

# UN ANTHROPOMORPHISME À REBOURS : DE LA VOIX HUMAINE À LA VOIX DES CHOSES

par Enrica RESTORI (Parme)

Le souci d'universalité a été constant chez Marguerite Yourcenar dès le début de son activité d'écrivain. Il s'agit, dans un premier temps, d'un universel purement humain qu'elle atteint surtout grâce au mythe, cette "sorte d'algèbre" des passions qui dépasse les individus et traverse les siècles. Par les mythes, avec *Feux* – œuvre autobiographique par excellence – l'auteur réalise au degré le plus élevé son effort de "dépersonnalisation" et d'effacement de sa propre individualité pour faire ressortir l'aspect universel de l'anecdote<sup>[1]</sup>.

L'homme et sa complexité intéressent l'écrivain à cette époque de sa vie. C'est la période des voyages dans les grandes villes européennes, des longs séjours en Grèce et en Italie. Elle est attirée par les paysages qui portent les traces de l'histoire. Son intérêt pour les mythes et les religions témoigne de la centralité de l'Homme dans sa *Weltanschauung*. "J'ai dû chacun de mes goûts à l'influence d'amis de rencontre, comme si je ne pouvais accepter le monde que par l'entremise des mains humaines", nous dit-elle dans un fragment de *Feux* (1127)<sup>[2]</sup>.

Mais le tournant de la deuxième guerre mondiale accomplira le "passage de l'archéologie à la géologie" ainsi qu'elle le définit dans la préface à *La Petite Sirène*. L'effort d'universalité élargit alors sa perspective "de la méditation sur l'homme à la méditation sur la terre"<sup>[3]</sup>. La dame mûre de l'île des Monts Déserts rejoint ainsi la petite fille du Mont-Noir à laquelle "l'Église [...] cachait la forêt"<sup>[4]</sup>.

[1] À ce sujet nous renvoyons aux actes du colloque de Valence, *Marguerite Yourcenar. Biographie, autobiographie*, Universitat de València, 1988, dont la première section est consacrée à *Feux*.

[2] Nous citons *Feux*, et ensuite *Mémoires d'Hadrien*, *L'Œuvre au Noir* et *Un homme obscur*, d'après *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982, éd. 1988.

[3] M. YOURCENAR, *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1971, p. 146.

[4] M. YOURCENAR, *Les Yeux ouverts*, Paris, Le Centurion, 1980, p. 41.

C'est un peu la "révolution copernicienne" dont elle parle à propos de Roger Caillois dans son discours de réception à l'Académie, une sorte d' "anthropomorphisme à rebours" où l'homme "participe avec humilité, peut-être aussi avec orgueil, à tout ce qui est inclus ou infus dans les trois règnes" [5].

Nous voudrions relever cet élargissement de perspective, de l'universel humain à l'universel cosmique, à travers l'analyse de certaines images récurrentes dans l'œuvre de l'écrivain, comme l'animal et le végétal, en essayant de retrouver ce même changement dans l'attitude face au monde, de trois protagonistes yourcenariens : Hadrien, Zénon et Nathanaël notamment, trois images différentes de l'homme seul et "relié à tout". C'est encore l'homme qui est au centre de l'attention de M. Yourcenar mais senti comme "un objet qui bouge sur l'arrière-plan du tout" [6]. Par rapport aux personnages précédents ils nous semblent de plus en plus libres des mailles et des conflits déterminés par les rapports humains, pour arriver, dans le cas d'un homme obscur, au dépouillement définitif de l'être ne différant plus des bêtes, des plantes ou de la terre informe [7].

Aussi bien l'empereur que l'alchimiste ont conscience d'être insérés dans un monde qui les dépasse infiniment. Tous deux, de façons différentes, tâchent d'accomplir leur activité en collaboration avec celle, plus vaste, de la nature. Chez Hadrien cette attitude a son origine dans la recherche précoce de ce qu'il définit comme "la charnière où notre volonté s'articule au destin, où la discipline seconde, au lieu de la freiner, la nature" (318). Loin de la "dure volonté du stoïque" (*ibid.*), il recherche cette "liberté d'acquiescement" (319) dont Nathanaël pourrait représenter l'incarnation limite, c'est-à-dire le manque d'une volonté véritable. Si pour Hadrien la vie est "un cheval dont on épouse les mouvements, mais après l'avoir de son mieux dressé" (318), pour Nathanaël c'est une plante façonnée par le terrain où elle pousse et par le milieu qui l'entoure, elle végète de son mieux (1008).

---

[5] M. YOURCENAR, "Le discours du récipiendaire", dans *Le Monde*, 23/1/1981, p.18.

[6] M. YOURCENAR, *Les Yeux ouverts*, p. 188.

[7] Selon P. DE FEYTER "Nathanaël est un anti-Prométhée, un homme façonné d'argile qui se décomposera comme l'argile", "Histoire sacrée' et 'histoire profane' : Zénon et Nathanaël ou l'appétit d'absolu", dans *Le Sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, 1993, p. 49.

## 1. L'Homme-Dieu.

### 1. 1. Jupiter et Protée.

Au sommet de son pouvoir, Hadrien sait que si pour un temps l'État peut devenir "ordre du monde, ordre des choses" (371) il devra quand même "s'adapter au rythme changeant des grands objets naturels, s'accorder au temps des astres" (*ibid.*). Il se sent lui-même plus un collaborateur qu'un dominateur de la nature : construire, "c'est collaborer avec la terre" (384). Il reconnaît qu'il est l'instrument d'un principe ordonnateur qui le dépasse et qui, au niveau cosmique, contient aussi bien l'ordre que le chaos. Dans cette perspective, le désordre n'est perçu alors que comme un moment de régénération car "la nature préfère repartir à même l'argile, à même le chaos" (476). L'autorité impériale donc comme aboutissement extrême d'une mystérieuse puissance animant la nature, c'est-à-dire aussi bien les astres que le cerveau humain. La même vision, mais spéculativement renversée en négatif, est à la base de l'expérience faite par Zénon de la coïncidence du microcosme et du macrocosme : "L'abîme était à la fois par-delà la sphère céleste et à l'intérieur de la voûte osseuse" (706). Le côté solaire de l'empereur, en qui dimension humaine et dimension cosmique s'interpénètrent totalement, nous montre l'image d'un homme naturellement divin : "l'humain me satisfait ; j'y trouve tout, jusqu'à l'éternel" (388).

L'effort scientifique et les rites religieux sont perçus par Hadrien comme autant de voies, antithétiques mais complémentaires, que l'homme emprunte pour se rattacher à ses origines<sup>[8]</sup>. En cela il est très proche de l'alchimiste et de l'astronome de notre temps : l'homme serait de la matière stellaire qui réfléchit sur soi-même<sup>[9]</sup>. Hadrien, qui a vécu douze ans en voyage dans "ce bris perpétuel de toutes les habitudes" (381), est cosmopolite au sens fort du mot, citoyen du cosmos, aussi bien parce qu'il aime la variété de l'univers, que parce qu'il se sent traversé par lui. *Varius multiplex multiformis*, l'un est le multiple. Ce voyageur infatigable aime "les inégalités de chaque

[8] À propos de l'astronomie, Hadrien constate : "l'esprit humain révélait ici sa participation à l'univers par l'établissement d'exacts théorèmes comme à Éleusis par des cris rituels et des danses" (402).

[9] Voir à ce propos l'étude de R. GUERINI qui établit un rapport entre le principe alchimique de l'unité de la matière et les acquisitions de l'astronomie moderne : "*Elementi nell'Euore au Noir di Marguerite Yourcenar*, Alessandria, Edizioni dell'orso, 1991, p. 168.

segment de la circonférence du monde” (381). Un même principe informe le cosmos et l'esprit humain permettant à Hadrien de jouir de la multiplicité des êtres et des choses, étant lui-même multiforme. Citons le passage bien connu :

J'étais l'un des segments de la roue, l'un des aspects de cette force unique engagée dans la multiplicité des choses, aigle et taureau, homme et cygne, phallus et cerveau tout ensemble. (398-399)

Quand il essaie de se définir, il s'aperçoit de la complexité de sa tâche et recourt à la métaphore théâtrale, la seule probablement capable de résumer – ainsi que pour le petit Lazare d'*Une belle matinée* – l'aspect multiforme de son moi :

Des personnages divers régnaient en moi tour à tour [...] le tyran [...] l'officier [...] le mélancolique rêveur des dieux ; l'amant [...] le jeune lieutenant [...] l'homme d'État futur [...] l'ignoble complaisant [...] le beau parleur frivole [...] le soldat. (328)

Acteur de la troupe, il en est aussi le metteur en scène : “Je connaissais le nom de mes acteurs ; je leur ménageais des entrées et des sorties plausibles” (328-329). Un et multiple par calcul, pendant sa montée au pouvoir, Hadrien fait de sa vie une continuelle acrobatie (332). La métaphore théâtrale devient filée en nous montrant un Hadrien plus intime et comme effacé, épiant les femmes derrière un rideau “comme un personnage de comédie” (334) attendant d'entrer en scène, ou jouant le rôle d'un comparse quelconque auprès d'une jeune amante (336). Loin des rayons lumineux des projecteurs de l'Histoire, il plonge dans l'anonymat le plus obscur et irréductible, il est alors comme tous “ce personnage vacant, sans nom [...] simple jouet des choses, pas plus et pas moins qu'un corps” (328).

### 1. 2. *Un visage aimé reflétant l'univers.*

Un et multiple à la fois, Hadrien aime retrouver la multiplicité dans la vie publique et privée. Il aime Rome en tant que creuset de peuples et de races, capitale de l'empire où converge la variété du monde (367). Sa nouvelle politique envers les Barbares, valorisant l'apport des autres races, est née de la conscience qu'il a que la diversité est un enrichissement. Sous l'apparente uniformité de l'empire, se révèle alors la spécificité des peuples : “cette diversité dans l'unité qui fut [son] but impérial” (379). Antinoüs lui-même est à la fois unique, en tant qu'irremplaçable objet d'amour, et multiple par ses gènes :

## *Un anthropomorphisme à rebours*

la Perse raffinée et la Thrace sauvage s'étaient alliées en Bithynie aux bergers de l'Arcadie antique : ce profil délicatement arqué rappelait celui des pages d'Osroès ; ce large visage aux pommettes saillantes était celui des cavaliers thraces [...] Aucune formule n'était assez complète pour tout contenir. (460)

Les changements d'Antinoüs vivant sont assimilés à la terre, "ce paysage immense et changeant qui va de la quinzième à la vingtième année" (389), car, s'il est vrai que rien pour l'empereur ne peut égaler la figure humaine, il est aussi vrai qu'il l'aime parce qu'elle est capable de résumer en soi le monde entier : "J'aimais [...] cette danseuse qui cesse d'être femme pour devenir tantôt nuage et tantôt oiseau, tantôt vague et tantôt trirème" (463). Antinoüs alors, souvent associé par Hadrien à l'animal – il l'appelle tour à tour "beau lévrier", "jeune faon" et "jeune faucon" – ne réunit pas seulement la variété humaine (races et attitudes) mais aussi la variété du monde, devenant pour l'empereur un moyen tout court pour atteindre l'univers :

Ma main glissait sur sa nuque, sous ses cheveux. Dans les moments [...] les plus ternes, j'avais ainsi le sentiment de rester en contact avec les grands objets naturels, l'épaisseur des forêts, l'échine musclée des panthères, la pulsation régulière des sources. (438)

Son assimilation à la nature est soulignée aussi dans la description de la "longue robe syrienne, mince comme une pelure de fruit, toute semée de fleurs et de Chimères" (439) que le jeune homme endosse au moment de prendre congé de la vie <sup>[10]</sup>.

Ce garçon aimé, dont le nom "contenait tout" (441), est destiné par sa mort à devenir un foyer d'universalité divine, s'adaptant aux expressions religieuses de tous les peuples de l'empire. Ainsi, dans un processus d'universalisation extrême, le "sombre éphèbe" arrive à rassembler sur son visage tous les aspects du divin :

À Delphes, l'enfant est devenu l'Hermès gardien du seuil [...] Éleusis [...] en fait le jeune Bacchus des mystères [...] L'Arcadie ancestrale l'associe à Pan et à Diane, divinités des bois ; les paysans de Tibur

---

[10] Il reçoit aussi une guirlande de fleurs avant de sortir définitivement de la vie d'Hadrien, mais cette fois il s'agit sans doute de la guirlande des victimes sacrificielles, nous rappelant le nénuphar rouge auquel on avait donné son nom au cours de la chasse au lion (433). Cette fleur aquatique couleur de sang, fermant ses pétales comme des paupières à la tombée de la nuit, réunit en soi tous les présages annonciateurs de la mort d'Antinoüs : le sang des sacrifices et la mort des animaux familiers comme le lièvre déchiré par les chiens (408) et le faucon noyé (437).

l'assimilent au doux Aristée, roi des abeilles. En Asie, les dévots retrouvent en lui leurs tendres dieux brisés par l'automne ou dévorés par l'été. À l'orée des pays barbares [il] a pris l'aspect du Cavalier thrace [...] emportant les âmes dans un pli de son manteau. (508)

Appui des faibles et des pauvres, consolateur des enfants morts, protecteur des nouveau-nés, Antinoüs dispersé à travers le monde échappe finalement à l'amour exclusif de l'empereur pour être à tous : "la jeune figure m'échappe", constate Hadrien, "elle cède aux aspirations des cœurs simples". Par un mouvement de compensation inhérent à "la nature des choses" (508), l'irremplaçable et unique devient universel. Contrairement au Judaïsme arrogant qui, selon Hadrien, insulte à "la multiplicité du Dieu qui contient tout" (468), le culte d'Antinoüs sera le plus tolérant et le plus universel des cultes, l'image même de cette "diversité dans l'unité" qui fut le but impérial et humain d'Hadrien et dont la ville d'Antinoé n'est que l'expression urbaine.

## 2. Les *disiecta membra* et la voie secrète vers l'unité.

UNUS EGO ET MULTI IN ME, quelques siècles plus tard, en s'apprêtant à expérimenter – de façon tout intérieure et bien plus dramatique – l'unité de la matière sous la variété des formes et des règnes, un médecin alchimiste en fuite verra, multipliée par un miroir florentin, sa propre image de prisonnier (670). On est déjà très loin de la fragile harmonie entre les "deux mondes jumeaux de la nature et de l'homme" <sup>[11]</sup> dont Hadrien se voulait l'expression la plus haute. Dans sa soif de connaissance Zénon part "à la recherche d'on ne sait quel savoir qui vient directement des choses" (583). Pour lui le monde est un livre, logos héraclitéen, où chaque objet est "un phénomène ou un signe" (578). La voix des choses, se faisant de plus en plus sensible, s'éclaire au fur et à mesure que son expérience de la multiplicité du monde s'accumule et s'approfondit. Elle est pourtant déjà présente – même si c'est de façon informulée – au début de sa quête.

### 2. 1. La forêt.

L'épisode de sa visite aux charbonniers dans la forêt d'Houthuist est, à notre avis, exemplaire : "Ces bois étaient le reste des grandes futaies du temps païen : d'étranges conseils tombaient de leurs

[11] P. DE ROSBO, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Mercure de France, 1980, p. 166.

feuilles” (584). La forêt est l’expression vivante de la métaphore alchimique, une et multiple à la fois, image réelle de la continuité de la matière et de son incessante transmutation, point de rencontre et de passage entre le règne minéral et le règne animal. Zénon participe de la condition de la bête encore libre mais déjà menacée et aussi de l’arbre “équilibré [...] entre le monde d’en bas et le monde d’en haut, ployé lui aussi par des pressions s’exerçant sur lui et qui ne cesseraient qu’à sa mort” (585). La similitude est d’autant plus significative si l’on se rappelle qu’à cette époque il était aussi facile d’incendier les arbres que de brûler les livres – dont la matière vient des bois – et les hommes <sup>[12]</sup>. Et, ironie de l’histoire, jamais feu héraclitéen du logos et feu de l’intolérance aveugle ne coïncidèrent plus tragiquement. Les charbonniers, “bourreaux des arbres”, maîtres et serviteurs du feu, dans un hors temps semblable à celui de la transmutation, obligent celui-ci “à consommer lentement ses victimes, changeant l’humide bois qui siffle et tressaille en charbon qui garde à jamais son affinité avec l’élément igné” (*ibid.*) <sup>[13]</sup>.

Cet épisode contenant obscurément l’expérience future de Zénon, anticipe – toujours de façon informulée – les intuitions qu’il aura au cours de son œuvre au noir. La nuit, il sort de la mesure des charbonniers pour scruter le ciel : “Véga et Deneb étincelaient entre les faites des arbres ; les troncs et les branches occultaient les étoiles placées plus bas dans le ciel” (*ibid.*). Ce sont les mêmes étoiles qu’il réussit à voir au terme de la spirale de ses voyages – au cours desquels “les mêmes vérités avaient été réappprises plusieurs fois” – car, enfin, “l’œil voyait plus loin dans certaines ténèbres” (706). Les astres occultés par la forêt sont au cœur même de la matière : “des astres brillaient en bas comme en haut” (*ibid.*). Les arbres *occultent* les feux célestes. Après la visite aux charbonniers Zénon sera à jamais “le compagnon du feu” (593), ce feu qui est trait d’union entre l’esprit et la matière. Au cours de la conversation à Innsbruck, à propos de l’astrologie, il admet : “je veux bien que nous soyons de la même matière que les astres” (646) ; si le cœur est cet “astre rouge” déterminant son retour à Bruges “le long d’une orbite préétablie, à la façon des étoiles errantes” (667), l’astrologie alors est une science tout

[12] Si Zénon est “las du foin des livres” (563), ce sera Nathanaël qui brûlera “par poignées” les pages du Livre par excellence (1006). Et pourtant dans cette “forêt de mots” il avait trouvé aussi les pages “vertes et fraîches” des Évangiles. À propos du livre dans l’œuvre yourcenarienne voir Ph.-J. CATINCHI, “Le livre et le sacré”, dans *Le Sacré dans l’œuvre de Marguerite Yourcenar*, *op. cit.*, p. 155-162.

[13] À propos de cet épisode voir aussi R. GUERINI, *op. cit.*, p. 136.

intérieure.

L'expérience de Zénon s'intériorisera complètement dans l'athanor de l'hospice de Bruges. La répétition "quasi mécanique[s] des mêmes gestes" (684) ayant remplacé la variété des voyages pouvait ressembler à l'immobilité mais "un glissement s'opérait à l'insu de lui-même" (*ibid.*). Le multiple, en s'intériorisant, revient au même : "Il lui semblait parfois être resté toute sa vie à Bruges" (685). SOLVE ET COAGULA, dans le broiement des formes et des idées, c'est encore la forêt qui lui fournit l'image vivante de l'un et du multiple. Les personnes rencontrées au cours de sa vie "se confondaient dans l'anonymat de la distance, comme les arbres de la forêt qui, vus de loin, semblent rentrer les uns dans les autres" (698). C'étaient les "faces différentes d'un même solide, qui était l'homme" (*ibid.*). Délestés de toute fonction utilitaire se rapportant à l'homme, les objets mêmes "laissent passer leur substance. Une forêt remplissait la chambre" (700). Les obscurs conseils tombant des feuilles de la forêt d'Houthuist deviennent maintenant des cris assourdissants. La voix humaine et la voix des choses se confondent. Tout s'entremêle et l'espace géométriquement défini de la maison n'est plus "qu'une hutte dans la forêt [...] un lambeau d'étoffe jeté entre l'infinité et nous" (701). La forêt donc est partout, à l'extérieur et au cœur même de l'espace organisé et autrefois sûr de l'esprit humain.

Et c'est encore la métaphore végétale, cette fois par l'entremise de l'alchimie, qui lui fournira au cours de la promenade sur la dune, une image unifiante de la variété de la vie :

Le monde tout entier semblait composé de ciel pâle et d'herbe verte, saturée de sève, bougeant sans cesse à ras du sol comme une onde. Un instant, il évoqua le concept alchimique de *viriditas*, l'innocente percée de l'être poussant tranquillement à même la nature des choses, brin de vie à l'état pur. (754)

## 2. 2. La bête traquée

L'expérience de la dissolution des barrières qui séparent les êtres le rapproche des animaux dans une sorte d'anthropomorphisme à rebours qui s'intensifie dans la dernière partie du roman. À la sortie du bain lustral où, dans une plénitude cosmique, il s'était définitivement dépouillé de son "humanité", il remet "sans plaisir sa carapace humaine" (767), acceptant de vivre jusqu'au bout avec "la race effrénée" de la "bête cruelle" (817). D'ailleurs depuis longtemps déjà il avait cessé de distinguer la mort de l'homme et celle de

l'animal, et s'abstenait de manger de la viande. La métaphore animale devient de plus en plus fréquente et se fait signe du destin de Zénon. Il jouit de la liberté si fragile des lapereaux qu'il libère sur la dune et qui un jour seront peut-être pris au piège par les hommes. Sa lassitude de la vie correspond à la fatigue de la vieille vache qui ne donne plus de lait et qui sera bientôt abattue (770). Le hibou, animal dont Zénon souligne l'utilité pour l'homme, et pourtant crucifié à la porte de la grange – figure christique dépouillée de tout spiritualisme, les mots utilisés dans le texte étant aussi bien “cloué” que “crucifié” – renvoie au sort du médecin qui, après avoir soigné ses semblables, sera condamné à mort (771-72). On dit “avoir des yeux de hibou” et qui plus que l'alchimiste, dont “l'œil contrebalançait l'abîme” comme celui de Dieu dans certaines estampes (705), s'était poussé aussi loin dans l'obscurité de la matière ? Le rapprochement pourrait être blasphématoire mais, à ce moment de la vie de l'alchimiste, il nous semble bien plus proche de la symbolique zoomorphe du Christianisme des origines.

Zénon lui-même s'assimile à la bête traquée : “On tombe toujours dans une trappe quelconque” (780), constate-t-il à la fin du chapitre intitulé “La Souricière”. La métaphore filée de la bête poursuivie par les chiens devient presque obsessive ; pour Philibert Ligre, Zénon en prison est “un lièvre” qui s'est fourré “sous le ventre des chiens” (810). Selon le chanoine Campanus, le procureur de Flandre “condamne comme un chien se jette sur une proie” (818). Idelette, aux yeux de Zénon, est “une biche abandonnée aux chiens courants” (777). En prison ses rêves mêmes sont peuplés d'animaux : l'élan à sauver, les poissons entourant la barque qui l'emporte vers la mer. “Mais rêver devenait inutile” (795) puisque désormais la réalité se transfigurerait d'elle-même : le parfum et la sapidité d'une pomme d'orange, boule d'or, sont pour lui un message. La voix des choses s'éclaire au fur et à mesure qu'elle se fait voix intérieure : “il crut entendre une musique solennelle qui ressemblait à celle des orgues, si celle des orgues pouvait s'épandre en silence ; l'esprit plutôt que l'ouïe recevait ces sons” (795).

### *2. 3. La symbolique zoomorphe et ses dangereuses ambivalences.*

Deux animaux apparaissent dans le roman sous forme d'enseignes d'auberge mais aussi chargés d'une valeur d'emblèmes, puisque placés le long d'un chemin où “chaque objet est un phénomène ou un signe”. Il s'agit de “L'Agneau d'or” à Innsbruck et de “La Belle-Colombelle” à

Heyst, "rustique burdeau", mais aussi barque qui pourrait ouvrir à Zénon la voie de la fuite.

Dans la tradition hébraïque l'agneau et Agni, dans la tradition védique, se correspondent par leur caractère sacrificiel : "l'un et l'autre apparaissent comme la lumière au centre de l'être" [14]. Traditions hébraïque, védique, chrétienne et alchimique convergent dans l'enseigne de l'auberge. La représentation du Christ sous forme d'agneau était courante jusqu'à 692, moment où le concile de Constantinople ordonna que l'art chrétien représente le Christ en croix sous les traits de l'homme et sans l'image du soleil et de la lune<sup>[15]</sup>. Plus il s'éloigne de ses origines, et plus le christianisme s'anthropomorphise aux dépens des autres êtres. On sait d'ailleurs que l'Apocalypse emploie vingt-huit fois le mot agneau pour désigner le Christ. Mais si l'on connaît la valeur alchimique de l'or, renvoyant à une idée de perfection, il ne faut pas oublier que le seul animal d'or qui apparaisse dans l'Ancien Testament est le veau d'or. Cet épisode de la Bible, ainsi que celui du bouc émissaire, est présent dans le roman sous forme de tapisserie dans l'épisode "Une belle demeure" (812). L'association de l'agneau et de l'or introduit donc, une dangereuse et irréductible ambivalence renvoyant aussi bien à l'hérésie religieuse qu'à la toute-puissance de l'argent dont la famille Ligre est l'expression concrète<sup>[16]</sup>. Le mot agneau revient aussi sur les lèvres du prier à l'occasion d'une conversation avec l'athée et cette fois c'est "l'Agneau qui saigne", animal sacrificiel par excellence dans les religions du Livre. Le Cordelier utilise un symbole éminemment religieux pour indiquer la matière privée de transcendance. La référence au sacrifice de la messe est renforcée par l'association de l'image du "froment qu'on broie" (729). L'association est d'autant plus étonnante qu'elle est faite par le prier, qui semble ainsi donner raison à l'athée, sans avoir l'air de s'en rendre compte.

Dans l'enseigne de "La Belle-Colombelle" le détournement blasphématoire est beaucoup plus évident : symbole de pureté et du

[14] J. CHEVALIER-A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont/Jupiter, 1982, p.11.

[15] *Ibid.*, p.12.

[16] L'"*Agnus-Dei*" et le veau d'or sont clairement rapprochés dans le texte dans un passage concernant l'hérétique Johanna : "la crainte avait fait d'elle à l'extérieur une vieille femme pareille à toutes les autres, qui prend l'eau bénite à l'église et baise l'*Agnus-Dei*. Mais tout au fond d'elle-même subsistait la haine des Satans en dalmatique de brocart, des veaux d'or, et des idoles de chair" (624). Dans la "Conversation à Innsbruck", les pièces pour payer l'auberge de "L'Agneau d'or" sont associées par Henri-Maximilien au but de la quête alchimique (654).

## Un anthropomorphisme à rebours

Saint-Esprit dans la tradition judéo-chrétienne, dans la tradition païenne, par contre, l'oiseau d'Aphrodite "représente l'accomplissement amoureux que l'amant offre à l'objet de son désir"<sup>[17]</sup>, c'est une des métaphores les plus universelles pour célébrer la femme. L'adjectif et l'emploi du diminutif accentuent la valeur érotique de cet emblème.

L' "Agneau sans tache" ainsi que la "Colombe très pure" avaient été évoqués encore par le prieur au cours d'une de ses conversations avec Zénon (720). À cette occasion l'athée avait souligné le danger inhérent à l'emploi des emblèmes zoomorphes car l'animal introduit la chair, avec tout son poids de vie et de mort, au cœur même du discours d'où on voulait la chasser <sup>[18]</sup>. Alors, s'il faut admettre avec le prieur que "la chose signifiée authentifie le signe" (720), on doit aussi accepter que les mêmes signes authentifient, en les rapprochant, des choses qui devraient être très éloignées. C'est ce qui arrive aux anabaptistes et à Bénédictes qui "substituait involontairement le verset d'un psaume au couplet d'une chanson d'amour" parlant "d'agneaux, de fleurs, et de la dame Vénus" (624). L'aventure des Anges mériterait, à ce propos, une étude à part.

Par l'entremise des emblèmes, le mouvement d'anthropomorphisme à rebours s'accomplit donc jusqu'au cœur du langage ; c'est encore par l'image animale, végétale et minérale que l'homme, "bipède sans plumes qui tient à être le seul vivant à durer toujours" (789), peut donner un visage à ses désirs et à ses angoisses profonds. Mais comment oublier enfin, dans ce mouvement à rebours qui tend à faire émerger l'animal qui est en l'homme, la "bête extraordinairement mobile, insecte ou mollusque" bougeant dans l'ombre, que Zénon aperçoit un jour en s'éveillant sur la dune :

---

[17] J. CHEVALIER - A. GHEERBRANT, *op. cit.*, p. 269.

[18] G. DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, PUF, 1963, notamment le chapitre "Les visages du temps". Pour ce qui concerne le débat théologique dans *L'Œuvre au Noir* nous renvoyons aux actes précédemment cités du colloque sur le Sacré et en particulier aux communications de M. DELCROIX et M. PIOZZA DONATI, "Histoire et roman : la théologie du prieur", p. 219-243, et de M. CAVAZZUTI, "La quête du sacré chez Zénon et le prieur des Cordeliers : un cas de marranisme de l'esprit ?", p. 245-254. Voir aussi M. CAVAZZUTI, "Il priore dei Cordeliers : la storia di un'epoca letta dalla coscienza di un uomo", dans *Marguerite Yourcenar : Storia, Viaggio, Scrittura* (Actes du colloque de Catane 1989 publiés par G. ALEO, M. CAMPAGNE et M. T. PULEIO, Catania, CUECM, 1992, p. 49-64.

Sa forme était sphérique ; sa partie centrale, d'un noir brillant et humide, s'entourait d'une zone d'un blanc rosâtre ou terne ; des poils frangés croissaient sur la périphérie, issus d'une sorte de molle carapace brune striée de crevasses et bossuée de boursouflures. Une vie presque effrayante habitait cette chose fragile. (705)

L'œil, cet organe de la perception intellectuelle, capable de capturer la multiplicité du monde en même temps que de la refléter et unifier au niveau de la conscience, n'est qu'une bête sans nom, une chose vivante et fragile mais c'est elle qui occupe la place d'honneur dans le bestiaire de *L'Œuvre au Noir*<sup>[19]</sup>.

### 3. Une graine emportée par le vent.

Si pour Zénon le processus de "déshumanisation" progressive est lent et pénible, pour Nathanaël au contraire – comme la critique l'a mis en évidence – il s'agit d'une pente tout à fait naturelle ne comportant aucun conflit véritable pour cet "*homo animalis*" "tombé tout droit de l'arbre de la Vie"<sup>[20]</sup>. À la limite on pourrait dire qu'il ne subit aucune évolution sinon celle de la graine, dormant dans l'obscurité de la terre et se réveillant au printemps pour développer "la plante qui cherche le soleil ou l'eau et [qui] se nourrit tant bien que mal des sols où le vent l'a semée" (1008) et – ajoutons-nous – pour laisser tomber avant l'automne une autre graine. De l'animal au végétal on est entre-temps descendu encore d'un degré dans l'échelle des règnes.

En effet, même du point de vue narratif, l'aspect cyclique, particulièrement accentué, qui caractérise la vie de Nathanaël, rattache l'homme obscur aux grands cycles végétaux. Comme on l'a souvent remarqué, le récit s'ouvre sur la nouvelle de sa mort immédiatement suivie par l'évocation de sa naissance. Étrange contiguïté qui enlève toute tension dramatique aux deux événements, présentés en quelque sorte comme interchangeable et dont l'aspect routinier est fortement souligné par le passage suivant :

La naissance de Nathanaël avait été, elle aussi, fort discrète ; dans les deux cas, c'est d'ailleurs la règle, car c'est sans grand fracas que la

[19] Nous renvoyons aussi bien à l'ouvrage cité de R. GUERINI qu'à E. COSSET, "Un aspect particulier de l'œuvre romanesque de M. Yourcenar : le bestiaire", dans le *Bulletin de la SIEY*, n°11, Tours, février 1993, p. 87-98.

[20] P. DE. FEYTER, *op. cit.*, p. 48.

## *Un anthropomorphisme à rebours*

plupart des gens entrent dans ce monde et en sortent. Le premier de ces deux événements, si c'en était un, n'avait intéressé qu'une demi-douzaine de commères hollandaises [...] (917).

Remarquons au passage l'ambiguïté de cette dernière phrase, le premier événement relaté par le narrateur étant en réalité la mort du protagoniste.

Et la mort revient, privée de pathos et de drame, à chaque tournant de la vie de Nathanaël et chaque fois il se réveille de son profond sommeil de graine pour vivre une autre vie presque sans rapport avec la précédente, d'où le sentiment d'irréalité et d'inconsistance qu'il éprouve en se tournant vers son passé. La première fois, dans l'Île Perdue, significativement, c'est par la chaleur des pierres que se produit sa première résurrection :

Il revint à soi sur une paille, entre deux ou trois grosses pierres qu'on avait fait chauffer et mises près de lui pour qu'elles lui communiquassent leur chaleur. Sous les poutres basses, il aperçut les visages d'un vieil homme et d'une vieille femme penchés sur lui (ou du moins leur aspect était si usé qu'on les eût dits vieux), une fille toute jeune, aux joues maigres, et un enfant d'une douzaine d'années qui souriait toujours. Il y avait aussi quelques autres personnes accroupies autour d'un tas d'objets qu'il reconnut avoir vus à bord. (926)

Étrange nativité – ne manquant ni d'anges, ni de pasteurs et de dons – préhistorique et géologiquement plus primitive encore que celle qui avait remplacé la chaleur des pierres par la chaleur, bien plus familière à l'homme, du bœuf et de l'âne. Tout au long de sa vie Nathanaël ne demandera plus que cette "bonne chaleur" (932). Il la retrouvera auprès des animaux de l'étable et auprès de Foy (929) dans l'Île Perdue, à Amsterdam dans "[l]e teint chaud" (943), dans la "voix grave" et dans – les chauds "yeux sombres" de Saraï, dans "la petite boule chaude" de Sauvé – qui a fait de lui un bien humble Sauveur – et jusque dans la "douce brûlure" qu'il éprouve au contact avec l'épiderme de Madame d'Ailly et dont les paroles, au moment de prendre congé d'elle, "lui firent chaud au cœur" (994).

De la tiédeur des pierres et des animaux à la "douce brûlure" de cet attouchement, Nathanaël se situe aussi loin de la flamme dévorant Léo Belmonte (978-9) – qui un siècle auparavant avait mené Zénon au bûcher – que de la froide attention de Mevrouw Clara et de son maître M. Van Herzog condescendant à lui tendre "sa main toujours un peu

froide" (994) le jour de son dernier départ. Homme sans conflits et sans passions effrénées, Nathanaël s'abreuve à la chaleur moyenne qui anime la vie. La lueur d'une chandelle (1008) lui suffit pour éclairer sa conscience.

À Amsterdam son deuxième passage par la mort nous suggère encore une fois la métaphore végétale : comme la graine, cet obscur habitant du Quai Vert s'endort sous la neige par une froide nuit d'hiver (960). Le réveil, dans l'atmosphère raréfiée d'une salle d'hôpital, coïncide encore une fois avec un nouveau chapitre de sa vie. Le beau temps venu, installé dans le jardin de M. Van Herzog, "un besoin prenait le convalescent de se rendre utile et d'essayer ses forces. Il aimait plonger les mains dans la bonne terre molle et planter et sarcler [...]" (964). Comment ne pas rappeler alors, l'autre jardinier "courbé sur le sol et [sarclant] une plate-bande" (1102) que Marie-Madeleine rencontre le jour de la Résurrection. Qu'il nous soit permis de citer le beau passage de *Feux* :

Il se préparait peut-être à descendre aux Enfers par la route des racines. Il savait le secret du remords des orties, de l'agonie du ver de terre : la pâleur de la mort était restée sur lui, de sorte qu'il avait l'air de s'être déguisé en lys. (*ibid.*)

À la fin de sa vie, dans l'île frisonne, Nathanaël, qui connaît l'agonie de la taupe et du poisson englouti vivant, se cale dans le creux des dunes reposant la tête "sur un bourrelet herbu [...] comme pour dormir" (1014) et personne ne peut dire s'il se réveillera dans un autre rêve, celui de la pierre ou plutôt du sable, comme le suggère le mince filet de sang disparaissant dans les brins d'herbe qui cachent le sable.

### 3. 1. Nathanaël "ou la vision du vide".

Sur l'île frisonne – qui est un peu l'équivalent de la prison pour Zénon – Nathanaël vit de façon plus immédiate et spontanée l'expérience, qui avait été bien plus dramatique pour l'alchimiste, du silence contenant la voix des choses. L'ancienne et solennelle forêt d'Houthuist est remplacée par les plus modestes "petits bois" de pins, "maigres plantations" assez récentes (999). Au lieu des "étranges conseils" à déchiffrer, Nathanaël entend des craquements, des murmures et des soupirs.

Définitivement sorti (mais y était-il vraiment entré ?) de la "forêt de mots" "couchés dans les livres" (940), il ne risque pas – comme

### *Un anthropomorphisme à rebours*

autrefois Zénon à Houthuist – de se perdre dans une baudelairienne forêt de symboles car, dans les petits bois où il se réfugiait du vent, “l’espace vide et nu était visible à l’autre bout des tunnels de branches” (999). Cette vision presque bouddhique du vide est comme redoublée, au niveau auditif, par la progression qui va du silence apparent – mais, “à bien l’écouter, [...] tissu de bruits graves et doux, si forts qu’ils rappelaient la rumeur des vagues, et profonds comme ceux des orgues de cathédrales” – au monde, enfin calme et déjà plus près du minéral, “des mousses et des fougères” (1000).

Si Hadrien représente en quelque sorte l’apologie de l’Homme-Dieu, où la nature et le divin indissolublement liés s’épanouissent dans la figure humaine, avec Nathanaël s’accomplit de façon naturelle le mouvement inverse, d’anthropomorphisme à rebours, qui avait été si pénible pour Zénon : le divin – loin de toute finalité rédemptrice – en passant par *l’homme obscur*, rentre et se dissout dans la terre.