

Le rouge et le noir métaphores de l'éternité
dans *L'Œuvre au noir*
de Marguerite Yourcenar

Marjorie Bertin
Sorbonne Nouvelle Paris 3

Dans *L'Œuvre au Noir* (1968), l'un des romans les plus célèbres de Marguerite Yourcenar avec *Mémoires d'Hadrien* (1951), les couleurs rouge et noire jouent un rôle primordial et sont intimement reliées jusqu'aux dernières lignes. *L'Œuvre au Noir* est la biographie de son personnage principal, Zénon. À la fois philosophe, médecin et alchimiste, ce dernier, dont la naissance illégitime à Bruges se situe en 1510, se faufile dans l'Europe du XVI^e siècle, dont il tente sa vie durant d'éviter l'obscurantisme,

tout en menant à bien ses recherches. Médecin de cour, médecin des pauvres et savant génial, Zénon n'a de cesse de croiser dans ses travaux – notamment sur la circulation du sang – les couleurs rouge et noire.

Le rouge est surtout présent dans le roman à travers les corps, depuis les malades que Zénon soigne, les dissections qu'il effectue, jusqu'à son suicide final et inéluctable, alors qu'il s'ouvre les veines, refusant de choisir entre une existence sous surveillance ou une mort inutilement douloureuse. Mais le rouge, symbole de la vitalité, est également la couleur de la passion, de l'excitation et de l'érotisation, donc d'une certaine intensité des sentiments et des émotions, dont ce personnage ascétique parvient à se déprendre dans sa quête mystique tout en se rapprochant du feu. Des quatre éléments, le feu est incontestablement celui qui est lié à Zénon de par son omniprésence dans le roman. Brûlant, ardent, dévorant, enflammé, incandescent, etc., le champ lexical qui caractérise ce personnage est régulièrement lié au feu. Une isotopie du feu, de la chaleur et de la brûlure est ainsi présente dans tout le roman. D'autre part, la combustion est un élément associé au diable, dont l'époque de Zénon se méfie. Mais pour ce personnage, il importe également de voir dans la couleur rouge l'inspiration relevant de la philosophie chinoise¹, et plus précisément du yin et du yang, selon laquelle ce dernier, masculin, est associé au blanc et au rouge, au soleil et au feu. Toute l'opération menée par Zénon consiste à se déprendre et à faire le vide matériel autour de lui.

¹ L'influence de la philosophie chinoise chez Marguerite Yourcenar apparaît clairement dès les *Nouvelles orientales*, publiées pour la première fois en 1938.

Le noir apparaît quant à lui, dans un premier temps, comme le symbole de la barbarie, de l'obscurantisme et de la violence qui caractérisent l'époque de Zénon, mais aussi comme celui des corps meurtris par la peste. Plus loin dans l'ouvrage, il prend une autre dimension et devient métaphore de la démarche mystique de Zénon, objet central du roman qui consiste, d'après une devise alchimique citée en exergue de la deuxième partie du roman, à « aller vers l'obscur et l'inconnu par ce qui est plus obscur et plus inconnu encore » (1968, p. 672). Dès lors, le sémantisme pluriel du titre est à prendre comme un jeu capital que révèle Anne-Yvonne Julien au début de l'essai qu'elle consacre à *L'Œuvre au Noir* :

Par le jeu du titre, de l'exergue second et de la formule de clôture textuelle en écriture gothique verticalement inversée, la romancière invite à l'exploration des zones d'ombre, elle propose un pacte de lecture symbolique qui ne rompt guère avec la tradition même de l'alchimie. (1993, p. 34)

Car *L'Œuvre au Noir* est un livre palimpseste. Dans *Couleurs* (2010), Michel Pastoureau souligne que le rouge, le noir et le blanc ont été la triade dominante dans le chromatisme occidental. Il n'est donc pas surprenant que le rouge et le noir jouent un rôle aussi fort dans ce roman de Yourcenar. Pour autant, ces deux couleurs dépassent bientôt leur charge symbolique habituelle, puisque peu à peu, le sang ne renvoie plus à la passion et le noir non plus à la mort, mais au contraire à l'éternité, à travers le cheminement dans l'obscurité de Zénon. Nous verrons, ici, comment cet attachement au sang, terrestre et musculeux, et au noir, obscur et intuitif, devient peu à peu la porte, le couloir entre les siècles, qui permettent au héros de Yourcenar d'accéder à l'éternité par une subtile réunion des contraires qui transfigure les représentations habituelles de ces couleurs.

La nigredo : au commencement étaient les ténèbres

De la même façon que le grand œuvre alchimique se découpe en trois grandes phases – l'œuvre au noir, l'œuvre au blanc et l'œuvre au rouge –, le roman de Marguerite Yourcenar a été scindé par cette dernière en trois parties : *La Vie errante*, *La Vie immobile* et *La Prison*. Nous proposons ici une division ternaire supplémentaire : l'esprit, le corps et l'âme correspondant à ces trois grandes parties de *L'Œuvre au Noir*.

Selon cette nouvelle classification qui ferait correspondre la première étape du Grand Œuvre avec le commencement de l'existence de Zénon, le début du roman intitulé *La Vie errante* renvoie donc à l'épreuve initiale en alchimie, la *nigredo*, appelée aussi l'œuvre au noir.

Comme toute l'œuvre de Marguerite Yourcenar, la composition de *L'Œuvre au noir* (qui s'étend sur plus de trente ans) s'accompagne d'un monde d'influences littéraires et iconographiques dont tout le roman témoigne. Ce dernier, qui parut une première fois en 1934 sous le titre *La Mort* conduit l'attelage, provient de trois nouvelles de jeunesse : « D'après Dürer », « D'après Gréco » et « D'après Rembrandt ». Dès lors, l'influence iconographique sur le roman n'est plus à mettre en question. Nombreux d'ailleurs sont les entretiens² dans lesquels l'auteure revient sur l'importance et la richesse des sources iconographiques pour ce roman. Un essai récent, *Marguerite Yourcenar et la peinture flamande* (2012), regroupant des analyses des carnets personnels de Yourcenar et des pages d'*Archives du Nord* – le second tome des mémoires familiales –, en témoigne abondamment. En outre, dans les « Carnets de

² Voir particulièrement Yourcenar (1980 et 2002).

notes » de *L'Œuvre au Noir*, l'auteure aborde par endroits ses sources iconographiques, qu'il soit question de peinture (notamment Bosch) ou des plans de Bruges datant de la Renaissance. Parler de Breughel et de Dürer comme références pour *L'Œuvre au Noir* est incontournable. De toutes les gravures du peintre allemand, la plus influente sur le roman est certainement *Melancholia*, dont la sombre tristesse contemplative renvoie directement à l'excès de bile noire. Solitaire et potentiellement irradiante de savoir, la célèbre gravure allemande est fascinante pour ses correspondances avec Zénon. Comme ce dernier, elle est une œuvre ouverte aux interprétations multiples, dont la lecture alchimique n'est que l'une des nombreuses clés.

La Vie errante, première partie du livre, renvoie donc à la *nigredo*, la première étape de l'œuvre au noir, et se concentre sur le rapport du personnage principal à son corps et à ceux qui l'entourent. Zénon est jeune et, après avoir renoncé au poste religieux auquel sa haute naissance le destinait, se forme avec passion à la médecine. La couleur noire est omniprésente dans cette première partie. Depuis la Genèse, la nuit est associée au néant et donc, comme le souligne Michel Pastoureau (2010), à la question des origines. Le noir est également lié à l'obscurité, à cette « sombre vallée de la mort » (David, Psaume 23) que certains contemporains de Zénon craignent tant qu'elle les conduise aux actions les plus folles et dont la religion est le puits sans fond. Le noir s'associe de fait conjointement à la période à laquelle vit le personnage et aux différentes représentations de la mort qu'il côtoie en tant que médecin. L'obscurité renvoie également à ceux, partis rejoindre les limbes, dont nous ne saurons rien, ces « chaires de cimetière », comme les appelle parfois Marguerite Yourcenar dans

Archives du Nord, jouant alors sans doute sur une homophonie qui prête à la réflexion, ces milliers d'existences englouties qui auront traversé le monde sans y laisser la moindre empreinte.

Le noir est la couleur des cadavres infestés par la peste. Il est aussi celle des corps suppliciés, brûlés vifs et calcinés sur le bûcher, tel Étienne Dolet, martyr de l'obscurantisme et de l'Inquisition, que rencontre Zénon au cours de ses pérégrinations. La couleur noire renvoie également à l'inconnu, aux autopsies – alors strictement prohibées – que pratique Zénon et à son propre corps, qu'il prendra comme champ d'expérimentation médicale jusqu'à son suicide.

Enfin, sur le plan théologique et politique, l'obscurité renvoie métaphoriquement à l'obscurantisme propagé par les différentes religions en place et par la noirceur de l'Europe de cette époque. Grand voyageur, Zénon – qui sera un temps durant chirurgien dans l'armée du roi de Pologne – y est confronté en permanence, son ascétisme et son absence d'attache lui permettant de glisser d'un lieu à l'autre sans encombre. Au-delà des corps et de la mort, la couleur noire renvoie donc également aux forces agressives et répressives contre lesquelles lutte discrètement le médecin.

Le noir et l'esprit, la vie immobile

La seconde partie du livre, *La Vie immobile*, correspond à une nouvelle étape du parcours mystique de Zénon. Après avoir fait le « tour de sa prison³ » en voyageant le plus possible et s'être

³ Le recueil de voyages de Marguerite Yourcenar s'intitule justement *Le Tour de la prison* (Paris, Gallimard, 1991).

définitivement dépouillé de toute vanité, Zénon, de retour à Bruges, peut se consacrer à l'étude et à l'exercice de la médecine. Cet ascétisme marque le passage d'une nouvelle étape dans le parcours initiatique du médecin alchimiste : il s'agit de l'*albedo*, l'œuvre au blanc, que Marguerite Yourcenar définit ainsi dans des entretiens de 1987 :

Un moment de sublimation en chimie et de désintéressement complet, de parfaite charité, d'abandon de tout ce qui nous concerne – ce qui fait qu'on s'occupe des autres – en matière [...] d'alchimie métaphysique et morale. (2002, p. 61)

Zénon suit effectivement ce processus et, sous une identité clandestine, se consacre corps et âme à soigner le plus de malades possible au détriment de sa santé et de sa sécurité. La voie initiatique est en effet semée d'embûches, de privations délibérées. Il faut qu'il y ait perte et que celle-ci soit initialement douloureuse pour que l'on puisse parler de sacrifice. Or, le passage à la vie immobile est bien éprouvé par Zénon comme une oppression carcérale :

Sa vie sédentaire l'accablait comme une sentence d'incarcération qu'il eût par prudence prononcée sur soi-même, mais la sentence restait irrévocable : bien des fois déjà, et sous d'autres ciels, il s'était installé ainsi, momentanément ou, croyait-il pour toujours, en homme qui a partout et qui n'a nulle part droit de cité. (Yourcenar, 2002, p. 404)

L'œuvre au blanc ne signifie pas que Zénon a abandonné l'œuvre au noir. Le passage du « corps » à « l'esprit » ne traduit pas une aporie mais au contraire, de manière oxymorique, une complétude dans le dépouillement, puisque l'une des conditions *sine qua non* du Grand Œuvre est cette réunification des contraires que Zénon commence à côtoyer : « chaque concept s'affaissait finalement dans son propre contraire, comme deux houles qui se heurtent, s'annihilent en une seule et même

écume blanche » (Yourcenar, 2011, p. 687). D'une certaine manière, à travers son attachement aux corps des malades et aux préoccupations de son siècle, Zénon demeure lié au corps jusqu'au dernier souffle. Il s'agit d'aller « vers l'obscur et l'inconnu par ce qui est plus obscur et inconnu encore » (Yourcenar, 2011, p. 672). Peu à peu s'opère ainsi le processus de l'œuvre au blanc, qui permet au médecin de se dévêtir de son ego et de ses connaissances intellectuelles.

Comme dans les philosophies orientales, particulièrement dans le Tao, le personnage procède à la dissolution de son moi. Après s'être libéré de ses biens matériels et avoir renoncé à la vanité, Zénon entame une seconde voie, celle du dépouillement spirituel. Dépossédé concrètement de son nom et de son identité, le personnage commence à spirituellement se détacher de son moi, s'étonnant même d'avoir eu un nom : « il était de ces hommes qui ne cessent pas jusqu'au bout de s'étonner d'avoir un nom, comme on s'étonne en passant devant un miroir d'avoir un visage, et que ce soit précisément ce visage-là » (p. 684).

Ses souvenirs mêmes, particulièrement ceux de sa famille, ne lui importent plus et pourraient tout aussi bien être ceux de quelqu'un d'autre. Le rapport au temps et à l'altérité se métamorphose, sans que le champ lexical de l'obscurité ne disparaisse pour autant. Bien au contraire, il reste présent mais métaphoriquement, tout comme Zénon, atteint maintenant un autre registre, une autre dimension :

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)

Comment, au détour d'une telle réflexion, ne pas songer à la philosophie du Tao, dont on sait combien son influence fut grande sur Marguerite Yourcenar⁴?

Dans le taoïsme comme dans le roman, la vie immobile, synonyme de dépouillement, est un processus paradoxal correspondant à quelque chose qui se dévore et se consume lui-même. Dès lors, Zénon est prêt à franchir la dernière étape de ce parcours : l'œuvre au rouge.

La rubedo ou l'épreuve du feu

L'œuvre au rouge, ou *rubedo*, est la dernière étape du grand œuvre. Elle correspond ici à l'ultime partie du roman, intitulée « La Prison ». Chez Yourcenar, la prison n'est pas à prendre au sens restrictif. Pour l'auteure de *Mémoires d'Hadrien* comme pour Shakespeare, le monde est une prison et l'homme, arrivé à un certain état de méditation à la manière du sage bouddhiste, est capable de voyager sans limite dans un espace clos puisque c'est lui qui construit sa propre réalité. Dans la dernière partie de *L'Œuvre au Noir*, il n'est donc guère surprenant que Zénon soit incarcéré. La *rubedo* (union du mercure et du soufre) renvoie directement à la couleur rouge et est placée sous le signe du soleil. Elle est également appelée « l'épreuve du feu ». Des trois étapes, c'est la plus difficile et, selon Marguerite Yourcenar, Zénon ne l'atteint, peut-être, que quelques heures avant sa mort. Le rouge ne correspond plus ici, comme dans les

⁴ Sur ce point, écouter Yourcenar (1979).

deux premières parties du roman, aux désordres de la chair, aux entrailles des patients dans lesquelles Zénon plonge, mais bel et bien au propre sang du médecin et, indirectement, à nouveau, au feu.

Mais le feu est également sacré pour ce personnage qui a besoin de la chaleur pour opérer et qui se trouve toujours auprès d'un être, d'une flamme, d'un brasier. Son regard même évoque le feu. Encore une fois ici, Yourcenar joue avec les contraires et les complémentarités alchimiques puisqu'elle fait de son personnage de l'ombre et de la solitude par excellence (Zénon ne peut manifester ses idées et se mouvoir que dans l'obscurité) le compagnon de la chaleur et de la lumière.

D'autre part, pour Zénon comme pour Yourcenar⁵, le feu est également le symbole de la vie; sans feu, l'homme ne peut vivre. Plusieurs philosophies en font le symbole de la vie. En outre, depuis le vol de Prométhée, le feu est en littérature synonyme du savoir divin. Enfin, pour ce personnage, le feu est également particulièrement propice à la méditation :

Ramené à l'élément dont il s'était de tout temps senti une parcelle, il tournait sa méditation vers le feu [...]. Il pensait au feu dévorant des fièvres qu'il avait souvent en vain essayé d'éteindre. Il percevait le bond avide de la flamme qui naît, la rouge joue du brasier et sa fin en cendres noires. (Yourcenar, 2011, p. 688)

Face aux flammes qu'il contemple, Zénon s'imagine à son tour devenir leur proie :

Osant aller plus loin, il ne faisait qu'un avec cette implacable ardeur qui détruit ce qu'elle touche; il songeait aux bûchers [...]. Il imaginait cette douleur trop aiguë pour le langage humain; il

⁵ Voir *Feux*, recueil de nouvelles sur la passion amoureuse, que Yourcenar décrit comme un mélange d'incendie et d'obscurité.

était cet homme sentant dans ses narines l'odeur de sa propre chair qui brûle; il toussait, entouré d'une fumée qui ne se dissiperait pas de son vivant. (p. 688-689)

Cette oxymorique rêverie du vivre et du mourir entremêlés correspond à ce que Gaston Bachelard, dans *La Psychanalyse du feu*, appelle le complexe d'Empédocle (1992, p. 39). Étant celui qui peut tout aussi bien détruire que sauver la vie, il n'est guère surprenant que le feu joue dans ce récit un rôle prépondérant, au point de devenir sinon un personnage, du moins l'ombre de Zénon, contraint de vivre dans l'obscurité, dans le livre. Il participe de cette grande appropriation symbolique des couleurs dans le roman : le blanc, le rouge et le noir, mais s'efface à la fin, derrière le rouge du sang.

Zénon se donne la mort dans sa cellule en s'ouvrant les veines. Le sang s'élançait des « labyrinthes obscurs » (p. 830) comme l'eau d'une fontaine et envahit la cellule de sa couleur « noire ». Peu à peu, la vie s'échappe ainsi de Zénon, qui trouve son âme et, dès lors, se sait sauvé. Personne ne viendra lui porter secours : il se retrouve dans une ultime expérience le témoin de sa propre disparition. Dans un premier temps, le rouge et le noir surgissent, puis les autres... Les couleurs éclatent, explosent et fusionnent avec fluidité comme les veines du personnage :

Mais ce noir différent de celui qu'on voit par les yeux frémissait de couleurs issues pour ainsi dire de ce qui était leur 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, tout comme les feux des astres et l'aurore boréale tressaillent dans ce qui est quand même la nuit noire. (Yourcenar, 2011, p. 832-833)

La mort de Zénon, passage fluide d'une couleur à l'autre, rappelle la déclinaison de couleurs des *Voyelles* de Rimbaud.

L'influence rimbaldienne sera d'ailleurs confirmée par l'auteure⁶ qui, dans un entretien, effectue un parallèle entre la dernière vision de Zénon mourant et le poème d'Arthur Rimbaud intitulé *L'Alchimie du verbe*.

Si les couleurs sont importantes dans ces dernières pages, force est de souligner de nouveau que c'est bien le rouge et le noir qui dominent et marquent la clausule du roman avec la dernière vision du gisant. Là encore, la conciliation des antinomies est saisissante :

Un instant qui lui sembla éternel, un globe écarlate palpita en lui ou en dehors de lui, saigna sur la mer. Comme le soleil d'été dans les régions polaires, la sphère éclatante parut hésiter, prête à descendre d'un degré vers le nadir, puis, d'un sursaut imperceptible, remonta vers le zénith, se résorba enfin dans un jour aveuglant qui était en même temps la nuit. (Yourcenar, 2011, p. 833)

Cette réunion alchimique souligne une dernière fois la force mystique des couleurs rouge et noire. Parallèlement à l'accomplissement du grand œuvre, il s'agit également d'une communication entre les époques, puisqu'au seuil de la mort, Zénon est rejoint par le prieur des Cordeliers, personnage ami, mort d'un cancer de la gorge des années auparavant. Enfin, il s'agit d'une communication entre les siècles, d'un dialogue avec les vivants du passé qui anéantit le rapport linéaire et numéraire du temps. En effet, la vision ultime de Zénon se révèle une vision – fondatrice – de l'enfance de sa créatrice:

⁶ Marguerite Yourcenar (de Rosbo, 1972), fait la confidence suivante à propos de *L'Alchimie du verbe* : « J'ai l'impression qu'à la vision de Zénon mourant répond à travers le temps le vers du jeune Rimbaud "Elle est retrouvée. Quoi? L'éternité." » On notera en outre dans cette réflexion à quel point le personnage de Zénon a existé pour Yourcenar.

J'avoue qu'à la fin de *L'Œuvre au Noir*, quand Zénon voit de nouveau ce grand moment du soleil polaire en été où on voit, à une distance de tout même considérable de l'horizon, le soleil qui s'abaisse et s'abaisse et s'abaisse et puis, à un moment, il repart! – pour moi, qui avais été très frappée par cette vue une fois dans ma vie, c'était le symbole même de la vie éternelle. (Yourcenar, 2002, p. 96)

Dans cette vision, Marguerite Yourcenar perçut donc, et à tout jamais, ce qui pour elle, puis pour son personnage, allait devenir le symbole de l'éternité.

Bibliographie

- BACHELARD, Gaston. (1992 [1938]), *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ».
- COLLECTIF. (2012), *Marguerite Yourcenar et la peinture flamande*, Musée de Flandre / Cassel, Heule, Snoeck.
- ELIADE, Mircea. (1977), *Forgerons et alchimistes*, Paris, Flammarion.
- JULIEN, Anne-Yvonne. (1993), *L'Œuvre au noir* de Marguerite Yourcenar, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque ».
- PASTOUREAU, Michel. (2010), *Couleurs*, Paris, Éditions du Chêne.
- . (2008), *Noir : histoire d'une couleur*, Paris, Seuil.
- PONTALIS, Jean-Bernard. (2005), *Traversée des ombres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- ROSO (de), Patrick. (1972), *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Mercure de France.
- SMEDT (de), Marc. (1998), *Paroles du Tao*, Paris, Albin Michel.

- YOURCENAR, Marguerite. (1977), *Archives du Nord*, Paris, Gallimard.
- . (1979), *Radioscopie*, entretiens avec Jacques Chancel, <<http://www.ina.fr/PackVOD/PACK734275808>>.
- . (1980), *Les Yeux ouverts*, recueil d'entretiens avec Matthieu Galey, Paris, Le Centurion.
- . (2011 [1982]), *L'Œuvre au Noir*, dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 557-850.
- . (2002), *Portrait d'une voix*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF ».
- . (2004), *Les Grands Entretiens de Bernard Pivot*, Paris, Gallimard et INA (DVD).

Résumé

Dans *L'Œuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar, les couleurs rouge et noire jouent un rôle prégnant et sont liées entre elles jusqu'aux dernières lignes. Surtout présent au travers des corps, le rouge y est aussi couleur de la passion et de l'érotisation, et donc d'une intensité des sentiments. Le noir y paraît symbole de barbarie, d'obscurantisme et de violence, et aussi des corps meurtris par la peste ; il est la métaphore de la démarche mystique de Zénon. Cet article montre comment, par le biais d'une construction rigoureuse empruntée notamment au schéma de réalisation du *Magnum Opus*, cet attachement au rouge, terrestre et musculeux, et au noir, obscur et intuitif, devient peu à peu la porte, le couloir entre les siècles, qui permettent au héros d'accéder à l'éternité.

Abstract

Throughout Marguerite Yourcenar's *The Abyss*, red and black are key elements that are inter-related through to the last lines. Red appears mainly through the part played by bodies; it is also the colour of passion and eroticization, and thus of the intensity of emotions. Black, on the other hand, symbolizes barbarism, obscurantism and violence, while also relating to the bodies ravaged by the plague. It is the metaphor of Zenon's mystical quest. This article shows how, through a rigorous construction, inspired, for the most part, by the *Magnum Opus's* schema, this attachment to earthy and muscular red, and to obscure and intuitive black, gradually becomes the door and the corridor between centuries that affords the hero access to eternity.