

## “J’IMMOBILISERAI TON ÂME” La nouvelle dans l’œuvre de Marguerite Yourcenar

par Bruno BLANCKEMAN (Caen)

Les bornes délimitant des états, géopolitiques ou littéraires, résistent mal à la liberté de mouvement de Marguerite Yourcenar. Si l’univers s’apparente à un texte qu’elle ne cesserait de parcourir pour en déchiffrer le sens, le texte s’écrit à part égale, dans son œuvre, comme un univers aux frontières ouvertes. La nouvelle ne saurait donc s’abstraire de ses concurrents génériques, mais invite à les prendre en considération. Deux ouvrages furent publiés en qualité de nouvelles : *Nouvelles orientales* et *Comme l’eau qui coule* ; deux autres livres s’en rapprochent : *Feux*, défini à la fois comme “poèmes en prose” et “nouvelles”, et *Conte bleu*, édité à titre posthume sans mention de genre<sup>1</sup>. Cette indécision générique semble en partie levée par une exigence commune de concentration et un sens assuré de la concision. Dans les harmoniques et les dissonances qui en résultent, la nouvelle invente sa propre complexité organique. L’écrivain y cultive un mode d’expression accordé aux convulsions du monde : tantôt la nouvelle s’inscrit dans l’Histoire et répercute les pressions de l’actualité la plus tourmentée, tantôt l’Histoire inscrit dans la nouvelle d’anciens décors puissamment dramatiques. Mais comme le mythe et la légende, auxquels la nouvelle emprunte également certaines anecdotes, l’Histoire s’efface de façon progressive derrière

---

<sup>1</sup>*Nouvelles orientales*, Paris, Gallimard, 1938. Éditions postérieures, chez le même éditeur : 1963, 1978 (l’article empruntera ses citations à cette édition, en collection “L’Imaginaire”).

*Feux*, Paris, Grasset, 1936. Rééditions : Paris, Plon, 1957 et 1968 ; Paris, Gallimard, 1974 (l’article empruntera ses citations à cette édition).

*Comme l’eau qui coule*, Paris, Gallimard, 1982. Ce recueil reprend, ou développe, deux récits de *La Mort conduit l’attelage*, Paris, Grasset, (copyright 1933, achevé d’imprimer 1934).

La bibliographie de l’auteur classe *Feux* dans la rubrique “Poèmes et poèmes en prose” ; la quatrième de couverture de *Feux* emploie le terme de “nouvelles”. *Conte bleu* (Paris, Gallimard, 1993) réunit trois nouvelles : “Conte bleu” jusqu’alors inédite, “Le Premier Soir” publiée en décembre 1929 dans la *Revue de France*, “Maléfice” publiée en janvier 1933 dans *Le Mercure de France*. De ces trois nouvelles, seules la première et la dernière seront étudiées, la deuxième ayant été au départ rédigée par le père de Marguerite Yourcenar, comme le raconte l’écrivain dans *Souvenirs pieux* (Paris, Gallimard, 1974).

l'activité de spéculation. L'écrivain étudie quelques principes de la vie psychique, en représente des états seconds, affine son appréciation de l'être, par-delà les normes culturelles qui canalisent la vie sociale et régulent les aspirations affectives. Parce que sa forme impose la contraction, la nouvelle semble le lieu littéraire approprié à une *recherche de l'essentiel*, s'affirmant ainsi comme un art moraliste. Parce que son écriture dicte le trait intense, elle impose une esthétique de la cruauté, ciblant les travers de l'âme et les tourments du corps.

## Une poétique de la diversité

### *Indécision et profusion génériques*

Dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, la nouvelle représente une forme narrative des confins. Plusieurs genres et différents registres littéraires s'y mélangent et s'y allègent. Les nouvelles obéissent ainsi à une dominante romanesque, quand elles relèvent d'un ordre de fiction psycho-réaliste (*Comme l'eau qui coule*, *Maléfice*), ou à une dominante poétique, quand elles suivent une ligne mythologique (*Nouvelles orientales*, *Feux*, *Conte bleu*). Mais quelle que soit leur dominante, elles entretiennent aussi leur mineure. Trois *Nouvelles orientales* sont ainsi composées par enchâssement narratif : à l'intérieur d'un récit romanesque réaliste, qui ouvre et ferme la nouvelle, s'insère un récit mythologique qui en constitue la partie essentielle<sup>2</sup>. Forme complexe, la nouvelle se prête à la représentation de situations identiques : elle les prévient de toute simplification alors même qu'elle en concentre l'expression.

Chaque dominante inclut en effet sa propre diversité. Les nouvelles à dominante romanesque rassemblent les multiples possibilités du genre-roman. *Un homme obscur* relève à la fois du roman de formation (le héros y accomplit son apprentissage), du roman psychologique (un caractère s'y profile, celui de l'homme sans attaches), du roman d'aventures (les actions s'enchaînent), du roman historique (la puissante Europe du seizième siècle en constitue le cadre), du roman philosophique (un stoïcisme avisé, doublé d'un scepticisme indulgent, accompagne la maturation du héros), du roman spéculaire (une réflexion y est sporadiquement menée sur les pouvoirs du livre, du récit et de l'activité théorique). Dans *Maléfice*, l'écrivain emprunte différents registres au roman réaliste, au récit d'analyse, à la littérature noire. Certaines nouvelles, qui exposent un épisode limité dans le temps, suscitent un romanesque de l'instantanéité, là

<sup>2</sup>"Le lait de la mort", "Le sourire de Marko", "L'homme qui aimait les Néréides".

où d'autres jouent d'un effet de durée inhabituel. Les premières saisissent une scène décisive, une situation de crise, un point de non-retour : *Une belle matinée* raconte ainsi comment le jeune Lazare, âgé de douze ans, fuit le bouge où il est élevé pour suivre une troupe d'acteurs ambulants, dans l'Europe du dix-septième siècle ; *Maléfice* présente une scène de désenvoûtement, dans un petit village italien des années 1930 : accusée d'avoir le mauvais œil, une jeune femme anodine se découvre un destin, le génie du mal. Dans le cas du comédien comme dans celui de la sorcière, la nouvelle circonscrit le temps fulgurant d'une révélation, ambiguë, à soi-même. *Anna, soror...* et *Un homme obscur* s'étendent en revanche sur le temps de vie de leur héros. En dépit de la longueur (une soixantaine de pages pour l'un, plus de cent vingt pour l'autre), ils engagent une dynamique, propre à la nouvelle, qui tient à sa faculté de concentration. D'un épisode à l'autre, un même trait de fiction se creuse, que ses figurations successives accentuent : le désir incestueux dans *Anna, soror...* ; l'étrangeté au monde dans *Un homme obscur*. De cette façon, la nouvelle ramène l'événement circonstanciel à l'élément essentiel, et joue de sa propre durée, inhabituelle, pour évoquer la puissance, durable autant qu'insolite, de certains affects. Une nouvelle peut ainsi être longue, si elle étage les séquences au lieu de les aligner, laissant surgir, à crête d'anecdotes, le principe qui les concentre.

Les nouvelles à dominante poétique se caractérisent, quant à elles, par leur recours au surnaturel et une écriture de la moindre contrainte narrative. L'habilitation des traditions littéraires connaît aussi, en ce domaine, une amplitude variable dont le seuil d'appartenance mythologique et le degré de signification allégorique des textes constituent une mesure possible. Les nouvelles se répartissent ainsi en contes ("Comment Wang-Fô fut sauvé", *Conte bleu*), en légendes ("Le Lait de la mort", "Le Sourire de Marko"), en mythes (*Feux*). Les contes procèdent à la fois d'une inspiration orientale et occidentale. "Wang-Fô", la première nouvelle orientale, se rapproche jusque dans son exotisme d'un conte philosophique à la française ; de même *Conte bleu*, qui expose les méfaits de la "libido habendi". Le merveilleux en conduit le cours, là où des légendes, empruntées dans les *Nouvelles orientales* à différents folklores d'Europe centrale, appellent une tonalité principalement épique ("Le sourire de Marko"), lyrique ("Le lait de la mort"), tragique ("La veuve Aphrodisia"), fantastique ("L'homme qui a aimé les Néréides"). Les mythes proviennent de la civilisation grecque ("Phèdre ou le désespoir", "Achille ou le mensonge"), des croyances indiennes ("Kâli décapitée"), de l'univers biblique ("Marie-Madeleine ou le salut") ou d'ouvrages littéraires anciens ("Le dernier amour du prince Genghi").

Enfin, certaines nouvelles comme "Le dernier amour du prince Genghi" ou "La tristesse de Cornélius Berg" semblent échapper au surnaturel en raison d'une anecdote par elle-même possible, mais leur très forte stylisation et une orientation résolument allégorique contribuent à les déréaliser et les transforment en apologues.

Contes, légendes, mythes, fables du quotidien ou de l'intertexte : la nouvelle à dominante poétique assume sa filiation littéraire, mais pour mieux la questionner. Dans une œuvre aussi déterminée par son rapport à l'érudition que celle de Marguerite Yourcenar, la nouvelle permet d'évaluer un acquis culturel : elle en teste la valeur, le redéfinit, se mesure à son approche. Il en résulte souvent quelques clivages entre le support anecdotique du texte et son encadrement énonciatif. Certaines *Nouvelles orientales* jouent d'un double système de narration, procédé emprunté à la nouvelle fantastique du dix-neuvième siècle, pour relativiser leur propre intrigue. Dans "Le lait de la mort", l'histoire édifiante de la mère courage, qui allaite son enfant alors même qu'elle ne vit plus, est démontée par l'épisode final de la mère indigne, qui mutile le sien et l'exhibe pour recueillir l'aumône des touristes : un simple effet de récit dans le récit, avec aller-retour du premier au second, amène le basculement. Par cette mise en abyme contrastée, la légende est décapée de toute moralité "monumentale", revisitée de façon grinçante (l'absolu maternel s'exerce dans les deux sens) et intégrée dans un projet spécifique : constituer, pour la moins grande gloire de l'humanité, une petite galerie des horreurs ataviques. Dans *Feux*, un effet différent suscite, à même les nouvelles, une dissension interne. Si la lettre du mythe est respectée, sa présentation est actualisée dans l'Europe des années 1920. Sappho est trapéziste dans un cirque ambulant ; Phèdre descend dans des couloirs de métro en guise d'enfers ; quant à Achille, sur fond de "décor kaki, feldgrau, bleu horizon", il affronte l'amazone "qui faisait de chaque feinte un pas de danse" et avec laquelle "le corps à corps devenait tournoi, puis ballet russe"<sup>3</sup>. Ni exercice de virtuosité muséographique, ni variation de lettrée, la nouvelle procède par adaptation réciproque : le mythe se retrempe dans l'Histoire, laquelle y convertit, dans une œuvre rédigée en 1938, ses propres urgences. Simultanément, la nouvelle redéfinit le mythe à l'aune de la psychanalyse. Malgré ses réserves face à cette discipline, Marguerite Yourcenar n'en assimile pas moins les découvertes en matière d'inconscient. Chaque figure mythique est identifiée à une figure psychique, à charge pour la nouvelle de réaliser leur analogie et d'en déduire quelque élément de connaissance ("Achille ou le mensonge",

---

<sup>3</sup>*Feux*, "Patrocle ou le destin", p. 68.

“Phédon ou le vertige”). Le portrait d'un personnage, le récit d'une histoire important alors moins que la composition d'un type ou la structuration d'une parabole, et les nouvelles perdent en logique narrative ce qu'elles gagnent en densité symbolique. Elles racontent moins qu'elles ne content, travaillant également leur matière langagière à des fins esthétiques.

Certains choix confèrent en effet à la nouvelle une puissance pleinement poétique. Importante dans les *Nouvelles orientales*, qui ne renoncent toutefois pas à la narration, la poésie s'accomplit dans *Feux* selon deux modalités rhétoriques principales. D'une part, un effet d'abstraction, qui efface le personnage au profit du type qu'il incarne (“Phèdre ou le désespoir”, “Antigone ou le choix”) ; d'autre part, un registre expressionniste, qui porte à l'extrême la représentation elle-même. À l'enchaînement dynamique des situations, caractéristique de la fiction narrative, se substitue une suite d'états fixes, qui composent une algèbre de la psyché amoureuse et l'illustrent d'images spectaculaires. L'écriture impose l'abstraction en résorbant notionnellement des situations figuratives et des références concrètes<sup>4</sup>, en multipliant les axiomes<sup>5</sup>, en s'adonnant à une casuistique par ellipse<sup>6</sup>. La rhétorique renforce l'effet en combinant antithèses, paradoxes et chiasmes<sup>7</sup>. Pour cerner les ressorts psychiques de la passion, la nouvelle prend ainsi l'apparence d'une *poésie cérébrale*. Afin d'en suggérer l'intensité physique, elle donne corps à cette passion par un expressionnisme radical. La dramatisation des épisodes<sup>8</sup>, l'amplification de l'énoncé<sup>9</sup>, les figures de l'hyperbole<sup>10</sup> et de la diatypose<sup>11</sup>, le procédé de concrétisation<sup>12</sup> constituent ainsi dans *Feux* une franche scénographie de la dévastation amoureuse.

---

<sup>4</sup>“Elle tourne le dos à la basse innocence qui consiste à punir”, *ibid.*, p. 79.

<sup>5</sup>Désirs formulés comme des invariants : “Narcisse aime ce qu'il est. Sappho dans ses compagnes adore amèrement ce qu'elle n'a pas été”, *ibid.*, p. 198.

<sup>6</sup>Raisonnement complexe ramené à sa seule conclusion : “ses mille pas autour de ce cadavre composeraient désormais l'immobilité d'Achille”, *ibid.*, p. 51.

<sup>7</sup>“Loin de voir dans les vivants les précaires rescapés d'un raz-de-mort menaçant toujours, c'étaient les morts maintenant qui lui paraissaient submergés par l'immonde déluge des vivants”, *ibid.*, p. 65.

<sup>8</sup>“Les femmes hurlantes, enfantant la mort par la brèche des blessures, s'empêtraient comme des chevaux de corrida dans l'échevellement de leurs entrailles”, *ibid.*, p. 67.

<sup>9</sup>“Elle repousse Ismène qui n'est qu'une sœur de chair ; elle écarte dans Hémon l'affreuse chance d'enfanter des vainqueurs”, *ibid.*, p. 83.

<sup>10</sup>“Mes yeux étaient deux fauves pris au filet de mes cils ; ma bouche quasi noire était une sangsue gonflée de sang”, *ibid.*, p. 114.

<sup>11</sup>“sa face exsangue entre ses longues nattes noires prend place sur les créneaux dans la file des têtes tranchées”, *ibid.*, p. 78.

<sup>12</sup>“elle tette son malheur”, *ibid.*, p. 34.

### **Concentration formelle**

La réussite des nouvelles tient à leur puissance de concentration : Marguerite Yourcenar unifie, dans une forme parfois très brève, des composantes romanesques et poétiques extrêmement variées. Les nouvelles d'inspiration poétique adoptent volontiers pour cela la structure sélective du conte. Dans *Nouvelles orientales* comme dans *Conte bleu*, la trame narrative se limite à la suite des épreuves qualifiantes, tantôt héroïques tantôt prosaïques, que les personnages subissent. Ailleurs, l'organisation du récit peut correspondre à un modèle ternaire. Trois étapes, subdivisées chacune en trois séquences, s'observent dans la légende rapportée à l'intérieur du *Sourire de Marko* : l'étape de l'exposition (présentation du héros, de sa liaison avec une femme adultère, de sa trahison par celle-ci), l'étape probatoire avec triplification des épreuves (la crucifixion, le feu, le désir), le dénouement (la victoire du héros ; l'expression d'une moralité conventionnelle, de type épique, vite expédiée ; la redéfinition de la moralité en termes d'équivoque libidinal). Même ordonnance dans "Le lait de la mort" : la première étape met en situation une légende albanaise (la nature déchaînée empêche trois frères de mener à bien la construction d'une tour ; en guise de sacrifice, l'aîné propose d'emmurer une femme à l'intérieur de la tour ; chaque frère se comporte différemment face à sa propre femme, l'éventuelle victime) ; une seconde étape présente l'accomplissement du sacrifice (le plus jeune frère, voulant secourir son épouse, est tué par les deux autres ; la jeune veuve accepte son sort, et la nouvelle, décrivant la construction de la tour, recoupe l'ordre même du sacrifice, un emmurement progressif de la victime ; la jeune femme s'éteint mais continue à allaiter son enfant au travers d'une meurtrière) ; la troisième étape travaille la moralité de l'histoire en accédant d'abord sa version traditionnelle (la mère idéale sait faire sacrifice d'elle-même), en la relativisant ensuite par une confrontation avec le personnage d'Andromaque (version noble de la même figure), en inversant enfin ses données par le contre-exemple de la mère détestable. Ainsi portée par une ligne schématique qui resserre son anecdote, la nouvelle satisfait à la fois aux postulations de l'imaginaire et aux postulats de la pensée, qui agence à sa convenance des figures délestées de toute signification convenue.

En dépit de leur longueur, les nouvelles romanesques obéissent à une même exigence de concentration. *Anna, soror...* est composé autour d'une scène interdite, l'acte amoureux entre sœur et frère. Occultée, la scène est cependant suggérée, au centre d'une nouvelle qu'elle structure par bipartition. Les séquences antérieures, ordonnées par gradation, anticipent la liaison en présentant le

*caractère irrépressible* du sentiment ; les séquences suivantes la perpétuent en indiquant sa *dimension irréversible*, quelle que soit la destinée de l'un, qui meurt, et de l'autre, qui survit. Dans la première moitié, Anna est décrite au travers du regard de Miguel ; dans la seconde, Miguel représenté au travers de la mémoire d'Anna. Par une disposition binaire qui à la fois rapproche et sépare les personnages, la nouvelle se construit dans le mimétisme de sa thématique (les conjonctions impossibles).

### **Concision stylistique**

Chaque nouvelle répercute, à l'échelle de la phrase, le principe appliqué à sa composition d'ensemble : la concision. L'orientation stylistique des recueils peut varier : sophistiquée dans *Feux*, qui cultive un état de langue baroque, elle tend vers l'efficacité romanesque la moins ornée dans *Comme l'eau qui coule*, ou s'équilibre entre des astreintes narratives et esthétiques dans *Nouvelles orientales*. Mais, qu'elle manie en priorité l'anecdote ou l'analogie, la phrase se veut économe et acère ses traits. Limité aux nécessités élémentaires du récit, le trait matériel se fait pointe morale. À partir d'une attitude ou d'un événement, la phrase typifie le personnage ou la situation. L'incipit de "Comment Wang-Fô fut sauvé" est à cet égard révélateur :

Le vieux peintre Wang-Fô et son disciple Ling erraient le long des routes du royaume de Han.

Ils avançaient lentement, car Wang-Fô s'arrêtait la nuit pour contempler les astres, le jour pour regarder les libellules. Ils étaient peu chargés, car Wang-Fô aimait l'image des choses, et non les choses elles-mêmes [...].<sup>13</sup>

Parce qu'elles sont extrêmement sélectives, les notations donnent à chaque terme un densité particulière. L'expression "avancer lentement" complète le verbe "errer", cette seule précision transformant un vagabondage en quête. Quelques mots suffisent à présenter les personnages, limités à des archétypes (un maître, vieux donc sage, suivi de son disciple), et le décor, que des noms propres inscrivent dans un cadre exotique familier (l'orient asiatique). Le lexique visuel approfondit la figure du peintre par un jeu de nuances sémantiques : le "regard" porte sur l'infime (les "libellules"), la "contemplation" sur l'infini (les "astres"), les deux important aux yeux d'un artiste qui sait toutefois les hiérarchiser (la contemplation prime, dans l'ordre de la phrase, le regard). Astres et libellules suggèrent à la

<sup>13</sup>*Nouvelles orientales, op. cit., p. 11.*

fois le plaisir esthétique et l'attrait métaphysique, les uns par leur brillance cosmique, les autres par leur grâce aérienne. Une représentation de l'artiste se profile ainsi en quelques lignes, dont la détection (une attention au quotidien), la délectation (une appréciation du sensible) et la dilection (une vacation de l'être, "peu chargé") constituent les attitudes principales. La stylistique resserre ces effets par la maîtrise poétique du rythme (effets de symétrie syntaxique, accentuation hexamétrique de la première phrase). La figuration et l'expression de la scène imposent ainsi sa typification, comme l'histoire racontée appelle la parabole : le confirme un aphorisme, à résonance néoplatonicienne, qui achève la citation.

L'écriture est d'autant plus énergique que la nouvelle est brève. Quand le récit s'accorde de la durée, la phrase concède du champ à l'anecdote, mais maintient et renouvelle sa pression synthétique. Par cette exigence de concision aux modalités variables, la nouvelle rappelle les arts comme la statuaire (statues cycladiques, bas-reliefs), le vitrail, l'enluminure, dont la technique consiste à épurer les traits pour condenser une figure d'ensemble. Sa complexité organique et sa relative brièveté en font alors un instrument littéraire particulièrement adapté à l'étude de phénomènes opaques et d'états de crise. La nouvelle constitue, pour Marguerite Yourcenar, une forme-sens des plus élaborées qui affirme sa vocation historique, éthique et esthétique.

## Une triple vocation

### *Histoire dans la nouvelle, nouvelle dans l'Histoire*

Existe-t-il, dans l'œuvre de l'écrivain, à côté des romans historiques, des nouvelles de même nature? Certaines nouvelles, répondant à un mode de fiction poétique et une finalité moraliste, excluent toute considération historique ("Kâli décapitée" dans *Nouvelles orientales*). D'autres empruntent à l'Histoire passée des cadres romanesques porteurs (*Comme l'eau qui coule*). Quelques récits rapprochent enfin le mythe et l'actualité en les imbriquant ("Le sourire de Marko" dans *Nouvelles orientales*) ou en les superposant (*Feux*). La nouvelle s'inscrit alors dans l'Histoire, dans le temps contemporain de sa rédaction.

*Feux*, écrit en 1935, publié pour la première fois en 1936, rappelle épisodiquement la littérature de guerre qui, de Barbusse à Céline, connut un succès considérable dans la France de l'époque. Même si elle ne joue pas à l'intérieur du recueil un rôle prépondérant, la Première Guerre mondiale en imprègne pourtant certains passages.

“Patrocle ou le destin” utilise à cette fin des épisodes de la guerre de Troie. La nouvelle s’ouvre sur la reprise du mythe, avec une Cassandre qui hurle “sur les murailles, en proie à l’horrible travail d’enfanter l’avenir” et une Hélène qui peint “sa bouche de vampire d’un fard qui faisait penser à du sang”<sup>14</sup>. Cette reprise suggère d’emblée le conflit des temps présents par une acclimatation “à l’allemande”, dont témoignent son expressionnisme et quelques réminiscences cinématographiques implicites (on pense à *Nosferatu*). Dans une deuxième étape, la nouvelle évoque ouvertement la Première Guerre, ses lieux<sup>15</sup>, ses armes<sup>16</sup>, son idéologie<sup>17</sup>. La suite du récit superpose les deux référents, mythique et historique.

Iphigénie était morte, fusillée par ordre d’Agamemnon, convaincue d’avoir trempé dans la mutinerie des équipages de la mer Noire ; Pâris avait été défiguré par l’explosion d’une grenade ; Polyxène venait de succomber au typhus dans l’hôpital de Troie [...].<sup>18</sup>

Marguerite Yourcenar exécute le mythe, aux deux sens du verbe. Elle l’actualise, en utilise la partition, en livre une interprétation ; elle le met à mort et le mutile, à l’image des héros guerriers eux-mêmes. La Guerre de Troie perd sa fonction de *vecteur matriciel* de l’idée de guerre, tant la Première Guerre mondiale s’avère irréductible à un quelconque schéma de représentation préétabli. L’historique dévisage et dé-figure le mythique : les valeurs traditionnellement associées à l’idée de guerre ne résistent pas à l’épreuve de la réalité, et s’effondrent :

Le temps était passé des tendresses héroïques où l’adversaire était le revers sombre de l’ami.<sup>19</sup>

Le mythe se déprécie, qui ne désigne plus un modèle sublime mais l’illusion sanguinaire. Pour en régénérer la puissance, Yourcenar se

---

<sup>14</sup>*Feux, op. cit.*, p. 61 et 62.

<sup>15</sup>“Depuis des années, on s’était installé là-bas dans une espèce de routine rouge où la paix se mélangeait à la guerre comme la terre à l’eau dans les puantes régions de marécage”, *ibid.*, p. 62.

<sup>16</sup>“L’invention des tanks ouvrit d’énormes brèches dans ces corps qui n’existaient plus qu’à la façon de remparts”, *ibid.*, p. 62.

<sup>17</sup>“La première génération de héros qui avaient reçu la guerre comme un privilège, presque comme une investiture, moissonnée par les chars à faux, fit place à un contingent de soldats qui l’acceptèrent comme un devoir, puis la subirent comme un sacrifice”, *ibid.*, p. 62.

<sup>18</sup>*Ibid.*, p. 63.

<sup>19</sup>S’il refuse la fantasmagie musculeuse d’un Montherlant ou le ludisme lettré d’un Giraudoux, l’écrivain se rapproche ici de la thématique développée par Pierre Drieu La Rochelle dans certaines nouvelles de *La Comédie de Charleroi* (Paris, Gallimard, 1934).

tourne alors vers d'autres traditions culturelles, moins prestigieuses que celles héritées de la Grèce antique mais plus en phase avec l'énergie de mort, la perversion autodestructrice dont la Première Guerre manifesta le déferlement planétaire. Dans *Nouvelles orientales*, "Le sourire de Marko" s'ouvre et s'achève ainsi par un dialogue qui encadre et commente au présent la légende serbe relatée :

Il y a des héros en Occident, mais ils semblent maintenus par leur armature de principes comme le chevaliers du moyen âge par leur carapace de fer : avec ce sauvage Serbe, nous avons le héros tout nu.

Je ne voudrais pas médire de vos héros grecs, Loukiadis : 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 autour des villes conquises, mais, croyez-moi, il a manqué à l'*Iliade*, un sourire d'Achille.<sup>20</sup>

De façon plus générale, certaines nouvelles cryptent les incertitudes de l'Europe de l'entre-deux-guerres. Les Balkans, terre d'inspiration de trois *Nouvelles orientales*, définissent ainsi une géographie emblématique de la crise. Sans profil assuré, cette région figure métaphoriquement la perte de repères, la lecture aléatoire du monde, le flou idéologique dans lequel la civilisation européenne chavire à la veille des années 1940. Dans "Le lait de la mort", récit s'ouvrant symptomatiquement sur un aperçu de la grande rue de Raguse où "quelques grosses mouches bourdonnaient dans une demi-obscureté étouffante"<sup>21</sup>, un personnage déclare vouloir "oublier les mensonges patriotiques et contradictoires des quelques journaux" qu'il vient "d'acheter sur le quai. Les Italiens insultent les Slaves, les Slaves les Grecs, les Allemands les Russes, les Français l'Allemagne et, presque autant, l'Angleterre"<sup>22</sup>. Pour échapper au chaos des nations, le même personnage exige qu'on lui raconte une belle histoire, à l'image des convives de *L'Heptameron* se délassant ainsi pendant la crue du gave de Pau. La nouvelle inclut alors une légende qui en distrait le sens sur un mode allégorique : elle rapporte la lointaine superstition incitant à enterrer une femme vivante, dans un édifice en cours de construction, pour s'en assurer la solidité. L'Europe civilisée des années 1930 est confrontée à un paradigme d'arriération culturelle qui la renseigne sur son propre degré de barbarie et agit en retour sur elle. À l'univers moyenâgeux qui s'édifiait en s'emmurant lui-même par le sacrifice d'une jeune mère, correspond la société

<sup>20</sup>*Nouvelles orientales*, op. cit., p. 33-34 et 42.

<sup>21</sup>*Ibid.*, p. 45.

<sup>22</sup>*Ibid.*, p. 46.

contemporaine, qui s'auto-aveugle sur son propre avenir : une mendiant des années 1930 mutile en effet les yeux de son fils, pour recueillir quelque aumône. Une symbolique identique se retrouve dans *Maléfice*. Dans un village italien de la fin des années 1920, où les usages les plus archaïques coexistent avec les apports des technologies les plus récentes, se déroule une séance de désenvoûtement. Quelques allusions évoquent discrètement le régime mussolinien et le climat de terreur qui en constitue la griffe : "Elle était fille de réfugiés du Piémont : son père, un communiste, avait été tué dans une bagarre"<sup>23</sup>. Le fascisme et son éprouvante coercition tendent à se représenter par analogie, en filigrane des situations démonologiques : un procès en sorcellerie, la désignation d'un bouc émissaire, le rituel du sang, l'irrationnel du magnétisme et de la célébration. Si la nouvelle dans son ensemble se lit comme une étude de mœurs appliquée, voire un petit précis de parapsychologie, certains de ses épisodes, rapportés au contexte historique choisi, revêtent une signification plus politique. Celle-ci est d'autant plus puissante qu'elle semble refoulée à la périphérie du récit, comme l'identité satanique du personnage l'est à la marge de sa personnalité. Le phénomène vaut pour une collectivité nationale qui semble succomber à d'identiques démons<sup>24</sup>.

Plus proches en cela des *Mémoires d'Hadrien* et de *L'Œuvre au Noir*, les trois nouvelles rassemblées dans *Comme l'eau qui coule* choisissent le passé historique comme cadre de fiction (le seizième siècle espagnol et italien pour *Anna, soror...*, le dix-septième siècle hollandais pour *Un homme obscur* et *Une belle matinée*). Dans *Un homme obscur*, comme dans certains romans historiques, l'Histoire intervient selon trois modalités : les enjeux macro-économiques, qui constituent la toile de fond de l'action (la Hollande dans l'Europe d'après les grandes découvertes, en pleine expansion impérialiste et en totale rivalité d'intérêts nationaux) ; les mentalités collectives, qui dictent la psychologie des personnages en les confrontant à quelques systèmes de pensée dominants (exigence théologique, questionnement matérialiste, tâtonnement de la logique spéculative<sup>25</sup>) ; des pratiques

---

<sup>23</sup> *Maléfice*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>24</sup> On aura aussi à l'esprit, pour la représentation de la guerre, *Le Coup de grâce* (Paris, Gallimard, 1939. Réédition 1971) ; pour l'évocation de l'Italie mussolinienne, *Denier du rêve* (Paris, Grasset, 1934. Réédition, Paris, Gallimard, 1971)

<sup>25</sup> Nathanaël rencontre un certain Leo Belmonte, philosophe et mathématicien juif que ses travaux sur la "trigonométrie spéculative" ("Un homme obscur", *op. cit.*, p. 163) suffisent à faire condamner par toutes les autorités religieuses. Certes, les "Prolégomènes ne sont, comme leur nom l'indique, que l'avant-propos d'un autre livre qu'il est de mon devoir de faire connaître au monde, dût la persécution que subit Belmonte en être encore aggravée", déclare son protecteur-mécène (p. 157).

culturelles spécifiques, qui apportent plusieurs éléments de réalisme en situation (la présentation d'une imprimerie, les techniques du métier du livre, la disposition de l'atelier et des presses). À ces modalités conjointes répondent autant de finalités distinctes. L'Histoire remplit avant tout une fonction romanesque : elle active l'action et anime les personnages, en les situant dans une logique de civilisation scrupuleusement respectée (la postface d'*Un homme obscur* signale les origines documentées des épisodes). En mesurant les liens établis entre l'historique et l'intime, les pressions de l'un et les résistances de l'autre, l'écrivain définit la part de liberté des personnages et suscite, dans la longue tradition du roman psychologique, des tensions et des conflits saisissants<sup>26</sup>. De même varie-t-il les effets de perspective, d'une nouvelle à l'autre d'un même recueil. Nathanaël est "un homme obscur", fils de charpentier immigré, marin vagabond, qui traverse en passe-muraille les grandes valeurs de son temps, sans s'y reconnaître : il reste hermétique à toute impression culturelle. Les héros d'*Anna, soror...* grandissent et s'aiment à Naples, dans le fort Saint-Elme dont leur père est gouverneur : leur rang noble, les devoirs liés à leur charge (la carrière des armes pour Miguel, le mariage d'arrangement pour Anna), le contexte politique d'une Espagne conquérante, exacerbent la représentation de l'inceste. L'histoire joue alors une seconde fonction, dramatique. Elle met en scène et répercute, de façon spectaculaire, des états d'âme. Ses propres crises amplifient celles des héros : dans *Anna, soror...*, l'état d'occupation (l'Italie envahie par l'Espagne), l'insurrection populaire (le petit peuple napolitain révolté contre le gouverneur), l'atmosphère de l'Inquisition, constituent autant de débordements qui dramatisent ceux de la passion amoureuse. En deçà du costume, de la coutume et des appareils, il s'agit de saisir quelques principes actifs, de la civilisation et de l'être. L'Histoire fait office de révélateur. Ses habitus, variables, recouvrent quelques invariants, immuables. En contractant la présentation des premiers, la nouvelle autorise la saisie des seconds.

### **La tentation moraliste**

À l'image des écrivains du grand siècle, Marguerite Yourcenar affectionne en effet l'étude moraliste. L'Histoire représente pour elle un milieu de circonstances et un terrain d'accomplissement que le

---

<sup>26</sup> De même l'écrivain libère-t-il, parmi ses personnages, celui dont on pouvait penser, avec raison, qu'il était aussi le plus vulnérable. J'emprunte cette idée à M. Maurice Delcroix, qui me l'a suggérée dans l'échange épistolaire auquel a donné lieu la proposition de cet article. J'en profite pour le remercier de ses observations, précieuses et bienveillantes, qui ont permis à l'étude critique de s'affiner.

roman, par sa durée et son épaisseur organiques, excelle à restituer. Forme brève, la nouvelle resserre quant à elle les événements. Elle les essentialise et ramène *le temps-matière*, qui est celui du roman, à *un temps ontologique*, qui constitue sa visée spécifique. *Feux* en offre la plus parfaite illustration. Sur la somme de circonstances mythiques poétiquement travaillées, chaque récit élabore une figure psychique ("Phèdre ou le désespoir") ou un type éthique ("Marie-Madeleine ou le salut").

*Un homme obscur* présente également plusieurs constantes du récit moraliste : la constitution d'un caractère, la contemtion du jeu social, la leçon de philosophie appliquée. Nathanaël obéit, tout au long de la nouvelle, à un identique principe de détachement. Il représente l'être sans attaches, géographique – son itinéraire le conduit de Hollande à la Jamaïque, des Barbades à quelques îles américaines puis canadiennes –, sociale – il se fait marin, typographe, clerc, régisseur –, affective – il vit successivement auprès de trois femmes et connaît quelques liaisons masculines –, psychologique – des sentiments communs tels l'amour, l'amitié, la détestation, qui résonnent en lui, aucun ne cristallise (si ce n'est, de façon réprimée, son attirance pour madame d'Ailly). Il n'adhère pas davantage aux croyances, aux usages, aux modes de vie et de pensée, auxquels une vie voyageuse et un caractère flexible le conduisent successivement à se conformer. Ni *bel indifférent*, ni *étranger*, Nathanaël est un personnage naturellement conduit au détachement : parce qu'il accède sans médiation, par intuition vive, à l'intelligence des êtres et des situations, il ne souscrit à aucun des alibis, aucune des parades, aucune des circonlocutions qui tentent de les justifier culturellement. Il éprouve le principe de vanité à proportion de sa capacité d'empathie immédiate.

Cette année de passion et de déconvenue tombait au gouffre, comme tombe un objet qu'on lance par dessus bord, comme étaient tombés, à son retour de 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.<sup>27</sup>

La nouvelle rassemble ainsi des situations romanesques qui composent, en profondeur du personnage, une figure-type de plus en plus soutenue. Son détachement du monde des humains appelle en Nathanaël un attachement à l'Être, défini dans sa coextension naturelle (Nathanaël vit et meurt en osmose avec les éléments

<sup>27</sup>Comme l'eau qui coule, "Un homme obscur", *op. cit.*, p. 129-130.

fondamentaux) et animale (il sauve un chiot de la gueule du tigre). Son absence à la civilisation développe en lui des formes de civilité supérieure : élevé dans le protestantisme, il secourt avec compassion un missionnaire jésuite victime d'une tuerie religieuse ; plutôt hétérosexuel, il plaint les homosexuels "de se sentir en butte à la vindicte de Dieu et des hommes pour une appétence après tout si simple"<sup>28</sup>. La nouvelle présente alors une autre caractéristique propre au récit moraliste, la satire des travers sociaux. Par le contre-modèle d'une figure du détachement, elle stigmatise toute marque d'attachement excessif : bigoterie (la mère), concupiscence (le négociant), ladrerie (l'oncle), infatuation (l'aristocratie d'Amsterdam), intolérance (le savant persécuté par les autorités religieuses).

Mais César n'avait imposé aux Gaulois que l'autorité de Rome ; il n'avait pas eu l'effronterie de les convertir au seul vrai Dieu, un Dieu qui n'était pas tout à fait le même en Angleterre et en Hollande qu'en Espagne et qu'en France, et dont les fidèles s'entremangeaient...<sup>29</sup>

À la verve satirique s'ajoute la veine spéculative. Cet itinéraire du détachement vise à mettre en évidence, étape après étape, un même principe d'arbitraire. Rien ne fait sens en soi, hormis l'homme qui agence ses pensées, dans un univers qui ressemble à un abécédaire brisé :

Mais le plus étrange encore était le sol jonché de caractères d'imprimerie sortis des tiroirs béants ; des milliers de lettres s'enchevêtraient en une sorte d'alphabet insensé.<sup>30</sup>

Dans la première des *Nouvelles orientales*, un aphorisme proposait une réflexion voisine :

le monde n'est qu'un amas de taches confuses, jetées sur le vide par un peintre insensé, sans cesse effacées par nos larmes.<sup>31</sup>

Dans cette perspective, l'idée de sens et son corollaire transcendant, la vérité, relèvent au mieux de la posture contingente, au pire de l'imposture idéologique, dans leurs variantes religieuse, philosophique et scientifique. Ainsi le logicien mourant comprend-il, devant Nathanaël, la vanité de ses propres systèmes. Exister consiste à composer (avec) un hasard incertain : la vie.

---

<sup>28</sup>"Un homme obscur", p. 108.

<sup>29</sup>*Ibid.*, p. 109.

<sup>30</sup>*Ibid.*, p. 131.

<sup>31</sup>*Nouvelles orientales.*, op. cit., p. 21.

« J'immobiliserai ton âme »

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.<sup>32</sup>

Ce scepticisme désabusé dicte, à intervalles réguliers, une leçon de relativisme à la Montaigne : Nathanaël, considérant les scalps qui décorent les cabanes indiennes, se souvient des têtes de condamnés ornant la porte de la Tour de Londres. Destin romanesque, figure psychique, le détachement devient aussi, dans la nouvelle, un parti pris philosophique.

Dans les textes plus courts, occultant l'Histoire au profit de la légende, une propension à la métaphysique légère accompagne l'écriture moraliste. "L'homme qui aimait les Néréides" entretient ainsi une réflexion sur la nature de l'illusion, définie à la fois comme puissance trompeuse et expérience de la révélation : le conte du jeune pâtre, rendu idiot à l'issue de sa rencontre avec les divinités du feu, expose la part destructrice de l'illusion et sa donne initiatique (elle est un transport, un transfert, une commotion de l'esprit en phase avec les réalités secrètes du monde). Par la fable de "Kâli décapitée", déesse de la perfection dont la tête tranchée fut recollée sur un corps de prostituée, la spéculation porte sur les dissensions de l'être et son essentielle fracture. Dans une écriture elle-même fragmentaire, elle suggère l'idée d'incomplétude et le mal d'indivision<sup>33</sup>. De cette façon, la nouvelle s'affirme comme un lieu de syncrétisme où différents courants philosophiques se rencontrent (idéalisme néoplatonicien dans "L'homme qui aimait les Néréides", spiritualité hindouiste dans "Kâli décapitée").

Faut-il pour autant définir les recueils publiés par Marguerite Yourcenar comme des conservatoires de bonnes manières qui, en pleine modernité, perpétueraient à l'académique une littérature de la tradition? Pour l'écrivain, s'inscrire dans un passé culturel revient à aménager sa propre liberté, mettre à distance les injonctions du présent, se poser comme transgresseur autant que successeur. Plus la nouvelle cède à la tentation moraliste, moins elle adhère à une morale convenue : sa dynamique la porte au contraire vers quelque saisie de *l'inconvenant*.

---

<sup>32</sup>«Un homme obscur», *op. cit.*, p. 142.

<sup>33</sup>«Nous sommes tous partagés, fragments, ombres, fantômes sans consistance. Nous avons tous cru pleurer et cru jouir depuis des séquelles de siècles», *Nouvelles orientales*, *op. cit.*, p. 127.

### *Une esthétique de la cruauté*

Affect perturbé, mental en crise, intellect décontenancé, corps mis à tourment : les nouvelles répètent une même fascination pour les états déparés de l'être. Les *Nouvelles orientales* maintiennent ainsi une tension entre la violence de la fable, qui décline toujours quelque situation extrême de mise à mal et/ou à mort, et la subtilité du récit (style sophistiqué, réflexion soutenue). Cette dualité impose, dans l'écriture de la nouvelle, ce qui agit à même les structures de l'être profond : l'interaction de forces qui élèvent, édifiant, activent et de forces qui éliment, éliminent, neutralisent ; l'énergie dont procèdent, et en laquelle s'infléchissent, la pulsion vitale et la pulsion thanatique.

"La veuve Aphrodisia" en présente peut-être la version la plus expressive. Marqués par l'amplification macabre, chaque élément du décor (têtes plantées en haut d'une fourche) et chaque épisode romanesque (déterrement d'un cadavre) obéissent pourtant à une détermination amoureuse. La veuve arrache la tête de son amant assassiné par les villageois (geste fétichiste), la berce sur ses genoux (attitude maternante), pleure sur elle (effet de purification). *L'amor* et la mort s'équivalent : quand le personnage se précipite dans le vide, du haut d'une montagne, elle répète une ultime fois, en asymptote, la chute amoureuse. Dans l'ordre de la nouvelle, l'iconographie macabre se comprend ainsi comme une signalétique lyrique. Cette écriture réversible coïncide au plus juste avec l'image du Sujet interne que l'écrivain tente de cerner.

Les nouvelles se centrent en effet volontiers sur un Sujet en crise. Bouleversant ce Sujet, le menant hors de lui, mettant en évidence la précarité de ses limites, la crise représente pour l'écrivain un terrain d'étude stimulant et un enjeu esthétique fascinant, son attrait pour les gouffres, en quelque sorte. Dans *Anna, soror...*, l'inceste se met ainsi en scène sans jamais être décrit. Sa représentation s'effectue en marge de la narration : un décor des extrêmes (la forteresse, la lande sauvage), une climatologie du malaise (orages, atmosphères étouffantes), une socialité de la sédition (émeutes populaires), une subversion de la scène religieuse (la communion des âmes pour l'union des corps), une stylistique dilatoire (ellipses, rythmiques syncopées, phrases minimales) énoncent et figurent l'amour incestueux sur le mode du refoulement. Dans *Feux*, chaque texte bascule du *drama*, qui met en scène avec emphase les manifestations d'un trouble, au *trauma* qui en exprime la raison douloureuse.

Dépeignée, suante, objet de risée aux fous, objet de scandale aux sages, elle suit en rase campagne la piste des armées jalonnée de bouteilles

« J'immobiliserai ton âme »

vides, de souliers éculés, de malades abandonnés que les oiseaux de proie prennent déjà pour des morts.

Les hommes sont sans destins, puisque le monde est sans astres. Antigone seule, victime de droit divin, a reçu pour apanage l'obligation de péir, et ce privilège peut expliquer leur haine.<sup>34</sup>

Le recueil restitue de même les turbulences et les zones dépressionnaires de la psyché en entrecroisant des réseaux de métaphores cyclothymiques (ascension et chute, sacré et sordide, sensualité et morbidité, lucidité et terreur). Il en résulte, dans un ouvrage à structure éclatée, une représentation du Sujet tendu, par dispersion, vers l'impossible constitution de soi. Homme qui ressemble à une femme, humain en lequel réside la puissance d'un dieu, mortel à l'invulnérabilité quasi immortelle, Achille en fournit le cas le plus illustre. L'empire de soi, l'idée unitaire de personnalité relèvent de l'affabulation ontologique : un accès de passion, un excès de soi suffisent à les compromettre, qui mettent à la lettre le Sujet *hors de lui*.

Parce que sa propre identité générique est contestée et sa composition plurielle, la nouvelle se prête ainsi à la représentation de ces états extrêmes en lesquels les contours admis du Sujet se dissipent. Parce qu'elle les cerne avec précision et les transpose avec ampleur, l'œuvre nouvelliste relève d'une esthétique de la cruauté. La décomposition de la conscience se transpose dans celle des corps, que les nouvelles ordonnent avec une artistique délectation. Homme décapité dont la tête se détache "pareille à une fleur coupée"<sup>35</sup>, héros crucifié et tisonné qui sourit<sup>36</sup>, femme qui se coupe la langue "pour ne pas révéler les secrets qu'elle n'avait pas"<sup>37</sup>, funambule qui se jette du haut de son trapèze et se heurte à une lampe "pareille à une grosse méduse bleue"<sup>38</sup>, pendu qui fait "en l'air un ou deux tours de valse" et dont chacun observe qu'il a "de belles jambes"<sup>39</sup>, corps phtisique taraudé par "l'amaigrissement, la toux, ou l'extinction de voix"<sup>40</sup>, main amputée par une tortue, jambes enflées qui prennent "la couleur des aubergines mûres", gorge piquée d'abeilles<sup>41</sup>..., les nouvelles insèrent des tableaux morbides, de façon aussi brève que récurrente, presque sur un mode subliminal. Sévices, mutilation, symptômes

<sup>34</sup>Feux, "Antigone ou le choix", *op. cit.*, p. 77-78 et 82.

<sup>35</sup>Nouvelles orientales, "Comment Wang-Fo fut sauvé", *op. cit.*, p. 22.

<sup>36</sup>Nouvelles orientales, "Le sourire de Marko", *ibid.*, p. 38 à 40.

<sup>37</sup>Feux, "Léna ou le secret", *op. cit.*, p. 109.

<sup>38</sup>*Ibid.*, "Sappho ou le suicide", p. 215.

<sup>39</sup>Comme l'eau qui coule, "Un homme obscur", *op. cit.*, p. 181.

<sup>40</sup>Maléfice, *op. cit.*, p. 63.

<sup>41</sup>Conte bleu, *op. cit.*, p. 10, 15, 17.

pathologiques, chairs simultanément amoureuses et défaites définissent une fantasmagorie sadomasochiste, qui relaie leur activité spéculative. Marguerite Yourcenar l'académicienne fut aussi la contemporaine de Georges Bataille.

En exigeant une matière concentrée et un mode de traitement concis, la nouvelle tend aisément vers des finalités quintessentielles. Elle prélève, dans un monde de faits synthétiquement ramassés, les principes qui en assurent la dynamique, et dégage, des circonstances collectives ou intimes, les invariants culturels et psychiques qui les animent. Elle les confronte aux archétypes mythiques, légendaires, littéraires qui tentent de les structurer, aux événements historiques qui permettent d'en saisir les manifestations, aux déterminations de la conscience et aux pressions de l'inconscient qui les diffusent. Avec la nouvelle, Marguerite Yourcenar décline les multiples nuances de l'art miniaturiste, romanesques et poétiques, fabuleuses et réalistes, sobres et exubérantes. À la communauté des lecteurs qui en admirent les recueils comme au lecteur qui en médite solitairement la fable, l'écrivain semble alors adresser cette parole attribuée à Michel-Ange, dans un court texte écrit en 1931 et publié dans *Le Temps, ce grand sculpteur* :

J'immobiliserai ton âme.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup>*Le Temps, ce grand sculpteur*, "Sixtine", p. 22, Paris, Gallimard 1983.