

# **UN HOMME OBSCUR OU L'ART DE SE LAISSER VIVRE**

par Radana LUKAJIC  
(Université de Banja Luka, Bosnie et Herzégovine)

Plus je vais, plus cette folie qui consiste à refaire des livres anciens me paraît une grande sagesse. Chaque écrivain ne porte en soi qu'un certain nombre d'êtres. Plutôt que de représenter ceux-ci sous les traits de personnages nouveaux, qui ne seraient guère que des personnages anciens prénommés autrement, j'ai mieux aimé approfondir, développer, nourrir ces êtres avec qui j'avais déjà l'habitude de vivre, apprendre à les mieux connaître à mesure que je connais mieux la vie, perfectionner un monde déjà mien. (*ON, OR*, p. 853)

Cette notation, tirée des « Carnets de notes » de *L'Œuvre au Noir*, jette une lumière plus crue sur la démarche quasi obsessionnelle de l'auteur de faire marche arrière pour retrouver ses projets scripturaires d'antan ; mais elle anticipe également, une quinzaine d'années en avance, la rédaction d'un troisième récit centré majoritairement sur la vie d'un personnage masculin, projetée également dans un compartiment du temps éloigné. À l'instar des deux grands romans « historiques » de l'auteur, l'enjeu principal d'*Un homme obscur* est de nous peindre l'aventure existentielle d'« un homme seul et pourtant relié à tout », mais cette fois placé délibérément dans les marges mêmes de l'Histoire. En effet, si, lors de la rédaction de *Mémoires d'Hadrien* et de *L'Œuvre au Noir*, le souci premier de l'auteur était d'empêcher que l'Histoire fasse écran à des réalités de base sous-jacentes, l'anonymat dont elle se plaît à doter le personnage central d'*Un*

*homme obscur* la soustrait dans une large mesure à la tâche de « déblayage de stratifications » tout en nous invitant à nous désintéresser complètement des contingences à proprement parler historiques.

Comme l'auteur elle-même prend soin de le préciser dans la « Postface » qui accompagne le récit, le projet initial d'écrire l'histoire de Nathanaël est à peu près contemporain des premières ébauches du roman sur le philosophe alchimiste. Mais cette simultanéité conceptuelle des deux personnages dont la psychologie et le parcours existentiel divergent à tel point qu'on ne saurait les comparer qu'en des termes antinomiques, témoigne aussi de la préoccupation précoce de l'écrivain de chercher à décrire, à travers l'infinie variété que peut épouser une expérience vitale, l'accomplissement complet d'une tentative d'*être*. Le mince appareil de glose qui encadre le récit décrit, comme ailleurs, le cheminement sinueux qu'a suivi ce projet de jeunesse pour aboutir à la rédaction finale qui se situe dans les années 1979-1981. Cette longue genèse, accomplie là aussi par couches superposées, est une nouvelle preuve que le fait de « connaître mieux la vie » est une condition nécessaire pour que ces personnages intériorisés finalement prennent corps, et plus particulièrement, pour qu'une construction « du dedans », la seule susceptible d'assurer l'authenticité du personnage recréé, puisse s'élaborer. L'allégation suivante de l'écrivain appuie éloquemment sur l'enchevêtrement inextricable entre les incidents de la vie et l'œuvre : « Toute œuvre littéraire est ainsi faite d'un mélange de vision, de souvenir et d'acte, de notions et d'informations reçues au cours de la vie par la parole ou par les livres, et des raclures de notre existence à nous » (*HO, OR*, p. 1069).

Aucun doute que lors de la rédaction de la première version du récit, ce matériau hétéroclite n'a pas pu être aussi riche qu'à l'époque de la rédaction définitive, située à une distance d'un quart de siècle. En effet, comme l'explique l'auteur dès l'amorce de la note péritextuelle, *Un homme obscur*, suivi d'*Une belle matinée*, « fantaisie de quelques pages », ont pour point de départ la

nouvelle *D'après Rembrandt* datant de 1935. Les qualificatifs peu amènes appliqués par l'auteur même à ce texte – « pâle », « flou », qui donne dans sa totalité l'impression « du gris sur gris » – tendent à disqualifier cette écriture juvénile tout en faisant preuve d'une volonté de plus en plus affirmée de l'écrivain de doter son personnage d'une authenticité accrue.

Sans aucun doute, le mode biographique adopté pour décrire l'itinéraire d'un être humain qui, selon la formule proposée par l'auteur, « se laisse vivre », apparente formellement *Un homme obscur* aux deux romans historiques ayant assuré une notoriété universelle à notre écrivain. Notons cependant que cette définition générique ne saurait être que provisoire, vu que Yourcenar a toujours insisté sur tout ce qu'il y a de fallacieux dans la problématique du choix formel d'une œuvre, étant donné que « la forme émane du fond »<sup>1</sup>. Quoi qu'il en soit, le régime biographique n'est ici adopté que grâce à ses vertus de saisir la totalité d'une existence humaine, depuis l'ouverture canonique sur les ancêtres, la naissance etc., pour évoluer progressivement vers la mort du héros en tant que palier suprême d'une aventure humaine, son apogée où s'énonce un sens quelconque, idée qui constitue la ligne de force de *Mémoires d'Hadrien* et de *L'Œuvre au Noir* et que l'auteur avance déjà dans un essai de 1929, « L'Improvisation sur Innsbruck » :

[...] tout être étant unique, justement parce que transitoire, les morts ont sur les vivants cet avantage immense : ils nous

---

<sup>1</sup> Notons encore que la période qui sépare la rédaction de *L'Œuvre au Noir* de la mise en forme définitive d'*Un homme obscur* est également celle où l'auteur commence à explorer le champ de l'écriture autobiographique, ce qui eut pour fruit la publication des deux premiers volumes de la future trilogie *Le Labyrinthe du monde : Souvenirs pieux*, publié en 1974, et *Archives du Nord*, paru en 1977. Ces textes « autobiographiques » – le terme ne pouvant être utilisé qu'avec toutes la circonspection possible – se situent dans un espace littéraire fluctuant où la part attribuée à l'écriture à proprement parler biographique est considérable, sinon prépondérante, alors que les inclassables *Mémoires d'Hadrien* sont déjà une preuve éclatante de la perméabilité foncière de la ligne qui sépare l'« auto » de la « biographie ».

présentent, et nous présentent au complet, les résultats d'une expérience qu'on ne refera pas. [...] ils sont parce, qu'ils furent. Tandis que nous ne sommes pas encore : nous commençons, nous essayons d'exister. (EM, p. 454)

D'autres traits formels apparentent ce récit à deux autres fictions historiques, certes rédigées à partir de deux lignes divergentes, mais pivotant sans différence aucune autour du même foyer : tentative de capter le « sentiment de l'ÊTRE ». Ainsi ce troisième récit de vie s'inscrit-il dans le droit fil de la même préoccupation de l'écrivain de nous peindre une existence humaine dans sa dimension ontique. Dans ce troisième récit, l'auteur recourt de nouveau à la thématique du voyage, si bien que Nathanaël est le troisième grand voyageur de l'œuvre de Yourcenar, même s'il ne l'est pas par sa propre volonté : si le hasard, perçu comme principe générateur définissant le devenir historique aussi bien que les vicissitudes d'une existence humaine, joue un rôle considérable dans la vie d'Hadrien et dans celle de Zénon, il a sans conteste la part du lion dans les circonstances qui décident sur la vie de ce contemplatif instinctif qui réussit à *être* presque sans volition. De même, nombre d'autres motifs relatifs au diapason mythologique ou purement archétypal font résurgence dans ce court roman, témoignant d'une cohérence thématique considérable entre les trois œuvres que l'auteur même se plaît à subsumer sous une « trilogie » non formelle. Bien évidemment, la ligne de force qui informe cet opuscule est invariablement, à travers toutes ces syllepses thématiques, la quête d'une ipséité dont la conquête ne saurait s'accomplir que moyennant un sentiment d'altérité identitaire qui, chez cet individu presque inculte, reste innommable mais cependant intensément ressentie. Il va sans dire qu'ici comme ailleurs l'interrogation sur le temps va de pair avec cette quête non préméditée de soi-même. De même, les symboles multiples de la scission identitaire viscérale, si récurrents dans l'œuvre de Yourcenar, représentent un des dispositifs thématiques centraux du récit tout en nous démontrant qu'il n'y a aucune solution de continuité entre ce récit tardif et le gros des créations littéraires de l'auteur.

### Le fond de la forme

Pour peindre son personnage « à peu près inculte formulant silencieusement sa pensée sur le monde qui l'entoure » (*HO*, p. 1069), l'écrivain choisit, tout comme pour le personnage de Zénon, la position du narrateur extradiégétique, celle que Gérard Genette a baptisée de « focalisation interne fixe ». Autrement dit, il s'agit d'une vision « à champ restreint », ou de la « vision avec », selon les terminologies proposées par d'autres auteurs, où le narrateur s'interdit de dire davantage que ce que son personnage est censé savoir<sup>2</sup>. Mais comme Genette lui-même le souligne, ce type de focalisation est rarement appliqué de manière stricte, ce que l'incipit même d'*Un homme obscur* prouve éminemment puisqu'il nous relate, dès le début, les circonstances dans lesquelles a été reçue la nouvelle du trépas du personnage principal : « La nouvelle du décès de Nathanaël dans une petite île frisonne fit peu de bruit quand on la reçut à Amsterdam » (*HO*, p. 945). En effet, tout le premier paragraphe représente bel et bien une anomalie par rapport au reste du régime narratif choisi qui respecte, tant bien que mal, les règles imposées par « une vision avec »<sup>3</sup>.

Sans aucun doute, Yourcenar s'applique à rester fidèle au projet de construire son personnage « du dedans », soit d'effacer, dans la

---

<sup>2</sup> Genette cite comme exemples canoniques de ce type de focalisation *Ce que savait Maisie* de Henri James, où nous adoptons presque exclusivement le point de vue de la petite fille. Notons qu'Anne-Yvonne Julien mentionne le même auteur en admettant que, à côté de Samuel Pepys que Yourcenar elle-même signale comme une des sources dont elle s'est servie dans la rédaction finale du roman, « Yourcenar soit également redevable à certains procédés de transcriptions des pensées d'un personnage qui est censé ne pas savoir les exprimer, rencontrée chez le Henri James de *What Maisie knew* (dont elle a achevé la traduction en 1939) » (Anne-Yvonne JULIEN, *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, PUF, 2002, p. 202-203).

<sup>3</sup> En ce qui concerne la problématique du statut du narrateur dans *Un homme obscur*, cf. Michèle BERGER, « Une autobiographie disséminée : le statut du narrateur », *Marguerite Yourcenar. Biographie, Autobiographie*, Elena REAL éd., València, 1988, p. 121-127.

mesure du possible, son moi auctorial. Certes, dans *Mémoires d'Hadrien* et dans *L'Œuvre au Noir*, la construction des deux personnages d'un profil intellectuel très proche de celui de l'auteur – en dehors du fait qu'il s'agit de deux grands voyageurs, distinction dont bénéficie également le Nathanaël « obscur », nous avons affaire à deux intellectuels dans le sens strict du terme, d'une culture énorme et avec des ambitions gnoséologiques quasiment démesurées – a facilité la délégation de la parole aux personnages, une technique narrative qui définit majoritairement l'économie des deux ouvrages « historiques ». En revanche, se couler dans la peau d'un personnage qu'on veut presque inculte était un des défis majeurs pour l'écrivain, et comme elle-même l'avoue, « la principale difficulté » : « Nathanaël est de ceux qui pensent presque sans l'intermédiaire des mots. C'est dire qu'il est à peu près dépourvu de ce vocabulaire à la fois usuel et usé, fruste comme ces monnaies qui ont trop servi, à l'aide duquel nous échangeons ce que nous supposons être des idées, ce que nous pensons croire et ce que nous croyons penser. Encore fallait-il pour écrire ce récit que cette méditation quasi sans contours fût transcrite » (*HO*, p. 1069). L'auteur reconnaît ensuite être bien consciente d'avoir triché en dotant son personnage d'un bagage de savoir modeste reçu chez le magister du village : mais si « ces quelques bribes de latin, de géographie et d'histoire ancienne » lui font office « de bouées dans le monde de flux et de reflux qui est le sien » (*ibid.*), l'écrivain veut que la principale instruction de Nathanaël lui vienne du « livre ouvert du monde », selon la conception montaignienne. Bref, les expériences de vie les plus marquantes du personnage seront accumulées grâce à ses pérégrinations qui, à la différence de l'empereur et de Zénon, lui sont plutôt échues que sciemment choisies. En effet, l'architecture du récit repose sur une dynamique d'alternance des aventures de voyage et de la vie sédentaire qui n'exclut pas pour autant une permanente mobilité intérieure qui trace une ligne évolutive du personnage et qui culmine dans l'*explicit* du roman.

Du point de vue structurel, le récit est constitué de sept épisodes hétérogènes qui retracent la vie du héros, selon une division non

formelle si bien que certains épisodes sont susceptibles d'être subdivisés en des micro-unités thématiques. La disparité thématique des épisodes racontés est telle que certains critiques ont vu dans la structure narrative du récit un avatar du roman picaresque où figure tout un éventail de thèmes et de clichés propres à cette tradition romanesque<sup>4</sup>. Certes, l'architecture narrative du récit dont le dispositif central repose sur l'enchaînement fortuit des épisodes invite à le situer dans la mouvance du genre picaresque, à plus forte raison que certains *topoi* du *picaro* sont aisément repérables chez le protagoniste du récit. À part les aventures diverses qui constituent l'intrigue du roman, notons que l'auteur fait de son héros un personnage anonyme d'une origine obscure, atteint de surcroît d'une infirmité physique signalée tout au début du roman – « le petit Nathanaël était chétif et affligé d'un peu de boiterie » (*HO*, p. 946). Un déterminisme semblable n'est pas sans lui conférer le statut d'une certaine marginalité, un des mobiles qui poussent les héros picaresques traditionnels à répondre à l'appel de l'aventure au nom d'une affirmation personnelle aussi bien que sociale. Cependant, vu le refus catégorique de l'auteur maintes fois affiché devant toutes les classifications formelles, qu'elles relèvent des formes littéraires traditionnelles ou de celles plus modernes, on ne saurait ne pas se méfier d'une taxinomie quelconque, pour peu qu'on puisse l'appliquer. Au contraire, nous dirons que l'hétérogénéité flagrante du récit est en particulier opérante sur le niveau théétique du roman, car elle exemplifie la conviction de l'auteur que la vie humaine n'est qu'une suite d'incidents décousus, sans logique aucune, éminemment présidée par le hasard. À ce titre, notons que déjà dans un de ses premiers textes littéraires publiés, « La Symphonie héroïque », l'écrivain appuie sur la notion du hasard en tant que facteur premier infléchissant le devenir historique ou le tracé d'une existence humaine. Qu'il s'agisse là d'un possibilisme à la Febvre ou d'une conception proche du *fatum* de l'univers tragique, il est certain que Yourcenar non seulement est restée

---

<sup>4</sup> Cf. Patricia DE FEYTER, « Un homme obscur de M. Yourcenar : un néo-picaro *a tempera* », *Bulletin de la SIEY*, n° 2, juin 1988, p. 35-44.

toute sa vie adepte de cette idée, mais encore son adhésion s'intensifie-t-elle au fil des années. Ainsi dira-t-elle à Matthieu Galey :

J'ai beaucoup de respect pour le hasard. Je crois à cette acceptation des objets donnés, et de la vie donnée, qu'il faut prendre telle qu'elle vient. Un écrivain à qui beaucoup de gens déniaient la qualité de philosophe, puisqu'il s'agit tout simplement de Casanova, parle souvent de cette obéissance au destin, de l'*amor fati*. Il n'emploie pas cette formule que Nietzsche depuis a rendue solennelle. Il dit beaucoup mieux : *sequere deum*, suivre le dieu. (YO, p. 138)

Une telle conception aura d'amples répercussions sur la structure thématique du récit aussi bien que sur la configuration psychologique du héros principal. Effectivement, la vie de Nathanaël n'est autre chose qu'une poursuite spontanée d'un dieu personnel dans l'acception du mot proposée par Yourcenar, ou mieux, une soumission docile au *fatum* que le personnage ne prend même pas la peine d'appréhender. S'il est passif à outrance, cette passivité est valorisée en tant que vertu existentielle puisqu'elle seule permet au personnage d'atteindre une perméabilité majeure devant toutes les formes de la vie. Sans chercher nullement à connaître les causes des aléas de son existence dans lesquels tout simplement il se sur-prend, il se contente de les vivre et de les accepter tels quels. Cependant, cet « autodidacte nullement simple » s'avoue, non sans une lucidité où retentit tant soit peu la voix yourcenarienne, que certaines choses « auraient aussi bien pu ne pas être » si bien qu'il sent que « [q]uatre ans de sa vie croulaient comme un de ces pans de glace qui tombent de la banquise et plongent d'un bloc à la mer » (HO, p. 963).

Ici nous touchons dans le vif d'une autre problématique développée dans l'œuvre découlant implicitement de la notion du hasard : s'il n'y a aucun lien logique entre les incidents divers qui échouent à l'individu et dessinent la courbe de sa vie, si « les éboulements du hasard » écartent toute continuité, qu'en est-il avec la cohérence identitaire de ce même individu qui est censé les

assumer ? Mieux, peut-on prétendre en avoir une, et si oui, où et par quels moyens la chercher ? Certes, Nathanaël ne se pose même pas ces questions, encore moins prétend-il y donner une réponse, mais il appréhende indistinctement dans son for intérieur, « sans l'intermédiaire des mots » – et c'est bien évidemment le narrateur qui se charge le plus discrètement possible de suppléer à cette carence majeure – qu'il y a en lui un hiatus indicible qu'il va tenter de combler. Un hiatus temporel, tout d'abord, « les quatre ans croulaient » – mais croulaient où ? – aussi bien qu'un hiatus relevant des entités psychiques subliminales, voire archétypales.

Cela dit, nous tâcherons de saisir, au sein de cette problématique, certaines apories que ce récit, comme tant d'autres de notre écrivain, s'emploie à mettre en lumière.

### **Le passé et le présent : la durée pure**

Les sept séquences constituant ce court roman, s'enchaînant sans aucun lien logique, racontent les épisodes les plus marquants de la vie de Nathanaël. La discontinuité flagrante des événements relatés, qui suivent plus ou moins un axe chronologique, semble problématiser en effet le rapport existant entre le passé et le présent et en particulier la notion de la substance identitaire qui, paraît-il, ne saurait plus être cherchée dans l'écheveau inextricable des contingences extérieures. En d'autres termes, si la vie d'un être humain ne peut pas prétendre à une prévisibilité ou à une succession *a priori* logique des événements qui la constituent, la notion d'une identité stable et définissable n'est qu'une construction artificielle pour remédier à l'entropie universelle qui préside le devenir humain. Les expériences cumulatives qui vont marquer la vie du personnage ne déteignent guère sur sa configuration psychologique, non parce qu'il est incapable de les intérioriser, mais parce qu'il lui manque un sens d'action si bien qu'il se laisse porter, par pulsion pure, par le flux de la vie. La

passivité patente du héros, ou sa perméabilité<sup>5</sup>, lui ôte en effet toute initiative d'agir. On dirait de surcroît que Nathanaël vit dans un état d'étonnement constant devant tout ce qui lui échoit alors que ses anamnèses récurrentes ne visent pas à établir une continuité quelconque de sa vie, à lui assurer une unité, mais au contraire, elles appuient sur la réversibilité infinie de tous ces incidents fortuits. Tout, en fin de compte, s'équivaut, les infortunés esclaves noirs de la Jamaïque et les dockers du port à Londres, alors que les sauvages coutumes des guerriers indiens qui « infligeaient, disait-on, d'épouvantables tortures à leurs prisonniers [...] ramenaient des scalps dans leurs cabanes, après les avoir élevés cinq fois vers ciel au bout de leurs piques afin de libérer l'âme » (*HO*, p. 959) s'associaient dans l'esprit de Nathanaël à des « têtes de suppliciés suspendues à la porte de la Tour de Londres » (*ibid.*).

Toute la vie de Nathanaël n'est qu'une suite d'incidents décousus qui surviennent de nulle part pour sombrer dans un néant inconcevable, un défilé de larves de virtualités qui s'épanouissent pour se dissiper aussitôt, et Nathanaël ne cesse de s'émerveiller devant les caprices du hasard qui les lui fait vivre. Ainsi, tout comme lors de son retour à Londres, lorsqu'il conçoit qu'une parcelle de sa vie croule quelque part, la rupture avec Saraï lui donne l'impression que « [c]ette année de passion et de déconvenue tombait au gouffre, comme tombe un objet qu'on

---

<sup>5</sup> Ce terme que nous avons employé pour désigner un des traits caractériels principaux du personnage n'est pas sans évoquer la problématique relative à la crise identitaire du personnage principal du *Coup de grâce* : la perméabilité, perçue comme un des attributs féminins majeurs et attribuée ici à un personnage masculin, non seulement oppose diamétralement les deux protagonistes respectifs, mais encore valorise la notion de la féminité dont le symbolisme imprègne fortement cette œuvre : puisque la Femme, par son intuition et son aspect immanent, avec toutes les implications symboliques qui en découlent, est plus proche des puissances vitales régénératrices et indestructibles. (À propos de la problématique de la crise identitaire du personnage principal du *Coup de grâce*, cf. Luc RASSON, « Un humanisme inadéquat. À propos du *Coup de grâce* », *Mythe et idéologie dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, *Bulletin de la SIEY*, n° 5, 1989, p. 47-60).

lance par-dessus bord, comme étaient tombés, à son retour à Greenwich, ses craintes paniques d'avoir tué le gros négociant amateur de chair fraîche, ses longs mois de vagabondage avec le métis, ses deux années d'amour et de pénurie avec Foy. Tout cela aurait pu n'avoir jamais lieu » (*HO*, p. 984).

Cette petite phrase, résonnant comme un refrain dans les pages du roman, pourrait tenir place de véritable leitmotiv du roman, puisque jusqu'à la fin de sa vie Nathanaël ne cessera de s'émerveiller devant les aléas de la vie et les hasards multiples qui seuls peuvent prétendre régler sa vie. Il en est de même avec les humains qui croisent le chemin du héros : ils sont sans consistance aucune, réduits tout au plus à des présences spectrales qui apparaissent et disparaissent par les coups du hasard :

Nathanaël s'émerveillait que ces gens, dont il ne savait rien un mois plus tôt, tinsent maintenant tant de place dans sa vie, jusqu'au jour où ils en sortiraient comme l'avaient fait la famille et les voisins de Greenwich, comme les camarades de bord, comme les habitants de l'Île Perdue, comme les commis d'Élie et les femmes de la Judenstraat. Pourquoi ceux-ci et non pas d'autres ? Tout se passait comme si, sur une route ne menant nulle part en particulier, on rencontrait successivement des groupes de voyageurs eux aussi ignorants de leur but et croisés seulement l'espace d'un clin d'œil. D'autres, au contraire, vous accompagnaient un petit bout de chemin, pour disparaître sans raison au prochain tournant, volatilisés comme des ombres. On ne comprenait pas pourquoi ces gens s'imposaient à votre esprit, occupaient votre imagination, parfois même vous dévoraient le cœur, avant de s'avouer ce qu'ils étaient : des fantômes [...]. Tout cela était de l'ordre de la fantasmagorie et du songe. (*HO*, p. 993-4)

De même que les êtres humains, ces « fantômes » évanescents, le temps lui aussi perd sa consistance pour se dissoudre dans une nébuleuse innommable, réduite à une simple succession de moments, si bien qu'« [h]ier, aujourd'hui et demain ne formaient qu'un seul long jour fiévreux » (*HO*, p. 988). Le sentiment de la dissolution totale du temps phénoménal culmine lors de sa

deuxième expérience insulaire, celle de l'île frisonne : « Alors, le temps cessa d'exister. C'était comme si l'on avait effacé les chiffres d'un cadran, et le cadran lui-même pâlisait comme la lune au ciel en plein jour » (*HO*, p. 1032). Cependant, Nathanaël perçoit intuitivement que « quelque chose coulait, qui n'était pas le temps, mais la vie » (*ibid.*). Désormais, le seul repère temporel est la progression de la maladie insidieuse qui mine lentement son corps. La quasi-solitude du héros – puisque l'île n'est pas totalement déserte et quelques visites occasionnelles viennent encore rompre sa solitude – où la nature, dans son indifférence majestueuse, est la seule évidence, conduit inéluctablement à un tête-à-tête avec soi-même, cette présence non moins énigmatique que les êtres fantasmagoriques rencontrés au bonheur du chemin. La question viscérale, ce « qui suis-je ? » ontologique, s'impose à l'esprit de cet être « incapable d'orgueil », non comme la preuve d'une angoisse métaphysique inopinée, mais en tant qu'un ébahissement profond devant le fait que cette masse de vellétés et de pulsions, ce rejeton fortuit de deux individus aussi obscurs qu'il l'est lui-même, puisse encore prétendre à une consistance quelconque. Bien davantage qu'un malaise métaphysique, il s'agit là d'un questionnement viscéral sur l'énigme de l'être : « Mais, d'abord, qui était cette personne qu'il désignait comme étant soi-même ? D'où sortait-elle ? Du gros charpentier jovial des chantiers de l'Amirauté, aimant priser le tabac et distribuer les gifles, et de sa puritaine épouse ? Que non : il avait seulement passé à travers eux » (*HO*, p. 1035).

Bien évidemment, l'impact de la philosophie bouddhique dont Yourcenar intensifie la lecture durant ces années 1979-1981 déteint considérablement sur la conception du personnage principal du roman. Ces concepts, déjà amplement présents dans les deux premiers volumes du *Labyrinthe du monde*, antérieurs de quelques années à la rédaction de cet opuscule, ressurgissent avec vigueur dans ce court roman tandis que les autocitations et d'autres formes de redondances énonciatives créent entre ces trois productions des liens intertextuels explicites. D'autre part, le caractère aporétique de la notion identitaire, un des axes directeurs du *Labyrinthe du*

*monde*, n'a pas pu exclure la problématique de l'altérité identitaire, exemplifiée par le truchement de la dichotomie foncière du psychisme humain : ici, comme d'ailleurs dans maintes œuvres de l'écrivain, la figure emblématique du mystérieux Autre est la Femme, conçue dans le vaste diapason symbolique de la notion de l'Éternel Féminin, alors que le palier suprême de ce cheminement intime qui mène de l'autre à soi-même est cette confrontation avec *Hic Nathanaël* dont l'identité précaire fondra *in fine* dans la totalité de tout ce qui *est*. Ainsi, considérées sous l'angle de la problématique identitaire, les expériences « insulaires » du héros se dotent-elles d'une signification nouvelle.

### **L'île et son Autre**

Si nous appliquons la grille interprétative d'altérité identitaire proposée plus haut, les quatre femmes aimées par Nathanaël, dont les apparitions coïncident avec les étapes successives de l'évolution personnelle du héros, représentent la confrontation avec une partie non transparente de soi-même. Vue sous ce jour, la première femme que le Nathanaël adolescent a aimée – Janet, « apprentie chez un tapissier » – est celle qui déclenche ses premières épreuves initiatiques : ayant été l'objet des convoitises du vieil « amateur de la chair fraîche » (*HO*, p. 984) que Nathanaël croit avoir tué, elle provoque à son insu, après le prologue introductif, une rupture dans la vie « obscure » du héros qui l'expulse brutalement de son habitus psychologique et social. Quoiqu'on ne puisse pas parler ici d'un « appel de l'aventure », le mobile premier du héros paradigmatique, ce bousclement existentiel inaugure cependant un véritable cheminement initiatique du héros qui se laissera aller à vagabonder dorénavant au gré des hasards multiples.

Dans la mesure où la notion d'île renvoie à tout espace clos, un univers en miniature doté d'une certaine autarcie, les trois autres rencontres avec la Femme se situent toutes dans le diapason des expériences insulaires du héros, avec toute la charge symbolique qui en découle. Le motif de l'île, si récurrent dans l'œuvre de

Yourcenar et dont le symbolisme polyvalent permet son application sur plusieurs niveaux interprétatifs, représente ici la métaphore centrale de l'individu et de l'énigme identitaire avec toute une gamme d'implications symboliques : l'unité identitaire problématisée, la réversibilité absolue du microcosme et du macrocosme, enfin, une autarcie particulière qui se fonde paradoxalement dans la négation de toute séparation. Bien évidemment, la valeur emblématique de l'île ne saurait rendre tous ses ressorts sans être mise en relation avec le symbolisme de l'eau. À cet égard, notons que déjà la première expérience insulaire du personnage, celle de l'Île Perdue, est précédée par le naufrage de « la Thétys », lorsque Nathanaël, le seul survivant de la catastrophe, échoue sur l'Île Perdue. Ce contact avec l'eau s'inscrit dans le droit fil du symbolisme aquatique : dans sa signification symbolique, l'eau représente l'ensemble universel de toutes les virtualités, elle est *fons et origo*, elle précède toutes les autres formes en tant que matrice de toute la création possible. Comme le note Mircea Eliade, « l'immersion symbolise la régression dans le préformel, la réintégration dans le mode indifférencié de la préexistence [...]. [Les Eaux] désintègrent, abolissent les formes, "lavent les péchés", [elles sont] à la fois purificatrices et régénératrices. Leur destin est de précéder la Création et de la résorber, incapables qu'elles sont de dépasser leur propre mode d'être [...]. Tout ce qui est *forme* se manifeste au-dessus des Eaux, en se détachant d'elles »<sup>6</sup>. Vue sous cette lumière, l'atomisation de la vie de Nathanaël, traduite dans la diégèse par la succession de divers épisodes disparates, est susceptible d'être interprétée en tant qu'exemplification de l'idée de toutes les virtualités existentielles que recèle une vie humaine, à condition de refuser le concept de la cohérence identitaire et l'idée d'un continuum existentiel quelconque. À ce titre, notons que Nathanaël ne cherche nullement à assurer la survivance de son passé par le truchement de la souvenance, mais au contraire, il permet qu'une amnésie partielle – une partie de sa vie d'antan se « dissout » dans l'eau – intensifie le

---

<sup>6</sup> Mircea ELIADE, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, Folio, 1965, p. 112-113.

moment présent qu'il peut désormais vivre dans sa plénitude totale. Autrement dit, les « souvenirs » intermittents qui le submergent au cours de ses expériences vitales n'ont pas pour but de faire revivre le passé ou d'y chercher refuge. Au contraire, ils produisent une sorte de présentification du passé en situant ses souvenirs sur le même plan de la durée que ses expériences actuelles. Cette juxtaposition du passé et du présent, ou mieux, ce quasi-nivelage de l'épaisseur du passé implique une sorte de négation du temps qui est tout au plus une suite d'instantanés dans un présent éternel. Les moments coulent, tels les grains de sables d'une clepsydre qui est *sa propre paume* : seule la conscience dans laquelle s'alignent ces moments successifs est capable d'en assurer une mesure quelconque, faute de quoi le temps n'existerait guère.

L'île en tant qu'emblème de l'individualité humaine, entourée d'un espace illimité foisonnant de virtualités existentielles, permet un repli sur soi-même, un tête-à-tête avec cette partie inconnue de soi-même. En effet, il s'agit là d'un clivage substantiel de tout être humain, qu'il aspire à le transcender ou non. Si, selon l'enseignement jungien, la psyché masculine traduit cet Autre de soi-même par tout un éventail des symboles de la féminité, la ponctuation de la diégèse par les personnages féminins ne laisse aucun doute sur toutes leurs implications symboliques relatives à l'idée de cette viscérale scission identitaire. Ainsi, Foy, la femme que Nathanaël rencontre durant sa première expérience insulaire représente-t-elle cette partie occultée de Nathanaël tout en se substituant, dans les confins de cet espace clos, à l'image de Janet. Ou mieux, sa présence s'amalgame avec le souvenir de Janet pour devenir tout simplement la Femme Eternelle dont les émanations diverses sont en lien étroit avec les étapes évolutives de la psychologie du héros : « Il lui arriva de penser ensuite à Janet, non qu'il eût mieux aimé celle-ci, mais parce qu'il lui semblait que Janet et Foy étaient la *même* femme » (*HO*, p. 958 ; souligné par nous).

En effet, Foy représente un état de la conscience humaine très proche de celui qui précède la chute dans la dichotomie

irréversible, une réminiscence utopique de la fusion totale. Mais même si cette femme presque pubère lui permet de sentir par intermittence le bonheur de la fusion complète, l'accomplissement du rêve de l'intégrité intérieure, sa mort apparaît comme une preuve de la fragilité de cette union qui échoue telle une transmutation alchimique qui avorte à la suite d'un mécompte dans le dosage des substances utilisées. Au choc de la disparition succède une amnésie nouvelle – sauf à des moments rares et privilégiés, les moments passés aux côtés de Foy sont tombés dans l'oubli ou tout simplement « il n'y pensait plus » – qui annonce une nouvelle étape de ce tracé initiatique. Et nous voyons Nathanaël de nouveau au large pour débarquer bientôt dans une autre île – la même qui fut son point de départ : L'Angleterre. Mais la véritable aventure, celle d'une troisième rencontre avec la Femme, l'attend à Amsterdam.

Ici, à l'île matérielle se substitue un espace contigu supérieurement dominé par l'Autre, un îlot de bonheur que devient, après que Saraï s'y installe, l'humble chaumine du Quai Vert où demeure Nathanaël. Dans la mesure où la vie citadine s'oppose à la réminiscence paradisiaque de l'île Perdue, Saraï, prostituée et voleuse, contraste avec l'image de la Foy simple et quelque peu sauvage. Effectivement, certains détails de la description physique des deux femmes sont révélateurs de la volonté de l'auteur d'opposer diamétralement ces deux personnages féminins : si Foy a des mains et des pieds « rugueux et pleins d'engelures » (*HO*, p. 957), le corps de Saraï a des « courbes un peu molles fondant les unes dans les autres » (*HO*, p. 973) ; de même, alors que la voix de Foy, aussi bien que celle de Janet, est « grêle », celle de Saraï est « un peu sourde ». Observons que le motif de la voix féminine revient avec insistance lorsqu'il s'agit de peindre les attributs des personnages féminins<sup>7</sup> – ne pourrait-on y voir un rapport hypotextuel avec une autre figure féminine, une insulaire paradigmatique celle-ci, l'enchanteresse mythique Circé ? Certes,

---

<sup>7</sup> Curieusement, le même motif figure dans la description de sa mère, Fernande, dont « le plus grand [charme] était sa voix » (*EM*, p. 713).

comme la fable mythique d'Ulysse l'illustre admirablement, le pouvoir envoûtant de la féminité passe d'abord par la voix. Ainsi, telles les métamorphoses multiples de la Circé magicienne, toutes les femmes qui ont marqué la vie de Nathanaël, représentent les facettes réversibles de la Femme Éternelle. Qu'elles relèvent d'une iconicité sororale, ou renvoient aux images de la Mère Universelle, la présence du « doux peuple des femelles » seule permet au héros d'atteindre le palier suprême de sa recherche instinctive de l'union suprême. Saraï, tout comme Janet et Foy, n'est pourtant qu'une étape de cette quête de l'intégrité intérieure, dont la disparition de la vie de Nathanaël annonce un nouveau coup du destin. L'aventure amoureuse avec Saraï se solde par la prise de conscience de son mystère et de son opacité irrémédiable – ses réticences et ses impostures récurrentes, dévoilées progressivement par Nathanaël, en seraient une figuration métaphorique – ainsi que par une paternité hypothétique.

Enfin, la quatrième femme qui scande à son tour une des étapes de cet itinéraire initiatique se superpose à toutes les autres : elle s'appelle Madeleine d'Ailly. Notons que cette rencontre est, comme toutes les autres, précédée d'une amnésie partielle qui se produit cette fois aussi au contact avec l'eau, élément de désintégration par excellence, mais également foyer de virtualités infinies. Même si l'eau s'agrège cette fois pour se transformer en neige qui « recouvre vite [Nathanaël] d'une mince couverture », alors que « le vent virait sans cesse, comme parfois en mer » (*HO*, p. 988), l'idée d'une naissance nouvelle par l'immersion baptismale dans l'eau et de la perte de conscience partielle ressurgit, avec toutes les connotations symboliques mentionnées plus haut. Cette torpeur provisoire marque en effet une nouvelle expérience insulaire avec l'incontournable rencontre de la Féminité, emblème par excellence de l'altérité viscérale.

Madame d'Ailly, la seule femme avec qui le contact charnel fait défaut – carence cependant suppléée par les fantasmes érotiques du héros dans sa solitude insulaire –, absorbe, tout en les sublimant, toutes les autres figures féminines puisque « aucun nom n'était

plus nécessaire, depuis qu'elle représentait pour lui toutes les femmes » (*HO*, p. 1038). Certes, dans les portraits des femmes qui apparaissent au cours de la diégèse, dessinés dans la plupart des cas à grands traits de pinceau, il y a lieu de parler d'une gradation implicite de leur profil psychologique. Cette ligne évolutive culmine, comme nous venons de le suggérer, dans la figure de Madeleine d'Ailly et devient lisible, entre autres indices, dans le rang social dévolu à ce personnage : cette fois, nous avons affaire à une aristocrate raffinée, fortement façonnée par les us sociaux de la caste à laquelle elle appartient. Notons cependant que la noblesse dont Yourcenar se plaît à nantir ce personnage féminin sublime ne saurait être l'indice d'un quelconque préjugé aristocratique – comme elle l'a déjà souligné – pour d'autres personnages – dans la préface tardive du *Coup de grâce*, l'acception usuelle et fort réductrice du mot est élargie pour évoquer « l'intrinsèque noblesse des personnages » (*OR*, p. 83). Cependant, dire que Madame d'Ailly est la figuration d'un idéal féminin n'implique guère un défaut de sensualité du personnage – au contraire, sa sensualité est d'autant plus ressentie qu'elle se manifeste sous une forme de raffinement jusque-là ignorée par Nathanaël. En outre, une Saraï discrète affleure en elle lorsque le narrateur fait une allusion évasive à des histoires galantes de cette veuve distante : « On lui prêtait d'indiscrètes aventures qui ne s'accordaient pas avec son visage grave et doux » (*HO*, p. 996). Mais ce trait n'est évoqué que pour suggérer une sensualité fort différente, subtile et éthérée celle-ci, ce qui ne contrecarre nullement la volonté auctoriale de faire de ce personnage l'image sublime de la Femme et métaphore par excellence d'une nouvelle étape de l'évolution intime du héros. Le motif récurrent de la voix en est l'illustration la plus flagrante – les sons qu'elle laisse échapper et qui envoûtent Nathanaël n'ont guère subi « une incarnation dans la gorge humaine » (*HO*, p. 1000), mais émanent d'un clavecin que Madame d'Ailly « touchait » (*HO*, p. 999). Ce vocable, savamment choisi par l'auteur en vertu de sa capacité évocatrice de sensualité, voire d'érotisme, ne fait que renchérir sur l'extrême subtilité du personnage de Madeleine d'Ailly.

[...] Madame, seule dans la salle vide, s'approchait rêveusement d'un miroir, remontait une boucle ou réarrangeait son tour de gorge ; avant de refermer le clavecin, elle posait parfois un doigt distrait sur une touche. Ce son unique tombait comme une perle ou comme un pleur. Plein, détaché, tout simple, naturel comme celui d'une goutte d'eau solitaire qui choit, il était plus beau que tous les autres sons. (*HO*, p. 1002)

Mais l'hôtel de Monsieur Van Herzog, cet îlot paisible où se confine pour une période brève la vie de Nathanaël, n'est que le lieu d'une véritable incubation qui le prépare pour son expérience insulaire majeure – celle de l'île frisonne qui donnera lieu à la confrontation définitive avec l'Autre de soi-même qui finira par une dissolution ultime dans un Tout indifférencié.

Suit une dernière traversée de l'espace maritime impliquant une nouvelle phase d'initiation de ce héros *sui generis* et bien évidemment une brisure avec les étapes précédentes de son existence déjà fortement fragmentée. L'île frisonne, même si elle est un véritable domaine insulaire à l'instar de l'Île Perdue, apparaît en effet comme un lieu atopique, une métaphorisation indubitable de l'espace intérieur. Le contraste établi dans les descriptions des deux îles – en premier lieu un contraste géographique et géologique – fait ressortir l'idée de l'évolution intérieure du personnage accomplie pendant ce laps du temps qui sépare ses deux expériences insulaires. En effet, un processus cumulatif d'émancipation intime qui s'est déroulé au fil des aventures discontinues de la vie du héros culminera dans cet isolement presque total – plusieurs rencontres intermittentes, non exemptes d'une valeur métaphorique puisqu'il s'agit des « étrangers » insolites ou quelques peu barbares<sup>8</sup>, rompent

---

<sup>8</sup> Hormis Willem, paysan chargé d'approvisionner les habitants occasionnels de la propriété de M. Van Herzog, Nathanaël y rencontre aussi « deux folles », « la veuve à demi impotente du fermier et sa fille valétudinaire » (*HO*, p. 1029) qui quittent bientôt l'île, ainsi que des habitants d'un village d'une vingtaine de foyers. La description des deux jeunes hommes qui vinrent un jour rendre visite à Nathanaël, « deux robustes et joyeux gars montant à cru » (*HO*, p. 1030) n'est pas sans évoquer les « barbares » dont parle l'empereur Hadrien.

cependant sa solitude. Ainsi, à la différence de l'Île Perdue, « qui avait été faite de rocs, de galets, de landes et d'arbres accrochés au roc par leurs racines », dans l'île frisonne « tout était sinueux ou plat, meuble ou liquide » (*HO*, p. 1026). De même que cette opposition explicite traduit l'idée d'une mutation intérieure réalisée par paliers au cours de l'aventure existentielle du héros, elle apparaît de surcroît comme l'indice d'une sorte de décantation psychique, ou mieux, d'une domestication de cet espace intérieur de plus en plus accueillant.

Là, toutes les manifestations du monde phénoménal se transmutent en des entités autres, d'autant plus sublimes qu'elles demeurent les réalités les plus simples : les bruits qui enchantent Nathanaël ne sont plus ni voix humaines, ni sons raffinés, qui apparaissent tout au plus comme « une série de mirages de l'oreille » (*HO*, p. 1001) mais un silence « tissu de bruits graves et doux » qu'on recevait « comme une sorte d'ample bénédiction » (*HO*, p. 1028). À la présence humaine se substitue l'agitation discrète du monde animal, indifférent et serein dans sa pure existence offerte aux éléments. Ce monde en miniature évoquant une ère immémoriale où l'homme n'était pas toujours, ce microcosme où les chronomètres du temps humain ne sont guère de mise, suscite chez le personnage le sentiment d'une immersion totale dans ce monde immanent, une suspension de tout mouvement extérieur qui aboutit à une empathie universelle où se dissipent toutes les différences :

On faussait tout, se disait-il, en pensant si peu à la souplesse et aux ressources de l'être humain, si pareil à la plante qui cherche le soleil ou l'eau et se nourrit tant bien que mal des sols où le vent l'a semée. La coutume, plus que la nature, lui semblait marquer les différences que nous établissons entre les rangs, les habitudes et les savoirs acquis dès l'enfance, ou les diverses manières de prier ce qu'on appelle Dieu. Même les âges, les sexes, et jusqu'aux espèces, lui paraissaient plus proches qu'on ne croit les uns des autres : enfant ou vieillard, homme ou femme, animal ou bipède qui parle et travaille de ses mains, tous communiaient dans l'infortune et la douceur d'exister. (*HO*, p. 1036)

Une sorte de cristallisation intérieure se produit chez le personnage, si bien que l'altérité obscurément ressentie se dissout dans cette participation totale au Tout. La confrontation ultime avec l'Autre qui précède la fusion définitive est métaphoriquement traduite, et avec brio, dans la scène où Nathanaël crie les noms des deux femmes aimées lorsque les appels réitérés se dotent presque d'accents incantatoires : « Au bout d'un moment, il plia les jarrets comme s'il allait tomber ou s'apprêtait à prier, et dix fois, à haute voix, cria le nom de Saraï. L'immense silence qui l'entourait ne lui renvoya pas même un écho. Alors, mais à voix basse, il répéta un autre nom. Ce fut la même chose » (*HO*, p. 1026). Un peu plus loin, cette invocation fait résonner un autre nom, le sien propre, dont le son « lui fit peur » (*HO*, p. 1033). On dirait qu'une sorte de dépersonnalisation se produit dans l'articulation de son propre nom, voire le choc d'une objectivisation aliénante par la voie dénominative. Bien évidemment, cette prise de distance de soi à soi, n'est sans provoquer une angoisse profonde – la peur viscérale devant l'imminence de la mort, instinctivement perçue comme une négation suprême. Négation ou altérité majeure, puisque l'Autre apparaît toujours comme la négation d'une identité confinée dans les simples accessoires de la vie contingente, la preuve d'une altérité frustrante située au-delà des frontières de l'habitus familial. Cependant, il semble que cette peur, à force d'habiter Nathanaël, se mue en une acceptation muette, très proche de la sérénité d'un esprit contemplatif. Certes, la transmutation cruciale de la conscience du protagoniste a été favorisée par cet espace dépourvu de présence humaine où la seule certitude est la puissance naturelle incarnée dans les éléments et dans l'agitation discrète de la vie animale et végétale. La vie, dans sa forme la plus rudimentaire, s'impose comme une force indestructible, qui par son souffle ininterrompu, assure le continuum de tout ce qui est. Ainsi, dans ce dépouillement quasi total l'avoir se dissipe dans l'être, dilaté lui aussi au-delà de tous les confins hypothétiques. La Nature, indifférente et accueillante à la fois, dont la présence s'impose et s'oppose à la fois, revêt cependant, dans l'*explicit* du récit, le visage d'une *Mater Genetrix* universelle au giron de laquelle retourne notre héros « obscur ».

**Le retour du même ou la réductibilité absolue de  
« l'humaine condition »**

L'absorption définitive du personnage dans un Tout qui l'englobe et dont la Nature, avec tous ses attributs contradictoires, n'est qu'une émanation parmi d'autres se voit cependant quelque peu problématisée par l'incipit même du récit – la nouvelle du décès de Nathanaël qui ouvre le roman est une sorte d'épilogue décalé qui figure en tant qu'une prolepse initiale, ce qui confère surtout au récit une forme circulaire et non interrompue. Ainsi le récit se poursuit-il presque dans le même endroit où il se termine – le laps de temps qui sépare les deux moments, même s'il excède les frontières diégétiques, ne doit pas être considérable – en nous situant, après le premier paragraphe introductif, *in medias res* de la vie contingente du héros. Ainsi, une impression de chute dans le cycle karmique et d'une véritable *répétition* de la vie s'impose-t-elle bon gré mal gré à l'esprit du lecteur. D'autre part, une structure pareille apparaît comme une réponse anticipative ou, au contraire, rétrospective, au dilemme de Nathanaël sur le sort posthume de l'âme humaine :

À mesure que son délabrement charnel augmentait, [...] on ne sait quoi de fort et de clair lui semblait luire davantage au sommet de lui-même, comme une bougie dans la plus haute chambre de la maison menacée. Il supposait que cette chandelle s'éteindrait sous la mesure effondrée ; il n'en était pas sûr. On verrait bien, ou au contraire on ne verrait pas. Il optait pourtant de préférence pour l'obscurité totale, qui lui semblait la solution la plus désirable : personne n'avait besoin d'un Nathanaël immortel. Ou peut-être la petite flamme claire continuerait à brûler, ou à se rallumer, dans d'autres corps de cire, sans même le savoir, ou se soucier d'avoir déjà eu un nom. (*HO*, p. 1036-7)

Le passage, dans lequel se répercutent nombre de formulations analogues figurant dans les deux premiers volumes de la trilogie mémorialiste, est révélateur de la présence diffuse, dans le corps théorique de l'œuvre, du mythe de l'éternel retour, à plus forte raison que l'enseignement oriental sur la loi karmique n'est, en une

dernière analyse, qu'une retranscription *mutatis mutandis* de la conception archétypale universelle d'une histoire infiniment répétitive. De même, cette méditation de Nathanaël se pourvoit d'accents d'une véritable spéculation métaphysique, pratique cependant difficilement concevable chez ce personnage « presque inculte » qui, en outre, se passe de l'usage des mots pour formuler ses pensées. Il est vrai que l'écrivain avoue bien avoir triché en dotant son personnage d'un « mince bagage de culture », mais il semble qu'elle n'ait pas pu résister à l'envie d'insérer dans le discours ses propres réflexions métaphysiques, si typiquement yourcenariennes. La focalisation interne fixe lui interdisant de les exemplifier par le biais de ce personnage quasi inculte, l'écrivain introduit un personnage secondaire qui lui permet de donner libre cours à ses cogitations spéculatives. Le philosophe Léo Belmonte, le prétendu protégé de Monsieur Van Herzog et l'auteur des *Prolégomènes*, un « sublime » traité philosophique, se situe indubitablement, en tant que personnage fictif, dans la filiation directe de l'empereur Hadrien et de l'alchimiste Zénon. Mais il apparaît aussi comme la figure centrale dans laquelle à la fois se cristallise et se verbalise la pensée obtuse du personnage principal, et cela grâce à une connivence intellectuelle que l'auteur veut établie dès leur premier contact. Autant en prétendre que Léo Belmonte est un double hypothétique de Nathanaël, une forme virtuelle de sa présence au monde. Il assume, sur un autre niveau et sur un autre registre conceptuel, les réflexions silencieuses à peine formulées de Nathanaël lui-même. Par ailleurs, comme le relève Anne-Yvonne Julien, derrière le personnage fictif de Belmonte, on peut deviner les contours d'un autre philosophe amsterdamois, authentique celui-ci, dont la pensée est distillée dans la totalité du récit et offre dans une grande mesure une clé interprétative du récit : Spinoza.

Au fond, Belmonte est une figure de la rigueur méthodique, du souci de l'intelligibilité, il incarne celui qui “à force d'application” parvient “au second genre de connaissance”, se faisant l'explorateur rationnel de l'enchaînement des causes et des effets. Souvenons-nous que dans son ultime section, l'*Éthique* affirme

que le sage dépasse ce deuxième genre de connaissance, qui demeure au stade de la généralité et de l'abstraction pour tendre vers le troisième genre de connaissance, connaissance intuitive de ce qui, dans un être singulier, est partie constitutive de la nécessité et de l'Éternité divine<sup>9</sup>.

Cette connaissance intuitive, l'apanage principal du héros autodidacte « incapable d'orgueil », est justement ce qui lui permettra enfin l'immersion plénière dans le flux vital de la Nature immanente. Si un sentiment religieux habite tant soit peu Nathanaël, il s'agit d'une appréhension instinctive de l'existence d'un lien profond entre toutes les formes de la vie. Cependant, solitude et isolement qui marquent la dernière étape de la vie du personnage ne sauraient être interprétés comme la préconisation auctoriale d'une autarcie salvatrice nous mettant à l'abri des vicissitudes existentielles ou des inepties humaines – au contraire, ils apparaissent comme la métaphorisation de l'idée que chaque être humain ne peut se retrouver que dans son foyer intime, extrêmement confiné mais également ouvert à tout ce qui est et communiant avec le monde par sa substance même, cette « flamme claire » dont le sort demeure pour autant un mystère<sup>10</sup>.

*Une belle matinée*, la « fantaisie de quelques pages » (*HO*, p. 1065) qui suit l'histoire de Nathanaël a pour ligne de force l'idée montaignienne que « chaque homme porte en soi la forme entière de l'humaine condition », idée déjà éloquemment valorisée par la diégèse d'*Un homme obscur*, notamment par l'atomisation délibérée de la vie du personnage central. Ici, l'auteur revient au registre de la représentation scénique et exploite la thématique du

---

<sup>9</sup> Anne-Yvonne JULIEN, *op. cit.*, p. 208.

<sup>10</sup> La solitude est, selon Yourcenar, un état inhérent à chaque être humain, une expérience qu'on vit au quotidien, en dépit des accointances journalières qui font oublier notre intrinsèque solitude dans les grands et les petits moments de la vie : « Nous sommes tous solitaires, solitaires dans la naissance (comme l'enfant qui naît doit se sentir seul !); solitaires devant la mort; solitaires dans la maladie, même si nous sommes convenablement soignés; solitaires au travail, car même au milieu d'un groupe, même à la chaîne, comme les forçats ou l'ouvrier moderne, chacun travaille seul » (*YO*, p. 243).

travestissement qui se prête parfaitement à traduire l'idée de la réversibilité absolue de chaque existence humaine. Les ressorts de l'esthétique théâtrale lui permettent également d'appuyer sur la vanité de la conception d'authenticité identitaire qui n'est, selon la conception de l'auteur, qu'un trompe-l'œil miroitant sous lequel gît « le tuf éternel » :

L'essentiel, dans ce récit de 1981, est que le petit Lazare, à l'aise dans quelques drames élisabéthains ou jacobites déjà démodés qu'il connaît par les brochures déchirées du vieil acteur, vive d'avance, non seulement sa vie, mais toute vie : tour à tour fille et garçon, jeune homme et vieillard, enfant assassiné et brute assassine, roi et mendiant, prince vêtu de noir et bouffon bariolé du prince. Tout ce qui a valu d'être vécu l'est déjà au moment où il se glisse par une aube pluvieuse, avec le reste des acteurs affublés comme lui de leurs oripeaux de théâtre, sous la bâche d'une carriole qui les mène dans les jardins de Monsieur de Bréderode pour y jouer *Comme il vous plaira*. (HO, p. 1071)

Avant de conclure, force est de souligner que dans *Un homme obscur*, ainsi que dans la « fantaisie » (HO, p. 1065) ayant pour le personnage principal le fils putatif de Nathanaël, la part attribuée à l'Histoire est négligeable, ce que d'ailleurs l'auteur même souligne dans la note liminaire<sup>11</sup>. En effet, tous les indices historiques et géographiques baignent dans un flou référentiel pour exemplifier la conception de l'ubiquité de la condition humaine qui exclut en quelque sorte le concept du devenir historique. Comme c'est le cas dans la plupart des œuvres de l'auteur, l'écriture de soi à proprement parler cède la place à une méditation sur le sens et la valeur de chaque aventure humaine ainsi que sur la nature de cette entité difficilement saisissable qu'on appelle soi. De même, la présence implicite du mythe ainsi que la problématique de l'altérité

---

<sup>11</sup> Yourcenar se plaît à consigner que la seule part « historique » du récit est l'attaque d'un groupe de jésuites débarqués sur l'Île des Monts-Déserts par un flibustier anglais, tout en précisant que « [l]'échauffourée » est décalée de quelques années, étant donné que la nouvelle est « volontairement très vague en matière de dates (Nathanaël se passe de chronologie) ». De même, elle signale que l'Île Perdue est à situer « à son gré, sans trop de précision » (HO, p. 1068).

intérieure, si récurrentes dans le gros des créations littéraires de Yourcenar, réapparaissent dans ce court roman qu'on pourrait, selon certains, qualifier de "conte philosophique"<sup>12</sup>. D'autre part, nous avons pu voir que les idées empruntées à la philosophie bouddhique informent amplement l'architecture thématique de l'opuscule et témoignent de l'adhésion profonde de l'auteur à une telle vision. Mais *Un homme obscur* ne fait que reprendre pour son compte l'idéologie de Yourcenar déjà pour la plus grande part formulée dans les deux premiers volumes de son œuvre « autobiographique » qui donne une réponse nullement conventionnelle aux apories identitaires et temporelles. Cette création ultime empêche en définitive tous les déterminismes classificatoires et permet l'instauration d'un espace littéraire total tout en suggérant une continuité spatiale aussi bien que temporelle ayant pour seule ligne d'horizon une éternité rédemptrice.

---

<sup>12</sup> Selon Anne-Yvonne JULIEN, *op. cit.*, p. 205 sq., « [p]ar certains aspects, le récit s'apparente à un conte philosophique plus qu'à un roman proprement dit ».