

LE MIRAGE BALZACIEN DANS ANNA, SOROR... ET UN HOMME OBSCUR¹

par Anne BERTHELOT
(Université du Connecticut, Storrs)

L'idée de cette communication est née d'une impression purement subjective, une de ces intuitions dont on se demande avec un peu d'angoisse, après avoir formulé le sujet, si elle va se concrétiser. Dans ce cas précis, il me semble que le titre proposé s'avère en fait plus vrai encore que je ne le croyais, bien que le point d'application en ait quelque peu changé : il s'agit bien dans les textes en question d'un "mirage balzacien", puisque j'en suis venue à la conclusion que l'impression "balzacienne" produite à première lecture par *Anna, soror...* et *Un homme obscur* n'était qu'un leurre, l'écriture aussi bien que l'orientation des motifs participant en fait d'une dérive résolument anti-balzacienne. "Résolument" cependant implique un acte délibéré de la part de l'auteur, et en dépit de la maîtrise exceptionnelle que Marguerite Yourcenar exerce sur ses textes, il me paraît difficile de trancher ici dans le sens d'une imitation ou d'une volonté de démarquage explicites.

Traiter ce sujet de manière approfondie demanderait naturellement une réflexion initiale sur l'art de Balzac, que le temps mis à notre disposition dans ce genre de rencontres, ou aussi bien l'espace disponible dans un volume d'actes, ne permettent pas. Je me contenterai donc de signaler la double marginalité, ou pour mieux dire "ex-centricité" de mon *corpus*, puisque je ne me fonde pas sur les textes centraux de la *Comédie humaine* davantage que sur les grandes "fictions" de Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au Noir* ou les *Mémoires d'Hadrien*. *La Vendetta*, *Sarrasine*, *Le Chef d'œuvre inconnu* ou *Louis Lambert*² sont à la fois des œuvres représentatives

¹ Les références aux textes de Marguerite Yourcenar correspondent au volume des *Œuvres romanesques* édité par Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", en 1982.

² *La Vendetta* et *Le Chef d'œuvre inconnu* sont publiés au Livre de Poche, "Libretti à 10 francs". *Louis Lambert* est cité dans l'édition Folio classique (Gallimard), et le texte de *Sarrasine* est fourni à la suite de l'analyse de Roland Barthes dans son ouvrage *S/Z*, paru dans la collection "Points".

de Balzac (emblématiques, même, si l'on pense à ce que Roland Barthes, par exemple, a fait de *Sarrasine*), et des textes secondaires, situés sur la périphérie de la tapisserie balzacienne. Pour la plupart, cependant, ils appartiennent à la production de jeunesse de l'écrivain, ce qui constitue un point commun (le premier, ou le seul ?) avec les deux premiers volets de *Comme l'eau qui coule* ; encore faut-il concéder qu'*Un homme obscur*, dont la première version date certes des années 30 et de la jeunesse de son auteur, a encouru de telles modifications lors de sa reprise qu'on ne saurait parler de son état définitif comme d'une simple variante du premier.

Anna, soror... apparaît comme une scène de genre implacable où la sauvagerie du motif est contrainte par la perfection de la lettre. Histoire exemplaire – du moins dans sa première partie qui se situe dans la lignée de ces récits de passion dont chacun a son objet spécifique : *La Vendetta* qui dépeint l'amour par-delà le "différend" (pour reprendre un terme d'Agrippa d'Aubigné pourtant peu porté d'habitude à l'euphémisme³) politique de deux familles, *Sarrasine* qui met en scène l'amour aveugle à la différence/confusion sexuelle, *Anna, soror...* qui représente l'inceste, "c'est-à-dire [le] type de transgression qui a le plus souvent inspiré les poètes", comme le dit suavement Marguerite Yourcenar elle-même dans sa Postface⁴. Le choix de ce thème parmi d'autres, et précisément par opposition aux deux cas de figure illustrés par les deux nouvelles de Balzac mentionnées plus haut, est obligeamment explicité par Marguerite Yourcenar dans la suite de cette Postface, avec une candeur qui fait craindre la pire dissimulation :

Peut-être pourrait-on dire qu'il est vite devenu pour les poètes le symbole de toutes les passions sexuelles d'autant plus violentes qu'elles sont plus contraintes, plus punies et plus cachées. En effet, l'appartenance à deux clans ennemis, comme Roméo et Juliette, est rarement sentie dans nos civilisations comme un obstacle insurmontable ; l'adultère banalisé a, de plus, perdu beaucoup de ses prestiges par la facilité du divorce ; l'amour entre deux personnes du même sexe est en partie sorti de la clandestinité. L'inceste seul demeure inavouable, et presque impossible à prouver là même où nous

³ Agrippa d'Aubigné mentionne comme cause de la rupture de son projet de mariage avec Diane Salviati, issue d'une famille très catholique, le "différend de la religion".

⁴ Voir *op. cit.* p. 1024 ; Marguerite Yourcenar cite à l'appui de cette affirmation toute une série de textes traitant d'un amour incestueux entre frère et sœur : *'Tis Pity She's a Whore* de John Ford, *Manfred* de Byron, *René* de Chateaubriand et *Wilhelm Meister* de Goethe, *Sang réservé* de Thomas Mann et enfin *Confidence africaine* de Martin du Gard.

le soupçonnons d'exister. C'est contre les falaises les plus abruptes que se lance le plus violemment la vague. (p. 1030)

Naissance des personnages et naissance parallèle de leur passion ; ébranlement du monde – abolition des barrières, exil du Jardin d'Éden – causé par la mort de la mère, Valentine, figure de femme admirable éternellement mourante qui fait signe de manière immanquable vers la Madame de Mortsauf du *Lys dans la Vallée* ; hiver de la passion et de la lutte contre l'ange pour l'un des protagonistes ; triomphe sacrilège de cet amour interdit qui s'accomplit et s'exalte au moment de la mort et de la résurrection du Christ⁵ ; mort acceptée – cherchée peut-être – par Miguel qui ne s'adonne à aucun remords mais ne saurait survivre à cet apogée de son existence : rien de tout cela ne déparerait dans l'une des "Scènes de la Vie privée" de Balzac. Le choix d'un huis-clos à peine parcouru par quelques images contrastantes comme celle du père sévère et parfois débauché ou de la "fausse serpente", la sorcière mélusinienne⁶ qui n'est peut-être qu'une hallucination, s'accommode du parti pris formel de la nouvelle, la perfection de la langue contribue à la dissection infaillible des mouvements de l'âme. L'écriture est en fait si rigoureusement ciselée qu'elle incite à une représentation figurale, peinture ou sculpture, l'analyse dialectique modelant avec résolution les formes données aux passions.

À vrai dire, tout ce que je viens de mentionner pourrait non seulement s'appliquer aux nouvelles les plus fortement marquées par l'imaginaire romantique de Balzac, mais à certains textes de Hugo : la grande différence avec Marguerite Yourcenar est que chez Balzac

⁵ Cette symbolique est en partie réversible : l'inceste s'accomplit la nuit du Vendredi Saint, c'est-à-dire dans le temps de la mort du Christ, où tout espoir semble perdu et l'homme abandonné à lui-même. Cependant Marguerite Yourcenar est trop habile pour ne pas aller au-delà de ce facile parallélisme, et Anna et Miguel, sans même l'intervention du coup de vent, demeurent ensemble jusqu'au lundi qui suit Pâques, en oubliant apparemment totalement la Résurrection du Christ et le sens qu'elle peut avoir pour eux, et pour leur "péché" qu'ils éprouvent à peine comme tel.

⁶ L'expression "Fausse serpente" employée par Miguel pour s'adresser à la fille aux serpents qu'il croit rencontrer vient tout droit du *Roman de Mélusine* de Jehan d'Arras : c'est la formule que prononce Raimondin en apprenant la mort de son fils Fromont, et qui provoque la catastrophe, c'est-à-dire la départ de Mélusine, la fée-serpente. Marguerite Yourcenar ne concède jamais le souvenir de cette dette intertextuelle, mais elle précise plus loin les liens qui rattachent ses personnages à la famille de Lusignan, descendants "officiels", si j'ose dire, de Mélusine et Raimondin : "Il se souvint que la mère de donna Valentine, descendue elle-même, par sa lignée maternelle, des Lusignan de Chypre, avait tenu l'apparition soudaine d'un serpent pour un augure de mort." (p. 866)

le romantisme est moins strictement canalisé par le classicisme d'une parole toujours maîtrisée au point de la rendre presque friable. Le cadre d'*Anna, soror...* suscite immédiatement l'image de *Sarrasine*, puisque aussi bien le mélange des modes artistiques cause chez Miguel comme chez l'artiste éponyme du texte balzacien une passion qui excède les limites. À l'exotisme superficiel de la description du monde des castrats dans la Naples du XVIII^e siècle répond le sentiment de désorientation qu'éprouve le lecteur face à l'univers à demi désertique et fiévreusement chrétien des terres espagnoles du sud de l'Italie en 1598. La "couleur" rhétorique de cette trilogie improbable que je reconstruis arbitrairement est la même, musique, peinture et religion jouent le même rôle de pierre de touche et de point d'achoppement.

En revanche, l'analogie entre *Un homme obscur* et un intertexte balzacien éventuel est *a priori* notablement moins évidente. À quel niveau, conscient ou inconscient, se situe le rapprochement qui s'opère entre le couple incertain formé par Nathanaël, correcteur d'épreuves à demi cultivé, et Saraï, prostituée juive plus qu'à demi voleuse, et un autre couple exquisément mal assorti, celui de Lucien de Rubempré⁷ qu'engloutissent les aléas de la vie d'éditeur et Esther la Torpille, courtisane juive qui se sacrifie par amour ? Pur fantasme d'une lectrice particulière, ou retour d'une lointaine hantise – on ne saurait parler de refoulé ici – chez l'écrivain ? Nathanaël n'est pas un personnage balzacien – et pourtant, il l'est aussi : une sorte de frère cadet de Louis Lambert, dont la quête, pour être moins articulée, n'en est pas moins aussi influencée par Swedenborg ou Schopenhauer, se rejoignant eux-mêmes par-delà leurs différences. D'ailleurs le narrateur qui assume la mise en ordre (*ordo artificialis*) d'une histoire de Louis Lambert impossible à construire "de l'intérieur" joue un rôle comparable au processus de focalisation externe appuyée sur un narrateur omniscient tel que Marguerite Yourcenar l'emploie dans *Un homme obscur*. Il n'est jusqu'aux "fragments de pensée" échappés à Louis lorsqu'il a censément sombré dans la folie qui ne recouvrent parfois les divagations calmes de Nathanaël sur l'être et le monde.

C'est en fait tout un réseau de liens qui se tisse entre les "Études philosophiques" ou certaines "Scènes de la Vie privée" d'un romancier romantique qui poursuit dans ses œuvres un idéal de réalisme et des textes ambigus qui se situent à la périphérie d'une œuvre inclassable du XX^e siècle, textes presque arbitrairement associés l'un à l'autre

⁷ Le héros des *Illusions perdues* et de *Splendeur et misère des courtisanes* est de fait l'un des personnages balzaciens auxquels Marguerite Yourcenar fait explicitement allusion à plusieurs reprises dans *Le Labyrinthe du monde*.

d'ailleurs, avec encore le point d'orgue d'*Une belle matinée*, pour produire un sens, à moins qu'il ne s'agisse d'un effet, incertain. Ce réseau cependant ne se précise jamais en pastiche ou même en hommage appuyé. L'horizon d'attente de Marguerite Yourcenar n'est pas celui de Balzac, et n'est pas non plus Balzac ; il s'agit bien plutôt d'une imprégnation, d'une hantise qui fait se confondre deux voix sur une portion du parcours narratif. Lorsque *Anna, soror...* ou *Un homme obscur* "ressemblent" à une nouvelle de Balzac, la question de savoir si cette ressemblance est délibérée ou non n'est pas pertinente. Une lecture juxtaposée peut aboutir à un jugement de mimétisme, mais pas d'imitation. Certes, comme je l'ai déjà remarqué, suggérer de l'involontaire chez Marguerite Yourcenar dont l'écriture est si redoutablement maîtrisée est un jeu hasardeux. Certes encore, Marguerite Yourcenar accepterait peut-être l'idée d'une parole de substitution lorsque les "grands ancêtres" sont à ce point absorbés que l'œuvre nouvelle ne peut pas ne pas en être intégralement pétrie. Mais dire que Marguerite Yourcenar veut "faire du Balzac", ou écrire comme Balzac est en revanche une absurdité, essentiellement parce que dans ce cas, elle aurait réussi.

Or, et c'est là qu'intervient la notion de mirage, *Anna, soror...* et *Un homme obscur* ne sont des pièces balzaciennes qu'au premier regard, ou plus justement en trompe-l'œil. Ce que font ces textes placés en diptyque dans le cadre d'un triptyque, c'est laisser couler, en accord avec leur titre global, une écriture qui excède son objet. Le résumé que j'ai tracé plus haut d'*Anna, soror...* est significatif du problème : il prend en compte le noyau de signification, l'"aventure" à plus haut sens⁸ des protagonistes. Il se clôt naturellement, légitimement, sur l'épithaphe composée par Anna pour Miguel, épithaphe dans laquelle sa nature de sœur, son amour et l'éternité de sa douleur sont également et programmatiquement inscrits :

ANNA DE LA CERNA Y LOS HERREROS,
SOROR,
CAMPANIAE CAMPOS PRO BATAVORUM CEDANS
HOC POSUIT MONVMENTVM
AETERNVM AETERNI DOLORIS
AMORISQVE

Pour faire court, je dirais qu'une nouvelle véritablement balzacienne s'achèverait ici – ou franchirait d'une page la période

⁸ Pour emprunter à la fois un terme déterminant dans le cadre du roman médiéval et une formule à demi ironique de Rabelais.

intermédiaire pour arriver jusqu'à la mort d'Anna et rassembler dans une belle cadence finale les deux héros. C'est ce qu'on voit s'opérer dans le raccourci romanesque de *Sarrasine*, lors de l'ellipse romanesque qui ne permet qu'arbitrairement de rattacher la Zambinella au "petit vieillard" qui hante les salons du boulevard Saint-Honoré à l'ouverture du texte. Marguerite Yourcenar ne s'accorde pas la facilité du symbolique : à partir de ce qui devrait être l'apogée de son texte, tous les schémas préétablis sont évités, esquivés ou désamorçés : ainsi des "prolongations" qui se jouent entre les deux amants du lundi après Pâques au mercredi matin. Cet "accident" dû à une variation météorologique telle que l'on en trouve peu dans l'espace littéraire, où tempête et calme plat ont une fatale tendance à faire sens, est une rupture délibérée vis-à-vis des modèles aussi bien classiques que romantiques, comme Marguerite Yourcenar le laisse entendre dans la nouvelle même et le dit explicitement dans sa Postface :

Les adieux et les larmes se renouvelèrent, pareils à ceux de l'avant-veille, un peu comme souvent se répète un songe. Mais peut-être ne croyaient-ils plus ni l'un ni l'autre à la perpétuité des adieux. (p. 885)

et :

Ce n'est pas pour faire prolonger de quelques moments leur tragique bonheur que j'ai mis cette rallonge, mais pour enlever au récit ce qu'il pouvait avoir de trop construit, lui laissant ce flottement qu'a la vie jusqu'au bout. (p. 1031)

Tout ce qui suit dans le texte répond à une vision du réalisme en tant que mode d'écriture décidément a-romantique ; le tournant se situe à l'instant de la réponse, inattendue à tous les niveaux, d'Anna lorsqu'on lui offre le choix entre un mariage politique et le couvent :

« J'ai peu de goût pour le mariage, madame, mais je ne me sens pas non plus prête à me donner à Dieu. » (p. 893)

Ce n'est pas à dire qu'*Anna, soror...* rompe ici entièrement avec la tradition balzacienne, mais plutôt qu'elle change subitement de modèle : après tout, Anna ne fait rien d'autre que ce qu'a commis avant elle Eugénie Grandet – si ce n'est peut-être qu'à ce morne choix de la vie sur la mort s'ajoute l'effritement de sa douleur. De ce point de vue, *Anna, soror...* serait moins mirage que chimère : un Minotaure avec une tête de jeune Balzac tout pétri de romantisme et un corps de Balzac vieillissant chez qui l'emporte un cynisme qui serait le comble du réalisme. Cependant les proportions sont

différentes dans les deux œuvres – l'espace consacré à l'existence de l'héroïne *après* sa tragédie est beaucoup plus considérable chez Marguerite Yourcenar que chez Balzac, à l'échelle de sa nouvelle – et le choix d'Eugénie Grandet est présenté comme *signifiant*, alors que les cinquante années qu'Anna vit sans Miguel sont la négation tranquille de tout sens.

Le même cas de figure se répète, *mutatis mutandis*, dans *Un homme obscur* : l'impression recherchée, et en définitive produite, est celle d'une absence de sens⁹. L'existence de Nathanaël consiste en une succession d'événements qui ne s'additionnent jamais pour former un destin. Là encore, Marguerite Yourcenar n'ébauche des situations topiques que pour les désamorcer ensuite. Les œuvres de jeunesse de Balzac, de leur côté, reposent sur un fond de motifs éminemment romantiques en ce qu'ils suggèrent une prédestination du personnage central. Parvenu à sa maturité, Balzac se passe de ces "signes extérieurs de grandeur", mais ses textes n'en gardent pas moins une valeur exemplaire, et comme je l'ai dit déjà un "sens" ou une direction. Louis Lambert est une personnalité exceptionnelle dont l'essor est brisé, et qui "ne justifi[e] point aux yeux des gens du monde les belles espérances qu'il avait inspirées à sa protectrice" (p. 34) ; Lucien de Rubempré, d'une certaine manière, connaît le même sort : ayant tout pour réussir, il échoue – plus dure est la chute. Nathanaël n'a aucune *raison* de réussir, aucune "espérance" n'est placée en lui, aucun rêve de grandeur ne l'habite. Il est de ce point de vue l'exact opposé du héros balzacien, et globalement du héros du XIX^e siècle en général. Certes, il est doté par Marguerite Yourcenar d'un nombre relativement élevé d'aventures "hors du commun", sans parler de ses attributs personnels – la beauté, en particulier – qui font de lui *a priori* un candidat plausible à ce statut héroïque sans lequel un écrivain comme Balzac ne conçoit pas la construction romanesque. À la limite, on pourrait reprocher à Marguerite Yourcenar cette tricherie vénielle¹⁰ qui fait choix pour "homme

⁹ Non pas au niveau intradiégétique : Nathanaël cherche un sens à sa vie en particulier et à la vie en général, et il en trouve au moins des bribes : "Mais il y avait eu la belle voix grave qui chantait comme plus loin qu'elle-même, les chauds yeux sombres, la chair dont il avait connu chaque parcelle. Les jambes gigotant sur la tête des passants avaient naguère enserré ses genoux et ses cuisses ; elles avaient reposé tremblantes sur ses épaules. Tout cela comptait." (p. 983, à propos de la mort de Sarai). Mais l'effet produit sur le lecteur va à l'encontre de ce qui apparaît à première vue comme le message obvie du texte.

¹⁰ L'écrivain elle-même utilise ce terme, et nous enlève en quelque sorte le reproche de la bouche dans sa Postface : "Je n'ignore pas que j'ai triché en donnant à Nathanaël sa mince culture reçue d'un magister de village, lui fournissant ainsi, non seulement la

obscur” d’un individu doté d’une prestance physique indubitable aussi bien (ce qu’elle déplore d’ailleurs dans une certaine mesure tout en se voyant contrainte de s’y tenir eu égard à son parti pris d’énonciation) que d’une intelligence et d’une “culture” plus sophistiquées que la moyenne de son temps¹¹. Et cette difficulté se retrouve à chaque étape – on pourrait dire plutôt cette *déception*, au double sens, français – désappointement – et anglais – tromperie – du terme : l’embarquement de Nathanaël pour le Nouveau Monde est un *topos* du roman d’aventures que les pages suivantes s’emploient à nier avec conviction. En fait le mouvement entropique de la fiction, à l’œuvre chez Balzac aussi bien dans *Ferragus* que dans *la Duchesse de Langeais*, à tel point que le lecteur en vient à protester devant les invraisemblables coïncidences mises en actes, est strictement étouffé dans *Un homme obscur* : le “mariage avec une princesse indienne” n’est présent que de manière tangentielle, dans la surélaboration romanesque que produisent les hôtes de Monsieur Van Herzog. La condamnation tacite que la voix narrative fait peser sur ce dernier atteint également le lecteur et à travers lui le modèle de l’écrivain du XIX^e siècle :

Les faits simples ne l’intéressaient guère ; il fallait que le nouveau ou l’étonnant s’en mêlât. (p. 956)

Le lecteur en effet, plus ou moins dressé à attendre d’une fiction qu’elle fasse sens et d’un événement qu’il conduise à autre chose, est systématiquement déconcerté par le traitement réservé à son matériau par Marguerite Yourcenar. Un épisode mineur (mais y en a-t-il, précisément, de “majeurs” dans *Un homme obscur* ?) illustre de façon presque exemplaire ce processus : la mort du jeune Jésuite dans les bras de Nathanaël :

Mais ce jeune homme n’était pas dangereux : il se mourait ; une partie du thorax était enfoncée ; le sang imbibait presque invisiblement la soutane noire. Nathanaël lui souleva la tête, et s’adressa à lui, d’abord en anglais, puis en néerlandais, sans se faire comprendre. [...]

chance d’occuper chez son oncle, Élie Adriansen, un emploi mal payé, mais encore de relier entre eux certaines notions et certains concepts [...]” (p. 1037).

¹¹ En ce sens, Nathanaël n’est pas plus un “homme obscur” que Ulrich n’est un “homme sans qualités” chez Musil. Il est peut-être envisageable de lire ces deux figures comme des précurseurs de l’anti-héros prôné par le Nouveau Roman, avec plus de succès que n’en peuvent rencontrer Marguerite Yourcenar ou Robert Musil.

Le mirage balzacien

Mais déjà le Français le pria de tirer de la poche de sa soutane un gros petit livre, qui se trouvait être un bréviaire, et d'en détacher la page de garde, où quelques mots étaient inscrits. C'était son nom, et celui de la ville où se trouvait son séminaire.

«*Amice, dit le mourant, si aliquando epistulam superiori meo scribes, mater et soror meae mortem meam certa fide dicerent...* »

Nathanaël plia soigneusement le feuillet et promit d'écrire au supérieur d'Angelus Guertinus, *ex seminario Annecii*, pour que sa mère et sa sœur ne fussent pas laissées dans l'incertitude. Annecium ne lui disait rien, et Annecy ne lui aurait pas dit davantage. Mais il ne s'agissait que de consoler un agonisant. (p. 910-1)

Chez tout écrivain du XIX^e, cette scène aboutirait à quelque chose, correspondrait à un tournant décisif dans la vie ou la carrière de Nathanaël, déboucherait au moins sur d'autres événements d'importance : le héros irait pour le moins à Annecy, et y ferait des rencontres nouvelles. Dans *Un homme obscur*, elle ne devient que réminiscence, argument de la réflexion que Nathanaël porte sur le monde, et finalement rêve¹² :

Cet incident lui revint plusieurs fois en rêve par la suite, mais la personne à laquelle il apportait de l'eau changea souvent au cours des années. Certaines nuits, il lui semblait que celui qu'il essayait de secourir ainsi n'était autre que lui-même. (p. 911-2)

Ce nivellement persistant du matériau haut en couleur fourni par la tradition romanesque telle que peut précisément l'incarner au plus juste Balzac correspond à un travail analogue au plan de l'écriture, ou de ce que l'on appelle le "style" : chez Marguerite Yourcenar et chez Balzac, une même attention à la perfection de la lettre débouche sur des résultats presque opposés. Le "classicisme" de l'écriture balzacienne est un produit inné, sans cesse menacé par les flamboyantes approximations d'une vision romantique : l'imagerie superlative risque fréquemment de déborder la plastique impeccable de la phrase, ainsi dans le portrait de Luigi Porta dans *La Vendetta*, médiatisé par la référence picturale¹³ et par la transposition en tableau qu'en effectue Ginevra elle-même :

¹² Il ne faut pas, bien sûr, nier l'importance du rêve chez l'auteur de *Les Songes et les Sorts* ; mais "l'illusion comique" relève d'une esthétique absolument antinomique de celle de Balzac.

¹³ Qui se retrouve d'ailleurs presque exactement semblable dans *Sarrasine*.

Elle quitta l'atelier en emportant gravée dans son souvenir l'image d'une tête d'homme aussi gracieuse que celle de l'Endymion, chef d'œuvre de Girodet qu'elle avait copié quelques jours auparavant. [...] La tête de l'officier fut jetée sur le papier au milieu d'un tressaillement intérieur qu'elle attribuait à la crainte, et dans lequel un physiologiste aurait reconnu la fièvre de l'inspiration. (p. 38-9)

À l'inverse, chez Marguerite Yourcenar, l'art de la description est détourné vers d'autres objets ; Nathanaël “[ne prend] jamais la peine de constater qu'il était beau” (p. 925), et le texte non plus. Ou plus exactement, l'énoncé de cette beauté est performatif, sans se surcharger d'une description perçue comme inutile. Le travail de la lettre aussi bien dans *Anna, soror...* que dans *Un homme obscur* va remarquablement à l'encontre du titre donné au triptyque : *Comme l'eau qui coule*. Paroles “gelées” au contraire, figées dans une immobilité de statue, qui produisent un effet d'abstraction, une impression d'ensemble proche de la gravure à la pointe sèche, caractérisée avant tout par son absence radicale de couleur¹⁴, au lieu que chez Balzac la façade de mots se résout en éclairs de lumière et d'obscurité, et se charge, parfois se surcharge, de couleurs – fût-ce le noir de la chevelure de Ginevra, ou le “blanc” des anges mentionnés énigmatiquement par Louis Lambert lors de la première des deux visites que lui rend le narrateur¹⁵.

Il s'agit donc bien d'un mirage : celui qui fait croire au lecteur qu'il se trouve en présence d'un texte de Balzac – l'art de Marguerite Yourcenar n'accepte pas la contrefaçon, et il n'est jamais question d'un “à la manière de” – quand, en fait, il se trouve face à un produit profondément différent, dont les éléments superficiellement balzaciens sont non tant subvertis que ramenés à leur stricte valeur littérale. Marguerite Yourcenar substitue aux récits balzaciens des synopsis rigoureux dont ne s'échappe aucune flammèche de sens vagabond. Épuration ou appauvrissement, dépassement ou nostalgie, c'est selon.

¹⁴ Cette question a été abordée à plusieurs reprises au cours du colloque, Maurice Delcroix soulignant en particulier l'impact produit dans *L'Œuvre au Noir* par l'une des rares indications de couleur, le vert de la robe de Hilzonde que reconnaît Simon Adriansen.

¹⁵ “Tout à coup Louis cessa de frotter ses jambes l'une contre l'autre, et dit d'une voix lente : – *Les anges sont blancs !*”