

LES EXCIPIT DANS LES NOUVELLES ORIENTALES

par Bruno BLANCKEMAN (Caen)

Si les meilleures choses connaissent une fin, les meilleures œuvres, contrariant l'adage, semblent n'en pas admettre. Elles gagnent, à défaut de l'immortalité, une durée franche qui parfois déborde les siècles. A l'occasion, elles revêtent de nouvelles approches : le temps est aussi un grand révélateur. Parce qu'il transforme les attentes et la sensibilité des lecteurs, il confronte le texte à sa propre pluralité : le lendemain met en évidence ce que le bel aujourd'hui occultait. Les excipit remplissent en cela une fonction déterminante et quelque peu paradoxale : ils concluent l'œuvre sans vraiment l'achever, assurent son aboutissement mais en ménagent aussi le rebond. Dans les *Nouvelles orientales*, ce point de théorie connaît une application spécifique. L'excipit concerne dix fins singulières et une fin générale (l'ultime nouvelle). Ses délimitations mêmes varient et portent tour à tour sur quelques phrases, une séquence narrative, un épisode romanesque ou une moralité. Enfin, ses modalités sont fortement diversifiées : tantôt l'excipit permet l'épanouissement de l'anecdote légendaire, tantôt il la relativise ; tantôt la nouvelle se conclut, tantôt elle se suspend "in medias res". Radicalisation, distanciation, résorption, abstraction : quatre stratégies semblent en fait commander la relation de l'excipit au récit. L'écrivain y mène à terme une spéculation sur l'inconnue humaine, dans des dispositifs d'écriture propres à en saisir quelques traits.

Certains excipit radicalisent ainsi la matière première de la nouvelle, en forcent au final le pouvoir de révélation, sur un mode tragique – *La Veuve Aphrodisia* – ou pathétique – *Le Dernier amour du prince Genghi*. Le dernier épisode de *La Veuve Aphrodisia* commence lorsque la veuve, qui vient de dérober la tête de son amant plantée au bout d'une pique, s'assoit "sous le platane qui poussait en contrebas de la place" (p. 115). D'emblée, l'écriture exacerbe la portée tragique d'un récit tout imprégné de la Grèce des mythes¹. La plus

¹Et ce malgré son anecdote au passé proche, "faits divers ou [...] superstitions de la Grèce d'aujourd'hui, ou plutôt d'hier [...]" (Marguerite YOURCENAR, "Post-scriptum", p. 148). Nous citons *NO* dans l'édition Paris, Gallimard, coll. L'imaginaire, 1979.

extrême dépossession caractérise Aphrodisia : une solitude, marquée par le soliloque, une impuissance, exprimée par un discours à l'irréel du passé, une exclusion, sanctionnée par la véhémence d'autrui (le vieux Basile), constituent les manifestations d'un *Fatum* qui s'exerce contre elle. Par une gradation emphatique – du mutisme à la lamentation, de la lamentation "aux sanglots véhéments comme ceux des pleureuses de funérailles" (p. 115) –, son malheur semble prendre voix et s'incarner. Le décor, composé selon une perspective abyssale, répercute en l'amplifiant le vertige du personnage, son gouffre interne, sa dépression. Lieu de la fuite suicidaire, il devient paysage symbolique quand la veuve aux amours coupables y répète sa chute. L'excipit rassemble ainsi de façon extrême ce que la nouvelle ne cesse de représenter : les états du morbide (sentiment prévalent de la mort) et les traces du macabre (focalisation cadavérique). Mais à chaque instantané d'horreur correspond un symptôme d'affect : les mains d'Aphrodisia dérobent la tête de son amant, ses genoux la bercent, ses yeux la purifient². La composition narrative et la stylistique usent d'un même procédé, proche de l'oxymore en cela qu'il associe un objet macabre à un état de délicatesse. Marguerite Yourcenar exprime ainsi, toute notion d'amour et de dévastation confondue, l'idée même de *choc passionnel* : "elle caressait ce débris [la tête]", s'oublie à "dodeliner en ce moment sur ses genoux une tête striée de sang", "laisait couler ses larmes sur le visage du mort" (p. 115-116). Le dernier épisode concentre ainsi ce que la nouvelle diffusait antérieurement : l'exacte identité de l'atroce et du tendre, un principe d'équivalence qui les ramène à une identique pulsion, une énergie indivisiblement érotique et thanatique. Cet archétype, l'écrivain le force pour approcher la psychologie des confins, les états bruts de la vie psychique, en deçà du régulier et du régulé, auxquels s'intéressent les mythes et que les nouvelles tentent de saisir à l'arraché.

Dans *Le dernier amour du prince Genghi*, l'excipit se déroule en trois temps : la méditation sur la mort (le Prince, agonisant, éprouve le sentiment de la vie enfuie et la vanité de l'être) ; la lyrique de l'adieu (il décline le nom et le souvenir des femmes aimées) ; la chute, de la nouvelle comme du personnage féminin qui s'effondre effectivement (Aphrodisia se jetait dans le vide, la Dame "se jeta sur le sol") (p. 75) et affectivement (rejetée de la mémoire du prince, elle tombe de haut)³. Chacune de ces étapes radicalise progressivement le sens de la nouvelle. Dans la première d'entre elles, les topoi sont exprimés par un système de répétitions symétriques, à effet de frappe

² P. 115 et 116.

³ La mort du prince Genghi, qui constitue la dernière unité narrativo-discursive logique, commence p. 72.

(le rythme des phrases scande l'inexorable), et par l'usage du futur nié (l'évocation du temps à venir butte contre un adversatif qui l'annule) : "D'autres femmes fleuriront [...], *mais* [...]", "D'autres cœurs se briseront [...], *mais* [...]", "Des mains moites de désir continueront [...], *mais* [...]" (p. 73). L'excipit développe ainsi, avec une envergure illustrative et un déploiement rhétorique, l'axiome inclus dans l'incipit : "La même pièce recommençait sur le théâtre du monde, *mais* il savait cette fois que ne lui serait plus réservé que le rôle du vieillard [...]" (p. 61). L'effet se répète dans la seconde étape. Le nom des femmes aimées, les souvenirs intimes associés à chacune, approfondissent les sentiments à peine évoqués au début du récit. Au cœur du récapitulatif se creuse le trait de mémoire, et le temps du bilan devient celui de l'essentiel : un éthos amoureux se laisse appréhender au-delà des "infidélités contradictoires" (p. 61), comme la deuxième phrase de la nouvelle les nommait fugitivement. La nouvelle s'achève alors à l'extrême :

La Dame-du-village-des-fleurs-qui-tombent se jeta sur le sol en hurlant au mépris de toute retenue ; ses larmes salées dévastaient ses joues comme une pluie d'orage, et ses cheveux arrachés par poignées s'envolaient comme de la bourre de soie. Le seul nom que Genghi avait oublié, c'était précisément le sien. (p. 75)

L'avant-dernière phrase met en scène les circonstances avec insistance, la dernière formule laconiquement une raison ; l'une exagère des effets, l'autre énonce une cause. Une scène-miniature représente la Dame au comble de son malheur : la dramatisation (elle "se jeta au sol en hurlant"), la focalisation par emphase ("ses cheveux arrachés par poignées s'envolaient"), les procédés de redondance ("ses larmes salées") et d'hyperbole ("dévastaient ses joues comme une pluie d'orage") figent l'instant précis où une douleur bascule en hystérie. Au pathos de la scène s'oppose alors la neutralité constatative de la dernière phrase : l'information y prend valeur de verdict, sa brièveté de couperet, et l'ensemble confère au nom de la Dame (*Village-des-fleurs-qui-tombent*) comme au titre de la nouvelle (*Le dernier amour du prince Genghi*), qui se comprend de façon chronologique et évaluative, une ironie tragique jusque-là partiellement dissimulée.

Marguerite Yourcenar radicalise ainsi la portée de certaines légendes. Elle les *pousse à terme* lorsque leur cruauté intrinsèque n'est pas effacée par une moralité édifiante qui en falsifierait la puissance, à savoir la libre approche des envers de la psyché. En ce cas, l'excipit change de fonctions et de modalités. Il relativise la nouvelle, par une mise à distance énonciative (retour du récit légendaire au dialogue initial qui l'incluait), temporelle (saut du passé

légendaire au présent d'exposition) et mentale (passage d'un univers imaginaire au principe de réalité). Le *Sourire de Marko* s'achève ainsi en deux temps, récit interpolé d'abord, nouvelle ensuite. L'excipit interne témoigne de la belle désinvolture de l'écrivain face au sens convenu des légendes. Le dénouement de l'anecdote et l'exposition de la moralité connaissent en effet une semblable ellipse, par prétérition ("Il va sans dire que Marko reconquit le pays et enleva la belle fille qui avait éveillé son sourire") et par réfutation ("mais ce n'est ni sa gloire, ni leur bonheur qui me touche") (p. 41). La légende obéit à une structure déceptive : le récit des exploits de Marko était d'autant plus attendu que celui de ses épreuves, particulièrement explicite, les avait préparés ; la moralité d'autant plus évidente que la dimension épique, entretenue par la victoire du héros, militaire, religieuse et amoureuse, l'avait anticipée. A la déception succède la surprise. Une autre moralité, des moins morales, substitue à la leçon convenue une interrogation sur le contenu latent de la légende : la figuration d'un désir équivoque, la jouissance de la chair mise à tourment, "sourire sur les lèvres d'un supplicié pour qui le désir est la plus douce torture", "petit groupe de bourreaux travaillant à la lueur des charbons ardents, la jeune fille qui danse et le garçon qui ne résiste pas à la beauté" (p. 41). Mais là encore, la psychologie conventionnelle se déplace. Le désir serait la pire des tortures : ce lieu commun ne satisfait pas l'écrivain qui la dépasse pour atteindre à un ordre de fascination moins éthéré. Comme dans d'autres nouvelles du même recueil, comme dans d'autres ouvrages, le cérémonial du sévice, l'esthétisation du martyr recouvrent une délectation du corps supplicié. Délectation du, délectation pour : le double génitif importe. Le plaisir du spectateur, qui écrit ou lit la scène, se confond avec celui du personnage qui en éprouve les effets à même sa propre chair. Plus la douleur est intense, plus le plaisir est irrépressible, en une relation d'équivalence parfaitement réversible, qui fait de la légende un "euphémisme exquis" (p. 41) et de son récit un apologue discrètement sadomasochiste. Après la surprise, la reprise : "Il y a des héros en Occident, mais ils semblent maintenus par leur armature de principes comme les chevaliers du moyen âge par leur carapace de fer : avec ce sauvage Serbe, nous avons le héros tout nu" (p. 33-34). Ainsi s'ouvrait la légende rapportée. "Il a manqué à l'*Iliade* un sourire d'Achille" (p. 42). Ainsi s'achève une nouvelle qui ramène l'histoire de Marko au rang d'exemple, développé pour les nécessités d'une démonstration et confronté à d'autres cas particuliers, empruntés à la littérature antique. La nouvelle établit son ordre de préférence. Dmesure, grandiloquence, scénographie de l'hybris pour le mythe grec ; retenue, réticence, détection de la faille pour la légende serbe. Le tragique

activé par son contraire (un sourire) agit plus efficacement que le tragique obtenu par saturation (“ils s’enfermaient sous leur tente dans un accès de dépit ; ils hurlaient de douleur sur leurs amis morts ; ils traînaient par les pieds le cadavre de leurs ennemis”) (p. 42). Le spectaculaire s’impose toujours aux dépens du complexe : un sourire trahit davantage les nuances de la vie secrète que quelque pose ostentatoire. Peut-on alors lire en cet épilogue l’auto-réflexion d’une œuvre partagée entre une stylistique de la sophistication, proche de la préciosité, et une esthétique de la concision, héritée des plus hautes traditions classiques ? Quoi qu’il en soit, l’excipit se referme sur un exercice de relativisme littéraire à multiples effets : la légende, investie par une nouvelle qui en redéfinit le sens, permet de distancier des scènes mythiques universellement consacrées.

Le Lait de la mort présente une structure proche. La légende est avant tout conduite à sa conclusion et à sa perfection narratives⁴. Dans la dernière séquence, la figure de la mère-miracle, qui allaite son enfant au-delà de la mort, est mise en relief par la composition du récit, calquée sur la décomposition du personnage (“orbites creuses”, “gorge” effritée, “pincée de cendres blanches”, “os” dispersés) (p. 57), et par l’alternance des tonalités lyrique et expressionniste. L’horreur est ainsi restituée avec objectivité, comme une mécanique programmée, et sensibilité, par une écriture qui en développe la résonance émotionnelle. En outre, la fin du récit enchâssé et le début de l’excipit principal accèdent à la légende en la confrontant à l’épreuve redoutable du mythe, et à celle, redoutée, de la réalité. La jeune mère des superstitions populaires égale le personnage d’Andromaque : la variante, roturière et abâtardie, rivalise avec le modèle, noble et matriciel, de l’idéal maternel. De plus, l’arrivée d’une mendicante accompagnée de son enfant aveugle en justifie apparemment l’humble figuration. Mais la nouvelle s’achève par l’inversion cynique de la légende. La mendicante mutilé l’enfant pour solliciter la pitié des touristes et recueillir leur aumône. Marguerite Yourcenar dénonce en fait une double imagerie, idéologique et culturelle. L’absolu maternel, défini en termes d’oblation et de sublimation, les deux paradigmes agissant au cœur de l’histoire, relève de la seule légende. En vérité, il procède d’un choix influencé par les circonstances et peut fort bien aboutir à son contraire. La relation entretenue par l’écrivain avec les mythes relève ainsi, sans exclusive, de l’empathie et de l’anti-pathie. Il en assimile certaines figures, certaines situations, qui stimulent sa libre spéculation et aident l’esprit à s’émanciper de certains automatismes ; il en relativise la finalité quand elles se figent en

⁴P. 57, depuis la mort de la mère jusqu’à la fin du récit enchâssé.

convenances fallacieuses. Parce que les topoi n'offrent d'intérêt que dans le décalage, l'excipit peut ainsi se faire le lieu de tous les forfaits. *L'Homme qui a aimé les Néréides* le confirme : le second excipit accrédite la légende que le premier mettait à distance⁵. Dans la conclusion du récit interne, cette légende se ramenait à une parabole traitant du thème de l'illusion. Celle-ci est d'abord présentée comme une puissance trompeuse, qui égare l'esprit et sépare irrémédiablement l'individu de la réalité. A ce premier degré de moralité se substitue une réflexion d'inspiration néoplatonicienne, posant l'illusion comme une expérience de la révélation. Par l'illusion, l'esprit se libère des réalités sensibles et accède à l'ordre des vérités abstraites. Transporté de l'avatar à l'invariant, il atteint à la pleine connaissance du monde et de soi : la légende du pâtre en délire se comprend comme une initiation à la beauté idéale (les Néréides), éloignant à tout jamais le jeune homme des formes contingentes qui la dégradent et des plaisirs frelatés qui la dérivent. La commotion des sens impose ainsi une communion avec l'essentiel. Toutefois, la nouvelle s'achève sur un renversement qui correspond au changement de narration : le premier conteur reprend son récit et distribue différemment la donne de la légende. Le jeune pâtre n'est pas cet idiot du village que d'ancestrales superstitions chargent d'un parcours maléfique, sur lequel il fait bon gloser en philosophe : il est l'amant des créatures solaires, lesquelles existent bel et bien. A chacun ses illusions : les légendes pour certains, les méditations pour d'autres. Qui, de l'histoire ou de l'idée, touche au plus près à l'ordre des vérités? Si toute légende fait illusion en proposant une vérité cryptée, toute réflexion conceptuelle ne procède-t-elle pas de même, à sa façon? Où situer alors la part la plus illusoire des nouvelles? Dans la veine illusionniste qui en fait un petit précis appliqué d'archéologie des mythes? Dans la contraction moraliste qui redéfinit le sens des apologues? Par chassé-croisé, le sens du relatif, exercé de la nouvelle vers la légende, s'inverse ici. Deux systèmes énonciatifs imbriqués, deux clauses contrariées, quelques interprétations entrecroisées : la spéculation, en prévenant toute fin réductrice, préserve sa liberté. La complexité logique, inhérente à la casuistique abordée, trouve un équivalent dans l'extrême modélisation de la nouvelle.

Troisième stratégie conclusive possible : la résorption. La nouvelle s'achève moins qu'elle ne s'estompe. Un mouvement de spirale constitue l'excipit de *Comment Wang-Fô fut sauvé*. Le récit décrit le tableau dans lequel le peintre et son disciple s'échappent, "une petite

⁵P. 86 à 88 : excipit de la légende, de "On prétend qu'il n'a jamais cessé" à "les plus secrètes réalités" ; excipit de la nouvelle, de "Jean Démetriadis ne répondit pas" à la fin.

esquisse" (p. 24) (premier effet de rétrécissement concentrique). Les personnages, gagnant la ligne de fuite, s'amenuisent progressivement avant de s'évanouir (second effet identique). Cette ellipse permet tout aussi bien à l'histoire de se replier sur elle-même en s'achevant comme elle avait commencé, par l'errance des héros. La mer remplace simplement la terre, comme le tableau le monde. L'excipit s'apparente d'autre part à une scène dans laquelle les personnages font abstraction de la réalité, au profit des seules valeurs esthétiques. Marquées par la thématique de l'œuvre salutaire, celles-ci s'affirment aussi dans la structure circulaire de la nouvelle, qui entretient ainsi une parfaite autonomie, et sa composition par déréalisation progressive (le récit s'identifie à une légende qui s'identifie à une peinture). En même temps qu'une réflexion sur les pouvoirs de l'art, le recueil affirme d'emblée sa puissance formelle. Dans un ordre de réflexion différent, le dernier épisode de *La Fin de Marko Kraliévitch* impose un effet proche. La dernière phrase de la nouvelle renvoie à la première, "le ciel tout vide" avec son "vol d'oies sauvages" (p. 136) aux cloches qui "sonnaient le glas dans le ciel presque insupportablement bleu" (p. 131). Dans les deux cas, le paysage visuel et sonore figure le destin : la mort résonne (le glas) et plane (les oies) au-dessus des humains. La nouvelle se déploie et se replie autour de cette menace comme pour en mimer l'emprise annulaire, comme pour laisser agir aussi, à même un texte-cercle, la roue de la Fortune. Marko, le héros dont une précédente nouvelle exaltait l'invincible sourire, est en effet mis à mal par un adversaire dérisoire. L'excipit assure la métamorphose de ce personnage en une figure allégorique : le destin est imprévisible (son vainqueur, un "petit vieux" (p. 133), semble la plus vulnérable des créatures), il se plaît à frapper sans qu'on le sente (Marko s'effondre avant même de se battre) et rappelle à l'ordre ceux que leur présomption éloigne apparemment de lui.

Une variante, présente dans *Notre-Dame-des-Hirondelles*, consiste à résorber la crise dont chaque séquence de la nouvelle vient d'orchestrer la levée. L'histoire, librement inventée par l'auteur⁶, présente la lutte d'un vieux moine contre des nymphes licencieuses. Il les emmure, mais la vierge Marie intervient pour pacifier la situation. En deux phrases, l'excipit figure un archétype de réconciliation. Les nymphes, métamorphosées en hirondelles, construisent leur "maison d'argile" (p. 102) dans l'église (maison de Dieu). Compréhension, discipline, hiérarchie valent mieux que persécution, dissipation, anarchie : la foi chrétienne s'édifie en acceptant des formes de superstitions primitives, subordonnées à son exigence spirituelle plus

⁶NO, "Post-scriptum", p. 148.

solide (la pierre/l'argile) et plus affinée (la chapelle/la grotte) (p. 102). Par ailleurs, Theos récupère Eros. Le moine, horrifié par la sensualité des nymphes, se délecte désormais de leurs arabesques parce que la saison des amours prélude à celle de la perpétuation (les hirondelles s'occupent à "nourrir leurs petits") (p. 102). L'énergie amoureuse ne se disperse plus par nympho-manie... et la prière du moine peut rencontrer à mi-ciel le vol de l'oiseau. La nouvelle se résorbe alors dans une dernière phrase qui met à distance la légende jusqu'à l'estomper :

Elles revinrent chaque année ; elles allaient et venaient dans l'église, occupées à nourrir leurs petits ou à consolider leurs maisons d'argile, et souvent le moine Thérapion s'interrompait dans ses prières pour suivre avec attendrissement leurs amours et leurs jeux, car ce qui est interdit aux nymphes est permis aux hirondelles. (p. 102)

Le remplacement du passé simple par un imparfait à valeur itérative puis un présent de généralité efface le temps ponctuel de la crise au profit d'une durée atemporelle. L'expression d'une vérité universelle, relayant le système de narration, dilue les contours des circonstances particulières. Enfin, l'humour discret qui accompagne la sentence finale invite à lire, en la dernière scène, une imagerie néosulpicienne plus plaisante qu'édifiante.

Lorsque l'écrivain entend mettre en évidence de façon plus décisive sa démarche intellectuelle, la nouvelle s'achève sur une réflexion, et l'excipit abstrait alors sa matière anecdotique. *Kâli décapitée* présente l'itinéraire d'une déesse en proie au désespoir le plus extrême, depuis que sa tête, tranchée, fut recollée sur le tronc d'une prostituée. Son âme, proche de la perfection, cohabite avec le plus dépravé des corps. Dans la dernière séquence⁷, elle rencontre un Sage. Progressivement, la dimension narrative et poétique de l'écriture s'occulte au profit d'un raisonnement direct, exposé dans un système de dialogues qui alignent les notions. Quand la déesse confie ses déchirements ("Je veux et ne veux pas, souffre et pourtant jouis, ai horreur de vivre et peur de mourir") (p. 127), le Sage, visant par-delà le sentiment particulier un état spécifique, énonce une loi en trois temps. La première étape du raisonnement affirme l'incomplétude de l'être, dont témoigne l'insatisfaction permanente de Kâli qui jamais ne coïncide pleinement avec elle-même, n'atteint à sa propre unité, au juste équilibre de ses penchants. La seconde intervention évoque, comme un gage de sérénité, l'accès à "ce qui est sans forme" (p. 127). La forme éprouve ses propres bornes : elle se conçoit comme une simple part,

⁷A partir du milieu de la p. 126.

une perte de l'ensemble, une faillite du système, un accident tout autant qu'un phénomène de corruption en acte. L'individu trouve en cela son essentielle limite, puisqu'il désigne littéralement ce qui ne peut plus se diviser, à savoir l'extrême fraction. L'informe, le "pur néant" (p. 126) ne signifient pas le chaos ni le vide, mais l'être pensé comme totalité, unité, entité. Cet état d'indivision fusionnelle, également appelé harmonie, explique alors le sentiment du désir ou du regret, comme le souligne la dernière intervention du Sage. Dans les deux cas, l'individu, isolé en soi, éprouve à la fois la pression d'un manque et l'attraction d'un comble ; il s'exile hors de lui-même pour tenter de s'assembler. Espace, temps, identité : la logique rationnelle impose des démarcations malencontreuses, à peine aptes à quadriller cette errance que l'on nomme parfois l'existence⁸. L'excipit rassemble les lignes légendaires du récit et leur confère alors une dimension emblématique. Conte en miniature, récit partiellement poétique, narration épisodiquement romanesque, écriture à la fois expressionniste, esthétique et moraliste : les différents états du texte se rassemblent en une forme particulière, la nouvelle, qui entretient une nostalgie d'œuvre complète. De même, son anecdote s'abstrait dans le jeu des idées qu'elle met en situation, comme une suite d'événements contingents dans le principe transcendant qu'elle reflète. Enfin, ces idées participent d'une philosophie du monde qui emprunte à la fois à l'idéalisme platonicien et à la spiritualité orientale, comme si l'unité de la pensée, atteinte par syncrétisme, corroborait la pensée de l'unité, dépeinte dans l'apologue.

L'abstraction permet en fait à certaines nouvelles de s'achever comme elles se sont écrites, par concentration. L'ellipse des intermédiaires commande à la fois le dénouement de l'histoire et la formulation du raisonnement : l'aphorisme représente, dans le domaine de la logique, le plus proche équivalent formel de la nouvelle. Il n'est donc pas surprenant que le recueil, dans sa version définitive, se referme de cette façon : "Quel malheur, monsieur le Syndic, que Dieu ne se soit pas borné à la peinture des paysages!" (p. 143). L'écrivain joue ironiquement avec le lieu commun, à usage réciproque, du Créateur comme peintre du cosmos. Dieu, artiste faillible, se voit reprocher la faiblesse de ses réalisations, dont une humanité pourtant considérée comme son chef-d'œuvre. Cet aphorisme résume la brève nouvelle, dans laquelle domine un sème de déliquescence. L'être

⁸"Le désir t'a appris l'inanité du désir, dit-il ; le regret t'enseigne l'inutilité de regretter. Prends patience, ô Erreur dont nous sommes tous une part, ô Imparfait grâce à qui la perfection prend conscience d'elle-même, ô Fureur qui n'es pas nécessairement immortelle..." (p. 127).

humain s'y réduit en effet à une addition de traits physiques qui le dégradent (main tremblante et regard myope, en ouverture du récit ; visage borgne en fermeture) et de notations psychologiques qui l'amoindrissent (dépit, au début de la nouvelle ; indifférence, au milieu ; amertume à la fin) (p. 139, 140, 143). Ce défaut devient par comparaison une faille : la perfection esthétique de la nature, microcosmique (les striures blanches et violacées d'une tulipe) ou macrocosmique ("les campagnes tremblantes de rosée") (p. 141), accentue le sentiment de défection ontologique ("l'Orient sordide, le Sud débraillé, des expressions d'avarice, de sottise ou de férocité notées sous tant de beaux ciels") (p. 143). On peut alors lire, en l'aphorisme final, le trait d'esprit d'un écrivain habile à détecter les fausses vanités, celles de l'homme inventant pour sa seule gloire des créateurs, de transcendance (Dieu) ou de procuration (le Peintre). L'avilissement de celui-ci, le manque de discernement de celui-là ramènent l'être à une mesure plus relative de sa propre estime.

Mais la nouvelle dans son ensemble fait aussi office d'excipit puisqu'elle achève le recueil. Marguerite Yourcenar signale, dans le "Post-scriptum", qu'elle n'a pas résisté à "l'envie de mettre en regard du grand peintre chinois, perdu et sauvé à l'intérieur de son œuvre, cet obscur contemporain de Rembrandt méditant mélancoliquement à partir de la sienne" (p. 149). Cette volonté de mise en regard caractérise une pensée désireuse d'approfondir les mêmes topiques mais soucieuse de ne pas se figer en discours de vérité, et refusant toute posture de sens unilatérale. La confrontation des civilisations (Asie/Europe), des positions (maître/tâcheron), des récits (une première nouvelle à structure ample et style déployé, une dernière plus concise à écriture sobre) assure l'amplitude de la réflexion ; la structure circulaire du recueil, se refermant sur le thème par lequel il s'ouvrait, en circonscrit le propos. Ainsi délimitée sans être pour autant limitée, l'étude correspond à l'exercice le plus spécifique de la spéculation : un fonds de questionnement identique, une marge de cheminements différenciés. A leur façon, les huit nouvelles intermédiaires s'inscrivent dans la ligne spéculative lancée par la première, bouclée par la dernière, et qui superpose deux tracés, l'un moraliste, l'autre esthétique. Dans *Comment Wang-Fô fut sauvé*, le peintre achève ce que Dieu commence : il accomplit le cosmos. La réalité empirique s'affiche, aux yeux de l'empereur-spectateur, comme un chaos en acte, pas même un brouillon d'univers, encore moins une esquisse. Accusé d'imposture, Wang-Fô incarne l'artiste comme faussaire de Dieu, dont il efface les ratures et sublime les ratages. Au Créateur, fauteur de désordre, s'oppose le créateur, facteur d'ordre. *La Tristesse de Cornélius Berg* fournit un contrepoint ironique à cette

représentation : le peintre, las de toute figuration humaine, renonce à transfigurer les écarts de Dieu. Toutefois, comme dans la première nouvelle, ce dernier est mauvais goût : démiurge inconséquent qui confond totalité et démesure, il ne sait pas “se borner” (p. 143) et produit des œuvres monstrueuses (les hommes) aussi bien qu'exquises (la nature). L'ultime phrase du recueil reprend ainsi le thème du Dieu “peintre insensé” (p. 21) lancé dans ses premières pages. Des unes à l'autre, les différentes nouvelles en accumulent les preuves : elles figurent l'humaine corruption et témoignent d'une acuité fascinée à l'horreur, par leur insistance sur les corps mutilés, l'esprit de cruauté, l'âme dévoyée. Assertion initiale (“le monde n'est qu'un amas de taches confuses, jetées sur le vide par un peintre insensé, sans cesse effacées par nos larmes”) (p. 21), démonstration illustrative (chaque apologue), conclusion synthétique (“Quel malheur [...] que Dieu ne se soit pas borné à la peinture des paysages”) (p. 143) : le recueil trouve, à l'issue de quelques refontes, sa propre unité. Cette perspective moraliste, marquée par le pessimisme, se conduit en parallèle avec une ordre de réflexion plus esthétique. La nouvelle, forme brève, se confronte au modèle de la peinture, dans une œuvre-polyptyque dont chaque récit constitue un panneau. A l'image de Wang-Fô, l'écrivain assimile la douleur et l'abjection, les acclimate, les décante dans des miniatures qui en enchâssent des éclats. Entre la cruauté des référents et son très haut degré d'élaboration stylistique, le recueil entretient ainsi une énergie dissensuelle. Il donne à lire le sentiment du chaos, que l'écriture figure et stylise à la fois en des scènes archétypales.

Les excipit des *Nouvelles orientales* accentuent la variété du recueil, en diversifiant leur composition, et son unité, en resserrant les liens thématiques ou méditatifs d'une nouvelle à l'autre. Plus une œuvre est *achevée*, plus sa vie parallèle, l'échappée hors de ses limites textuelles, semblent assurées : sa perfection organique, loin d'en verrouiller l'accès, attire à elle les lecteurs et active les lectures. Son degré d'achèvement dépend de plusieurs paramètres, au rang desquels l'excipit. En marquant la cessation formelle d'un récit, l'excipit prend valeur d'aboutissement ; en posant le point de fiction final, il établit aussi un seuil. L'œuvre s'y concentre et s'en décentre, éprouvant à la fois le charme de sa consonance interne et l'attrait de ses résonances à venir.