le texte yourcenarien met en évidence une certaine liberté vis-à-vis de la source littéraire qui est souvent remaniée librement de sorte que les prophéties de Zénon, différentes de l'original, se présentent comme un mélange, bien qu'en traduction presque fidèle, de deux *profezie* ou plus. Voyons donc en détail les deux textes en rappelant que, entrecoupé par des nuances descriptives, le passage concernant les *Prophéties comiques* de Zénon se réduit à une demi-page à peine.

La première prophétie parle "de l'abeille qu'on dépouille de sa cire pour honorer des morts privés d'yeux, devant qui vainement se consument des cierges, et qui sont non moins démunis d'oreilles pour entendre les suppliques et de mains pour donner" (*ON*, p. 391). Il s'agit là d'un mélange de quatre *Profezie*. Les deux premières font respectivement partie du Codex Arundel, f. 42 v. et Atlantique, f. 45 r. a. [24], "Sarà annegato chi fa i' lume al culto divino / Le ape che fanno la cera delle candele" et "E a molti altri saran tolte le munizioni e lor cibi ; e crudelmente da gente sanza ragione saranno sommerse o annegate : O giustizia di Dio, perché non ti desti a vedere cosi malmenare e tua creati ?" (*B*, 319, 333)[25] ; tandis que la mention des

[20] Le Codex Atlantique, conservé à la Bibliothèque Ambrosiana de Milan, fut composé entre 1480-1518, et il a été publié par l'Académie des Lincei (Milano, Hoepli, 1894-1904, avec transcription de G. PIUMATI). Le Codex Trivulziano datant de 1490 est conservé aujourd'hui à la Bibliothèque du Château Sforza à Milan. Le manuscrit Arundel conservé au British Museum de Londres fut écrit vers 1508, tandis que le Forster II du South Kensington Museum remonterait à 1496. Quant aux manuscrits français, le B est daté de 1484-1486 et le I vers 1497.

[21] Cf. Leonardo da VINCI, *Scritti letterari a cura di Augusto Marinoni*, Milano, Rizzoli, 1980, p. 48-54. La fortune critique de ces exercices littéraires n'est nullement comparable à l'intérêt pour les traités de peinture ou les cahiers d'anatomie. La bibliographie concernant les prophéties de Léonard est par conséquent très réduite. On trouve par exemple CONTI, Angelo, "Le 'profezie' de Leonardo da Vinci", *Il Marzocco*, 8.3.1896 ; GABRIELLI, Donatello, "La profezia del gran cigno", *Il Corriere degli Italiani*, Buenos Aires, 4, 135, 8.12.52, p. 6 ; "Fables et visions/Léonard de Vinci", *Cahiers du Sud*, 313, 1er sem. 1952, p. 411-423 ; "Profezie/Leonardo da Vinci", *Fiamma perenne*, Pisa, 21, 13, fév. 53, p. 7-8 (textes

morts aveuglés renvoie aux prophéties du Codex Atlantique, ff. 370 r. a. et v. a., "Delle pitture nei santi adorati. Parleranno li omini a li omini, che non sentiranno ; aran gli [occhi] aperti, e non vedranno ; parleranno a quelli, e non fie lor risposto ; chiederan grazie a chi arà orecchi, e non ode ; faran lume a [chi] è orbo ; [...] sordi con gran [...] (*B*, 324)[26] qui renvoie à une prophétie successive "De' morti che si vanno a sotterrare. O umane sciocchezze, o vive pazzia ! I semplici popoli porteran gran quantità di lumi per far lumi ne' viaggi a tutti quelli [ch]e integralmente han perso la virtù visiva" (*B*, 329)[27]. Comme on peut remarquer, les expressions léonardesques mettent en évidence, d'une part, le refus de la cruauté humaine et le sentiment de compassion pour l'insecte brutalisé, de l'autre, l'inanité des efforts de l'homme devant le calme imperturbable des images. Condensant les quatre prophéties, le mouvement de désapprobation se transforme en un sourire sarcastique où l'ironie perce derrière la description des "yeux aveugles", des "oreilles sourdes" et, surtout, des "mains" qui ne savent ou ne veulent rien donner.

Des suppliques sans réponse à la Passion de Jésus-Christ et au commerce des reliques : en un crescendo de frayeur, la deuxième et troisième prophétie attirent l'attention sur le supplice de Jésus et sur la simonie, "Bartholommé Campanus lui-même pâlit à la mention des peuples et des princes de l'Europe pleurant et gémissant à chaque équinoxe de printemps sur un rebelle condamné jadis en Orient" (*ON*, p. 391). En cette occasion la romancière suit de près sa source qui se trouve dans le Codex Atlantique, 370 r. a. bis : "Del pianto fatto il Venerdi sancto. In tutte le parti d'Europa sarà pianto da gran popoli la morte d'un solo omo (morto in oriente)" (*B*, 327)[28], même si elle

---

tirés du Codex I de l'Institut de Paris) ; ANDREOZZI, Amalia, *Le favole e le allegorie in Leonardo da Vinci*, Aversa, Tip. N. Nappa, 1976 ; PEDRETTI, Carlo, *Commentary to the literary works of Leonardo da Vinci*, Kress Foundation Studies in the History of European Art, Berkeley & Los Angeles, 1977, 2 vol. ; ID., "Three Leonardo Riddles", *Renaissance Quarterly*, XXX, 2, été 77, p. 153-159 ; MOURGE, Gérard, "Le prophète Léonard de Vinci", *Bulletin de l'Association Léonard de Vinci*, Amboise, 16, mars 78, p. 25-26.

[22] Nous ne savons si Léonard avait l'intention de donner à ces énigmes plaisantes le titre de *Profezie*, d'autant que par leurs dimensions et la cohésion souvent fragile, ses écrits constituent l'encyclopédie du savoir au XVe et XVIe siècle, l'effort à la fois tragique et démesuré de la connaissance parfaite.

[23] Cf. Leonardo da VINCI, *Scritti letterari, op. cit.*, p. 53.

[24] On suit l'édition de Anna Maria BRIZIO, *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, Torino, UTET, 1968 (désormais abrégé par *B*), qui présente quelques différences par rapport à l'édition critique de A. MARINONI qui choisit de numéroter

modifie l'expression "homme mort en Orient" par "rebelle condamné en Orient", ce qui donne une qualité négative au Christ.

Le deuxième volet prophétique raconte "des fourbes et des fols qui menacent ou promettent au nom d'un Seigneur invisible et muet dont ils se disent sans preuves les intendants". Encore une fois, on se trouve devant un résumé et une modification de trois prophéties léonardesques, deux du Codex Atlantique, 370 v. a., l'autre du Codex Arundel, 212 v. : "Del vendere il Paradiso. Infinita moltitudine venderanno publica[mente] e pacificamente cose di grandissimo prezzo, sanza licenza del padrone di quelle, e che mai furon loro, né il lor potestà, e a questo non provvederà la giustizia umana" (*B*, 329)[29] ; et "De' frati che spendendo parole ricevano di gran ricchezze, e danno il Paradiso. Le invisibile monete faran trionfare molti spenditor di quelle" (*B*, 330)[30] ; et finalement "De teribile (turibolo) dell'incenso. Quelli che con vestimenta bianche andranno con arrogante movimento minacciando con metallo e foco chi non faceva lor detrimento alcuno (*B*, 331)[31].

Il est possible que la romancière ait à l'esprit aussi le violent réquisitoire d'Érasme de Rotterdam qui dans *L'Éloge de la folie* se lève contre l'apostolat devenu un ignoble commerce d'âmes : "De même les cardinaux pourraient songer qu'ils sont les successeurs des Apôtres, qui leur imposent de continuer leur apostolat, et qu'ils ne sont pas les possesseurs, mais les dispensateurs des biens spirituels, dont ils auront bientôt à rendre un compte rigoureux"[32]. C'est en effet chez le penseur hollandais qu'on retrouve non seulement le thème de la folie humaine, dans son sens de démence, d'acte déraisonnable,

---

progressivement les prophéties. D'après cette deuxième édition ces prophéties seraient la 145 et 128.

[25] "Il sera noyé celui qui éclairera le culte divin/Les abeilles qui font la cire" ; "Et à bien d'autres seront ôtés leurs munitions et vivres ; et cruellement, par des gens sans raison, ils seront submergés et noyés : ô justice de Dieu, pourquoi ne te lèves-tu voir malmener tes créatures ?". C'est moi qui traduis les prophéties.

[26] Le texte est altéré vers la fin et a été partiellement restauré.

[27] "Des tableaux des saints adorés. Les hommes parleront aux hommes qui n'écouteront pas ; ils auront les yeux ouverts mais ils ne verront pas ; ils s'adresseront à eux, mais ils n'auront pas de réponse ; ils demanderont grâce à qui aura des oreilles mais qui n'entend pas ; ils éclaireront qui est aveugle..." ; "Des morts qu'on va enterrer. Ô stupidité humaine, ô vive folie ! Les peuples simples porteront grande quantité de lumière pour éclairer dans le voyage tous ceux qui ont perdu intégralement la vue".

[28] "Des pleurs faits le Vendredi Saint. Dans toutes les parties d'Europe la mort d'un

mais aussi la critique virulente et nette de l'institution chrétienne ; chez Léonard au contraire la réprobation est cachée, voilée derrière la métaphore verbale.

À ces expressions prophétiques fait suite une longue période syntactique où sont réunies les quatre dernières prédictions. Les mots deviennent de plus en plus lugubres, le ton de l'oracle atteint au paroxysme dévoilant la catastrophe en train de s'accomplir. Et la vision presque apocalyptique présente un bric-à-brac d'images : des "Saints Innocents égorgés et embrochés" (*ON*, p. 391) symbolisant les agneaux abattus, aux hommes endormis sur des lits de plumes après avoir décidé leur sort avec des "osselets des morts" et ingéré des paroles sales que répandent sur eux des sacs percés et "juchés sur des échasses". C'est un univers entier qui s'écroule, renversé par ces phénomènes troubles et effrayants.

Mais voyons en détail le texte des prophéties léonardesques qui servent à Marguerite Yourcenar comme références. La mention des "Saints Innocents égorgés et embrochés chaque jour par milliers en dépit de leurs bêlements pitoyables" renvoie aux prophéties 5 v. du Codex Forster II et 145 r. a. de l'Atlantique : "De' capretti. Ritornerà il tempo d'Erode, perché l'innocenti figlioli saranno tolti alle loro balie e da crudeli omini di gran ferite moriranno" (*B*, 313)[33] ; "Delle pecore, vacche, capre e simili. A innumerabili saran tolti e loro piccoli figlioli, e quelli scannati e crudelissimamente squartati" (*B*, 333)[34]. La comparaison avec la source met en évidence une reprise presque littérale de la prophétie léonardesque (comme par exemple le verbe "égorger") et l'emploi de la métaphore des "saints innocents" plus clair dans *L'Œuvre au Noir* que chez Léonard qui se borne à suggérer la

seul homme (mort en Orient) sera pleurée par maints peuples".

[29] "Du fait de vendre le Paradis. Une infinie multitude de gens vendra en public et en paix des choses de très grande valeur, sans la permission de leur maître, et qui ne furent jamais de leur propriété, et on ne pourra se pourvoir à la justice humaine".

[30] "Des moines qui, dépensant leurs mots, reçoivent de grandes richesses, et donnent le Paradis. Les monnaies invisibles feront triompher bien de leurs dissipateurs".

[31] "De l'encensoir. Ceux habillés en blanc qui menaceront avec arrogance du métal et du feu ceux qui ne leur faisaient pas du mal".

[32] ÉRASME de Rotterdam, *Éloge de la folie*, Paris, Flammarion, 1964, LVIII, p. 76.

[33] "Des chevreaux. Le temps d'Hérode reviendra parce que les fils innocents seront enlevés à leurs mères et ils mourront par les grandes blessures d'hommes cruels".

[34] "Des brebis, vaches, chèvres et leurs semblables. À un très grand nombre d'entre eux seront enlevés leurs petits enfants, qui seront égorgés et dépecés très cruellement".

similitude. La deuxième image, "celle des hommes endormis sur des plumes d'oiseaux et transportés au ciel des songes" est à nouveau le mélange de trois prophéties léonardesques, deux du Codex Atlantique 370 r. a. et 145 r. a, la troisième du Codex Arundel 42 v. : "Delle piume ne' letti. Li animali volatili sosterran li omini colle lor propie penne (*B*, 323)[35] ; "Molta turbe fie quella che, dimenticato loro essere e nome, staran come morti sopra le spoglie de li altri morti. Il dormire sopra le piume dell' uccelli" (*B*, 320)[36] ; et finalement "Del sognare [...] parrà in quello [= dans le ciel] di levarsi a volo" (*B*, 352)[37]. Comme on peut remarquer, Marguerite Yourcenar fond et cristallise en quelques mots ce qui a une ampleur et une explication plus nette chez Léonard.

Si la mention des "sacs percés aux deux bouts et juchés sur des échasses" est prise d'un quatrain de Nostradamus, selon l'aveu de l'écrivain, elle est néanmoins proche des prophéties de Léonard pour le ton et l'image des sacs. En effet on trouve dans les *Profezie* : "il vento passato per le pelli delli animali farà saltare li omini. Cioè la piva che fa ballare" (*B*, 317)[38], où la terreur du pronostic se dilue en un sourire à cause du renvoi à l'allégresse des fêtes et des danses. Quant à la dernière prophétie empruntée au peintre, on découvre le véritable sens des oracles pour Zénon ainsi que Léonard : composés par l'alchimiste en vue de divertissement, et par le peintre pour épicer les fêtes de cour, ce ne sont que des jeux de mots, une occasion de plus pour se moquer de la crédulité des hommes. Et l'image "des osselets des morts décidant de la fortune des vivants sur des planches de bois tachées du sang de la vigne" répond comme un écho à celle que Léonard nous a léguée, "Vederassi l'ossa de' morti, con veloce moto, trattare la fortuna del suo motore" (*B*, 316)[39].

D'ailleurs, la romancière se sert à nouveau des *Profezie* de Léonard lorsqu'elle décrit le "bombardier céleste" inventé par Zénon, machine

[35] "Des plumes dans les lits. Les animaux volatiles soutiendront les hommes avec leurs *pennes*" (une autre leçon met 'plumes').

[36] "Il y aura beaucoup de personnes qui, ayant oublié [une autre leçon met 'oubliant'] leur être et nom, demeureront comme des morts sur les dépouilles d'autres morts. Le fait de dormir sur les plumes des oiseaux".

[37] "Du songe. Il lui semblera se lever volant dans le ciel".

[38] "Le vent passé à travers les peaux des animaux fera sauter les hommes. C'est-à-dire la cornemuse qui fait danser" (cod. I, 65 (17) r et v.).

[39] "On verra les osselets des morts, par un mouvement rapide, traiter la fortune de son moteur (les dés)." (cod. I, 64 (16) r et v.).

qui rappelle les constructions militaires créées par le peintre pour servir à Ludovic le More et César Brogia. Il s'agit d'une référence non avouée qui sert à la romancière pour donner plus de valeur à son invective contre la guerre. Cette "chimère" née de la bêtise humaine va se réaliser lorsque l'homme "s'y acharnera comme à bâtir ses Louvres et ses églises cathédrales" ; ce jour "Il descendra du ciel, le Roi des Frayeurs, avec ses armées de sauterelles et ses jeux d'hécatombe... Ô bête cruelle ! Rien ne restera sur terre, sous terre ou dans l'eau qui ne soit persécuté, gâté ou détruit... Ouvre-toi, gouffre éternel, et engloutis pendant qu'il en est temps encore la race effrénée" (*ON*, p. 418). Et Léonard de dire quelques années auparavant : "Della crudeltà dell' omo... Nulla cosa resterà sopra la terra, o sotto la terra e l'acqua, che non sia perseguitata, remossa o guasta ; e quella dell' un paese remossa nell' altro. [...] O mondo, come non t'apri ? e precipita nell' alte fessure de' tua gran baratri e spelonche, e non mostrare più al cielo si crudele e dispietato mostro (Voragine, cioè caverne, cioè residui d'acque precipitose)" (*B*,329-330)[40].

Si alors Marguerite Yourcenar a trouvé dans la vie et surtout dans l'esprit de Léonard des correspondances avec les sentiments de son alchimiste et ses propres sentiments, c'est à cause de la qualité du regard intime du peintre. L'ironie et le rire moqueur savent souvent exprimer des vérités indéniables tandis que la connaissance poussée au bout fait surgir des visions où le pessimisme à propos des qualités humaines se teint de mélancolie. Et ce qui reste n'est pas la terreur d'événements qui peuvent s'accomplir mais le sentiment de compassion pour toute créature vivante.

---

[40] "De la cruauté de l'homme. Rien ne restera sur terre, ou sous la terre et l'eau, qui ne sera pas persécuté, enlevé, gâté ; et chaque chose d'un pays déplacée dans une autre [...] ô monde, pourquoi ne t'ouvres-tu pas ? Pourquoi ne précipites-tu pas dans les fentes de tes profonds gouffres et dans tes cavernes pour cacher ce monstre si cruel au ciel ? (Gouffre, c'est-à-dire cavernes, c'est-à-dire résidus d'eaux impétueuses)" (Codex Atlantique, 370 v. a).