

SUR QUELQUES ASPECTS FORMELS D'UN HOMME OBSCUR

par Laura BRIGNOLI (Université IULM, Milan)

Lorsque le sujet d'un colloque est formulé par une question, on a le droit, sinon le devoir, de tenter une réponse, ou pour le moins de s'essayer à la tâche. Poser cette question à propos d'un écrivain ayant vécu au XX^e siècle signifie en effet admettre la possibilité que son œuvre ne s'y inscrive pas totalement, voire que sa poétique qui refuse de rompre avec la tradition littéraire soit restée ancrée à une époque révolue. C'est, à mon sens, juger de la valeur littéraire des œuvres de Marguerite Yourcenar.

Qu'il soit difficile de répondre, tous les intervenants l'auront reconnu. Qu'il ne soit pas impossible, à la condition, bien sûr, de faire attention aux nuances, c'est ce que je vais chercher à montrer. J'ai soutenu, dans ma proposition de communication, que si les thèmes yourcenariens appartiennent incontestablement au XX^e siècle, on ne peut pas en dire autant de la technique narrative. Or, cette distinction, on le sait, fait problème, dans la mesure où elle rappelle de près l'inacceptable séparation forme/fond. Mais justement lorsqu'on s'y attache de plus près, on risque de voir autre chose que ce qu'on croyait apercevoir à première vue.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il y a lieu de se demander ce qui caractérise, au juste, le XX^e siècle. Et tout d'abord quel XX^e siècle ? Celui de Gide ou celui de Proust, celui de Gracq ou celui de Camus, celui de Malraux, de Nathalie Sarraute, ou d'Albert Cohen ? et j'en passe, bien sûr. Pour ma part, j'aurais tendance à considérer comme typique du XX^e siècle une littérature pauvre de contenus, construite entièrement autour de la réflexion sur des aspects formels. La forme constitue en effet l'ultime possibilité de « reterritorialisation » d'un récit en train de partir vers la dérive, pour utiliser le terme de Bruno Tritsmans¹, le XX^e siècle se signalant aussi par la perte de la capacité de raconter. Il n'est aucun doute que le chaos prend le pas sur l'ordre, mais c'est bien un paradoxe celui qui se manifeste au XX^e siècle, où la formalisation exaspérée du récit se charge d'exprimer le chaos du

¹ Bruno TRITSMANS, « Poétiques de l'Histoire chez Gracq et Jünger », *Poétique*, n° 100, nov. 1994, p. 473.

monde. Si l'on m'accorde un seul exemple, ce sont bien les Nouveaux Romanciers, les écrivains qui ont le plus subi l'influence du structuralisme, qui se chargent d'une poétique du fragment, de l'inexplicable, du vide, du vertige.

Cela dit, il faut convenir avec Julien Gracq qu'au XX^e siècle deux littératures coexistent, et non de différents niveaux qualitatifs (la mauvaise vivant sur le train des innovateurs) mais deux littératures de qualité que Gracq définit, d'une part, une littérature de rupture, de l'autre une littérature de tradition². Normalement, observe-t-il, l'une remplace l'autre. Ce n'est pas le cas au XX^e siècle, où les deux coexistent plus ou moins pacifiquement³.

La tâche que je me propose aujourd'hui consiste précisément à situer l'œuvre de Marguerite Yourcenar entre ces deux pôles, et d'examiner si l'écrivain qui s'est fait le porte-parole d'une «rétorique de la discrétion» contraire aux cris d'avant-garde, peut tout aussi efficacement «transgresser les stéréotypes»⁴ qui concernent non pas des clichés, cette fois, mais des habitudes narratives.

Situer l'œuvre dans un siècle ou l'autre serait pourtant une opération oiseuse si on ne tentait pas de dépasser des définitions sclérosées ou des classifications trop simplistes et, en même temps, de réfléchir en cours de route sur quelques caractéristiques de cette écriture.

La démarche n'est acceptable qu'après l'explicitation d'un choix théorique. Or, il arrive qu'une seule méthode d'analyse d'un texte littéraire se révèle insuffisante pour soutenir une argumentation dans sa complexité. En l'occurrence, je me prévaudrai en premier lieu d'un présupposé sémiologique qui se situe au croisement entre l'esthétique et le structuralisme, *L'Œuvre ouverte* d'Umberto Eco étant mon texte de référence, en deuxième instance j'aurai recours à la narratologie, et pour finir à la critique thématique.

Ce que j'entends sera plus clair en appliquant tout de suite mon raisonnement au concret des œuvres. La comparaison entre *D'Après*

² Julien GRACQ, *Pourquoi la littérature respire mal*, Œuvres, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p.860-1.

³ Le seul qui pourrait avoir tenté une conciliation entre ces deux aspects est Camus, qui présente des thèmes de rupture écrits dans une forme très traditionnelle.

⁴ Les yourcenariens auront reconnu les titres des deux études de Maurice DELCROIX, «D'une rhétorique de la discrétion. Le personnage de Madeleine d'Ailly», *Marguerite Yourcenar et l'Art. L'Art de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, 1990, p. 371-379, et «Marguerite Yourcenar et la transgression des stéréotypes», *Marguerite Yourcenar, une Écriture de la Mémoire*, Marseille, SUD, 1990, p.127-140.

*Rembrandt et Un Homme obscur*⁵, textes sensiblement différents issus pourtant d'une même inspiration mûrie au cours d'une cinquantaine d'années, constitue un bel exemple de l'évolution de l'écriture yourcenarienne au long d'un demi-siècle.

Structure

Commençons par une donnée structurelle simple mais emblématique : de 1934 à 1982 la destinée de Nathanaël d'ouverte devient fermée : *D'après Rembrandt* s'ouvre sur un personnage qui « se mourait » (*MCA*, p. 173), l'imparfait prolongeant dans l'imprécision le moment du passage. Nathanaël est abandonné lorsqu'on le décrit s'endormant à ciel ouvert pendant que son corps se recouvre d'une mince couche de neige. Il est vrai que la nouvelle ne s'achève pas sur cette image, mais la rupture entre l'histoire de Nathanaël et celle de Lazare est suffisamment marquée pour qu'on puisse affirmer, avec Manuela Ledesma, que « les deux parties de *D'après Rembrandt*, à cause de leur disparité et malgré les liens familiaux qui lient les personnages entre eux, portent déjà en elles-mêmes les germes de leur future scission »⁶. La mort du protagoniste, dans le texte de 34, semble plus fonctionnelle à l'histoire de Lazare, dont elle constitue même typographiquement le début, qu'à la conclusion de celle de Nathanaël, dont elle est formellement exclue. Le texte ne décrit donc pas la mort de Nathanaël dont le parcours reste ouvert dans l'œuvre.

En 1982 le récit s'ouvre sur « la nouvelle du décès » de Nathanaël qui « deux ans plus tôt, [...] avait failli mourir à l'hôpital d'Amsterdam ». D'un texte à l'autre, la destinée du protagoniste se ferme, l'accomplissement de son parcours n'étant plus laissé aux virtualités d'un sort que le texte de 34 ne prenait pas entièrement en charge.

D'après Rembrandt contient aussi, dès sa première page, une image emblématique qui ne manque pas d'exercer une fonction structurelle : c'est la vision d'une sculpture figurant le Christ, que l'artiste choisit de ne pas embellir. Aucune vision édulcorée de la représentation de l'homme qui regarde le monde sans le comprendre (« des yeux étonnés qui n'essayaient pas même de comprendre » *MCA*, p. 173). On retrouve, dans cette image inaugurant un espace de

⁵ Marguerite YOURCENAR, *D'après Rembrandt*, in *La Mort conduit l'attelage*, Paris, Grasset, 1934, dorénavant *MCA* ; *Un Homme obscur*, in *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982, dorénavant *HO*.

⁶ « La Mort conduit l'attelage : trois textes virtuels », *Bulletin de la SIEY*, n° 18, déc. 1997, p. 61.

fiction, à la fois le thème de la vision, tout intérieure, et la forme de la mise en abyme, si chère à la littérature du XX^e siècle. Ce Christ dans lequel Nathanaël voyait tous les hommes est une préfiguration du parcours accompli dans l'œuvre : figuration non embellie et somme toute décevante pour mettre à nu la prééminence de l'humanité au détriment d'une divinité distante. Il disparaît du texte plus récent où, me semble-t-il, c'est Nathanaël lui-même qui en prend la place, en n'essayant plus de comprendre, mais finalement d'accepter, de tout accepter en devenant ainsi le substitut positif d'une divinité inadéquate. Dans *Un Homme obscur*, les œuvres d'art n'ont pas besoin de passer à travers le rêve éveillé du protagoniste, mais elles accomplissent une tout autre fonction : de même que la vision intellectuelle du monde est dépréciée, ainsi sa représentation plastique manque d'authenticité :

À coup sûr, l'histoire n'avait pas à être reproduite point par point sur des toiles peintes bordées d'or. Mais il lui semblait qu'au faux des sentiments répondait le faux des gestes. (*HO*, p. 961)

On a voulu voir, dans l'acte de brûler la Bible, la mise en cause du « livre comme instrument de connaissance »⁷. Mais si le travail intellectuel ne réussit pas à rendre compte de la simple complexité vitale, on peut en dire autant de l'œuvre d'artiste : censée représenter le monde, elle est destinée à l'échec. Il n'y aurait donc plus aucune raison de retrouver dans *Un Homme obscur* l'image inaugurale qui ouvrait *D'après Rembrandt*, la mise en abyme étant discréditée par le déroulement même de l'histoire.

Le texte ne pousse pourtant pas la réflexion jusqu'au métalangage : la disqualification de l'œuvre d'art reste un élément de la narration, du "récit", dépourvu de toute répercussion dans le "discours", pour utiliser les termes de Benveniste. Si, donc, en amont et en aval de l'œuvre yourcenarien, le langage est suspecté d'insuffisance : « les paroles trahissent la pensée » (*A*, p. 9), dit Alexis ; « ce n'étaient quand même que des mots » (*HO*, p. 927), dit Nathanaël, on ne peut pas aller jusqu'à dire que dans *Un Homme obscur* le langage est pris comme objet de réflexion. En tant que superstructure culturelle, il est évacué comme inutile à la perception de l'élémentaire du monde.

Il me semble que l'*incipit* proposé dans *D'après Rembrandt* (« Nathanaël se mourait à l'Hôtel-Dieu d'Amsterdam », *MCA*, p. 173)

⁷ Franck SCHUEREWEGEN, « Du savoir qui vient directement des choses. Yourcenar vs Simon », *Bulletin de la SIEY*, n° 5, nov. 1989, p.150.

est plus radicalement moderne que celui de 50 ans plus tard. Mon sentiment se base sur les considérations de G. Genette dans le *Nouveau discours du récit* où il fixe « symboliquement » en 1885 le passage d'un début où le narrateur suppose que le personnage est inconnu du lecteur, à un type de roman qui le considère d'emblée comme étant déjà connu. Le *flash-back* nécessaire au début par la fin de 1934 est effectué par la transition d'une vision qui nous plonge immédiatement dans la conscience du protagoniste. Au contraire, l'*incipit* plus lapidaire de 82 (« La nouvelle du décès de Nathanaël dans une petite île frissonne fit peu de bruit quand on la reçut à Amsterdam ») n'empêche pas le narrateur de revenir sur la naissance du héros pour en relater les conditions. Mais prenons garde à ne pas assimiler cet *incipit* au début classique du roman *in medias res* suivi d'un retour en arrière explicatif : l'événement qui ouvre *Un Homme obscur* est volontairement dédramatisé par sa présentation en tant que fait escompté qui ne surprend ni n'émeut personne⁸. Cette insistance sur son caractère tout à fait anodin l'éloigne du récit classique visant à capturer l'attention et la curiosité du lecteur. En plus, il faut bien remarquer que la description du milieu qui a donné naissance au héros, à l'apparence des plus classiques, n'est pas non plus entièrement fidèle à une typologie traditionnelle⁹ : cette description absolument limitée à des données essentielles¹⁰ ne manque pas de donner corps à un espace dévalorisé non seulement par l'ironie qu'implique préalablement la rime des « maisonnettes propres », mais aussi par la nature même de ces habitations visuellement absorbées par le paysage marin d'une part et par l'ambiance pastorale de l'autre. À la faiblesse de l'emplacement géographique du groupe de maisons (rien de plus générique que l'opposition élémentaire « d'une part » et « de l'autre »), s'ajoutent des verbes comme « glissaient » et « se perdaient » qui, en le laissant dans le flou, connotent un espace dépourvu d'une configuration qui lui soit propre. Ajoutons encore que, si sur l'axe horizontal ces maisons se confondent avec le paysage qui les entoure, de quelque nature qu'il

⁸ « Son oncle Élie et sa tante Éva convinrent qu'on s'attendait à cette fin ; d'ailleurs, deux ans plus tôt, Nathanaël avait failli mourir à l'hôpital d'Amsterdam ; ce second trépas, pour ainsi dire, n'émouvait plus. » (*HO*, p. 903).

⁹ À propos des typologies descriptives et de leurs interactions avec la narration, on peut utilement se référer à Philippe HAMON, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

¹⁰ La description du village n'excède pas la longueur d'une phrase : « Leur village maritime en aval de Greenwich glissait d'une part vers la berge, où les mâts dominaient les toits et les draps des lessives se confondaient avec les voiles : de l'autre, ses bicoques se perdaient dans une région encore rustique de boqueteaux et de pâturages » (*HO*, p. 903-4).

soit, sur l'axe vertical elles ne priment pas non plus, étant inexorablement « domin[ées] » par les mâts des embarcations.

Si, par la place que cette description occupe, par sa ressemblance avec le travelling typique du roman balzacien et par sa fonction d'anticiper l'identité floue du protagoniste elle tend à fournir une entrée en matière classique, il faut aussi remarquer que sa brièveté, la rapidité de ce même travelling, l'ironie qui mine le paysage et son côté indéfini montrent que l'utilisation d'une certaine habitude narrative ne se fait pas, chez Marguerite Yourcenar, sans réflexion et renouvellement formel.

L'instance narrative

Il s'agit bien sûr d'un statut ambigu : comme on le sait, il est très rare que le choix d'un mode narratif soit maintenu constant du début à la fin. Or, le cas d'*Un Homme obscur* représente une exception à cette fluctuation : si, en effet, on a affaire avec un narrateur omniscient qui n'hésite pas à entrer dans la conscience de son protagoniste, la focalisation n'est pas moins centrée sur Nathanaël. À vrai dire, il faut remarquer que cette restriction du champ visuel ne se présente que lorsque Nathanaël est en âge de comprendre, après que le narrateur a liquidé en peu de mots (1 page) la mort de Nathanaël, sa naissance, et le contexte social dans lequel il se trouve inséré. Le lecteur n'apprendra qu'avec le protagoniste qu'il n'avait pas tué l'ivrogne de Greenwich, et que Saraï avait effectivement commis le vol dont on l'accusait. Lorsque Nathanaël signe imprudemment la quittance préparée par son oncle au moment de lui remettre son pauvre bien familial, « Le jeune homme le fit sans prendre la précaution de lire » (*HO*, p. 937). Mais si nous savons ce qu'il a signé, c'est parce que Nathanël jette un coup d'œil sur le parchemin : « En rendant l'acquit, ses yeux par hasard accrochèrent une ligne. Nathanaël ne donnait pas seulement quittance du bien qu'Élie disait lui revenir, mais de toutes sommes dues par son oncle à sa famille ».

Au même point de vue peuvent être ramenées aussi les remarques qui semblent s'en exclure. L'exemple le plus clair est constitué par la phrase qui interrompt le commentaire sur la mort et la vie de Léo Belmonte de la part de Monsieur Van Herzog :

Il s'arrêta, constatant qu'il se confiait à un valet. (*HO*, p. 975)

La remarque, à première vue lecture directe des pensées de Monsieur Van Herzog, peut tout aussi bien être attribuée à la perspicacité de Nathanaël censé s'expliquer, et en même temps

accepter humblement, la brusque interruption du flot de paroles de son maître.

D'après Rembrandt n'a certes pas la même rigueur modale qu'*Un Homme obscur*, où n'apparaît aucune appréciation d'ordre général, comme ces considérations du texte de 34 sur « la vie, à Anvers » (*MCA*, p. 178), ou la transcription des pensées d'Éva, la femme d'Élie :

Énumérant mentalement ses voisins, elle se demandait si elle eût été plus heureuse avec l'un de ces hommes [...]. (*MCA*, p. 182)

L'analyse contrastive des deux textes montre que, d'un demi-siècle à l'autre, l'attention de l'écrivain pour les données structurales a changé et la germination des « semences »¹¹ que le texte ancien contenait déjà a impliqué un traitement différent du matériel imaginaire.

L'omniscience du narrateur, évidente à plusieurs endroits du texte, mais limitée par le choix de focalisation, n'est entrecoupée que par des passages en style indirect libre. La caractéristique du discours indirect libre consiste dans le fait que l'absence du verbe déclaratif implique l'impossibilité de démarquer la voix de l'instance narrative de celle des personnages¹². Il est une page où la confusion entre les deux voix me semble atteindre le niveau maximal. Au moment où Nathanaël débarque pour la première fois sur l'île perdue, il part à la recherche des deux religieux sur lesquels on avait tiré de la barque. Le passage est construit sur l'alternance des deux voix :

Il avait hâte de secourir si possible les deux hommes tombés, sachant que ses camarades ne se soucieraient pas d'une telle tâche. Mais la prairie était plus grande et plus accidentée qu'il ne l'avait cru [...]. Il n'ajoutait guère foi aux propos furibonds des prédicants [...] néanmoins, on lui avait appris à craindre les papistes et les Français. Mais ce jeune homme n'était pas dangereux : il se mourait ; [...] Il s'avisait alors de lui demander en latin ce qu'il pouvait pour le soulager. Mais le latin du magister de Greenwich différait sans doute de celui d'un Jésuite français. (*HO*, p. 910)

¹¹ « Postface » d'*Un Homme obscur*, *OR*, p.1032.

¹² Au contraire, c'est dans le discours immédiat, ou « monologue intérieur », que le narrateur s'efface au profit de son personnage. La première attestation de discours indirect libre appartient vraisemblablement au maître d'école : « Son entretien coûterait peu à la famille. Il accomplirait pour le maître de petits travaux, tels que remplir les encriers, tailler les plumes, balayer le plancher de la salle ; il aiderait la maîtresse à puiser l'eau et à sarcler le jardin. On en ferait avec le temps un prêcheur ou un magister à son tour » (*HO*, p. 904).

On assiste ici à une sorte de rivalité entre le savoir d'un narrateur omniscient qui tend à s'approprier le discours du personnage et les considérations exprimées par ce même personnage à travers le style indirect libre ; et c'est comme si, à chaque fois, le discours de l'un était mis en question par la réflexion de l'autre, la conjonction adversative fonctionnant en tant qu'embrayeur¹³ du passage du récit au discours, sans qu'on puisse, au juste, déterminer à laquelle des deux voix appartiennent les considérations. L'ambiguïté entre les voix narratives qu'instaure le style indirect libre a été d'abord interprétée comme une sorte d'empathie entre narrateur et personnage. Et c'est dans ce sens sans doute que l'on doit entendre cette autre insertion en style indirect libre :

Le lendemain, dans le parler aux livres, il chercha dans une grosse Bible les seules pages vertes et fraîches dont il se souvenait dans cette forêt de mots, c'est-à-dire quelques versets des Évangiles. *Oui*, ces paraboles nées dans les champs ou sur les bords d'un lac étaient belles ; une douceur s'exhalait de ce Sermon sur la Montagne dont chaque parole ment sur la terre où nous sommes, mais dit vrai sans doute dans un autre règne, puisqu'elle nous semble sortie du fond d'un Paradis perdu. *Oui*, il aurait aimé ce jeune agitateur vivant parmi les pauvres [...]. (HO, p. 928)

La particule affirmative, que nous avons soulignée dans les deux cas, remplit dans sa première attestation la fonction d'embrayeur de la narration au discours indirect libre ; dans la deuxième, c'est une reprise sur le mode anaphorique de ce fond positif de la religion chrétienne, et rien ne permet d'exclure l'accord du narrateur, tout comme il doit partager l'opinion qui suit, montrant un Nathanaël qui recule devant le durcissement de l'imagination en dogmes.

Cela dit, l'on sait depuis quelque temps que l'impossibilité de répondre avec sûreté à la question "qui parle ?" n'implique pas du tout que le narrateur et le personnage partagent toujours les mêmes pensées¹⁴. Cette divergence est évidente lorsque le discours indirect libre appartient à un autre personnage que le protagoniste, comme le montre bien ce passage du récit de Sarai :

¹³ Voir, à ce propos, l'article d'Alain RABATEL, "Mais dans les énoncés narratifs : un embrayeur du point de vue et un organisateur textuel", *Le français moderne*, 1999, LXVII, n° 1, p. 49-60.

¹⁴ Voir, à ce propos, Ann BANFIELD, «The formal coherence of represented speech and thought», *PTL. A journal for descriptive poetics and theory of literature*, n° 9, 1978, p. 305.

Sur quelques aspects formels d'Un homme obscur

Elle avait fait à Londres carrière chez des procureuses célèbres, puis un certain lord lui avait, à l'en croire, donné maison et carrosse. Des manigances de rivales avaient dégoûté d'elle son protecteur ; se trouvant à court, elle était revenue au pays ; ce puant musico n'était qu'un pis-aller provisoire. (*HO*, p. 930)

La prise de distance de la voix de Saraï, qui s'insère pourtant avec ce discours indirect libre, est bien soulignée par l'adjectif (« certain ») dont est accompagné le terme « lord » qui jette, avec l'imprécision, une lumière louche sur ce personnage non identifié, et par l'incise « à l'en croire » qui implique qu'aucune certitude objective ne soutient les mots de Saraï.

Mais le meilleur exemple nous est fourni par un passage d'*Un Homme obscur* où le style indirect libre, tout en créant la confusion entre voix du narrateur et pensée du protagoniste, est loin de les accorder : en entendant sur le bateau qui l'amène à l'île frissonne deux couples parler de la fin de Saraï sur un gibet, « Nathanaël s'était soulevé sur le coude pour mieux entendre. Il reposa la tête sur sa sacoche. Après tout, Saraï était morte comme il s'y était toujours attendu. Quant à lui, il n'était qu'un benêt qui avait eu peur de la corde » (*HO*, p. 982).

Des deux phrases au style indirect libre, c'est surtout la deuxième qui se prête à l'ambiguïté, étant, de surcroît, la reprise d'une réplique échangée entre les couples. Mais ce qui fait la différence irrémédiable entre narrateur et personnage c'est le niveau d'auto-ironie. Nathanaël adhère en quelque sorte à l'image du benêt qu'on lui a appliquée et s'en sert pour disqualifier sa personne. En revanche, si c'est au narrateur qu'il faut attribuer la remarque, l'ironie ne porte plus sur le personnage mais sur le jugement simpliste, partial et donc faux qu'on émet sur lui. Et la dépréciation de la doxa rebondit sur la valorisation de Nathanaël.

La distance temporelle entre le narrateur et le personnage source focale de la narration, très bien marquée par l'utilisation du passé simple, reste dépourvue de pertinence là où, comme on vient de le voir, on remarque l'ambiguïté entre les voix narratives, soigneusement entretenue tout au long du récit :

Mais il n'allait pas, comme Léo Belmonte, s'inquiéter jusqu'au bout d'on ne sait quel axe ou quel trou qui était Dieu ou bien Soi-même. (*HO*, p. 995)

On ne saurait dire si c'est Yourcenar elle-même qui prête cette réflexion à son personnage en train de réfléchir sur l'au-delà – et Nathanaël l'écarterait alors consciemment, tout comme il s'était

débarrassé des propos du philosophe comme rationalisations absurdes dépourvues d'un contact réel avec la vie. Ou bien – le texte ne nous permet pas de trancher – c'est l'auteur qui prend la parole pour nous informer que l'esprit simple de Nathanaël n'arrive pas jusque là. Au fond, on constate ici la même ambiguïté qui préside à la construction du personnage, lequel – nous alerte Marguerite Yourcenar – « n'est pas tout à fait aussi ignorant ni aussi démuné que j'aurais voulu qu'il le fût » ...¹⁵

Le style indirect libre est ici normalement utilisé pour transposer les pensées qui traversent la conscience de Nathanaël. La verbalisation semble être une conséquence de son utilisation, ce qui ne veut pas dire qu'on imagine un personnage prononçant effectivement des paroles ; mais que ses pensées ont une forme verbale, même si non prononcée, et donc que la pensée existe dans la conscience du personnage. Le narrateur, toutefois, ne s'arrête pas là :

Aussitôt, il se souvint que Foy était bien plus jeune quand le même mal l'avait emportée, et que l'air marin ne l'en avait ni préservée, ni guérie. Mais Foy était une petite fille fragile. Une autre pensée, informulée celle-là, fût-ce au dedans de soi-même, vint contredire cette envie de solitude : pendant des mois, il ne verrait pas Madame s'avancer sur les parquets polis, accompagnée de Sauvé ; il ne lui arriverait plus de rencontrer son sourire. (*HO*, p. 979)

C'est la seule fois où le narrateur étend explicitement son savoir au delà du savoir du point focal et ne s'efface pas derrière son personnage¹⁶. Que le narrateur se fasse l'interprète de l'inconscient du protagoniste fait partie de cette « rhétorique de la discrétion » qui enveloppe le rapport délicat entre Nathanaël à Madeleine d'Ailly ; mais l'exemple montre aussi comment la transgression à la limite d'un choix formel se répercute sur l'intelligence du personnage.

Dépourvu d'une voix qui, tout en étant la sienne, lui appartient d'une manière exclusive, l'homme obscur multiplie son individualité dans l'exacte mesure où dans ses mots peut retentir l'écho d'une signification supplémentaire, incompatible avec la sienne, et pourtant non moins vraie. L'utilisation du style indirect libre transpose au niveau de la forme la donnée thématique de l'indifférenciation du personnage. Mais il fournit aussi l'occasion de remarquer que

¹⁵ « Postface » d'*Un Homme obscur*, *OR*, p. 1037.

¹⁶ Comme le soutenait M. Delcroix en 1985 : « Parcours d'une œuvre : Marguerite Yourcenar et l'histoire de Nathanaël », *Atti della giornata internazionale di Studi sull'opera di Marguerite Yourcenar*, Pavia, 1985, p. 33.

l'indistinction ne suppose la destruction de la personnalité que dans le but d'universaliser l'élément humain à travers la multiplication de sa voix.

L'utilisation du style indirect libre que Yourcenar en fait ici tend à déborder les implications traditionnelles de ce mode narratif parce qu'il ne permet pas toujours de confondre récit et discours en les soumettant parfois à une distinction nette : ce qui plus est, le style indirect libre corrige la focalisation restreinte dans la mesure où souvent le passage peut être interprété différemment selon la voix que l'on choisit d'y entendre. Mais, même au niveau des formes, la transgression ne va jamais sans discrétion.

Quant à la focalisation restreinte, centrée rigoureusement sur le protagoniste, en tant que telle elle ne peut certes constituer l'indice d'un type précis de narration : il est vrai, par exemple, qu'elle pourrait rappeler de très près la narration stendhalienne, en particulier *Le Rouge et le Noir* où les événements sont vus exclusivement par Julien. Dans les deux romans, l'abondance des verbes liés au champ sémantique de la vue est le stylème qui souligne le choix formel. Les motivations du choix – et partant ses effets – sont toutefois opposées : la restriction de champ dans *Le Rouge et le Noir* entend bien souligner le rôle déterminant de ce protagoniste au regard avide qui cherche à s'approprier le monde. Nathanaël se démarque en tout de Julien. L'ambition vorace et la persévérance de l'un sont des traits caractériels totalement absents de l'autre qui se laisse agir ou n'agit que poussé par une fatalité échappant, par définition, à son contrôle. La vue dans ce cas étant le signe d'une intelligence qui, refusant de démissionner, s'applique à percevoir l'essence même de ce qui tombe sous le domaine du sensible. Mais, qui plus est, ce choix modal est la manifestation formelle d'un thème important comme celui des limites.

Thèmes

Dans le texte de 1934, en effet, la limite est soigneusement thématisée, et notamment par les mots du mathématicien, Francus Leuwee, qui attribue à l'homme le devoir de délimiter l'espace pour pouvoir l'imaginer (*MCA*, p. 176). « L'homme [dit-il à Nathanaël] est le grand limitateur ». Le monde dessiné par le savant, qui oublie les hommes (*MCA*, p. 176-7), possède la structure sécurisante d'une construction stable, compréhensible, ordonnée. Le professeur a trouvé sa raison d'être dans la limitation de l'espace qui lui permet de rendre explicable le monde. Il est conscient que « ces figures n'existent qu'autant que nous les y traçons » ; mais cette réflexion ne l'empêche pas de continuer son travail. Au contraire, Nathanaël ne peut

« oublier que la douleur humaine existe, et reste à consoler » (*MCA*, p. 177), et le côté « rassurant » des chiffres ne suffit pas à faire supporter la vie.

Bien que traitée rapidement et peut-être ingénument, la disqualification du travail intellectuel pour résoudre le problème de l'existence est affrontée même en 34. Mais dans *D'après Rembrandt* ce thème fait plus que montrer les limites de la pensée logique. La fin de l'histoire de Nathanaël se développe sous le signe du vertige. Vertige qui s'empare du protagoniste assailli par la fièvre, mais qui ne manque pas de se refléter dans cette tentative d'explication d'un monde irrémédiablement illimité, donc infini et pour cela même incompréhensible. La fin de l'aventure de notre anti-héros définit l'impossibilité de fixer des limites temporelles et spatiales :

Il se disait qu'il marchait ainsi depuis plus de trente ans, sans avancer, sans s'arrêter, qu'une halte n'était pas plus possible qu'un terme, qu'il ne cesserait pas de marcher ainsi, peut-être plus longtemps encore, que rien n'interromprait jamais ce voyage sans but et sans cause, et que, lorsque le croyant bien immobile, on l'aurait couché dans sa fosse, il continuerait d'être emporté par la terre à travers des espaces qui se déplacent aussi. (*MCA*, p.202).

Le récit de la fin de Nathanaël montre même au niveau de la lettre du texte ce que je viens de soutenir sur la destinée ouverte de notre personnage. L'ouverture est un vertige, et si le vertige emporte, ce n'est pas vers le bonheur. En 34 Yourcenar n'avait pas encore trouvé la solution au drame, typique du XX^e siècle, que doit affronter l'homme jeté sur la terre sans raison plausible. C'est pourquoi, j'ose dire, que la mort de Nathanaël n'a aucune fonction dans le récit de son histoire.

Le vertige de l'illimité qui emporte Nathanaël en 34 se transforme en accumulation de faits incontrôlables en 82, mais la structure circulaire, fermée du texte, la dédramatisation de la mort du protagoniste qui ne choque pas étant acceptée comme un sommeil éternel n'a raison d'être que pour celui qui a su accepter la vie telle qu'elle est.

Quant au thème des limites que le travail intellectuel s'efforce d'imposer à l'espace, le passage de la discussion avec Léo Belmonte montre l'évolution qu'il a subi par rapport au texte précédent. Nathanaël se charge d'opposer la vie à sa description qui lui semble lier ce qui est au contraire délié dans la vie et il n'apprécie pas les conceptualisations qui, comme la logique et l'algèbre, réduisent et dessèchent. Il s'agit de « donner au chaos au moins l'apparence d'un

ordre » (*HO*, p. 967) affirme Belmonte. Mais ce qui donne le vertige, cette fois, ce n'est plus le monde qu'on ne domine pas, mais plutôt son explication philosophique (*HO*, p. 968).

L'œil dans un triangle, symbole de la connaissance divine, qui prend une valeur spécifique dans ce contexte où la géométrie et la mathématique en limitant, expliquent, est en effet évoqué en tant qu'œuvre d'art et situé dans le même contexte où le travail artistique est jugé inadéquat à la représentation du monde.

En 1934, Nathanaël est à la recherche d'une explication du monde, qu'il ne trouve pas : obsédé par l'idée d'un bonheur impossible à trouver, il cherche au moins à consoler, mais ses prêches sont regardés avec méfiance, sans compter que sa médiocre intelligence et son léger bégayement le rendent peu apte à la tâche. Dans cette première version Yourcenar construit un personnage qui mêle les deux aspects intellectuel et moral : le premier n'étant pas une réponse au second, il cherche ailleurs. Un demi-siècle après, Nathanaël, par le moyen d'une spoliation progressive, trouve sinon le bonheur, du moins l'essence de la vie dans le contact primordial avec les éléments. Considérant son parcours existentiel, on voit que ce que Nathanaël partage avec l'être abruti typique du postmodernisme appartient à une partie de son existence qu'il dépasse dans le contact avec l'élémentaire, là où la dispersion, la perte d'identité individuelle l'introduit à une sorte de tragique "sentiment de l'existence" de réminiscence rousseauiste qui lui permet de dépasser « l'immense angoisse de l'homme » (*HO*, p. 911).

Conclusion

Limites et dépassement des limites, nous disent forme et contenu. La limite appartient à l'art et *Un Homme obscur*, en tant qu'œuvre d'art, narrative des limites, mais en tant que solution proposée au drame de l'existence, elle contient aussi le dépassement de ces limites.

Considérons pour conclure les trois aspects dont se compose la « réalité narrative » (Genette) : au niveau du rapport entre "narration" et "récit", à savoir l'acte même de raconter, le choix de Marguerite Yourcenar ne pouvait qu'appliquer des restrictions, parce que toute œuvre d'art, en tant qu'acte intellectuel, est une limitation ; au niveau du "récit", pourtant, s'est manifestée la nécessité de chevaucher ces limites, le style indirect libre resituant à tout moment les frontières de la focalisation restreinte ; l'histoire en elle-même, en nous racontant le choix de l'élémentaire comme seule solution possible au drame de la vie, réunit dans sa signification l'acceptation de la limite et son dépassement.

L'ensemble est problématique mais, après tout ce que l'on vient de voir, il me semble impossible de réduire l'écriture yourcenarienne à la forme typiquement balzacienne. Si Marguerite Yourcenar s'approprie les formes traditionnelles de la narration, ce n'est pas sans en mesurer les limites pour les repenser en les dépassant.