

Architecture spatiale dans *L'Œuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar : de l'écrire-peindre

Résumé

Le texte littéraire se définit comme un macrocosme où s'entrecroisent tous les pôles de la création et de l'invention littéraire. Il met en jeu différentes techniques narratives et se présente comme un brassage de *mimésis* et de *diégésis*, du réel et du factuel. Parmi les éléments constitutifs du texte littéraire, nous citons : l'espace et le temps qui se défilent et prennent ampleur dans leur rapport au personnage. Dans le roman de Marguerite Yourcenar *L'Œuvre au Noir*, l'entité spatiale est manifeste dans ses liens avec le temps. Le chronotope est jalonné de contradiction, porte dans ses germes la transposition de l'écriture vers de nouvelles orientations esthétiques. Comment est organisé l'espace dans *L'Œuvre au Noir* ? Quels sont les paramètres artistiques et esthétiques qui ont contribué à l'invention de l'espace littéraire yourcenarien ?

Abstract

The literary text is defined as a macrocosm where all the poles of creation and literary invention are intertwined. It brings into play different narrative techniques and presents itself as a mix of mimesis and diegesis, the real and the factual. Among the constitutive elements of the literary text, we will focus on space and time, which parade and take breadth in their relation to the character. In Marguerite Yourcenar's novel *L'Œuvre au Noir*, the spatial entity is clearly connected with time. The chronotope is punctuated with contradiction, carries in its germs the transposition of writing towards new aesthetic orientations. How is space organized in *L'Œuvre au Noir*? What are the artistic and aesthetic parameters that contributed to the invention of Yourcenar's literary space?

Mots-clés

Espace-temps – architecturation – ekphrasis – texte-image

Keywords

Space-time – architecturation – ekphrasis – text-image

L'espace et le temps représentent un système de signes conventionnels et imbriquent un ensemble de procédés littéraires, rhétoriques, linguistiques et esthétiques. Ces deux composantes forment une donnée complexe de la création littéraire qui met en jeu des éléments textuels différenciés. Leur entrelacement crée ce que Mikhaïl Bakhtine appelle le chronotope : nous appellerons chronotope, ce qui se traduit, littéralement, par « temps-espace » : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature¹.

L'espace n'existe que par le truchement du récit. Il est analysé selon des orientations différentes : espace réel/ espace fictionnel/ espace factuel. Son invention dans le texte littéraire est conditionnée par son rapport au personnage, à l'action et surtout au temps. Paul Ricoeur dans *Temps et récit* explique que le temporel ou la temporalité qu'exprime

¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, (coll. « Tel »), 1978, p. 235.

inévitablement l'historicité ne peuvent en aucun cas résoudre leurs apories qu'à travers le récit. De façon inévitable, l'histoire et le roman (sur l'histoire) sont soumis aux contraintes du récit². Dans le roman de Marguerite Yourcenar *L'Œuvre au Noir*, l'entité spatiale est cristallisée dans ses liens avec le temps. C'est dans ce sens qu'il devient le grand sculpteur :

Chaque déplacement dans le temps ou le lieu nous met en face de conditionnements différents (surtout en apparence, et mon premier souci devait être d'essayer de montrer celui des années 1510-1569) dont se dégage peu à peu Zénon, puis, à travers celui-ci, d'essayer de faire découvrir peut-être au lecteur, par le jeu des similitudes et contrastes l'étendue de son conditionnement d'aujourd'hui.³

Dans son article qui étudie la configuration de l'espace dans *L'Œuvre au Noir*, Lucia Manea avance que les catégories du roman (éléments spatiaux et temporels, personnages, progression de la fiction, temps coexistant avec l'espace) fonctionnent comme un ensemble solidaire, tout choix et toute modification d'une d'entre elles entraînant une évolution des autres en accord avec la perspective adoptée par l'auteur⁴. Comment est donc organisé l'espace dans *L'Œuvre au noir* ? Qu'en est-il du temps ?

Gérard Genette ajoute que l'art œuvre sur l'espace, sur le temps, sur la matière, les sons, le corps ou le concept et il existe en tant qu'art dans ces dimensions que l'artiste a intentionnellement mises en forme⁵. Seuls les éléments qui ont été organisés par l'artiste appartiennent à l'œuvre en tant que telle. Quels sont alors les paramètres artistiques, esthétiques qui concourent à l'invention et l'"architecturation" de l'espace dans le roman ?

Une représentation compositionnelle

Dans *L'Œuvre au Noir*, chacun des aérolithes textuels entre en collusion avec ceux qui l'entourent, le frôlent, le cognent, se fondent en lui. Les vies défilent comme un paysage, se révélant dans leurs aspérités, dans leurs textures. Ces paysages relèvent du réel⁶ (décor, événements, personnages), persistent à travers les mots qui les décrivent⁷.

² Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, vol. I, p. 19-53.

³ Marguerite Yourcenar, *Lettres à mademoiselle S.*, [20 juillet 1969, 17 janvier 1971, à Léonie Siret], *Nouvelle revue française*, 327, 1^{er} avril 1980, Paris, Gallimard, p. 182.

⁴ « Configurations de l'espace renaissant dans le roman historique contemporain (Yourcenar, Rufin, Senges) », dans Audrey Camus, Rachel Bouvet (dirs.), *Topographies romanesques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 141-153.

⁵ Gérard Genette, *L'Œuvre d'art 1. Transcendance et immanence*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 8.

⁶ Benjamin Hrushovski, « Présentation et représentation dans la fiction littéraire », *Littérature*, 57, février 1985, p. 8.

⁷ Paul Zumthor, *La Mesure du monde*, Paris, Éditions du Seuil, (coll. « Poétique »), 1993, p. 86-87.

La plus grande partie de l'œuvre de Marguerite Yourcenar utilise le passé et l'Histoire⁸ comme un thème dans sa réflexion. La dramatisation se fait par une reconstruction qui apporte au récit les garanties de l'histoire et permet de retrouver l'âme qui manque aux lieux, de faire revivre son égo et de postuler à une identité binaire : moi/autrui. Le roman devient dans cette perspective un champ de méditation, un récit placé à la limite de l'Histoire, ce qui justifie son choix du roman historique remis en question par plusieurs critiques : genre "bâtard" impur qui reste à la limite du discours crédible et du discours fictif. Citons Döblin :

Le roman historique, c'est d'abord du roman, et deuxièmement ce n'est pas de l'histoire [...]. Le roman contient de l'histoire en quantité [...], mais le roman n'en tripatouille pas moins l'histoire, il falsifie, il supprime.⁹

Ce genre de roman reste pour Yourcenar toujours hybride car il permet de joindre le réel au factuel, de s'adonner à des jeux intertextuels d'un point de vue discursif. Il est un genre commode pour jongler entre passé et présent au point que la frontière entre les deux mondes reste complexe et difficile à déterminer. Ce jeu est une tentative de "déhistorisation". La frontière entre les deux mondes devient plus complexe, elle est régie par la mobilité et l'immobilité de l'auteur et pose problème de subjectivité et d'objectivité. Entre le fictionnel, le factuel et le référentiel, la frontière qui sépare la réalité de la fiction est non seulement floue mais inexistante. Yourcenar mentionne cette interférence dans une lettre envoyée à une amie au cours de sa rédaction de *l'Œuvre au Noir* : « je suis en ce moment quelque part entre Innsbruck et Ratisbonne en 1551 »¹⁰.

La structure narrative du roman a pour support la Flandre du XVI^e siècle, les événements chaotiques qui ont marqué la société de l'époque. À travers cette descente dans les abysses de l'Histoire, la conscience individuelle se dissout et s'ouvre sur l'abîme. La dissolution de la vie phénoménale au sein de la spirale des événements de l'histoire dévoile un moi se cherchant dans la fiction romanesque qui remonte vers le centre de la subjectivité pour se dissoudre dans le tout. L'abîme est alors la limite infranchissable pour toute parole et pour toute écriture. En effet, dans la totalité de l'œuvre tout bouge, se meut, se déplace et s'échappe. Le désir de l'exploration lui donne une richesse et une diversité immenses. Cette réciprocité n'a pour but que d'approfondir l'entreprise d'un univers complet des arts, des cultures, du temps et de l'espace où chaque paramètre s'entrecroise avec l'autre jusqu'à atteindre

⁸ Pierre-Jean Rémy, « L'histoire dans le roman », *Nouvelle Revue Française*, 238, octobre 1972, p. 160 : « L'histoire au sein du roman, c'est tout à la fois l'affirmation de la primauté de l'histoire sur la fiction, en même temps que sa négation par la fiction elle-même. »

⁹ Cité par Michel Vanoosthyse, *Le roman historique : Mann Brecht, Döblin*, Paris, PUF, (coll. « Perspectives germaniques »), 1996, p. 84.

¹⁰ Lettre à Louise de Borchgrave, du 10 mars 1957, fonds Harvard. Cité par Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar. Invention d'une vie*, Gallimard, (coll. « NRF »), 1990.

le paroxysme du mouvement : le labyrinthe qui prend la forme d'une *comédie humaine* où les voix se confondent. Le mouvement dédaléen est chargé d'une pesée de la signification, il engendre désormais toutes les différentes acceptions de la création en faisant appel au mobilisme. Le mobilisme emmène Zénon à fréquenter plusieurs sentiers : l'Angleterre, l'Allemagne, la Zélande. Ces sites l'immergent dans l'eau lustrale de la plage de Heyst. L'image symbolique de l'immersion rappelle celle d'Achille qui se débarrasse de toute faiblesse et vulnérabilité. Ainsi Zénon sort purifié de la faiblesse d'avoir pensé échapper à sa destinée. Cette aventure allait déclencher un procès pour hérésie. Il finira en prison. Là il a enfin retrouvé « Zénon », l'alambic de la dernière transmutation. Il est hanté par les acides distillés, par la mort qui entre lentement, décompose ce qui reste de matière vile en lui. Zénon monte au rouge où se réalise enfin la parfaite *coincidentia oppositorum* des alchimistes. Il s'imbrique en Tout éternel jusqu'à devenir Un :

L'immense rumeur de la vie en fuite continuait [...] la nuit était tombée, sans quel pût savoir si c'était en lui ou dans la chambre : tout était nuit. La nuit aussi bougeait [...] ce noir différent de celui qu'on voit par les yeux frémissait de couleurs pour ainsi dire de ce qui était son absence : le noir tournait au vert livide, puis au blanc pur ; le blanc pâle se transmutait en or rouge sans que cessât pourtant l'originelle noirceur [...]. Un instant qui lui sembla éternel, un globe écarlate palpita en lui ou en dehors de lui, saigna sur la mer [...] se résorba enfin dans un jour aveuglant qui était en même temps la nuit.¹¹ (p. 832-833)

Zénon se désintéresse de toute forme d'exotisme, il cherche l'universel dans les replis de l'être, dans un « humanisme [de] l'abîme »¹². Il parcourt les quatre coins du globe, mais ne parvient pas à saisir la caractéristique de chaque culture. Ce qui compte pour lui est de créer une symbiose avec l'univers, la communauté humaine et l'environnement, il prône la manière et non pas la matière :

ce Zénon qui marchait d'un pas précipité sur le pavé gras de Bruges sentait passer à travers lui, comme à travers ses vêtements usés le vent venu du large, le flot des milliers d'êtres qui s'étaient déjà tenus sur ce point de la sphère, ou y viendraient jusqu'à cette catastrophe que nous appelons la fin du monde ; ces fantômes traversaient sans le voir le corps de cet homme qui de leur vivant n'était pas encore, ou lorsqu'ils seraient n'existerait plus. (p.685-686)

La description picturale dans ce passage donne à voir et à croire. L'imparfait dresse la toile de fond de la description, élabore un portrait fluide mise en avant par la comparaison du fantôme. Nous sommes face

¹¹ Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au Noir* dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), 1982. Les numéros de pages qui se trouvent à l'intérieur du texte renvoient à cette édition.

¹² Marguerite Yourcenar, « Humanisme et hermétisme chez Thomas Mann », dans *Sous bénéfice d'inventaire*, dans *Essais et mémoires*, Gallimard, (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), 1991, p. 169.

à une substance qui se meut sur le plan temporel et spatial, reflétant un désenchantement croissant vis-à-vis du monde à tendance apocalyptique. Le sémantisme des verbes (marchait-sentait-traversaient) structure horizontalement et verticalement la description, remet en cause non seulement la vision du monde dans lequel se trouve Zénon, mais aussi celui de la romancière, un monde inséparable de la crise qui succède à la deuxième guerre mondiale. L'analogie implique un effet-miroir, permet de rassembler deux époques dans le même tableau : l'obscurantisme du XVI^e siècle et l'anarchisme du XX^e siècle. Quant à la métaphore du fantôme et la plasticité de la description, elles engendrent une représentation vive à l'intérieur du texte à travers laquelle le fond et la forme s'harmonisent notamment par la symétrie du rythme des phrases juxtaposées.

Le portrait de Zénon et sa mobilité traduit la vision du monde de Yourcenar tentant de formuler et de conceptualiser les rapports complexes de l'unité et de la diversité. Son discours rejoint celui des stoïciens qui défendent les valeurs universelles de la tolérance et du cosmopolitisme. L'élément fédérateur de cette conception est d'ordre analogique. Zénon a la conviction que l'espèce humaine est une et que la diversité des cultures provient d'une profonde unité. Yourcenar considère Zénon comme un frère¹³, mais une forme paradoxale d'humanisme se greffe à cette fraternité où des liens unissant l'homme au reste de l'univers sont imbriqués et ramifiés. Cet humanisme à base cosmique s'effectue sur le mode d'harmonie entre les éléments primordiaux mais aussi à travers leur discordance :

Le temps, le lieu, la substance perdaient ces attributs, qui sont pour nous leurs frontières ; la forme n'était plus que l'écorce déchiquetée de la substance ; la substance s'égouttait dans un vide qui n'était pas son contraire, le temps et l'éternité n'étaient qu'une même chose, comme une eau noire qui coule dans une immuable nappe d'eau noire : Zénon s'abîmait dans ces visions comme un chrétien dans une méditation sur Dieu. (p. 686)

Le traitement de dissolution s'élabore à travers un brassage analogique construit par une métaphore filée qui vire vers un décentrement et un éclatement de l'identité de Zénon : à l'image de la goutte d'eau qui perd forme dans le vide, la forme de Zénon se construit par le dépassement des différences. Zénon s'étiole à la fin du chapitre V, devient une forme *in absentia*, une forme qui s'opère dans la matière de son être dont il apprécie mal l'ampleur. Il se consacre à la recherche d'une vie souterraine où il peut réactualiser ce microcosme, où sa forme flotte entre avenir et passé, où les contraires se fondent et s'abolissent. L'emploi systématique de l'analogie atteint dans *L'Œuvre au Noir* son paroxysme au point de devenir un paradoxe :

Le macrocosme et le microcosme étaient encore les mêmes qu'au temps des dissections de Montpellier [c'est-à-dire au temps de sa jeunesse], mais ces grandes roues s'emboîtant les

¹³ Marguerite Yourcenar, *Souvenirs pieux*, dans *Essais et mémoires*, op. cit., p. 880.

unes dans les autres tournaient en plein vide, ces mécaniques fragiles ne [l'] émerveillaient plus. (p. 650)

Les proportions de l'analogique s'estompent dans le vide, rebondissent dans la technique de l'emboîtement. Le mouvement des roues, synonyme du temps, annonce le retour à une réalité qui se marque par l'angoisse, un spleen dont le caractère dysphorique est clairement signifié par l'emploi de la négation « *ne l'émerveillaient plus* » ; le bruit est inséparable de cette réalité. Quant à la dissonance urbaine, elle s'authentifie un mode d'être plus vrai, d'être subi, l'effet d'une expérience de la condition d'homme.

Il découle de ces remarques que l'art poétique de Marguerite Yourcenar est fondé sur un double constat contradictoire : la dissidence avec la réalité moderne et le renouvellement qui ne peut être réalisé que par la dissolution de et dans la même réalité salvatrice. L'harmonie s'avère incompatible, elle dénote une activité complexe concrétisée dans le jeu des couleurs : de l'œuvre au blanc à l'œuvre au noir passant par l'œuvre au rouge qui composent l'œuvre et recomposent allégoriquement l'imprévisible et l'insaisissable : la pureté ascétique de l'œuvre au Blanc, puis [au] triomphe [...] de l'œuvre au Rouge (p.702-703). Ces couleurs et ces étapes alchimiques témoignent aussi bien d'une musique de subtilités que d'émotions brutes car l'art yourcenarien reste toujours attaché au sublime esthétique, hostile au nivellement de l'art contemporain. Cette aversion est plutôt un dépassement : dépassement de sa nature féminine par la transmutation dans le masculin, dépassement de la vulnérabilité humaine par le truchement du surhumain. L'ambition de Zénon était toujours d'être plus qu'un homme mais cela ne l'empêche pas de savourer l'idéal de la Renaissance : être un homme et le modèle christique *Ecce homo*. Dans ce sacrilège, il accède à l'inaccessible, à connaître son être : il est tout ce qu'il voulait être. Zénon est le théologien, le philosophe, l'alchimiste, l'ingénieur, le chirurgien, le médecin, le voyageur, le stratège. Son universalité le condamne au néant et à l'abîme (p.694) ; tout comprendre, tout faire, tout devenir emmène Zénon à n'être plus rien, à être un vide. Le fonctionnement de ces paramètres est fondé sur l'incompatibilité du réel et du fictionnel. Pour mieux appréhender cette osmose entre réalité et imagination, Yourcenar entrevoit un mode d'écriture pictural *mundus quasi pictura* qui met l'accent sur le rôle du processus alchimique du *Solve et cogula* : se dissoudre pour avoir une forme. Le poncif de la dissolution omniprésent dans *L'Œuvre au noir* contribue à la création d'un anti-personnage, d'une anti-matière : Zénon est la solution pour la dissolution de la notion du personnage. Il aiguillonne le chemin orphique qui débouche vers une descente aux enfers où tout s'estompe. Il sera désormais l'homme avec qualités en guise de référence de sublimation. Brossé à la manière de la *Mélancholia*, il est un homme libre, sans illusions et sans compromis, d'un bout à l'autre : [il s'est] rendu compte que c'était une vie fausse, que c'est beaucoup plus complexe, que les expériences et les intentions se

contredisent, ou paraissent le faire, et que, tout à la fois, se défait et s'unit, arrivé à un certain point¹⁴.



La Mélancholia de Dürer¹⁵

La polysémie du personnage se multiplie constamment, étend sa ramification et développe simultanément une polyphonie qui autorise une lecture en miroir. Les justifications historiques et conjoncturelles que donne Marguerite Yourcenar au choix du prénom *Zénon*, *cruel Zénon*, *Zénon d'Elée*¹⁶ reflète une personnalité multidimensionnelle. Nous assistons par conséquent à une réciprocité, une réversibilité qui entérine un microcosme reproducteur dans le désordre du cosmos.

L'ekphrasis dans la conception artistique de Yourcenar

L'art suscite la fiction¹⁷. Yourcenar crée, construit un récit autour d'un tableau ou d'une image. Le peindre et l'écrire se recoupent dans son esthétique afin de parler le monde et mieux l'appréhender. L'iconique, le textuel communiquent, rivalisent, et convergent vers des fins scripturales : « mimésis et poiesis, miroir où l'homme se projette et où il exprime en même temps ses défis vis-à-vis du réel »¹⁸.

La transposition du pictural dans le scriptural forme une ekphrasis, un modèle de l'analyse du pictural dans une œuvre littéraire. Cette technique concilie entre le visible et le lisible dans une œuvre d'art ; plus précisément c'est un exercice littéraire qui se concrétise dans la picturalisation d'un texte. Le terme *ekphrasis* trouve ses germes dans la notion de *l'Ut pictura poesis*¹⁹ préméditée par Horace dans *L'Épître aux*

¹⁴ Marguerite Yourcenar, *Les yeux ouverts*, Paris, Le livre de poche, (coll. « Biblio romans »), 1981, p. 174.

¹⁵ Robert Kanters, « Marguerite Yourcenar », dans *L'Air des lettres ou Tableau raisonnable des lettres françaises d'aujourd'hui*, Paris, Grasset, 1973, p. 180.

¹⁶ Marguerite Yourcenar, « Jeux de miroir et feux follets », *Le temps ce grand sculpteur*, dans *Essais et mémoires*, op. cit., p. 335.

¹⁷ Jean Arrouye, « Peinture et fiction », *Art(s) et fiction*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 1997, p. 35-52.

¹⁸ Else Jongeneel, « Fiction et autonomie de l'art », *Art(s) et fiction*, op. cit., p. 149-150.

¹⁹ Sur le rapport littérature-peinture, voir F. Hallyn, « Ut pictura poesis : la correspondance dans les études interdisciplinaires », *Les Méthodes du discours*=

Pisons, il signifie la poésie est comme la peinture²⁰. Murray Krieger souligne en effet l'importance de cette spatialisation créée au sein du récit et qui permet au texte de s'élargir, d'atteindre une ampleur artistique et d'enrober un ornement, une esthétique et une ouverture²¹. Comme le précise Isabelle Daunais dans son approche des récits de voyage du XIX^e siècle :

la « spatialisation » qu'on relève dans le roman du XX^e siècle, où, comme l'a notamment montré Joseph Frank à propos de Proust et de Joyce, le brouillage des repères temporels fait de l'espace le principal moteur du récit, l'ordre esthétique qui permet de relier les événements entre eux²².

Le pictural dans un texte littéraire offre une spatialité mise en exergue par son effet-tableau qui se produit chez le lecteur, sorte d'*esthesis* que Paul Valéry situe au niveau de l'expérience de la réception. L'effet-tableau produit rentre dans l'ordre de la réminiscence, de la *mnémé*. Afin de dépsychologiser la compréhension, l'effet-tableau s'intéresse à la stratégie de l'auteur qui crée l'œuvre d'art et à travers laquelle il veut communiquer au lecteur une expérience esthétique originale où s'entrecroise le référentiel et le factuel au carrefour du texte-image. Le texte est donc transmuté en un miroir étoilé de l'expérience artistique, remodelé par des expressions et des impressions. Cela dit, il ressort que l'*ekphrasis* est marquée par une phénoménologie de la création artistique, met en rapport la communicabilité du texte avec sa référence : le tableau. D'un point de vue alchimique, il existe un monde intermédiaire entre la pensée et la matière qui vire vers une épistémologie de l'art où résonne la fameuse phrase de Rimbaud : le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens²³. Le dérèglement nous permet d'accéder à une autre vision pour rendre compte du niveau amorphe de la matière créatrice.

Cette force consubstantielle trouve écho dans *L'Œuvre au Noir*. Le texte entraîne le lecteur dans des aventures vécues à travers des éléments symboliques : le mobilisme, le voyage, le motif de tour, concourent à la recreation du Grand Œuvre. S'y ajoutent les sens, les émotions, les affects qui se recoupent, s'harmonisent pour reproduire l'œuvre d'art, une œuvre qui s'inspire de la Nature mais aussi de l'imagination. L'idée de *corporéfier les esprits* et *spiritualiser les corps* est le fondement de [cette] alchimie²⁴ : la matière se spiritualise, s'ouvre sur une dimension imaginaire dans laquelle elle s'opère. À partir de cette perspective, le monde se veut complexe, relatif et subjectif ; c'est un monde fondé sur une correspondance purement baudelairienne, une correspondance qui transcende l'être humain et réhabilite son contact

=critique dans les études seiziémistes, Gisèle Mathieu-Castellani et Jean-Claude Margolin (éds.), 1987, p. 45.

²⁰ Pierre Grimal, *Essai sur l'art poétique d'Horace*, Paris, Sedes, 1968, p. 96.

²¹ Murray Krieger, *Ekphrasis*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992, p. 8.

²² Isabelle Daunais, *L'Art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIX^e siècle)*, Presses universitaires de Vincennes Saint-Denis et Presses de l'Université de Montréal, 1996, p. 83.

²³ Arthur Rimbaud, Lettre à Paul Demy (dite « Lettre du voyant ») du 15/05/1871.

²⁴ Françoise Bonardel, *La voie hermétique*. Paris. Éditions Devry, 2002, p. 101.

avec ce monde singulier. Le texte est désormais spatialisé, détient un pouvoir de représenter l'émiettement du temps. Par l'art, un sens immatériel se crée, se produit une forme signifiante où l'art exprime les réalités inexprimables. Ce sens est une sorte de *gestalt*, « son intention [est] d'être un objet à fonction esthétique »²⁵. L'expérience esthétique est désormais une recherche de signifiante. Le caractère expressif de cette circularité met à découvert la nature du rapport de l'artiste au monde et comment l'œuvre se présente ontologiquement. Cela nous rappelle la phénoménologie de l'art vu par l'œil bachelardien qui expérimente et élabore la contemplation poétique et poïétique de l'imagination et ses images : « Bien des images essayées ne peuvent vivre parce qu'elles sont de simples jeux formels parce qu'elles ne sont pas vraiment adaptées à la matière qu'elles doivent parer »²⁶.

Cette phénoménologie de l'art est préexistante dans *L'Œuvre au Noir*, elle est régie par l'utilisation d'une pluralité d'images qui se présentent sous forme d'un entonnoir du flux psychique et du reflux physique. Parmi ces images il existe le portrait de la Flandre qui a fasciné Yourcenar et à partir duquel elle met en lumière le caractère flamand en investissant maints clichés : l'attachement au repos, l'amour des royautés, le goût de la conversation, l'engouement pour les fêtes. Les poncifs bourgeois se recourent pour représenter une société pré-industrielle qui conteste tout ce qui relève de l'industriel et revendique un espace dans lequel apparaissent les ancêtres de l'auteur : Henri-Ligre et Marguerite d'Autriche. Yourcenar insère la reine dans un imaginaire culturel qui nous fait signe d'une citation culturelle :

la régente vêtue de noir, menue et ronde, avait la pâleur triste des veuves et des lèvres de bonne ménagère qui surveille non seulement leur ligne et la desserte, mais l'État [...] Les vêtements de la régente étaient somptueux, mais sévères, comme il sied à une princesse qui se doit de porter les marques extérieures de sa situation royale, mais qui se soucie peu d'éblouir et de plaire (p. 588).

Cette figure historique a joué un rôle important dans la diplomatie et la politique de son temps, c'est elle qui a donné des ordres pour construire l'Église de Brou en guise de monument pour le défunt Philibert. La quotidienneté fabulée de ce personnage se traduit sous forme de saisies ponctuelles, insolites, de passages tragiques suspendus à la question du devenir et au mouvement du temps : la mobilité des jours, [des] heures, et [des] mois avaient cessé de s'accorder aux signes des horloges et mouvement des astres (*ON*, 685). Le glissement du temps s'opère implicitement dans la référence historique par la surenchère de sa mise en scène et de son expérimentation dans le monde diégétique. Les éléments historiques contribuent à une intériorisation du personnage de la fiction puisque le temps historique²⁷ s'atomise comme le mercure

²⁵ Gérard Genette, *L'Œuvre d'art 1. Transcendance et immanence*, op. cit., p. 10.

²⁶ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1981, p. 9.

²⁷ Robert Pickering explique que le temps historique dans *L'Œuvre au Noir* est « centré sur les troubles d'un XVI^e siècle partagé largement entre les ambitions d'un François

(*ibid.*) et se disperse comme le sable (ON, 764). Le temps est le corollaire de l'espace. Les deux fusionnent dans l'univers artistique de Marguerite Yourcenar, fomentent sa tendance à faire revivre des personnages historiques dans son texte, des sites et des paysages, des événements et des manières.



Jérôme Bosch, *Le Jardin des délices*, 1503, Musée du Prado, Madrid.

Une représentation maniériste : vers le texte-image

Le maniérisme est un courant artistique apparu pendant la Renaissance avec l'éclosion des Beaux-arts. Claude Gilbert Dubois souligne que dans ce domaine rien n'est pur, rien n'est fixe, rien n'est imperméable à ce qui lui est étranger, il n'y a que des théoriciens tard venus qui classent, catégorisent, systématisent en fonction de leurs idées, après le temps des créateurs, et souvent à contretemps²⁸. Le maniérisme préconise la manière sur la nature, démontre la virtuosité du formel sur la matière. P. Barucco propose la définition suivante :

On considérera par suite le maniérisme comme une période artistique européenne d'origine italienne qui a commencé dans la deuxième décennie du XVI^e siècle et qui a duré jusqu'à 1620 environ ; une manifestation stylistique localisable entre l'apogée de la Renaissance et les commencements du Baroque.²⁹

Les bribes de tableaux seiziémistes s'imbriquent dans *L'Œuvre au Noir*, s'exposent à partir des motifs qui relèvent du précieux, du sacré entre autres le jardin qui fait songer au *Jardin des Délices* de Bosch. Sorte d'artefact, le jardin est le seul paysage alors paysagé (in situ), frais, humide, paisible et nourricier³⁰. Le *locus amoenus* est transmuté en un

Ier et d'un Charles-Quint », « Calculer le temps. » *Temps historique, temps alchimique, temps de l'écriture dans L'Œuvre au Noir de Marguerite Yourcenar*, p. 163-179, cité dans Mohamed Ridha Bouguerra (dir.), *Le temps du roman au XX siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

²⁸ Claude-Gilbert Dubois, *Le maniérisme*, Paris, PUF, 1979, p. 42.

²⁹ Pierre Barucco, *Le maniérisme italien*, Paris, PUF, 1981, p. 22.

³⁰ Alan Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p. 59.

locus horribilis : il est un lieu de rencontre et de séparation, c'est là où vont s'accomplir les rencontres de Cyprien et d'Idelette à la lumière du jour et le lit, où Simon contemple sa femme à Flessingue avant sa mort. C'est un lieu de découverte où l'être est dévoilé, dénudé : L'homme s'y découvre lui-même en même temps que la nature et le pouvoir qu'il exerce sur elle, nouvel Adam, Hercule aux Hespérides³¹. L'artefact du jardin est octroyé d'une dimension existentielle, il est un lieu de refuge et d'exploration, le chemin viatique de l'escapade et de la fugacité de l'être : quand il se glissa précautionneusement hors de l'hospice, la rue était déjà pleine d'une aube d'été grise (ON, 751). Une autre image traverse le roman et relève du précieux, celle des Anges que nous trouvons aussi dépeinte dans le premier volet du *Jardin des Délices*. Yourcenar inverse, pervertit, matraque l'image des Anges : les Anges ne conçoivent ni n'enfantent (ON, 751) dit Cyprien. Ce ne sont pas ces créatures divines, emblème de chasteté, elle s'enivrent plutôt du plaisir charnel, portent le stigmate de la malédiction. Cette image est incarnée dans la relation entre les deux moines Cyprien et Florian dans le chapitre intitulé « Les désordres de la chair ». Les deux font preuve d'une candeur qui rappelle l'image d'Adam et Eve dans le Paradis. Le petit groupe d'Anges s'adonne avec innocence aux plaisirs du corps et à toutes les satisfactions que peuvent procurer des sens brimés par l'orthodoxie religieuse car la grande flamme sensuelle transmut[e] tout comme de l'athanor alchimique (ON, 586). Les Anges secrètent dans des relations charnelles qu'ils trouvent pures. Toutefois, ils sont condamnés d'hérésies, d'infanticide, de liaisons contre nature. Zénon ne cesse d'y penser ; il suppose que les rencontres des amoureux se déroulent dans des étuves devenant une chambre secrète et un tendre asile (ON, 736). La voie d'accès est un lieu de passage par où les Anges vont et viennent (ON, 733).

Yourcenar explore les voies frayées par Bruegel, concilie avec le cycle des Mois et des Saisons qu'il entreprend dans ses tableaux : *La Fenaïson, La Moisson, La Rentrée des troupeaux, Les chasseurs dans la neige, La Journée sombre*. Elle transpose à travers le regard sympathisant de Zénon une réalité économique misérable des ouvriers, dépeint les scènes des mines et les bûchers des charbonniers dans la forêt, qui se meut en un espace labyrinthique d'emmurement, ranime chez Zénon le souvenir de ses études sur la mort et la renaissance, l'ascension et la descente de toutes les forces en équilibre dans le monde. Yourcenar use de cet espace comme un décor campé pour une famille de charbonniers qui vivent loin de la société, elle devient la mère berceuse pour ces pauvres expatriés de la société. La forêt les accueille avec sympathie brute, leur offre refuge et travail car ils gardent les rondins de bois. Pendant que Zénon était hébergé par cette famille, il éprouvait un sentiment de fierté d'appartenir à cette humanité qui domestique le feu, transforme la substance des choses et scrute les chemins des astres (ON, 586). Zénon est encore témoin des altercations en flamand de tisserands et artisans, de la révolte des tissutiers d'Oudenove et de l'introduction en Flandre de métiers à tisser. Yourcenar met en scène l'exaspération ouvrière en brossant le portrait des ouvriers qui ont installé de nouveaux

³¹ Paul Zumthor, *La mesure du monde*, op.cit., p. 109.

ateliers ruraux avec leur cortège de dortoirs-taudis, de chômage et de misère. Le chapitre intitulé « La fête à Dranoutre » met l'accent sur l'éclosion des métiers à tisser et leur contribution dans le développement de l'industrie drapière à travers quelques exemples : les sujets de tapisseries d'Aubusson figurant parmi les biens confisqués d'un patriote flamand et convoités par Martha Ligre.

L'Œuvre au Noir brosse aussi une palette de mutations économiques du XVI^e siècle où bouillonne l'infraction du féodalisme médiéval et l'émergence d'un prolétariat ouvrier qui entre dans l'ère des machines représentée sous forme d'un diptyque : le premier volet dresse une comparaison entre le portrait de la maison Ligre et celui de la maison Fugger truffée d'une description à la fois opposée et complémentaire. L'une évoque une famille riche hantée par les titres de noblesse, l'autre une famille qui se cantonne dans le confort bourgeois. Les deux familles sont dotées de qualités respectables mais elles sont aussi représentées comme des marionnettes dépourvues de sens pour la vie, fragiles devant le corollaire des situations. En ce qui concerne le deuxième volet, il s'intéresse à la représentation des scènes des mines, des échanges commerciaux et de la concurrence entre les marchands comme Henri-Juste, les techniques sollicitées afin d'accroître très sensiblement la quantité d'objets fabriqués sans nuire à la qualité et en employant assez peu de main-d'œuvre :

Grand trésorier des Flandres, propriétaire d'une raffinerie de sucre à Maestricht et d'une autre aux Canaries, fermier de la douane de Zélande, détenteur du monopole de l'alun pour les régions baltiques, assurant pour un tiers avec les Fugger les revenus de l'ordre de Calatrava, Henri-Juste se frottait de plus en plus aux passants de ce monde [...]. Il venait d'établir aux environs de Dranoutre, en plein plat pays, des ateliers ruraux où les ordonnances municipales de Bruges ne le brimaient plus. (p. 579-580)

À peine les ouvriers d'Henri-Juste ont-ils expérimenté les machines qu'ils les ont aussitôt prises en grappe, après avoir fondé sur elles l'extravagant espoir de gagner plus et de peiner moins. (p. 781)

Les hommes se voient eux-mêmes transformés en machines et dépossédés de leur travail. De même, lors de sa visite à l'atelier de Colas Gheel pour louer des machines, Zénon observe et critique implicitement la rigidité du banquier et les conditions de travail pénibles imposées aux ouvriers. Le fusionnement des épisodes historiques et des toiles-paysages permet à l'écrivaine de multiplier les allers-retours du monde vers l'œuvre, de former une symbiose entre le référentiel et le factuel avec dextérité. La mobilité devient un communicateur des vestiges de la mémoire, elle mène aux origines.

Il résulte que Yourcenar joue sur la manière d'exposer une conception multiculturelle du monde au sein de laquelle la perception de l'autre est fondée sur le sentiment d'une moindre étrangeté, un sentiment fondé sur la croyance en l'existence de différences insurmontables entre les races. La *maniera* yourcenarienne conteste

toute forme de xénophobie, s'engage dans un discours qui renie la tradition. Son art est une synthèse du langage formel classique et moderne, une revendication d'une poétique de renouvellement fondée sur les notions d'harmonie et d'assimilation. Quant à l'omniprésence du mythe de la décadence, elle interpelle la réorganisation du cosmos : s'agit-il d'une utopie ou d'une dystopie ? L'enjeu reste de proclamer le changement, de s'indigner contre les crimes gratuits de l'ère moderne, de conjurer les discriminations et l'iniquité sociale. La mouvance de l'Histoire coïncide avec la recréation d'un équilibre du monde, un équilibre qui trouve source dans la tradition et prend chemin vers la modernité traversant les dédales de l'universalité en abolissant les frontières entre les peuples et en dénonçant toute forme de discrimination.

Hanae Abdelouahed

Université Chouaïb Doukkali

Bibliographie

- BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1981.
- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, (coll. « Tel »), 1978.
- BARUCCO Pierre, *Le maniérisme italien*, Paris, PUF, 1981.
- BONARDEL Françoise, *La voie hermétique*, Paris, Éditions Devry, 2002.
- BOUGUERRA Mohamed Ridha (dir.), *Le Temps dans le roman du XX siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.
- CAMUS Audrey, BOUVET Rachel (dir.) *Topographies romanesques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.
- DAUNAIS Isabelle, *L'Art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIXe siècle)*, Presses universitaires de Vincennes Saint-Denis et Presses de l'Université de Montréal, 1996.
- DUBOIS Claude-Gilbert, *Le maniérisme*, Paris, PUF, 1979.
- GENETTE Gérard, *L'œuvre d'art 1. Immanence et transcendance*, Paris, Éditions du Seuil, 1994.
- KRIEGER Murray, *Ekphrasis*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992.
- RICŒUR Paul, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, (Coll. « Points »), 1975.
- ROGER Alan, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.
- SAVIGNEAU Josyane, *Marguerite Yourcenar Invention d'une vie*, Paris, Gallimard, (« NRF »), 1990.
- SORLIN Pierre, ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, LAGNY Michelle (dir.), *Art(s) et fiction*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 1997.
- VANOOSTHYSE Michel, *Le roman historique : Mann Brecht, Döblin*, Paris, PUF, (coll. « Perspectives germaniques »), 1996.
- ZUMTHOR Paul, *La Mesure du monde*, Paris, Éditions du Seuil, (coll. « Poétique »), 1993.

POUR CITER CET ARTICLE

Hanae Abdelouahed, « Architecture spatiale dans *L'Œuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar : de l'écrire-peindre », *Nouvelle Fribourg*, n. 4, juin 2019, URL :

<http://www.nouvellefribourg.com/archives/architecture-spatiale-dans-loeuvre-au-noir-de-marguerite-yourcenar-de-lecrire-peindre/>