

## MYTHES DE L'OBSCUR

M. Delcroix

*Obscurum per obscurius*<sup>1</sup>  
A Ludovicus Dieltjens

Parlant de son œuvre, Marguerite Yourcenar n'a reconnu l'importance du mythe qu'à propos de ses écrits des années trente<sup>2</sup>.

A nous de le chercher ailleurs. Car le mythe est chez lui en littérature, fût-ce pour y être contesté. Il peut s'y dissimuler sous la forme la plus discrète ou la plus fugitive, en deçà ou au delà de tout récit organisé, de toute figuration établie, de toute consécration collective — ainsi qu'il a dû naître. Si l'on proteste qu'il n'est alors qu'un embryon menacé d'avortement, nous en conviendrons volontiers. Il suffit que dès ce moment la *fonction fabularrice* — le mot est de Bergson — soit à l'œuvre, et qu'une valeur lui soit attachée, perceptible comme surcroît de sens. Peu importe que le processus soit en train de se faire ou de se défaire: il est mythe dans l'échec comme dans la réussite, ainsi que l'attestent les emplois valorisants ou dépréciatifs du mot. L'essentiel est de percevoir ses implications, même s'il faut pour cela, moins l'attirer dans une totale clarté, que le poursuivre dans l'obscur.

Or le mythe est tributaire des moyens par lesquels il prend forme, ici le verbe et ses choix, agis ou subis. Autant dire: il est style. Et en cela pénétrable à l'analyse, qui est, comme tout le monde sait, affaire de mesure au moins autant que de modèle.

## I Préalables

La mythologie n'est pas un domaine inexploré pour l'auteur des *Mémoires d'Hadrien*: à cette passionnée d'antiquité, dont les "intuitions mystiques" s'aventurent dès l'enfance dans la forêt des croyances, associant volontiers le sacré, l'amour et la beauté (YO 34-43), mais qui n'en fait pas moins "profession de lucidité" (P. Pelckmans), la mythologie s'offre à la fois comme un moyen, un prestige, un charme, un danger.

*Les Dieux ne sont pas morts*, décrète une réactionnaire de seize ans, familière d'un certain *Jardin des Chimères*<sup>3</sup> qui n'est autre que le labyrinthe d'Icare, mais dont il importe néanmoins de s'échapper. L'intertexte est à chercher, moins dans d'autres *Chimères* où

<sup>1</sup> Ou encore *ignotum per ignotius*. On aura reconnu, ainsi complétée, la "devise alchimique" placée en exergue de "La Vie immobile", seconde partie de *L'Œuvre au Noir* (OR 672).

<sup>2</sup> C'était l'époque, nous dit-elle, où sa "métaphysique s'exprimait par la recherche du mythe", pour elle "approche de l'absolu", mais aussi "voie d'accès vers différentes images possibles de l'humain" et dont ses personnages d'alors restaient "très proches" (YO 92 et 96)

<sup>3</sup> Ce sont les titres des premiers volumes poétiques, publiés respectivement en 1922 (chez Chiberre) et 1921 (chez Perrin), le second en date étant un recueil constitué, nous dit l'écrivain, de poèmes "plus anciens" que la longue fable du *Jardin des Chimères* (voir YO 52 et 53).

rententit la pathétique ferveur de Nerval — "Ils reviendront, ces dieux que tu pleures toujours"<sup>1</sup> — que dans le brutal "Dieu est mort" auquel on a trop souvent réduit la raison de Nietzsche. Mais dans l'unique nouvelle que Marguerite Yourcenar publie dans *L'Humanité* le 13 juin 1926 — titre complet: "L'homme couvert de dieux"; titre écourté "par une erreur de la rédaction" nous dit-elle: "L'Homme"(OR XVI) —, l'homme, précisément, découvrant au miroir du fleuve la laideur des dieux qui le chargent, jette à l'eau son fardeau<sup>2</sup>.

Avant comme après, les dieux sont d'équivoques *idoles*, en cela admirables: un poème de ce titre, daté de 1919, n'interpelle que l'Amour majuscule, mais lui donne successivement forme de Christ, visage d'inconnu, ténébreux pouvoir de mort<sup>3</sup>. La variété des dieux ne garantit pas qu'on se perde soi-même de vue, et l'Amour pas davantage: quand, de ces idoles, on dresse en 1950 un sommaire "Catalogue", grec par dessus tout, l'Aphrodite traditionnelle, "volupté des vagues", est plaisir solitaire, aux côtés de Narcisse et de Psyché, ou encore d'Hermaphrodite, ce "Narcisse aux yeux fermés"<sup>4</sup>.

Les années trente voient la prolifération essentiellement baroque de la fresque divine dans le recueil de récits mythiques intitulé *Feux*<sup>5</sup>, et même dans ce roman de l'Italie fasciste, *Denier du rêve*, où elle sert surtout à multiplier les masques sur les visages. Le théâtre en abuse, malmenant les traditions, ou l'ignore. Le sous-titre d'Electre, *La Chute des masques*, est à cet égard tout un programme.

Mais les grands romans de la maturité restituent sagement la mythologie au passé. Par leur localisation historique — premiers siècles, XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> —, les *Mémoires d'Hadrien*, *L'Œuvre au Noir*, *Un homme obscur*, suivent comme par hasard le sens de l'histoire. La tendance se prolonge dans l'œuvre dite autobiographique: bien que *Le Labyrinthe du monde*, parcours des lignées familiales, remonte à l'occasion aux temps immémoriaux, tout semble le destiner à déboucher sur le présent — un présent sans dieux. Pourtant, si les dieux s'éloignent, le labyrinthe demeure. Le dernier volume, inachevé, s'arrête au chapitre des "Sentiers enchevêtrés".

<sup>1</sup> "Delfica", *Œuvres complètes*, t. III, éd. Jean Guillaume et Cl. Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, p.647.

<sup>2</sup> Numéro du 13 juin 1926, p. 2.

<sup>3</sup> *Les Charités d'Alcippe*, Liège, La Flûte enchantée, 1956, pp. 15 et 16; la date n'est donnée que dans l'édition Gallimard, 1984, de même que celle d'un remaniement (1933). Une première version du poème, plus explicite, figurait déjà dans *Les Dieux ne sont pas morts*: l'Amour y était d'abord semblable à "un empereur de Byzance"; ensuite, il souffrait sa passion courbé sous la croix; mais la troisième figure portait "le flambeau / Dont rien n'éteindra la lumière", "Dieu de l'allégresse éternelle" dans "la sereine Antiquité" (pp. 147-149).

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, "Le Catalogue des idoles", *Le Manuscrit autographe*, Se année, n° 30, novembre-décembre 1950, pp. 96-97.

<sup>5</sup> Voir à ce propos l'inventaire organisé de C. Frederick Farrell, Jr et Edith Farrell, "Dieu/dieu dans *Feux* de Marguerite Yourcenar", *Société Internationale d'Etudes Yourcenariennes*, Bulletin n° 11, février 1993, p. 11-19.

Du sacré au profane, d'un Empereur-Dieu à un homme obscur... Marguerite Yourcenar en sa maturité refait-elle l'histoire même de notre culture? En fait, la propension est déjà présente au temps des *Mémoires d'Hadrien*, affermissant les velléités de la jeunesse. Pour dilater l'âme impériale à la mesure de l'univers connu, la magicienne érudite convoquait certes les dieux d'alors. Les "Carnets de notes" de ce glorieux apocryphe nous invitent néanmoins à voir le maître du monde comme un "homme seul", en ce "moment unique" où "(l)es Dieux n'étant plus, et le Christ n'étant pas encore", "l'homme seul a été"<sup>1</sup>. "J'étais dieu," déclare Hadrien, "tout simplement, parce que j'étais homme" (OR 399)<sup>2</sup>.

Or ce ne sont pas seulement les dieux antiques qui exposent ainsi, au risque de tout perdre, leur grâce et leur efficace: "J'ai plusieurs religions comme j'ai plusieurs patries, si bien qu'en un sens je n'appartiens peut-être à aucune" (YO 333)<sup>3</sup>. C'est Yourcenar qui parle cette fois, et sans masques.

Si ces considérations suffisent à faire apparaître, du point de vue qui nous occupe, une progression de l'oeuvre fortement dessinée, il faut s'attendre à ce que le dernier roman la poursuive et peut-être la parachève: le mythe sous toutes ses formes semble n'y transparaître que pour être récusé. Le choix d'un homme obscur comme héros, sa découverte d'un Nouveau Monde insulaire, son isolement final dans une île frissonne permettent de supposer que le reniement de la fonction fabulatrice s'inscrira dans une opposition plus large: Nature, Culture. Mais il faut voir cela de plus près.

## II Fables

Dans le cadre historique où Nathanaël est situé, la mythologie ne peut plus être que livresque, gardant tout au plus l'exaltation poétique de la Renaissance pour ces représentations surhumaines de l'homme et de la beauté. La religion, en revanche, ne peut être que chrétienne, valeur affichée par la société du temps, mais déchirée, comme dans *L'Œuvre au Noir*, par les guerres sacrilèges, l'homme obscur observant ces dissensions avec la distante sagesse de l'inculte.

Inculte, Nathanaël? Voire. Marguerite Yourcenar l'avoue: elle a triché<sup>4</sup>. Nathanaël est un inculte qui lit. Mais on a montré abondamment et ici même que sa relation à la culture restait problématique. Faut-il le redire? Homme de courte vie, il en vit une part

<sup>1</sup> "Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien*", OR 519.

<sup>2</sup> Voir aussi pp. 421 et 507-508. Un poème publié en 1929, et jamais repris, se jouait déjà de la divinité de Tibère: "Il ne croit plus aux dieux, étant un dieu lui-même. [...] Sachant qu'il devient dieu, Tibère est déjà seul." ("Caprée", *Revue bleue*, 67, 1929, p. 371).

<sup>3</sup> Sur ces questions graves traitées non sans légèreté, voir les Actes du colloque *Le Sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, 1993.

<sup>4</sup> "Je n'ignore pas que j'ai triché en donnant à Nathanaël sa mince culture reçue d'un magister de village, lui fournissant ainsi [...] la chance [...] de relier entr'eux certaines notions et certains concepts" (Postface, OR 1037).

entouré de livres, à l'école, dans l'imprimerie de son oncle, dans le cabinet de Monsieur Van Herzog. Il n'a pourtant de livres que d'emprunt et la narration, avant comme après, met sa minutie à l'en priver. Telle anomalie l'atteste mieux que le catalogue des preuves. Quand, au hasard de sa croisière américaine, il débarque dans cette île des Monts-Déserts qui sera bien plus tard la retraite de notre auteur, c'est le capitaine qui "s'empar[e]" des livres abandonnés par les Pères; Nathanaël, lui, n'"empoch[e]" qu'un calepin où l'un d'entre eux "avait entrepris un vocabulaire de la langue indienne"; encore est-ce pour le "perd[re] par la suite" (OR 910). Il y couvre de son manteau le Jésuite moribond et ne refuse pas de lui lire une page de bréviaire; une fois le Jésuite mort, il reprend le manteau, non le bréviaire. On comprend qu'au moment de partir lui-même pour son île déserte — ou du moins crue telle —, il ne se demande pas quels livres emporter, y "subsist[ant]" sans eux (OR 992) et préférant de toute façon "la lecture du monde" qui lui est échu en lot (OR 993) — ce qui revient à dénaturer, au profit de l'inculte, le sens du mot *lecture*. On l'a suffisamment répété: le seul livre dont il soit question à ce moment, la Bible, s'y trouve avant lui et ne fait pas long feu.

### Le mythe consacré

A ce moment de son histoire, il y a beau temps que le livre saint a été traité par lui comme un mythe, au sens de l'époque, c'est-à-dire comme une Fable. L'épisode se situe à Amsterdam, dans le parloir aux livres de l'imprimerie d'Elie. Le contexte introductif est à lui seul éclairant. Si Nathanaël ouvre cette "grosse bible" (OR 928), c'est qu'il est passé la veille au temple. Mais il ne l'ouvre pas sous l'influence du prêche, auquel il n'assiste que par obligation et pendant lequel il a appris à dormir "les yeux ouverts" (*ibid.*) — formule d'autant plus ironique ici que les entretiens avec Matthieu Galey l'ont popularisée comme devise de lucidité. C'est en allant rechercher des mitaines oubliées par sa tante qu'il a vu le prédicant, "assis seul, la tête dans les mains, au milieu des stalles vides" (*ibid.*). Il souhaite alors l'"aborder, comme naguère le Jésuite mourant" (*ibid.*; nous soulignons). Que, pour Nathanaël, un prédicant évoque un jésuite pourrait impliquer que l'homme obscur fait fi des querelles religieuses pour ne retenir qu'une commune religiosité, tout comme, dans l'épisode des Monts-Déserts, le conflit entre Anglais et Français ne l'a pas empêché pas de porter secours à l'ennemi juré. Mais d'autres facteurs contribuent à rapprocher ces deux représentants d'un christianisme divisé: solitaires tous deux, l'affaissement relatif de l'un n'est pas l'agonie de l'autre, mais Nathanaël est porté à y voir, non l'attitude d'un homme qui se recueille, mais l'expression d'un doute sur l'efficacité et même la vérité de sa prédication. D'un côté comme de l'autre, la religion est en passe de perdre un de ses ministres.

Il y a plus. Ce que le jeune homme cherche alors dans la Bible n'offre à première vue que peu de rapports avec l'enseignement religieux, puisqu'il s'agit des "seules pages vertes et fraîches dont il se souvenait dans cette forêt de mots" (*ibid.*). L'épisode du



Jésuite faisait aussi la part belle aux évocations bibliques de la nature. Des *pages vertes* à la *forêt de mots*, une même métaphore végétale glisse, en l'espace d'une phrase, d'une verdeur rafraîchissante à l'embrouillamini d'un langage. Nous reviendrons plus tard à cet aspect, qui compromet la problématique religieuse dans l'opposition nature-culture. Qu'il suffisse de dire ici qu'entre les deux épisodes, l'évocation du décor naturel est l'analogie la plus nette, celle qui justifie que Nathanaël ouvre le Livre.

Il est toutefois précisé que sa recherche vise "quelques versets des Evangiles", et bientôt "ces paraboles nées dans les champs ou sur les bords d'un lac". Si le contenu et l'environnement naturel du message précèdent à nouveau la prise en considération de sa portée religieuse, s'ils continuent de l'accompagner jusque dans cette dénomination localisante — "Sermon sur la Montagne" (*ibid.*) — fréquemment utilisée parmi les désignations traditionnelles des Béatitudes, du moins progresse-t-on en gravité. L'appréciation initiale pouvait trahir un esthétisme sommaire — ces paraboles "étaient belles" — et l'impression ressentie relever d'un autre type de béatitude, proche de l'hébètement, parce qu'"une douceur s'exhalait" (*ibid.*). Mais le commentaire final touche au sens profond: car de ce sermon vénérable,

chaque parole ment sur la terre où nous sommes, mais dit vrai sans doute dans un autre règne, puisqu'elle nous semble sortie du fond d'un Paradis perdu (*ibid.*)

On ne niera pas que l'approbation domine, dans l'équilibre adversatif; ni qu'elle va jusqu'à accréditer un autre monde, à cette réserve près d'une expression, "sans doute", utilisée toutefois pour nier l'incertitude aussi bien que pour la ménager; ni qu'elle recourt, pour désigner cet autre monde, à ce terme de *règne* que la prière chrétienne la plus révérencée utilise pour saluer la puissance de Dieu; ou encore à ce terme de *Paradis* par lequel la même tradition désigne l'au-delà bienheureux, l'associant du même coup au temps et au lieu mythiques de la genèse de l'homme. Tout cela ferait de Nathanaël un catéchumène en puissance, si la première part de l'alternative n'avait poussé la dénégation jusqu'à l'apparence au moins d'une accusation blasphématoire. Certes, selon la littéralité de la formulation, ce sont les paroles qui mentent, non celui qui les prononce, et elles ne mentent que sur la terre des hommes. Mais précisément, c'est sur cette terre que *nous sommes*, Nathanaël pensant ici pour tous: à ignorer la perspective prophétique des Béatitudes, où le malheur terrestre n'est dit bonheur que par qu'il trouvera sa compensation dans le ciel, le message perd sa valeur de paradoxe et, pour ses destinataires, son intelligibilité. Dès lors, dissimuler l'identité du sermonnaire, médiateur de l'annonce réparatrice, c'est à la fois l'épargner, s'il est responsable du mensonge, et le déguiser, comme le mensonge, précisément, peut seul le faire. Mentez, il en restera quelque chose, la suspicion pouvant rejaillir sur le menteur divin.

En outre, le terme de *Paradis* ne s'applique ici qu'au passé de l'espèce. L'adjectif qui l'accompagne l'a popularisé comme lieu de nostalgie plus encore que d'origine. C'est

irrationnellement que Nathanaël dira "Perdue" cette île du Nord américain tout au plus négligée des navigateurs et qu'il a lui-même quittée de son plein gré: elle n'est perdue pour lui qu'après coup, et fait glisser le mythe du Paradis perdu à celui, plus terrestre encore, du Pays perdu. Le vocabulaire théologique se trouve ainsi compromis dans l'inconscient du texte, exposé aux disfonctionnements de cet ordre boiteux que la narration magistrale semblait devoir construire pour nous.

### Une sommaire *Vie de Jésus*

Après quoi l'humble correcteur d'imprimerie récrit pour lui-même la vie de Jésus. Mais on n'est pas Ernest Renan, moins encore François Mauriac. La brièveté du passage pourrait bien accroître son caractère de contestation expéditive. Il reste néanmoins équivoque.

Dans ce contexte de "*doctes*" et de "*docteurs*", où les récurrences sonores trahissent la *doxa*, c'est la Bible "pétrifiée en *dogmes*" (OR 928-929; nous soulignons), c'est-à-dire soustraite à son caractère originel de *mythos*, qui sera finalement rejetée. Mais paradoxalement elle l'aura d'ébord été pour ce qu'elle avait de plus ambitieusement mythique: cette part surhumaine du Mystère qui précède ou prolonge le temps de l'Incarnation, qui ne met en cause que des personnes divines et des figures originelles ou finales, se déroulant entre ciel et terre, surplombant le temps dans la perspective des fins dernières. Il s'agit de la préparation millénaire et des conséquences infinies par lesquelles l'histoire terrestre du Christ s'insère dans l'Histoire Sainte, conditionnant la lecture anagogique du sacrifice. Le jugement de Nathanaël est à cet égard lapidaire:

(...) que, détaché de la Trinité et descendu en Palestine, ce jeune Juif vint sauver la race d'Adam avec quatre mille ans de retard sur la Faute, et qu'on n'allât au ciel que par lui, Nathanaël n'y croyait pas plus qu'aux autres Fables compilées par des doctes. (OR 928)

La dénégation est d'autant plus radicale qu'elle emprunte ses lieux communs aussi bien à l'orthodoxie qu'au radicalisme — hors le Christ et avant lui, pas de salut. Que la chronologie sacrée soit interprétée comme un retard et l'élection comme une exclusion implique en effet une lecture selon la lettre, ou plus exactement selon l'esprit d'une époque proche de la lettre, faisant de Nathanaël, avant la lettre, un homme obscur des Lumières, un philosophe sans le savoir.

Tout au plus l'affabulation dogmatique est-elle approuvée en tant que Fable: "Tout allait bien tant que ces histoires flottaient comme d'innocentes nuées dans l'imagination des hommes" (OR 928-929). Mais c'est ne donner aux vérités de foi qu'une valeur de fiction et, à l'imaginaire, de fantaisie. De l'Histoire Sainte, il n'est pas question; pour Nathanaël, il n'est que des *histoires*, le pluriel dépréciateur s'accordant par avance à la multiplicité et aux variations impliquées aussitôt après par la métaphore des flottantes nuées. Que l'innocence soit alors attribuée, par une bien inconsciente hypallage de cet

homme simple, au comparant naturel plutôt qu'au comparé religieux relève, venant d'un personnage voulu sans complication, des approximations expéditives de la pensée, mais trahit en lui le souvenir confus des culpabilisations dogmatiques.

Et pourtant l'histoire terrestre du Christ émeut en Nathanaël, à défaut de disciple, un ami plus qu'ami:

Oui, il aurait aimé ce jeune agitateur vivant parmi les pauvres, et contre lequel s'étaient acharnés Rome avec ses soldats, les docteurs avec leur Loi, la populace avec ses cris. (OR 928)

Le terme le plus engageant est naturellement celui qui est mis en tête, précédé seulement par l'assertion qui le renforce: *aimer Jésus*, ce pourrait être répondre par l'amour à l'Amour infini, selon cette invitation divine dont il fut fait commandement, mais en se maintenant au niveau d'une relation d'autant plus personnelle qu'elle est plus humaine, cherchant Dieu dans l'Homme-Dieu, tandis qu'aimer Dieu, et même aimer le prochain, n'en seraient que l'extension abstraite et dogmatique. Que la réponse appartienne à ce que la grammaire appelait l'irréel du passé ne lui enlève pas sa valeur en matière de spiritualité, au contraire: la conviction qu'on aurait aimé, si les circonstances l'avaient permis, trahit un désir d'aimer où l'amour est déjà présent — *bienheureux ceux qui croiront sans avoir vu*.

Mais dans le contexte yourcenarien, que le vocabulaire utilisé pour ce rapport d'homme à homme soit celui de l'amour plus que de l'amitié n'exclut pas d'autres perspectives, où le quatrième évangéliste, soigneusement absent ici, mais passé à la tradition comme le *disciple le plus aimé*, pourrait bien être pour quelque chose. Jusqu'où peut aller, sur cette pente, la compromission de l'amour divin? Il suffit, pour le supputer, d'ouvrir un autre intertexte audacieusement apocryphe: le monologue, dans *Feux*, de "Marie-Madeleine ou le salut", évangile selon Yourcenar, où Jean abandonne pour Jésus son épouse d'un jour. *Un homme obscur*, toutefois, se veut plus discret. S'il pêche, c'est par le silence.

On aura noté que Jésus, à aucun moment, n'est nommé; il est à l'occasion "ce jeune Juif"; tout au plus, au paragraphe précédent, le nom au dessus de tous les noms transparaisait-il dans celui du *Jésuite* son disciple. Cette stratégie de la dérobadie onomastique revient à ne pas reconnaître celui qu'on ne peut pas ne pas identifier. L'action terrestre du Messie n'est par ailleurs résumée que d'un seul mot, audacieusement interprétatif, qui ne le caractérise que politiquement, selon un lieu commun bien moderne cette fois, le disant *l'agitateur*, comme on l'a dit parfois, il y a peu, *le premier communiste*. Appartenant plutôt au point de vue de l'ordre, voire de la répression, cette appréciation surprend dans la pensée de Nathanaël autant qu'à l'égard du Christ, même si elle peut marquer, dans un esprit pragmatique, un réalisme élémentaire, en réaction contre l'hagiologie d'alors.

En revanche, l'expression *vivre parmi les pauvres* implique davantage qu'une situation de fait ou une condition obligée: c'est un choix de symbiose, qui rejoint la tradition de l'Incarnation et de l'humilité christique. Pour noter la chose, comme le fait Nathanaël, il faut la comprendre ou même la concevoir, sinon adhérer à sa signification plénière. Qu'on ne s'y méprenne pas cependant: Nathanaël pauvre lui-même, pauvre parmi les pauvres, ne fait guère, dans cette relation à distance où ne s'exerce aucune obligation, que réagir à une obligeance en obligé, la délicatesse tenant lieu de contrainte toute morale. L'évocation de la Passion ne provoque ici que compassion. Convoqué par référence explicite, l'intertexte chrétien, fort de son prestige religieux ou culturel, n'aura fonctionné qu'en demi-teinte et le plus souvent en dégradé, dans le non-dit du texte. La part humaine de l'Histoire Sainte, même en cet épisode capital aux yeux des croyants où, se faisant Passion, elle transcende l'Histoire, se réduit à la persécution d'une victime contre laquelle tous s'acharnent. Dans l'environnement des pauvres et l'acharnement des doctes, pas question de disciples, à fortiori d'apôtres. Leur suppléant anachronique, lecteur à distance du livre saint, ne s'accorde aux prescriptions d'amour que pour autant qu'il n'y voit point commandement. Un solitaire s'émeut devant un solitaire, une victime devant une victime. Mais n'est-ce pas précisément ce qui donne à l'Homme obscur sa dimension la plus religieuse? Nous ne le pensons pas. Ceux qui voient en Nathanaël, arguant entre autres de son nom, une figure christique, négligent de remarquer qu'elle n'est jamais propitiatoire.

### **Le Jésuite et le prédicant. Souvenir d'une vision**

Il est d'autres figures, explicites par vocation, de l'imitation du Christ, et c'est à leur égard que Nathanaël se conforme le plus à la vocation de la charité. Convenons que l'éventualité d'aimer celui qui souffre est une première façon de souffrir avec lui. On n'a pas oublié que c'était déjà, en plus réservé, la réaction de Nathanaël devant cet autre abandonné, le prédicant. Mais le prédicant n'est pas une figure du supplicé: tout au plus est-il seul. Avec la position assise ou malgré elle, sa solitude est le seul élément descriptif qui puisse à la rigueur suggérer la souffrance. C'est pourtant lui qui réveille, chez Nathanaël, le souvenir du Jésuite mourant — son confrère en Jésus-Christ, à la différence près de la soutane et du col à rabat. On se souvient que, dans l'épisode des Monts-Déserts, le jeune homme avait multiplié paroles et gestes de charité effective, si même la promesse d'avertir la famille ne devait pas être tenue. Il avait donné de l'eau à l'assoiffé. Plus tard, repensant à l'épisode, il s'avouera que "le jeune Jésuite lui avait paru un frère" (OR 994). Autant de trait qui font du moribond le frère mineur du prier de Cordeliers dans *L'Œuvre au Noir*, mais de Nathanaël un égocentrique de la charité, puisqu'il lui arrive, dans ses rêves, de ne plus savoir s'il secourt ou s'il est secouru. Devant le prédicant, par contre, l'affectivité se réduit à un désir de contact, et l'assistance à une velléité: "Nathanaël eût aimé l'aborder", mais s'en va finalement "sur la pointe des

pieds" (*ibid.*); pis encore, la souffrance, interprétée d'abord comme un signe que la prédication n'a pas porté autant qu'on l'aurait voulu, est finalement attribuée, possiblement, à la migraine.

Jésus, le jésuite et le prédicant nous semblent constituer dans le roman une série descendante, même si le récit les convoque en ordre inverse. De ces trois êtres en souffrance ou jugés tels, le prédicant est le moins convaincant. La comparaison inégale, à supposer que le lecteur s'y prête, loin d'être appelée à sacraliser l'élévation du modèle originel, tend à niveler la hiérarchie, transformant en analogues l'Homme-Dieu et ses représentants schismatiques. Dieu est plus que jamais fait homme, solitaire parmi les solitaires, en cela seulement victime. La croix, en tout cas, fait défaut, et avec elle sa valeur de signe.

Quittons un instant le texte de 1982. L'arbre du supplice était présent à l'incipit de la nouvelle "D'après Rembrandt", en 1934<sup>1</sup>, mais la femme de trente ans, par la procuration de son personnage, n'hésitait pas à lui contester la divinité de son fruit. Le premier Nathanaël, pourtant prêchi-prêcha, était bien loin déjà de ce "chrétien regard[ant] la croix" si cher à Mauriac:

Un jour, au temps de sa jeunesse Nathanaël eut une vision. Il vit le Christ. Ce n'était qu'un Christ en bois peint, pendu à la croix d'un calvaire [...]. Nathanaël pensa que ce ne pouvait être un Dieu. C'était un homme [...]. Dès lors, il ne pria plus. (MCA 173)

Dès ce moment, c'était la part mystique du mythe fondateur qui était refusée, et de manière d'autant plus marquante que le récit laissait croire un moment que le voyant avait été gratifié d'une apparition surnaturelle. Cinquante ans plus tard, l'auteur procède moins ouvertement, mais le mouvement est du même ordre. Les visions et les apparitions, s'il en vient, seront d'une autre nature.

### **Le vocabulaire de Tartuffe**

Ce ne sont pas seulement les passages où le christianisme est abordé avec sérieux qui définissent la religion du texte et les hypocrites ne sont pas seuls à parler une langue double. Nous avons vu que le verbe *aimer*, dans ce cadre, n'était pas innocent. Plus insidieusement encore, certains emplois du vocabulaire consacré le disputent à Dieu ou, si l'on préfère, le restituent à l'homme. Témoin le vocabulaire de la vision transcendante et du salut.

Contestée, comme nous venons de le voir, dans la rencontre inaugurale du premier Nathanaël avec le Christ en croix, la notion d'apparition est valorisée à l'occasion de différentes rencontres humaines. Lorsque Madame d'Ailly, au moment de l'adieu, baise Nathanaël sur les lèvres, il recule d'un pas, "comme devant la visitation d'un ange" (OR

<sup>1</sup> Si *La Mort conduit l'attelage* est constitué, comme l'affirme Yourcenar, des seuls fragments conservés de *Remous*, le grand projet de la vingtième année, le reniement littérisé est plus ancien encore.

980). L'angélisme féminin est un lieu commun de la fadeur amoureuse, mais le terme de visitation, aujourd'hui comme au temps de Nathanaël, est quasi réservé à un épisode précis de l'Évangile: la visite de la Vierge à Elisabeth. Pourtant, il peut s'appliquer sans choquer, par métaphore, à une femme qu'on a dite "si pure" et que sa condition, sa conduite, et plus encore l'amour de Nathanaël, maintiennent au dessus du commun. Le baiser, donné à un malade qu'on éloigne précisément par crainte de la contagion, fait aisément figure de baiser au lépreux<sup>1</sup>. Toute cette intertextualité religieuse entretient autour de l'épisode un halo de merveilleux chrétien. Il n'en est pas moins utilisé à sacraliser un amour humain, sa dignité et sa générosité. La combinaison des deux modèles et leur disfonctionnement sont autant d'indices de ce déplacement de religiosité. Que, par une inversion des rôles qui frôle le ridicule, l'impression de visitation soit ressentie par celui qui était en fait le visiteur, qu'il l'éprouve au moment, non où la porte s'ouvre, mais où elle se ferme, introduit dans l'expérience de transfiguration une irrationalité proche du bafouillage, qui ne peut s'attribuer qu'à l'émoi amoureux. L'adieu dit du regard, le battant refermé sont moins les clôtures protectrices d'un épisode merveilleux que des mortifications de la tendresse accordée. Aussi bien la visitation n'a été qu'une image, le terme de comparaison — *comme* devant la visitation d'un ange — la maintenant dans cette fonction d'analogie approximatif.

Il en ira de même, dans l'île, pour Markus et Lukas surgissant à cheval auprès de Nathanaël solitaire: ils font sur lui "l'effet d'une apparition" (OR 998) — l'effet seulement. De même, déjà, lorsque Nathanaël, de son office, percevait cette musique qui figurait sans la montrer la jeune veuve dont le visage et même le corps resteront comme interdits<sup>2</sup>:

[...] tout à coup, *cela* surgissait comme une apparition qu'on entendrait sans la voir (OR 958).

L'indéfinition de la chose apparue, la concurrence, à l'intérieur du terme consacré, du visible récusé et de l'audible accrédité, en même temps qu'elles pourraient se prêter indifféremment à des objets amoureux ou religieux, rompent avec toute scène précise de la tradition chrétienne. En fin de compte, c'est une autre religion qui l'emporte. Mais nous reviendrons à Markus et à Lukas.

<sup>1</sup> Le roman de Mauriac n'est pas seul à suggérer cette image, en ce moment de l'adieu et du départ pour l'île frisonne. Michel, dans *Quoi? L'Éternité*, comprend que Jeanne n'abandonnera pas Egon: "[...] vous préférez rester dans l'île des Lépreux?". Elle répond: "Il n'y a pas d'île où même dans le malheur on ne puisse pas vivre en paix" (EM 1325).

<sup>2</sup> Voir à ce propos nos "D'une rhétorique de la discrétion: le personnage de Madeleine d'Ailly", *Marguerite Yourcenar et l'art / L'art de Marguerite Yourcenar*, Actes du colloque de Tours 1988, SIEY, 1990, pp. 371-379 et "Clair de femme dans *Un homme obscur*", dans *Ouverture et dialogue, Mélanges offerts à Wolfgang Iser*, Tübingen, G. Narr, 1988, pp. 648-649.

## Sauver

Il y a plus urgent: s'occuper de *sauver*. Pour qui sait que le christianisme est une doctrine de salut, pour laquelle Jésus est le Sauveur, l'emploi du verbe *sauver* apparaît comme délicat. Utilisé en dehors du contexte chrétien, mais d'une manière suffisamment inhabituelle pour forcer l'attention, il sollicite l'usage pieux d'une façon indirecte, mais d'autant plus incisive, à la limite de la provocation.

Le voici, au participe passé, attribué comme nom au petit chien Sauvé, l'appellation devant son apparence de naïveté au fait qu'elle est calquée sur l'événement: Sauvé vient d'être sauvé. Mais Nathanaël, lui aussi, a été sauvé par ceux, par celles qui le découvrirent endormi sous la neige, et dont pourrait bien avoir fait partie la seule femme véritablement vénérable, mais que le texte se garde bien de faire apparaître dès ce moment<sup>1</sup>.

Une analogie s'établit dès lors entre l'homme et l'animal, estompant une autre hiérarchie: celle des espèces. Offert par Nathanaël à sa maîtresse et caressé sur les genoux intouchables, l'animal devient entre les deux êtres le médiateur innocent de la sensualité. Le commentaire, comme il se doit, garde sa réserve: "Le chien le rapprocha d'elle" (OR 977).

La préoccupation de sauver vient une fois encore à l'esprit de Nathanaël, mais trop tard cette fois, quand il apprend la mort de sa seconde femme, pendue pour vol:

[...] il se demanda si quelqu'un, sachant mieux s'y prendre, eût pu sauver Saraï. Il pensa que non. On ne l'aurait sauvée qu'en l'empêchant d'être elle-même (OR 983).

Le désir de sauver autrui peut certes passer pour un écho de l'Évangile, mais non lui être réservé. L'inutile retour sur le passé est plus complexe: il s'efforce d'introduire, dans une relation déjà encombrée, où les tiers n'ont été que trop bien accueillis par l'enjôleuse, un tiers moins impudent, dont l'habileté eût été d'un autre ordre. Il s'agit d'ouvrir, en quelque sorte, la voie du Seigneur. Mais cet obscur désir d'une intervention bienfaisante peut s'enraciner dans une humble générosité de l'amour, semblable à l'abnégation dont Simon Adriansen faisait preuve dans *L'Œuvre au Noir*, quand il pardonnait aux "Purs" les égarements de la chair. Puisqu'il s'agit ici de l'exécution de Saraï, sauver, selon le sens le plus pragmatique du terme, le plus urgent, encore que dépassé, c'est sauver la condamnée de la corde, c'est-à-dire, selon la logique du récit antérieur et de la rétrospective présente, moins l'aider à fuir que dissuader la voleuse de voler, quand il en était temps encore. Mais Nathanaël a surtout tenté de détourner la débauchée de sa débauche, et c'est sur ce point, on le verra, que le récit a déversé le plus de pathos.

<sup>1</sup> Voir "D'une rhétorique de la discrétion", pp. 372-373.

Or la seule élévation, dans le contexte de l'exécution, est celle de l'échafaud et du gibet, en attendant de culminer dans le courage de la suppliciée, chantant sur les tréteaux d'infamie et "saut[ant] d'un coup, toute seule" (OR 982), en repoussant le bourreau. Sur le bateau où Nathanaël a pris place, le récit, grossièrement assumé par ceux des passagers qu'il appelle "les pourceaux" (OR 981) — on est cette fois au plus bas de l'échelle —, n'a mentionné auprès d'elle que "l'homme rouge" (OR 982), dont on ne cherchera pas l'identité du côté de la pourpre cardinalice, ni du col à rabat. L'idée de *quelqu'un* d'autre, auquel l'ignorance qu'on a de son existence ne conserve que le mystère de l'anonymat, est la seule ouverture éventuelle sur d'autres perspectives. Mais elle est aussitôt écartée. Même prolongée, l'indéfinition qui désigne ce quelqu'un sans le nommer, capable de toute la disponibilité révérentielle qui convient à dire l'indicible, se prêtait tout autant à glisser vers l'indifférentiation — de *Quelqu'un* à *quelconque*. D'autant que les derniers mots font apparaître une notion présentée jusqu'ici comme concurrente: si l'éventuel salut ne peut que porter atteinte à l'intégrité de la personne humaine, c'est que sa transcendance est ressentie comme une altération.

Que le vocabulaire du *salut*, dévié de ses virtualités religieuses, soit reconduit à ce niveau du *sauvetage* où il n'a pour objet que la vie animale ou humaine, qu'il soit attaché, ici comme là, à des figures ou à des intermédiaires de la sensualité, ou compromis dans des situations d'impuissance, pire encore, présenté comme une atteinte à l'autonomie humaine, aide à mesurer le degré de laïcisation qu'il implique. Même si l'ingénuité de l'homme obscur l'emporte ici sur sa sagacité, le relai que la narration assure à sa pensée ouvre lui aussi une place à l'équivoque. En dépit de la focalisation empruntée au personnage, ou par son biais, le discours du récit pourrait bien se définir comme un exemple de cette parole double dont Zénon persécuté, dans *L'Œuvre au Noir*, a fait l'apologie, en reconnaissant son inaptitude à se sauver grâce à elle (OR 641-642).

#### Le philosophe et le théologien

### La théologie du philosophe. Une petite flamme

Partout ailleurs Nathanaël n'a que faire de théologie<sup>1</sup>. Devant Belmonte il se voit rappeler qu'il a critiqué, dans le précédent livre du philosophe, une phrase qui peut passer pour théologiquement audacieuse: "*Deus sive Deitas aut Divinitas aut Nihil omnium animator et sponsor*" (OR 965). Mais ses objections ne sont que d'ordre logique: "Les trois premiers termes me paraissaient d'inutiles doublets et le quatrième une contradiction" (*ibid.*). Un fois seul dans l'île frisonne, s'il se souvient du philosophe, c'est pour conclure qu'il n'irait pas, comme lui, "s'inquiéter jusqu'au bout d'on ne sait quel axe ou quel trou qui était Dieu ou bien Soi-même" (OR 995).

C'est pourtant le moment où, le délabrement du corps augmentant, "on ne sait quoi de fort et de clair lui sembl[e] luire au sommet de lui-même" (OR 994). Nous sommes bien

<sup>1</sup> C'est aussi l'avis de son oncle: "Les quelques traités de théologie que publiait Elie allaient à des correcteurs plus aptes [...] à repérer une erreur dans une citation biblique" (OR 927).



sur l'axe de la verticalité, partant, de la transcendance. Mais l'image de la flamme n'a pas ici la pleine vigueur du symbole: comparaison, non métaphore, filée à la manière d'une mèche qui noircit, elle s'encombre dès l'abord d'un concret qui se dégrade: "bougie dans la plus haute chambre de la maison menacée" (*ibid.*)<sup>1</sup>, la voici "chandelle", dont on suppose qu'"elle s'éteindrait sou la mesure effondrée" (*ibid.*). Certes, l'alternative subsiste, que "la petite flamme claire continu[e] à brûler, ou [...] se rallum[e]" (OR 995). Dans le second cas ce serait toutefois "dans d'autres corps de cire", la matière humaine y trouvant qu'une transparence de fragilité (OR 995). Et de toute façon, la formule du fatalisme indifférent — "On verrait bien" —, qui suffisait pourtant à envisager les deux possibles, s'est vue entre temps tourner par la négative — "ou au contraire on ne verrait pas" —, le jeu des mots compromettant toute clarté en ironisant sur l'incertitude de la vision (*ibid.*). Quoi d'étonnant que l'homme obscur, justifiant plus que jamais son titre en la circonstance, "opt[e ...] de préférence pour l'obscurité totale" (*ibid.*)?

Au cours des dernières nuits, le malade allume une chandelle "pour se sentir moins seul", mais la "mouche moribonde" qu'il "regard[e] vaguement sur la vitre", et qui bourdonne "contre le verre infranchissable", "trompée par ce peu de chaleur et de lumière"(OR 998)<sup>2</sup>, n'est-elle pas là, en son insignifiance, pour signifier qu'il meurt lui aussi et pourrait bien s'abuser comme elle? Comme le petit chien Sauvé dans l'épisode que nous analyserons plus loin, elle est son analogue animal. Mais son nom, si elle en pouvait en avoir un, serait *Perdue*.

Nous n'en avons pas terminé avec la Bible. Mais c'est un guide antique qui nous y ramènera.

## La fable antique

### Virgile

Au temps de l'enfance, dans la petite école de Greenwich, l'un des premiers livres ouverts à l'écolier s'appelle Virgile (OR 904-905)<sup>3</sup>. Un auteur qui prévaut sur les titres

<sup>1</sup> Elle n'est pas rappeler, dans *L'Œuvre au Noir*, "au cœur de deux filles silencieuses", cette "froide ardeur de la Réforme" qui, semblable à "la lampe des vierges sages, veillait dans une chambre haute" (OR 627).

<sup>2</sup> L'écart se mesure aisément avec la mort du prieur, dans *L'Œuvre au Noir*: le philosophe, dit athée, "regardait dans la pénombre", pensant à "la tradition qui veut que l'âme d'un homme qui s'en va flotte au-dessus de lui comme une flammèche enveloppée de brume [...], mais ce qu'il voyait n'était probablement que le reflet dans la vitre d'une chandelle allumée" (OR 749).

<sup>3</sup> Le statut du latin, langue du savoir, est parfaitement cohérent dans *Un homme obscur*, à une réserve près, qui touche précisément Virgile. Nathanaël progresse dans sa connaissance au fur et à mesure qu'il s'instruit. A l'école, l'enfant apprend "un peu de latin" (OR 905), à quoi fait écho, en fin d'adolescence, la réponse au jésuite mourant — "*Loquerisne sermonem latinum? ! — Paululum*" — attribuée cette fois à la modestie (OR 910). Dans la conversation qui suit, seul le jésuite parle. A l'arrivée à Amsterdam, Nathanaël est engagé à l'imprimerie de son oncle parce qu'il sait "son rudiment" (OR 922). Mais l'endroit est bon "pour s'instruire" (OR 923). Tout un temps, "son latin d'écolier" rend Nathanaël "plus lent" que les autres correcteurs; d'où cette caractérisation paradoxale: c'est un savoir: "dont il savait les manques" (OR 923-924). Après quoi, ses lectures se multiplient: César, Tacite et, parmi les poètes, Ovide, mais aussi Properce (en dépit des recommandations du maître), puisqu'il en cite un vers, et dès lors sans doute Tibulle, Catulle, Martial, Pétrone (OR 927). Normal, dès lors, qu'à l'hôpital, il eût été capable de suprendre l'éloquent médecin "par une réponse tournée en bonne latinité", même s'il renonce à étonner un

de ses oeuvres, fût-ce en vertu d'une pratique de facilité scolaire, appartient déjà à l'imaginaire. Si pourtant Virgile touche au mythe dans *Un homme obscur*, c'est moins par les contenus de son œuvre que par sa faculté de représenter, à lui seul ou presque, une culture d'époque, prestigieuse dans le monde de l'école et des livres au temps de Nathanaël et, pour nous, d'autant plus prestigieuse qu'elle est menacée.

Qu'on ait trouvé ce Virgile dans la sonmaire bibliothèque achetée "à bas prix" à la veuve d'un vicaire n'implique pas nécessairement que, par un raffinement de l'historicité recherchée par la romancière, il conserve, renaissant, quelque chose du prophète qu'un moyen âge voyait en lui. Il suffit que l'auteur latin soit bien noté à l'école, indice du conservatisme scolaire comme des collusions de l'humanisme et de la cléricature. Plus tard, repensant à ce temps-là, Nathanaël se rappellera qu'en fait de poètes, "le maître ne possédait qu'un Virgile" et l'avait mis en garde

[...] contre les lubriques élégies de Tibulle ou de Propertius qui amollissent l'âme, ou contre les versicules obscènes de Catulle ou de Martial qui enflamment les sens. (OR 927)

L'école, décidément, n'est pas riche et Virgile y passe pour bien pensant.

Toutefois, dans le lot qui s'offre à l'écolier, la disparité des intermédiaires, la diversité et la dévalorisation des résidus — de Cornelius Nepos au roman de Perceval et à Shakespeare —, reflètent les aléas de la transmission, peu favorables à un prestige inconditionné. Le récit s'emploie par ailleurs à relativiser le bénéfice de la première rencontre. Virgile n'a d'abord été qu'un matériau d'école, le maître le scand[ant ...] en frappant de l'index sur la planche de son pupitre" (OR 905). C'est l'hexamètre qui transparaît ici, mais non pour sa valeur poétique. Dans cette exercice de maîtrise scolaire, voire de discipline, la scansion relève moins du rythme que de la règle. On n'est pas loin, le doigt frappé passant la main au doigt frappant, de l'activité préalable à cet enseignement et des châtements corporels d'usage: "épeler l'alphabet", selon une "règle de fer" qu'il faut "faire tomber", "au bon moment", "sur les doigts" (904)<sup>1</sup> et que l'apprenti-maître doit manier à son tour (OR 904). Rien n'enferme davantage dans l'école immature que d'avoir sa part des soufflets et d'être bientôt chargé d'en donner: Nathanaël, aussi bien, a été mis à l'école pour qu'on en fasse avec le temps "un prêcheur ou un magister" lui aussi (*ibid.*).

---

pédant (OR 947). A nouveau, dans la conversation avec Belmonte, c'est à l'autre qu'il arrive de parler latin; Nathanaël se borne à commenter, montrant en cela qu'il a compris (OR 965). L'intérêt de ce recensement n'est pas tant de montrer que Nathanaël connaît le latin, et de mieux en mieux, mais qu'il ne le parle pas; une fois seulement, le récit lui en attribue, sous forme de citation d'un vers, une réminiscence formelle. Quant à Virgile, plusieurs fois mentionné, mais à l'âge de l'école ou du premier voyage, et mis le plus souvent en rapport avec l'école, il est évoqué conjointement ou concurremment avec la Bible, toujours pour sa valeur de nature, et jamais cité. On est loin du "limpide Virgile que [...] je [=Hadrien] citais sans cesse" (OR 458).

<sup>1</sup> De la règle de fer du maître à cette "règle de fer" forgée, dans *Quoi? L'Éternité*, par un Michel découvert dont on prend la peine de se dire sûre "qu'il n'a jamais pensé à une règle de vie" (EM 1201), le tracé est indistinct, mais supputable.

Ne disons pas de mal du magistère, n'en déplaise à Marguerite Yourcenar, qui ne l'appréciait pas. Pour ce qui est de Nathanaël, elle a triché en lui donnant un, comme elle aurait triché en l'en privant. Nous passons tous par un enseignement, fût-il celui des choses. Et c'est par un magistère que le mythe se transmet, même s'il est né sans lui.

### Heureux qui comme Enée...

Une ironie intratextuelle du même genre fera que Virgile ou du moins certains de ses vers poursuivront l'écolier sur la route buissonnière, passer clandestin de l'évasion américaine, entre culture et nature, celle-ci l'emportant bientôt sur celle-là<sup>1</sup>. "Dépareillé" avant même qu'on appareille, comme l'était le lot disparate où il s'insérait parmi ces livres où d'autres mieux que lui invitaient au voyage, menacé d'être "bientôt mis en pièces" si le maître l'abandonnait à "la tourbe des écoliers" (*ibid.*), il se prête comme par nature à la fragmentation du souvenir. Dans l'anthologie capricieuse de l'écolier en rupture de ban, réminiscences et résurgence des *excerpta* obéissent aux suggestions des circonstances et à l'appropriation du florilège.

Certes, c'est parfois de cette manière que les textes survivent le plus intensément, dans une intertextualité sans frontières. Virgile, pour sa part, est confronté à des paysages plus sauvages que bucoliques. Remontant vers le nord du Nouveau Monde, la frégate où Nathanaël a trouvé place longe des "forêts impénétrables descend[ant] jusqu'au bord de l'eau" (OR 908). C'est l'occasion d'un libre amalgame de mythologies mises en doute:

Nathanaël se ressouvenait vaguement de bois inviolés au bord de sanctuaires dont parle Virgile, mais ces lieux-ci ne semblaient contenir ni anciens dieux, ni fées ou lutins tels qu'il avait cru parfois en voir dans les bocages de l'Angleterre, mais seulement de l'air et de l'eau, des arbres et des rochers. (OR 908)<sup>2</sup>

Mis à part quelques parallélismes de sons et de quantités syllabiques, l'inventaire naturel qui clôt le passage n'est pas moins désordonné qu'à l'école celui des livres, mais comme la distinction à valeur de synthèse que les Grecs tiraient des éléments, il a puissance de primitivité et valeur de totalité, que l'agglomérat négligé des mythologies puérides renforce par leur contraste. Paul Pelckmans a déjà commenté, sur les traces du Bon Sauvage, cette réminiscence de l'Enéide identifiée pour nous par Dirk Sacré. Le sacré du mythe, en se naturalisant, sacralise en fait la nature. Invisible au lecteur non averti, la transgression intertextuelle, de Virgile à Yourcenar, opère principalement

<sup>1</sup> On pense à Henri-Maximilien prétendant ne jamais quitter une "maîtresse" —le terme préparant l'équivoque — "sans ce petit soupir de soulagement de l'écolier qui sort de l'école" (OR 652), mais alourdissant ses poches, sur "Le Grand chemin", de petits volumes habillés de peau d'agneau, pris en avance d'hoirie à la bibliothèque de son oncle" et, à la pause, "riant aux éclats d'une joyuseté latine de Martial" (OR 561), Virgile, dans ce cas, étant décidément trop bien pensant.

<sup>2</sup> A comparer à cette déclaration d'Hadrien: "Tout au fond de moi-même, il m'arrivait aussi de retrouver les grands paysages mélancoliques de Virgile, et ses crépuscules voilés de larmes" (OR 459).

l'effacement de la déesse. "*Solis filia*" chez le poète latin (v. 11), Circé s'y confondait déjà avec la terre circéenne: "*Circaeae [...] terrae*" (v. 10).

L'écolier va plus loin. Dans cette expérience des limites ou, plus humblement puisqu'il s'agit d'un homme obscur, dans ce regard sur des "rivages" et sur le "bord de l'eau", l'absence de Circé est compensée par la transformation religieuse de son domaine: des "*tectis [...] superbis*" (VII, v. 12) à ces énigmatiques "sanctuaires" qui s'introduisent dans la réminiscence, l'imprécision de la mémoire, attestée par l'adverbe *vaguement*, autorise la métamorphose du mystère. Le chant envoûtant de la fée virgilienne s'est tu, mais une féminité, que l'inversion du rapport des forces découvre en fin de compte vulnérable, marque encore les bois et les bocages. "Forêts impénétrables" pour ce premier regard qui s'aventure, comme vierge encore de souvenir, mais que le souvenir, surgissant alors, fait reconnaître comme partiellement sien, les "*inaccessos [...] lucos*" (v.11) du poète deviennent bientôt des "bois inviolés". Dans ce vocabulaire furtivement équivoque, la reconnaissance même, par l'homme obscur, de l'intégrité naturelle s'offre aux violations futures.

Entre la pénétration et la plénitude, la profanation et le sacré, l'antinomie pourtant n'est pas rupture. Certes, dans ce passage, la part de l'*ubris* n'est qu'esquissée. Mais dans l'épisode suivant, c'est à coups de canon que la frégate abordera l'île des jésuites, en attendant que la tempête la jette elle-même sur l'île Perdue. Pour l'instant, dans le même mouvement, et presque dans le même temps que le regard admiratif se fait contemplation, les maigres leçons des livres, fugitivement remémorées, apparaissent comme des modèles candides et, dans cette mesure même, comme des déformations de l'expérience naturelle: des forêts aux bois, puis aux "bocages de l'Angleterre", des "dieux" aux "fées" et aux "lutins" (*ibid.*), de la démesure sauvage à la verdure apprivoisée, la résurgence des mythes et des légendes, du livresque et de l'enfantin, édulcore la matière<sup>1</sup>.

Reste que l'admiration du naïf constitue en elle-même un mythe de la *viriditas* primitive, avec la démesure du nombre ou de la taille, le merveilleux de la beauté. C'est "la vie", qui est là, sans majuscule ni nom d'emprunt, mais bougeant "sous des multitudes de formes", proliférante comme ces "milliers d'oiseaux", ou singulière comme ce "beau cerf" ou cet "énorme élan" (*ibid.*). En quoi elle se révèle contrastive, comme l'unité et la pluralité, dissociant à elle seule les espèces puisque, végétale et animale, elle est pour l'homme impénétrable.

On peut s'étonner que le reste de l'équipage, étrangement discret en ce passage, mais bientôt fort agressif devant la colonie des jésuites, et qu'on peut supposer amateurs de viande fraîche, puisque les Indiens en pirogue viendront bientôt leur offrir "des quartiers de venaison encore sanglants" (908), n'aient pas tenté à cette occasion un beau coup de

<sup>1</sup> Veut-on un autre exemple, plus insidieux encore, de mélange des cultures à virtualité mythique? Deux des navires empruntés par le voyageur recevront non sans retardement leur nom: la *Thétys* (OR 917), la *Fair Lady* (OR 928). Or, c'est au temple, lieu sacré, que Nathanaël fait cette brique de rêve à rattacher au mythe des oiseaux: "La *Fair Lady* ou la *Thétys* claquaient des ailes" (*ibid.*).

fusil, ou du moins regretté que le gibier soit hors portée. On dira que l'écologiste militante se profile par là-même derrière la voix narrative. C'est néanmoins d'un autre point de vue que le texte parle: celui de l'écolier qui a quitté l'école, pour ce chemin des écoliers à la démarcation des mondes et des règnes, au partage du réel et du mythe, et qui est lui-même, à ce moment, nature quasi inculte.

La dégradation la plus insidieuse de la réminiscence mythologique est sans doute dans son association aux "fées ou lutins" d'Angleterre, non tant parce qu'il est dangereux pour deux mythologies de se parasiter mutuellement — deux oracles ne se peuvent regarder sans rire —, que parce que la seconde, outre qu'elle semble la moins ancienne, n'est plus actuelle pour nous que dans l'univers enfantin. Nathanaël, en cherchant des personnages féériques dans les bocages de la perfide Albion, agit pour cette fois comme un enfant, par sa crédulité comme par l'inappropriation du lieu, puisque le bocage, par rapport à la forêt et même au bois, a pris valeur diminutive de bosquet, Ronsard et d'autres aidant. Virgile, en tout cas, dans cette confrontation nature-culture, laisse des plumes. Il n'a servi qu'à marquer la différence entre les deux<sup>1</sup>.

Or cette différence était dans le refus du mythe, a fortiori de la mythologie, comme si la réalité naturelle et primordiale était le seul sacré qui résiste à l'expérience. Mais n'est-ce pas en quoi, précisément, la nature se fait mythe? A cela aussi, le progrès du récit nous forcera de revenir.

### Une école libre. Les frontières du voyages

Mais revenons d'abord à l'école. Pour l'enfant "affligé d'un peu de boiterie" (*id.*)<sup>2</sup>, auquel, pour cette raison même, l'errance semblait interdite — il ne voyagera jamais qu'en bateau —, le livre a néanmoins tenu lieu de première découverte du monde, d'un monde autre, d'un nouveau monde, fournissant dans le temps comme dans l'espace un élargissement des perspectives, en contraste avec la petite colonie hollandaise fermée sur elle-même en terre anglaise. Mais à n'en croire que le début du récit, ce n'est pas Virgile qui opère le dépaysement: observé au départ de la localisation du pays d'origine, l'Atlas et le planisphère, le second apparaissant comme le développement du premier, font voir d'un coup d'œil les quatre continents avec "tout autour" — signe de plénitude — la mer, sans doute familière à l'enfant de Greenwich, mais grosse d'une étendue nouvelle et surtout prestigieusement habitée. On y voit en effet, se mesurant aux continents par leur disproportion même, des dauphins. Que ce matériau scolaire donne matière à rêverie, la

<sup>1</sup> Inversement, dans un passage du *Tour de la prison*, M. Yourcenar évoque en Angleterre "la Nouvelle Forêt, établie sous ce nom au temps des invasions normandes" (EM 616): "une amitié immémoriale s'était établie entre le végétal, l'animal et l'humain, dans ces bois hantés de renards et de poneys sauvages, hier encore de loups et de fées [...]" (*id.*, p. 617). La Nouvelle Forêt n'est pas la Nouvelle Angleterre, mais conserve "les troncs des dieux verts [...] ces grandes divinités sylvestres" pour lesquelles l'homme reste "un passant ou un touriste, quand il n'est pas un assassin" (*id.*, p. 616-617).

<sup>2</sup> Le texte se garde bien de l'apparenter explicitement au grand frère (Edipe — première façon de naturaliser le futur Robinson.

narration n'en touche mot: nous savons seulement que l'élève pose des questions qui ne sont pas à la mesure du maître. En quoi mesure et démesure trouve leur place dans le petit univers passager de l'école.

Ce voisinage des contraires incite à ne pas trop se cantonner dans la structure prétendument close — mais l'est-on jamais tout à fait? — que nous sommes en train d'interroger. Ce n'est pas un hasard si la narratrice de *Quoi? L'Eternité*, racontant son évacuation vers l'Angleterre au début de la Grande Guerre, se souvient que le bateau avait croisé des dauphins. Elle précise: "une école de dauphins", qu'elle dit "libres" (EM 1374). Et c'est bien la seule école, chez Yourcenar, où l'on soit libre. Chose curieuse ou, si l'on veut, naturelle, la primitivité de ces créatures, présentées comme réelles, est comme Mevrouw Clara: elle n'a pas d'âge. Elle échappe en tout cas au temps de la guerre et de la pollution. Libres "comme en ces jours où le monde, vieux déjà de millions d'années, se sentait encore neuf et regorgeant de dieux" (*ibid*), ces dauphins sont en quelque manière des dieux: "l'apparition merveilleuse était une épiphanie sans ombre" (EM 1375).

Leurs congénères de l'atlas, en dépit de leur démesure toute relative, ne sont que des dauphins. Le jeune âge de l'écolier, l'obscurité même dont on lui fait vocation, interdit sans doute d'en dire d'avantage: le temps du mythe, pour les dauphins, n'est pas encore venu. Les animaux décoratifs, dont on n'a connaissance que livresque, sont prisonniers d'une page bientôt tournée. Du moins le récit atteste-t-il que Nathanaël les a remarqués. Et c'est assez pour qu'il fasse cause commune, sans le savoir, et sans que le texte le dise, avec la mémorialiste qui lui a donné un semblant de vie, partageant avec elle ce regard sur la mer et ce goût enfantin de l'animal avec lequel elle n'a pas cessé de grandir.

### Aux frontières du mythe: la religion de l'amitié

Virgile écarté peut toutefois resurgir, et l'évocation de la nature inviolée se prêter à d'autres effets. Une autre approche de rivage, à nouveau "au bord de noirs sapins entremêlés de chênes déjà rougis par l'automne" (OR 909), risquerait de paraître fort empruntée, moins à nos bocages qu'au prestige lyrique de l'automne et à ces contrastes esthétisants dont la littérature abuse, si l'opposition du rouge et du noir, par delà le modèle adventice de Stendhal, n'avait été été pour l'auteur de *L'Œuvre au Noir* constitutive des phases extrêmes du Grand-Œuvre.

Accordons-nous cette parenthèse: dans l'hallucination finale de Zénon, l'ambiguïté de l'Œuvre au Rouge tenait à ce que la splendeur solaire, rayonnant sur la mer, demeurait saignement (OR 833). En conséquence de quoi il faut se demander si le secret du titre qui coiffe le troisième volume de *Labyrinthe du monde* et clôtüre du même coup le système des titres yourcenariens, *Quoi? L'Eternité*, est moins dans sa source incontestable — le Rimbaud de *la mer mêlée au soleil* — que dans ce mélange d'horreur et de splendeur, soleil et sang mêlé, l'un comme l'autre élémentaires.

Or le sang coule dans l'épisode qui nous occupe, fort discrètement, il est vrai: "imbib[ant] presque invisiblement la soutane noire" du jésuite mourant (910), il ne sera même pas dit rouge. Le temps des contrastes est passé. Celui du mythe aussi.

Mais qu'en est-il de la religion dans ce contexte élémentaire? Nous avons dit ailleurs que le secours porté au Jésus ne s'était qu'une réduction, en temps comme en chance d'amitié, des attentions de Zénon à l'égard du prieur mourant. Nathanaël, néanmoins, le dit "frère" (OR 994). Mais encore: la dernière hallucination de Zénon exsangue était de croire que celui qui accourait auprès de lui "ne pouvait être qu'un ami, sans bien savoir lui-même "s'il était secouru ou si au contraire il portait secours" (OR 833). Entre secourant et secouru, l'inversion des rôles se retrouve, on l'a vu, dans l'épisode des Monts-Déserts. Si l'on ne s'en tient pas au sommaire diagnostic de confusion mentale, qui n'attesterait que la fatigue du critique, l'indice du mythe est ici le mystère: à la difficulté d'y voir clair, pour le lecteur comme pour le personnage, s'ajoute une forme plus subtile de conciliation des contraires, un degré plus complet de l'échange, un don de soi qui accepte de recevoir.

Il y a plus. Le moribond, avons-nous vu, demande à Nathanaël de lui faire une lecture pieuse. Un accord implicite s'établit entre les psaumes lus, le décor environnant et à nouveau Virgile. C'est de voix qu'il s'agit, non de vision, et de mémoire autant que de lecture. Du présent au passé, du bréviaire à la Bible, à Virgile, du texte chrétien au texte païen, une intertextualité relativement nourrie emplit la scène, peu soucieuse, à une exception près, de la spécificité des textes en cause. Du bréviaire à la Bible, le glissement va de soi: il suffit que Nathanaël reconnaisse ces psaumes "lus en langue vulgaire dans la Bible de ses parents" (*ibid.*). La précision donnée sur la langue du texte, en ces temps de controverses évangéliques, fait tout au plus entendre qu'entre le latin du bréviaire et la langue du Livre, la reconnaissance implique, de la part de l'inculte, une capacité de plus.

De la Bible à Virgile, c'est la nature qui fait le lien. Comme tout à l'heure pour l'évocation circéienne, la prise en considération du sacré n'est utilisée qu'à récuser la divinité qui y figure et les religions qui s'y réfèrent — ce "dieu d'un royaume appelé Israël, [...] l'Eglise Romaine, [...] celles qu'ont fondées Luther et Calvin" (911) —, l'accumulation sommaire ne devant son pathos qu'à son dernier élément, cette "immense angoisse de l'homme" qui la clôture. En revanche, certains versets sont jugés "beaux", comme dans l'épisode du parloir: ceux, précisément, "où il était question de la mer, de vallées et de montagnes" (*ibid.*). La nature est la grande bénéficiaire de la lecture.

L'opération ne se fait pas sans dissonance; en dépit de la présence du mourant et d'un contexte de petite guerre de religion — la frégate a commencé par canonner la colonie —, elle n'entame pas la dominante du lieu insulaire, voué à l'isolement: les textes lus "sonnaient étrangement dans cette solitude" (*ibid.*). A dire vrai, la valeur de cet instant, où la description s'appauvrit en inventaire des choses lues, ne tient qu'à l'émotion qu'il

provoque, plus attachée à la lecture qu'à la circonstance<sup>1</sup>. "La voix de Nathanaël se brisait, comme il lui arrivait à l'école en lisant Virgile" (*ibid.*). En quoi Virgile se retrouve l'initiateur. Qu'il s'agisse de l'Enéide ou d'agrestes recueils, le texte se garde bien de le préciser, comme tout à l'heure il ne reproduisait que "vaguement" la source qui l'alimentait. S'il fallait un modèle, ce serait plutôt un Virgile médiéval, voire dantesque, qui guiderait l'émotion aux frontières de ces terrestres paradis.

La religion de l'amitié est une religion naturelle, syncrétique des cultures mythologiques et religieuses. Sauf que dans les paradis yourcenariens, le plus souvent, on meurt seul. Nathanaël de courte vie ne tardera pas à le savoir: "on meurt toujours seul. Et [...] les bêtes s'enfoncent dans la solitude pour mourir". D'ailleurs, même "au-dessus de la place noire de monde" où elle avait enduré la pendaison, Saraï est "morte seule" (922). Dans ce dernier roman de l'écrivain, même pour l'épisode qui trouve place dans cette île des Monts-Déserts où elle remplit pendant tant d'années, auprès de son amie Grace, ce devoir de présence auprès d'un malade qui n'est accordé à Nathanaël que le temps d'une gorgée d'eau, le compagnonnage fidèle prend figure de mythe, et de mythe tronqué<sup>2</sup>.

## II Femmes

La femme, dans la littérature française, est volontiers un objet mythique, mais pour Yourcenar, cette faveur même a fait la faveur de l'amour littérisé. Or l'homme obscur est le premier de ses protagonistes à préférer les femmes. Que l'amour du semblable, bénéficiaire jusqu'ici d'un persistant témoignage, cède l'avantage à l'amour de l'autre, si même aucun des deux ne fut exclusif, est un fait de signification certes non négligeable.

La bizarrerie du roman à cet égard, c'est que Nathanaël aspire à un amour durable, même avec les prostituées de Jamaïque — "il aurait voulu avoir une de ces filles bien à soi et pour longtemps, peut-être pour toujours [...]" (OR 907). Mais bien qu'aimé des femmes, il n'arrive jamais à les garder: la mort, la tromperie, l'obligation de partir, interrompent la relation.

### Vénus, Aphrodite et quelques autres

Encore un peu de mythologie. Les déesses sont aussi des femmes. A cet égard, il est mortifiant pour Virgile, si souvent en mémoire, d'être devancé par un autre dans la citation latine la plus longue du roman — un vers entier. L'épisode se place au temps d'Amsterdam, quand Nathanaël, chez l'oncle Elie, lit "des poètes", y rencontrant parfois

<sup>1</sup> Voir ici l'étude de P. Pelckmans

<sup>2</sup> Voir notre "Nous étions deux compagnons": un motif structural de *L'Œuvre au Noir*, *Roman 20-50*, n° 9, mai 1990, pp.65-75.



quelques vers coulant comme du miel, un assemblage de syllabes qui laissent dans l'âme un arrière-goût de bonheur (OR 927).

Le vers cité ensuite pourrait en être un exemple:

*Et Veneris dominae volucres, mea turba, columbae...* (*ibid.*)

L'accent était mis sur la forme, dans le commentaire introductif. Une appréciation qui s'attache aux combinaisons syllabiques reste en deçà du mot, donc du sens, et comparer la fluidité d'un vers à celle du miel la rapproche, comme dans l'imaginaire des simples, de la matérialité de la sensation. Elle n'exclut pas cependant que le sens ait été saisi, Nathanaël, bon analyste, ne revenant à la forme qu'après coup.

Mais la citation elle-même est tronquée, la phrase restant en suspens, et précédée d'une allusion à son contenu plus réductrice encore: "Comme qui dirait les oiseaux de Vénus" (*ibid.*). Cette façon de la résumer fait d'elle une simple métaphore de l'effet formel. L'expression populaire "comme qui dirait", jouant successivement de la comparaison, de l'indéfinition et de l'éventualité, dit l'approximation sans en assumer totalement la paternité. Toutefois, la citation, en suivant l'allusion, restitue le sens.

Le contexte a fait en sorte que l'auteur ne soit pas immédiatement identifiable, parlant en termes vagues d'un "petit volume des élégiaques latins" et d'une "édition d'Ovide", après avoir rappelé, comme nous l'avons vu, les divers noms mentionnés dans les mises en garde du magister. C'est Rita Beyers qui nous en a dévoilé la source. Au livre III vers 31 et 32 de ses *Élégies*, Properce se représente lui-même devant la grotte verdoyante:

[...]les oiseaux de Vénus, ma patronne, la troupe chérie de mes colombes, trempent leur bec vermeil dans le bassin de la Gorgone

"*Tingunt Gorgoneo punica rostra lacu*"<sup>1</sup>. Si l'on songe que les *Mémoires d'Hadrien* mentionnent ce détail d'une mosaïque de Tivoli où parmi les colombes perchées sur le rebord d'une vasque d'or l'une d'elle au moins se prépare à boire<sup>2</sup>, on peut considérer que Marguerite Yourcenar souffle à l'inculte un souvenir mythique qui est doublement sien, Vénus et... Méduse, fût-ce en n'évoquant la première que par l'intermédiaire naturel de ses colombes, et en escamotant la seconde en même temps que la fin de la phrase. Car ces figures mythiques font toutes deux partie des images obsédantes de l'inspiration yourcenarienne. Si le mythe personnel de l'auteur s'insère insidieusement dans l'histoire du personnage, ce n'est toutefois que le temps d'une réminiscence de

<sup>1</sup> Texte établi et traduit par D. Paganelli, Paris, Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1964.

<sup>2</sup> La mosaïque, actuellement au Musée du Capitole, figure entre autres en couverture de l'édition Folio des *Mémoires*. Voir Rémy Poignault, *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Thèse de doctorat nouveau régime, Université de Tours, 1993, t. 2, p. 575 et note 50.

plaisir esthétique, aussitôt dépréciée par rapport aux choses représentées, ou plus exactement au seul être qui soit mis en avant, l'oiseau supplantant Vénus:

Mais ce n'était quand même que des mots, moins beaux que les oiseaux au cou chatoyant et lisse (*ibid.*)

### Les Feux de l'Amour. Un Racine primordial

Dans le même ordre d'idée, à un tout autre endroit du texte, rien n'empêche Jan Van Velde<sup>1</sup> d'attendre un soir "les faveurs d'Eros et le sourire de l'Aphrodite céleste" (OR 945), son onomastique à lui étant d'un joyeux compère familier des "petits vers d'Anacréon" (OR 923), avec qui l'on peut "parler des blandices du lit" (OR 968). Mais Nathanaël, qui connaît pourtant son rudiment, en mythologie comme ailleurs, parle plus simplement de "Saraï dégraf[ant] sa chemise" (*ibid.*), ou de "Saraï toute nue", qu'un feu de tourbe "teint de rose" (OR 982). Il est des mythologies sans ornement, auxquelles la nature humaine et particulièrement le nu féminin semble suffire.

C'est que le mythe est là dans son élément primordial. Surtout si le feu s'en mêle. Dans *Feux*, précisément, le plus ampoulé des livres d'un auteur de trente ans, Yourcenar baroque justifie un vers classique d'un point de vue qui nous importe, ne serait-ce que parce qu'il traite en homme obscur une figure de héros:

*Ce n'est pas la faute de Racine, mais la nôtre, si le fameux vers prononcé par Pyrrhus amoureux d'Andromaque, Brûlé de plus de feux que je n'en allumai, ne nous fait pas voir derrière cet amant désespéré l'immense embrasement de Troie, et sentir dans ce qui ne paraît aux gens de goût qu'une plate équivoque indigne du grand Racine l'obscur retour sur soi-même de l'homme qui a été impitoyable et commence à savoir ce que c'est que souffrir. (OR 1048)*

L'imaginaire selon Bachelard ayant partie liée avec l'élémentaire — Frank Schuerewegen dirait le *primordial* —, "raviv[er] une métaphore usée" (*ibid.*), c'est déjà ranimer le mythe. Réserver à l'humain la rêverie de l'amour, c'est faire plus encore: la rendre à sa force originelle, s'il est vrai que la chair anima son élan. Ainsi fit Racine, avec la plus humaine des déesses, cette "Vénus tout entière à sa proie attachée"<sup>2</sup>, adhérant à sa victime comme le ferait une tigresse, ou comme la peau adhère à la peau, dans ce rêve de corps à corps qui vire, pour Phèdre, au cauchemar.

### Jeunes natures

Il n'est pas simple de dissocier nature et culture dans les œuvres des hommes. Vénus, chez Racine, reste Vénus. Dans *Un homme obscur*, les femmes sont plus que des femmes. Des premières rencontrées, Janet, "tout effarouchée", "plus prompte qu'une biche effrayée" (OR 905), avec qui, "dans les bois", on fait l'amour "sur un lit de

<sup>1</sup> Gabriël Maes propose avec raison de corriger le nom de ce personnage, au demeurant fort secondaire, si l'on veut satisfaire à la vraisemblance onomastique: *Van de Velde* serait plus flamand.

<sup>2</sup> *Phèdre*, I, 3, v.306.

fougères" est sans doute plus proche du cliché que de la bête des bois, prompt surtout à sortir de la vie de Nathanaël. Foy sans foi, vivant et mourant "innocemment", "sans plus de religion que n'en ont l'herbe et l'eau des sources" (OR 929), Foy "chatouilleuse" (OR 916) qui, dans l'amour, sur la "paillasse" conjugale (OR 915) mais plus naturellement "dans l'herbe à demi sèche" (OR 916), "tressaillait, poussait de petits cris, retenait Nathanaël prisonnier de ses bras et de ses jambes lisses" (OR 915) — *tout entière attachée* à lui —, est sans doute moins conventionnellement proche de l'animalité, mais Nathanaël la rapproche de Janet par leur façon de "chanter, d'une petite voix grêle, des bouts de chansons qu'elles ne connaissaient jamais tout entières" ou de "se piqu[er] des fleurs dans les cheveux" (OR 916). Détails à lire comme des caractéristiques de l'état de nature, et où la coquetterie est doublement naturelle, puisqu'elle naît spontanément chez ces femmes frustrées, qui n'ont que la nature pour ornement. Rien d'étonnant que la seconde fasse penser à la première, au point qu'il arrive à Nathanaël de les dire "la même femme". Toutes deux sont jeunes. Janet fut connue à quinze ans. Foy est aussi "toute jeune" (OR 912), si même on la juge "en âge de prendre un mari" (OR 914). Mais elle non plus ne fait pas long feu.

La rêverie sur l'amour, dans le roman de l'homme obscur, ne renie jamais son enracinement charnel et ne méprise pas les tendrons. Mais le récit suivant son cours, et Nathanaël progressant quelque peu en âge, elle s'attache surtout à deux femmes plus âgées, fortement contrastées cette fois, Saraï "plus toute jeune" (OR 929) et Madame d'Ailly veuve, différant non tant par leur condition sociale, l'une Juive et chanteuse de musico, l'autre maîtresse de grande maison chez son père, que par leur genre de séduction: l'une ardente et destructrice, l'autre tendre et qui fait souhaiter de "persévérer un peu dans la vie" (OR 996). Claires l'une et l'autre, chacune a sa façon.

### "Qui chantait à voix de sereine"...

Les premières femmes rencontrées portaient la marque de la jeunesse et de la nature. Elles avaient en commun leur coquetterie et leurs chansons.

Comme Janet, comme Foy, Saraï chante, mais d'une voix chaude. Elle n'en est pas moins la sirène, trompeuse comme elle<sup>1</sup>. Avant qu'on la voie, qu'on la nomme, elle est "une voix qui chantait", qui fait "dresser l'oreille" (OR 929). Même morte, elle reste "la belle voix grave qui chantait", plus que jamais "comme plus loin qu'elle-même" (OR 983). Elle a des accointances avec l'eau — mer, fleuve ou lac —: à Amsterdam, elle chante au musico, "pour une tablée de marins", de "plaintive[s] ballade[s]". Après l'œillade ou la grimace, il en est de ce visage parfait "comme d'une eau lisse qui se referme après l'éclaboussante chute d'une pierre" (OR 929). N'est-ce que coïncidence? quand elle fuit le musico, sa précipitation semble attirée par un autre élément:

<sup>1</sup> La "*petite sirène*" mise à part, à qui Marguerite Yourcenar accorda l'hommage d'un "Divertissement dramatique" (*Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1971, p. 137).

N'ayant guère l'habitude de marcher, elle trébuchait maladroitement sur le pavé de briques, sans éviter les flaques et les trous. [...] au lieu de profiter pour se guider des lumières de quelques boutiques [...], elle s'enfonçait comme une aveugle (931)<sup>1</sup>.

Aucune sérénité ne peut naître d'elle.

### Estampes et tableaux. La Bible et la Fable

Les réminiscences mythologiques, dans *Un homme obscur*, ne sont jamais si explicites qu'en peinture ou à propos d'elle. Comme la musique auparavant, mais de façon moins heureuse, Madame d'Ailly y trouvant peu sa ressemblance, les tableaux de la maison Van Herzog initient Nathanaël à l'art des riches: c'est "la première fois" qu'il peut en observer (OR 960). Figuratifs, comme il se doit, la plupart représentent des scènes de la Bible, de la Fable ou de l'histoire légendaire, que Nathanaël identifie aisément grâce à des souvenirs livresques. A noter que la référence à ces souvenirs n'organise le passé qu'en respectant sa chronologie et, du même coup, ce passage du sacré au profane qui est dans l'œuvre une des voies du naturel:

Enfant, les estampes de la Bible de sa mère lui avaient appris qu'on peut coucher sur le papier une image plus ou moins ressemblante de choses visibles et même invisibles: il se souvenait surtout d'un œil dans un triangle. Plus tard, il avait contemplé les tailles-douces des livres d'Elie: l'idée qu'il se formait des personnages de la Fable venait de là. (OR 960)

Dans ce pas de deux sur la voie du souvenir, la Bible et la Fable sont sur le même pied, sinon dans le même temps. La docilité de l'enfant comme l'intérêt du jeune homme sont présentés comme la vérité du passé. Ils n'en sont pas moins marqués également par l'ironie du point de vue rétrospectif. Dans chacun des cas, le livre est le seul maître, la mère et l'oncle Elie n'étant que leur détenteur absent et insignifiant. C'est le rapport de la chose représentée et de sa représentation qui se fait problématique.

Que la Bible soit l'instrument d'un apprentissage profane et non religieux — *coucher sur le papier*, en parlant d'images, n'est qu'affaire de technique — donne le ton. En revanche, l'approximation de la ressemblance introduit le principe du plus ou moins dans un domaine dominé ailleurs, par exemple dans la conversation avec Belmonte, par l'exigence abusive du tout ou rien, et rejetée comme telle par Nathanaël proche de sa mort. Comment l'image pourrait-elle être ressemblante, si la chose est invisible? Loin de renvoyer aux virtualités du symbole, l'absurdité logique compromet ici la vérité de l'opération. Dans cette persistance sélective d'un souvenir enfantin, l'image de l'œil

<sup>1</sup> En quoi elle est sœur, moins de la *Petite Sirène*, que de Jeannette Fauconnier "l'enjôleuse" au "corps serpentin et lisse" qui "se coula" une nuit dans le lit de Zénon: "Il n'en eut que la joie mêlée de crainte du nageur qui plonge dans une eau rafraîchissante et peu sûre." (*L'Œuvre au Noir*, OR 179). N'en déplaît à Yourcenar, qui n'aimait pas Jean Giraudoux, pour elle comme pour lui la sirène fait partie du magasin des accessoires mythiques, rafraîchissants ou non, cherchant leur vérité dans l'Eros.

trinitaire, qui a tant fait pour transformer Dieu en inquisiteur effrayant<sup>1</sup>, renvoie moins à l'abstraction symbolique qu'à une géométrie incompréhensible, l'œil exorbité ne relevant plus de l'omni-présence divine, mais d'un fantastique dénature.

Après quoi, le fait, pour un jeune homme, de "contempler" les personnages de la Fable a lui aussi son ambiguïté. La virtualité religieuse de la contemplation n'a bien sûr que faire ici: elle est détournée au bénéfice d'une fascination équivoque. Ce n'est pas pour rien que ces estampes sont cette fois des "tailles-douces" plutôt que des eaux-fortes: le premier tableau à identifier, dans la chambre de Mme d'Ailly, maîtresse en douceur et dont la dernière occurrence dira le corps "plus doux encore dans le complet abandon" (OR 996), sera une Diane au bain. Aussi bien l'épisode thématise, à propos de ces peintures, le scandale des servantes devant Diane (OR 960), l'hypocrite indifférence des messieurs devant Judith, l'ironie suprême étant dans ce dernier cas de conclure: "L'Histoire Sainte *couvrait* bien des choses" (OR 962; nous soulignons). Quant à Nathanaël, chez qui la préoccupation du corps fait partie du naturel, ce qu'on pourrait appeler l'hypocrisie du texte est de l'absorber ici dans un travail d'époussetage, puis d'examen — "examiner" n'est pas *contempler* (OR 960) —, enfin de réflexion sur l'art et d'identification des sujets. Mais ce n'est que le masque grâce auquel davantage se trouve à dire.

### Scénographie du tableau

N'offrir d'un récit qu'un tableau, ce n'est pas seulement y renvoyer ou l'illustrer. Une toile, faut-il le dire, a sa façon de raconter, par la distribution et les proportions des êtres et des objets représentés comme par la répartition des scènes principales ou secondaires. Les choses se corsent si l'on confie le tableau au récit et plus encore au point de vue du personnage relayé par ce récit, le livrant à deux visions entrecroisées. En outre, tout le monde sait qu'un roman peut inventer un tableau qui n'existe pas, ou transformer ceux qui existent. Autant de moyens de s'approprier le sens.

Les personnages surreprésentés ici le sont à l'antique, c'est-à-dire glorieux ou pathétiques, et relativement dévêtus. A première vue, pour Nathanaël, la peinture pourrait connaître le sort du livre, et plus tôt que lui: bonne à brûler. Difficile de parler, dans son cas, d'émotion érotico-esthétique, si même il a du goût pour les réalités. Car ce ne sont pas des réalités qu'on lui dévoile ici, le "faux des sentiments" répondant au "faux des gestes" (OR 961).

---

<sup>1</sup> Allégorie didactique et morale, elle n'était mythe que pour ceux qu'elle terrifiait, enfants ou non, par ce qu'elle avait de monstrueux: bien connue de nos cabarets flamands où elle est censée tempérer l'ivresse des consommateurs, on la retrouve dans la fable hugolienne, au terme de laquelle Caïn, poursuivi pas sa conscience, se fait murer en terre pour échapper au regard qui voit tout — mais voilà: "L'œil était dans la tombe et regardait Caïn" (Victor Hugo, "La Conscience", *La Légende des siècles*, éd. de Jacques Truchet, Bibliothèque de la Pléiade, 1950, p. 26).

La Diane au bain et les adieux de Tite et Bérénice regardent Madame d'Ailly, dont nous parlerons plus tard. D'autres semblent négligeables et sont négligés par le récit: portraits de famille, "peintures du port d'Amsterdam" (OR 960). On peut dire qu'il faudra attendre *Le Labyrinthe du monde* pour que les premiers ou leurs équivalents soient réhabilités de manière adéquate, mais le port d'Amsterdam a déjà fait l'objet de rêveries de la part de Nathanaël et appartient au passé des voyages comme à la première partie du séjour hollandais. Il y a chez Yourcenar un mythe du voyage dans l'espace et dans le temps, si même le voyeur ne lui adresse ici qu'un clin d'œil.

Reste Judith. Dans la description qui en est faite, les "sommets nus, le ventre à demi voilé de gaze" s'imposent en premier, mais comme le clair avant l'obscur, et au même degré que la morbidité du reste (OR 961). La saisie immédiate d'un art du contraste — "L'artiste s'était sûrement plu à opposer le blanc livide de cette tête sanguinolente au blanc doré de cette poitrine" (*ibid.*) — introduit aussitôt dans le regard de notre ingénu — ingénu pour la circonstance, et par convention — une technicité d'autant plus inattendue que la leçon des doctes est reléguée dans un autre temps: "C'était, lui dit-on *plus tard*, un chef d'œuvre du clair-obscur" (*ibid.*, nous soulignons). En transformant l'objet de séduction en pôle de différenciation, quitte à le désigner d'un mot que le siècle classique jugera bas — la poitrine —, mais qui noie dans la globalité une gémellité volontiers célébrée comme telle par le langage amoureux<sup>1</sup>, le récit édulcore le corps. Dans la suite, le doré de la chair se déplace au cadre des toiles "bordées d'or" (*ibid.*), et la mise en cause d'autres regards, depuis ceux qu'on refuse au tableau — "presque personne n'y jetait les yeux" (*ibid.*) —, ou qu'on lui accorde et qu'on provoque chez autrui par fatuité — "l'ancien bourgmestre les montrait parfois", mais "en évoquant ses voyages" (*ibid.*) —, ravale l'objet d'art à un luxe bourgeois.

Tout se passe donc comme si la réflexion de Nathanaël l'écartait des suggestions licencieuses de la scène. Mais ce n'est qu'un temps. Il reviendra en effet aux seins de Judith, pour les dire "provocants" et s'étonner que ni le maître ni ses amis n'en soient "émus" (OR 962). Plus significatif encore, il les met en relation, pour un nouveau contraste, avec le scandale qu'eût provoqué Madame d'Ailly "en se montrant dans un corsage un peu plus échancré que ne l'autorisait la mode" (*ibid.*). De toute évidence, le clair obscur a quelque chose à voir avec le contraste des deux femmes — contentons-nous de dire, pour l'instant, de Judith et de Madame d'Ailly.

On comprend mieux que le récit ait pris la peine de distinguer les tableaux de la chambre ou du cabinet de ceux qui sont offerts à l'admiration des visiteurs. Nue autant que Judith, Diane n'est pas pour autant vue de tous et Nathanaël ne la connaît que par ouï-dire. Accrochés aux murs de la "grande salle" chez l'ancien bourgmestre, les

<sup>1</sup> Le narrateur de *L'Œuvre au Noir*, par exemple, pour évoquer la séduction d'Hilzonde, a soin d'emprunter au *Cantique des Cantiques* ses "deux chevreaux jumeaux" (OR 568). Si l'on y ajoute la "fontaine scellée" (*ibid.*), on obtient le même sommaire blason du corps féminin que dans la *Judith*.

"grandes peintures" (OR 961) font évidemment partie de l'ostentation de la "riche maison" (OR 953) et sont pour Nathanaël l'occasion de réfléchir aux conséquences des grands d'une manière qui le montre réticent devant un art sans vérité, dont la visée n'est pas la reproduction du réel. La fonction dernière de ces tableaux dans le récit est néanmoins toute autre.

A noter tout d'abord qu'ils ne sont pas de même facture. "Scène de plein jour", et donc supposé clair, le premier prend son sujet à l'histoire: les adieux émouvants de Tite et Bérénice, montrent un "beau jeune homme éploré, quasi nu, mais coiffé de lauriers", une "jeune femme pâmée". Ils relèvent d'un conformisme de l'idéalisation pathétique, auquel Nathanaël ne peut adhérer, croyant savoir que Titus était "court et gras" et Bérénice une "quinquagénaire experte": impossible dès lors d'y voir "de beaux exemples du pur amour" (OR 961). L'expression, en revanche, peut convenir aux sobres adieux, encore à venir, de Nathanaël et de Madame d'Ailly. Ainsi la représentation mythologique des grands amoureux de l'Histoire peut-elle se trouver d'un coup démythifiée, et préparer néanmoins l'avènement tragique d'un couple idéal et déchiré, autant dire mythique.

#### Clair-obscur: "*enigme resolved with the heart as a rule*"<sup>1</sup>

Le second tableau est plus sombre. Chef-d'œuvre du clair-obscur, cette fois, sa relation avec l'art de ce Rembrandt que la première version de l'histoire de Nathanaël prétendait prendre pour modèle et prenait effectivement pour titre est tenue dans l'ombre mais apparaît comme une évidence aux yeux du lecteur cultivé; en quoi on peut la dire elle-même claire et obscure, comme on peut le dire, d'une manière générale, de l'art de ce récit à la fois limpide et lourd d'arrière-fonds. Plus important encore, une analogie d'un autre ordre existe de façon latente entre Nathanaël lui-même, homme obscur<sup>2</sup>, et cette technique picturale qui n'exclut pas le contraste, mais compose avec lui jusqu'à produire l'interpénétration des contraires — une sorte de *coincidentia oppositorum*. De là qu'il ait plu à notre groupe de faire figurer en couverture de ce volume une *Judith* qui ne soit pas de Rembrandt et pratique l'obscurité d'une autre manière, par exemple en déformant, dans sa part d'ombre, par la grimace et l'envahissement de la barbe comme par la position qui la fait voir bizarrement en contre—plongée, la tête exsangue de l'amant martyrisé: en quoi elle fonctionne, à son réalisme près, trop manifestement figuratif, comme l'anamorphose de la mort dans le tableau des *Ambassadeurs* de Holbein, où Fernand

<sup>1</sup> Voir *Les Charités d'Alcippe*, Paris, Gallimard, 1984, p. 74.

<sup>2</sup> On n'apprendra rien à personne en disant que Nathanaël est un homme obscur. Il est plus difficile de parler de sa clarté. On le regarde trop peu dans ce récit dont il assure si souvent la focalisation. De corps, on le sait blond, laissant, quand il lit, "ses mèches d'un blond presque blanc lui pendre sur les yeux" (OR 940) et les filles de la maison Loubah l'appelant "toit de chaume" (OR 941). Quant à l'esprit, Belmonte lui reconnaît, non sans ironie, "des lueurs de compréhension" (OR 966). Cet homme qui aime la "noirceur" des combles (OR 915), qui préfère, en mer, "les ciels tous noirs mêlés à l'océan tout noir" (OR 920) et qui, dans l'île, continue "d'aimer passionnément la nuit" (OR 990), s'imagine ainsi son esprit: "on ne sait quoi de fort et de clair" qui semble luire "au sommet de lui-même, comme une bougie dans la plus haute chambre de la maison menacée" (OR 995).

Hallyn nous la fit découvrir, nous découvrant du même coup que l'anamorphose, comme vérité cachée de l'ensemble, était spécifique de l'art profond.

Identifiée comme Judith, la femme représentée ne peut être que la Juive héroïque, s'offrant à sauver les siens. On pourrait croire qu'apparaître en peinture la dispense de sortir de son cadre, en l'occurrence de l'histoire du peuple élu. Et il est vrai qu'à la différence de la Mort, qui marchait parmi les hommes, intendante de grande maison, avant d'être dite *en eux*, Nathanaël la rencontre figée par l'art.

Chose curieuse, il la "reconnaît tout de suite" (*ibid.*), capacité que le lecteur, en un premier temps, n'attribuera qu'à sa connaissance de l'Écriture — on n'a pas pour rien une mère dévote<sup>1</sup>. La description qui suit la montre chair et bourrelle, sinon plaie et couteau, mais, par apparence d'objectivité, se contente de la nommer "une femme", tenant "entre ses mains le chef d'un décapité" (*ibid.*), Judith, pourtant déjà identifiée, y perdant son nom. Au profit de qui? De personne. L'anonymat, toutefois, se prête à toutes les appropriations, pour lesquelles c'est moins le personnage qui est sollicité, en dépit ou à cause de cette reconnaissance immédiate qui fut sienne, que le lecteur, pour peu qu'il soit familier du roman, voire de la romancière.

Ce terme de *chef*, par exemple. Certes, un récit à coloration historique peut employer, pour faire vieux, un terme vieilli. Le terme en cause, toutefois, l'était déjà au XVII<sup>e</sup> siècle de Nathanaël<sup>2</sup>, sauf en mot composé. C'est sous cette dernière forme, d'ailleurs, qu'il a d'abord paru ici, mais en prolepse, puisque c'est "plus tard" qu'on a dit à Nathanaël que la toile était un "*chef-d'œuvre*" (*ibid.*; nous soulignons). Il se fait que Marguerite Yourcenar l'a employé ailleurs et autrefois, dans la première édition des *Nouvelles orientales* (1938), et à une place prééminente, puisqu'il s'agissait du titre d'une nouvelle: "La veuve Aphrodisia" s'intitulait alors "Le Chef rouge", Kostis le rouge, ou le rouquin, étant chef de bandits et y laissant sa tête, au sens le plus sanglant de l'expression. Est-ce assez pour se dire que l'emploi du mot, dans *Un homme obscur*, répond à des motivations de niveaux divers, la dernière relevant d'une intertextualité relâchée, de liens distendus par le temps et la différence des sujets, mais qui se trahissent néanmoins, entre des œuvres de faible parenté, révélant par là un motif obsédant?

Aphrodisia est une figure de la parturition sanglante, étouffant l'enfant de l'amour entre deux pailles, sans même prendre le temps de la laver, et l'amant décapité se réduisant, sous le tablier de son seul vrai veuvage d'amoureuse, à n'être qu'une fruit

<sup>1</sup> A titre de rappel: comme on l'a vu, Nathanaël enfant a lu "des psaumes [...] en langue vulgaire dans la Bible de ses parents" (OR 911), il a regardé "les estampes de la Bible de sa mère" (OR 960). Correcteur peu apte "à repérer une erreur dans une citation biblique" (OR 927), il se souvient à l'occasion de la Bible, dans l'épisode du Jésuite, et consulte la Bible — pour y chercher des paraboles "nées dans les champs ou sur les bords d'un lac" (OR 928). Il finit par la brûler, dans l'île, pour se chauffer (OR 992). La visite à la mère ne signale pas de Bible dans cette espèce de béguinage, mais quand Nathanaël pense à sa mère, c'est pour la dire capable de la lire — sinon d'écrire — (OR 938) "confite en Bible" (OR 904), destinée à vivre et à mourir "fortifiée par sa Bible" (OR 929). A comparer à tel "gredin confit en dévotion" (OR 920).

<sup>2</sup> *Dictionnaire historique de la langue française*, dir. Alain Rey, Le Robert, 1992



qu'on dissimule — "une pastèque bien rouge" (OR 1200). Mais du moins, cette tête sanglante, elle la dodeline dans son giron et l'emporte avec elle dans l'abîme, la splendeur du soleil couchant lui donnant son analogon mythique. C'est la mer mêlée au soleil, et la mère à l'amant.

Dans *Un homme obscur*, infiniment plus discret, un seul personnage est susceptible de jouer un rôle homologue, non certes par l'amour qu'il serait susceptible de donner, mais au contraire, plus proche de Kâli que d'Aphrodisia, par le supplice qu'elle aura fait subir. Saraï n'a pas décapité Nathanaël; elle n'a porté, maugréante, d'autre enfant que Lazare. Mais elle est dans la masure du Quai Vert, un temps du moins, un "nuage de gloire, percé de rayons" (OR 940), par qui le lit est "entouré d'une gloire" (OR 932) comme aux frontispices des livres, rayonnant sur tout: "depuis qu'elle était là, tout semblait doré comme par la lumière d'une lampe" (OR 931).

Il en va hélas de même des bijoux qu'elle a volés puis dissimulés dans cette crevasse de la chambre érotique qui sera comme la lézarde de l'amour: "Quelque chose brilla à la lumière de la chandelle" (OR 932); et d'elle-même encore, lorsque Nathanaël la surprend faisant l'amour avec un autre, seule scène du récit qui soit véritablement un clair-obscur:

La boutique était sombre [...]. Un peu de lumière provenait d'une lampe dans la petite pièce du fond, à travers l'entrebâillement d'une tenture. (OR 941)

Parmi les lumières non signalées comme telles mais que focalise le spectacle lascif, le récit met en avant, dans "la chambrette" tout à coup "éclairée comme une scène", les seins qui s'échappent du corselet dégrafé, prolongement dégradé des gloires de la révélation amoureuse; mais aussi ce "quelque chose de rond et de doré, probablement un drageoir" (*ibid.*) que la rouée soustrait à son galant et fait disparaître dans les plis de sa jupe. Saraï n'a pas décapité Nathanaël. Dire qu'elle lui a fait un temps perdre la tête ne serait qu'un jeu de mot grossier. Mais quelque chose de la violence endurée se devine dans la brutalité que ce homme paisible, rentré au Quai Vert, met à briser deux assiettes et deux gobelets préparés pour le retour de l'infidèle, puis le berceau fabriqué pour l'enfant.

Quant au terme technique de "clair-obscur", Nathanaël, nous a-t-on dit, ne l'apprendra que "plus tard", mais il note déjà, à propos du chef-d'œuvre, qu'"un peu de jour s'y mêlait à beaucoup de nuit" (*ibid.*). Soutenue par l'énigme que constitue de façon permanente le titre du récit, cette sommaire lecture d'un tableau peut rappeler le jeu de contraste que l'épisode mythique de la lune blanche ménage — nous y viendrons — entre le brillant et la nuit. Mais on sait que le clair-obscur, s'il n'exclut pas les contrastes, en fait, dans le meilleur des cas, le mélange. Ici lumière et gloire sont bien appliqués aux "somp tueux seins nus" de Judith, au "blanc doré de cette poitrine" (OR 961). Tout au plus leur association au ventre à demi voilé, parce qu'elle compose avec cette demi-mesure entre le nu et le vêtu, se prête à nuances. Mais c'est entre deux blancheurs, deux

ou davantage, le "blanc doré" et "le blanc livide" (*ibid.*), que l'opposition trouve son dégradé. Le "corps tronqué" du décapité, "nu, lui aussi, sauf pour les plis discrets d'un linge", composent, avec le "drap froissé", ou ce "peu d'aube [qui] entraît par une embrasure", "un autre effet de blancheur" (*ibid.*). Qu'en matière de chair, le tableau offre encore la morbidité sous la forme anamorphosique de la tête sanguinolente, mais aussi du "glaive", qu'"un lumignon dans un coin faisait luire" et "d'où gouttait du sang" (*ibid.*), marque bien que le contraste produit n'est pas seulement entre les parties éclairées et les parties sombres, mais bien, à l'intérieur de la zone blanche, entre Eros et Thanatos, à l'intérieur de la zone sombre, entre telle "petite négresse" ou telle "cape noire" et différents types de blancheur funèbre (*ibid.*). Toute peinture s'offre au mythe, et fréquemment, sinon a fortiori, celle qui représente un mythe. La nôtre, par le regard qui la saisit, trouve sa violence dans l'acte représenté, mais aussi dans les contrastes inscrits dans sa narrativisation.

□ Certes, la présence d'une Judith sanglante et lascive dans cet intérieur de grand bourgeois pourrait n'être que scandale virtuel, amorti par l'habitude, les inconséquences et les sornoiseries des mœurs: il faut un naïf comme Nathanaël pour s'émouvoir de ces seins provocants, comme pour s'imaginer que des "pertes en vies humaines" aient conditionné autrefois l'acquisition de la fortune qu'ils illustrent (OR 953). On ne franchit pas aisément le cadre d'un portrait.

Un contexte plus large serait pourtant de nature à inquiéter: Saraï elle aussi est Juive et elle avait "le teint chaud" en regard de ses "yeux sombres"; ses capacités érotiques ne nous ont pas été dissimulées. Plus grave sans doute, des quatre femmes croisées en chemin, Saraï est la seule mère. Au départ refusant de se croire grosse, puis, à bout d'"expédients", parlant "de rendre visite à l'avorteuse" (OR 933), elle met au monde, de bien mauvais gré, Lazare sorti du tombeau. Car elle met au monde comme on met à mort. Aussi bien, le père n'ayant pas été prévenu et l'enfant déjà chez la nourrice, "Nathanaël le crut mort" (OR 936). Le mari de la gardienne est d'ailleurs "un boucher rituel, habile à tuer lentement les animaux en les vidant de leur sang" — au demeurant "brave homme au cœur tendre" (*ibid.*).

□ Lazare n'est bien sûr que circoncis. Saraï, Juive comme Judith, n'a fait en cela que suivre la tradition; mais Nathanaël, qui ne l'est point, se sent "bless[é] ... au fond de sa propre chair" (*ibid.*). L'entrecroisement des mythes et des rites forment ici un sinistre étal. Sur ce "crâne aux sutures à peine refermées" (*ibid.*), le père note du moins ce "duvet noir que l'enfant devait à sa mère" (*ibid.*) — et qu'on retrouvera, "crâne" y compris, toujours aussi "noir", bien que comparé au pelage d'une souris, au début de *Souvenirs pieux*, à propos de la petite Marguerite nouvelle-née (EM 722). "Bourgeon fragile" (OR 936), car l'enfant est nature, Lazare, comme on sait, survivra au moins le temps d'*Une belle matinée*, suite et fin d'*Un homme obscur*, mais pour l'enfant début d'une vie pleine de vies d'emprunt: les futurs rôles de sa carrière d'acteur. Tout n'est pas noir dans

l'œuvre, ou du moins dans cette suite en quelque sorte paratextuelle, et certaines formes de culture valent bien une seconde nature.

En attendant, Saraï a disparu de la vie de Nathanaël, à la faveur de cette première mort — l'ensevelissement sous la neige — dont il rejaillit, serviteur chez l'ancien bourgmestre. Elle ne réapparaîtra qu'à la traversée vers l'île dernière, lorsque Nathanaël apprend sa mort à elle. Mais dans la riche maison Van Herzog, elle est là, au mur de la grande salle, jamais identifiée explicitement comme telle, tenant d'une main le fer et de l'autre la tête exsangue, image d'une violence extrême, dont le bris des tasses et du berceau dans la maison conjugale n'aura été que l'écho atténué.

### Clair de femme

Chemineurs du mythe. Des deux femmes concurrentes, moins rivales qu'alternatives, on ne peut même pas dire à coup sûr, comme pour la *Benedicta* baudelairienne du *Spleen de Paris*<sup>1</sup>, "laquelle est la vraie?" Laquelle la claire, et laquelle l'obscur. Si la première est "la visitation d'un ange" (OR 980), n'ayant d'obscur que son secret, et nulle autre comme elle "si tendre et si pure" (OR 980), Saraï est célébrée à l'occasion pour l'"ovale parfait" de son visage (929). L'érotisation de sa beauté doit tout, même sa transfiguration, au rayonnement chaleureux qui émane de son corps. Ainsi que nous l'avons vu, c'est elle qui introduit, dans le tableau que le naïf se fait des amours des pauvres, cette gloire semblable à celle "qui perce les nues sur les frontispices des livres" (OR 932) — et voilà les nues à point nommées, et la culture convoquée pour d'autres jeux, sans occulter pour autant l'irradiation divinisée. A l'opposé, c'est par analogie avec une nature infinie que Saraï, aux yeux de son amant, incarne la conciliation des contraires: ses yeux, quand ils sont graves, semblent "une nuit pleine de feux" (OR 930) qui rappelle la nuit lunaire du retour en mer.

Mais la pensionnaire de fortune a caché dans la muraille le produit de ses vols, exposant son hôte à la corde. La lumière de l'Eros se pétrifie bientôt dans la matérialisation du recel: dans la crevasse vénale, "quelque chose brill[e] à la lumière de la chandelle" (OR 932), pièces d'or et boucles d'argent. De la chandelle à la chaleur, le glissement était facile, mais il prend dès lors un autre sens, cherchant cette fois son analogie, à la faveur d'un nouveau contraste de la lumière et de la nuit, dans une image de déchaînement naturel: "La passion nocturne flambait toujours" (OR 933).

### Une touche délicate

Toucher du clavecin, dans la maison Van Herzog, c'est tout l'art de Madame. Le clavecin a d'ailleurs la propriété, dans cette maison à niveaux hiérarchisés, de se retrouver aussi bien dans la "chambre bleue" (OR 977) qu'à l'endroit, curieusement sans nom, où

<sup>1</sup> Charles Baudelaire, "Laquelle est la vraie?", dans les *Œuvres complètes*, op. cit., p. 342.

s'organise "des soirées et de petits cafés musicaux" (OR 917). Un lecteur qui a les pieds au rez-de-chaussée dirait sans doute que ces gens ont autant de clavecins que d'étages. Comme le seul monde où tout ceci se passe est le monde des mots, nous dirons plutôt que le clavecin se déplace comme un attribut et, comme tel, change de registre. Les genres musicaux et les mots courants qui les désignent peuvent être aussi des métaphores à raviver. Si l'on prend la peine de nous dire, sans avoir l'air d'y toucher, que c'est "aux séances de musique de chambre" que "Madame d'Ailly elle-même touchait du clavecin", la séance peut avoir lieu dans quelque salon, mais quelque chose de la chambre passe en elle, comme un surcroît d'intimité (OR 957-958).

Le texte qui traite de Madame se passe ainsi à la poursuivre d'une assiduité particulière, toute d'attention délicate. En contrepartie, la façon dont il lui donne un corps peut à l'occasion descendre jusqu'à la grossièreté, empruntant pour ce faire la vision, la narration du majordome abusant de sa position à table pour glisser un regard dans son décolleté et "n'en finiss[ant] pas de décrire un grain de beauté" pour la valetaille (OR 954). Soumis à semblables traitements, le personnage tel qu'il est construit n'est pas seulement en contraste avec Saraï, mais avec lui-même.

Certaines scènes en reçoivent une équivoque particulière. Ce n'est pas le clavecin que Nathanaël touche lorsqu'il pénètre pour la première fois dans le lieu interdit — la chambre de Madame —, pour lui offrir le petit chien qui les rapprochera:

Un instant, moins d'un instant, sa main par mégarde frôla le bras nu dans la manche en sabot. Madame ne broncha pas: peut-être n'avait elle pas senti un attouchement si léger, mais qu'il prolongea une seconde de plus, pour ne pas paraître l'avoir lui même trop consciemment perçu (OR 977)

Il serait grossier de dire que Nathanaël, comme tout à l'heure le majordome, fait durer le plaisir. S'il le fait, c'est "une seconde de plus" seulement (*ibid.*), et dans la seule intention d'épargner la pudeur: la réserve de l'un est à la mesure de la grossièreté de l'autre.

Mais revenons au clavecin. La musique des réceptions, ressentie par Nathanaël comme abstraite et néanmoins charnelle produit toutefois "des sons purs" (OR 958). Toucher du clavecin distraitement peut produire mieux encore. Ou plus exactement "poser un doigt distrait sur une touche", le cliché spécifique de Madame restant sous-jacent à l'évocation plus large qu'on fait d'elle à ce moment (OR 960).

Ce son unique tombait comme une perle ou comme un pleur. Plein, détaché, tout simple, naturel comme celui d'une goutte d'eau solitaire qui choit, il était plus beau que tous les autres sons. (*ibid.*)

On ne peut pas dire que ce son unique, produit par un instrument actionné par un doigt, soit naturel. Yourcenar le dit cependant. C'est que la fonction fabulatrice est à l'œuvre. Elle ne porte d'abord que sur le rapport nature-culture. Il ne suffirait pas de dire que ce

son est sans artifice: il est sans art. Le paradoxe qui attribue sa beauté au fait d'être un son, et non une musique, valorise esthétiquement la nature à travers l'instrumental et à travers l'humain, en vertu de la discrétion même de ce dernier. Dans ce passage, le doigt distrahit est l'équivalent, au registre du mouvement et de l'art, de cette absence de visage que le texte entretient constamment au bénéfice de Madame, même au miroir où elle se regarde "rêveusement", la rêverie étant alors l'équivalent de la distraction. Celle qui touche du clavecin est l'intouchable, même pour le regard, et elle est néanmoins touchée de l'amour de son valet. L'essentiel de sa valeur mythique est enclos dans ces contradictions.

Ce n'est pas tout. La série des comparaisons qui donnent corps au son produit le rapproche insensiblement d'une autre nature: la nôtre, ou plus exactement la féminine. D'abord comparé à une perle, il en reçoit la densité inaltérable, la durée singulièrement plus longue que sa propre résonance, la lueur virtuelle. Quelque chose de la "douce patine" attribuée ailleurs au luxe des Herzog s'alimente à la même eau: pourquoi, sinon, quand il s'agit d'une fortune familiale "déjà vieille", distinguer en fin de compte le luxe du père et "celui de sa fille" (OR 952)? Emanant de Madame d'Ailly, secrètement assimilable à la beauté de la jeune veuve et à cette luminosité, cette numinosité d'apparition qui ne se révélera que plus tard, la perle en est l'ornement dépouillé, la cristallisation. Elle est le bijou qui lui ressemble, et ne lui ressemble, paradoxalement, que dans la mesure où il est présenté comme naturel.

### Bijoux indiscrets

Il faut reparler du "grain de beauté" que le majordome, se targant de ses privautés, avait surpris dans l'échancrure d'un corsage (OR 954). Quoi de plus naturel, en effet, que ce bijou indiscret, et qu'il pût en suggérer d'autres, surpris du même œil, et nommés éhontément dans le contexte le plus proche — il "avait vu ses petits seins" (*ibid.*)? Ne parlons que du grain. Si la beauté, ici, n'est pas mythe, elle est du moins subjective, produit de l'œil complaisant plutôt que de l'objet admiré. L'expression, lexicalisée pour désigner par euphémisme une tache ou une boursoufflure de la peau, appartient à la gentillesse ou à la galanterie collective, héritage probable d'un temps où l'on ne prenait pas la mouche pour si peu. Aucune raison qu'un homme simple, comme est voulu Nathanaël, perde à s'interroger, sur ce sujet qui n'est plus de mode, un temps précieux. Toutefois, le véritable admirateur, s'il en faut un, ne saurait être ici l'impudent. Nous nous passerions d'admirateur si le texte ne s'arrêtait ou, plus exactement, si le grain de beauté n'arrêtait le regard et en apparence le récit premier dans la mesure où il constitue une pause du récit second: — le majordome "n'en finissait pas" de le décrire (*ibid.*). Certes, c'est la vulgarité qui s'attarde, exploitant son impudence. Dans la mesure où c'est Nathanaël qui détient la focalisation du récit, on imagine son agacement. Il est, parmi les domestiques à l'écoute, celui qui "aurait voulu prendre la défense de la jeune

veuve si impudemment traitée", puisque "personne ne s'apercevait que Madame d'Ailly était belle" (*ibid.*). L'affaire aurait duré plus longtemps encore. Mais il est écrit que Madame était belle. Il suffit que ce soit à lui, Nathanaël, que revienne ce jugement de valeur global, qui n'a pas fait le détail, échappant au fétichisme concupiscent. Avant même que le majordome ait sévi, il a fait en sorte que la beauté échappe à toute mignardise. Pour lui seul, le grain de beauté peut être beauté parce qu'il en fait *partie*, sans que le détail nuise à l'ensemble. Certes, rien n'est dit explicitement de tout ceci. On n'écrit pas la bible sur un grain de riz. Au demeurant, c'est la discrétion qui donne son prix à ces restaurations de la pureté offensée. Selon la rhétorique propre à ce genre de passage, le corps du délit mis à part, un seul écrivain est offert au bijou: c'est le silence.

Mais le son pur, de son côté, n'est pas seulement perle: il est pleur, en quoi la perle retrouve son eau, donnant par là-même une cohérence et une mouvance sémantiques à l'enchaînement de ces deux termes déjà rapprochés par la quantité syllabique et l'allitération, et dont deux autres encore prolongeront la résonance: "Plein [...] plus beau" (*ibid.*). Ainsi, la beauté cachait la peine et le mythe en puissance se précise. Dans l'histoire de Nathanaël, Madame d'Ailly aura bien été la pureté, avec l'inaccomplissement qu'elle implique dans ce cas, et ce chagrin qui se doit d'être muet. L'expression de "pur amour", on l'a vu, n'est employée que par Monsieur Van Herzog, à propos des adieux emphatiques de Tite et Bérénice, où l'on ne voyait de mythe qu'au sens péjoratif du terme, et dont l'ancien bourgmestre ne rendait compte qu'en des termes aussi conventionnels que la scène représentée. Racine est là, en arrière-fond, qui rendra une idéalité tragique au sujet galvaudé, même si pour Nathanaël il n'est pas né encore; mais il suffit que pour Yourcenar il soit si souvent à portée de voix. "Le pur amour", "l'amour la plus tendre et la plus malheureuse"<sup>1</sup>. Que le récit se garde de prononcer à propos de la jeune veuve et de son valet des mots qui leur conviendraient si bien est ce qu'on peut appeler un signe par défaut, identifiable toutefois par référence à un contexte élargi, textuel et extratextuel. Car il suffit qu'il relaie cette pensée de Nathanaël: "Nulle femme ne lui avait paru si tendre ou si *pure*" (OR 977; nous soulignons).

## Baiser

Il y aurait beaucoup à dire du baiser viatique, pour nous *baiser au lépreux*. Ce recours à une expression consacrée implique que l'effet produit est mythique, voire religieux, pour autant que ce soit à rebours du miracle originel, puisqu'à l'inverse de Jésus il ne guérit ni la maladie, ni l'amour. Il n'est qu'un aveu qui a la chaleur de la chair, mais il transforme une femme en apparition; c'est aussi un adieu qui aspire la mort, un baiser pour la partager, puisque Nathanaël crache le sang, qu'on l'éloigne pour éviter la contagion, et que le texte laisse deviner sans le dire que Nathanaël lui-même fut

<sup>1</sup> La seconde citation est de Racine, au dernier acte de *Bérénice*, il va sans dire.

contaminé par Foy. A la fois unique et de vertu infinie, comme le son pur de tout à l'heure, il est un instant d'éternité. Comme le grain de beauté, il est un rien qui dit tout<sup>1</sup>.

Dans le présent contexte, il importait surtout de montrer qu'avec le personnage de Madame d'Ailly, seule femme représentée à la fois comme idéale et comme réelle, la fonction fabulatrice rejoint la rhétorique de la discrétion, formant en des séquences réduites des cristallisations de sens qui ne sont perceptibles que par leurs reflets, et qui seraient des préciosités si elles ne tenaient du merveilleux. Que Madeleine d'Ailly reparaisse "comme en songe" dans les rêves du solitaire (OR 996), plus tendre et plus pure que jamais jusque dans l'abus qui est fait d'elle et dans "le complet abandon" (*ibid*), confirmerait à cet égard sa paradoxale perfection, la raffinée rejoignant ainsi l'aimable société de la nature, de la solitude et du silence.

### La Féconde et la Funèbre. Deux mythes populaires

Le récit se prête çà et là au passage de figures mythiques d'un tout autre type, telles la Mère Gigogne ou la Mort anthropomorphique. Populaires de tradition, on pourrait croire qu'elles contribuent en cela à rapprocher le mythe de la nature. Quoi de plus naturel que la mort, sinon la maternité? Mais la mort est contre-nature pour qui la souffre et la nourrice n'est jamais qu'une mère d'emprunt; quant au peuple, il est le plus inventif des mythologues, surtout lorsqu'il laisse aux doctes le soin d'écrire ses mythes. Au demeurant, la matière, qu'elle soit orientale ou européenne, pourrait bien être médiévale plus encore que primitive.

### Mère Gigogne. Rites et dénominations

Lazare à peine né est mis "en *nourrice* chez une *voisine*" (OR 936; nous soulignons). Désignée exclusivement et d'abord indirectement selon sa localisation ou sa fonction, la "gardienne" (*ibid.*), dès que Nathanaël lui fait visite, reçoit des dénominations plus spécifiques, descriptives ou évaluatives, valorisées avec ou sans ironie, comme "digne matrone déjà mûre", où la maturité, le contexte nourricier aidant, dit plus que l'âge. Elle sera dès ce moment "la mère nourricière" et, à la seconde visite, où elle redescend pourtant au statut de "nourrice", "[l]a bonne femme" (OR 939), l'ambiguïté du traitement relevant de la lucidité de l'observateur: "cette honnête, mais bavarde créature ne se tairait pas longtemps" sur l'argent qui lui était alors confié (OR 940).

Dès la première visite et le pas de la porte, "surmontée d'un phylactère hébraïque", on a compris que, Juive comme Sarāi dans ce quartier de la "Judenstraat", elle aurait sa part dans l'appropriation juive de l'enfant: Nathanaël, peu suspect de racisme, pour lequel les "us et coutumes" de l'endroit sont "parfois pires, parfois meilleurs" que les autres, et l'enseignement des rabbins "ni plus vrai ni plus faux que ce qu'on apprenait au prêche"

<sup>1</sup> Ce n'est pas la première fois que l'on commente le baiser de Madame d'Ailly. L'indice le plus technique du mythe ne serait-il pas que l'analyse a peine à l'épuiser, et plus encore à n'y plus revenir?

(OR 937), et qui se contente, à propos de ce prénom de Lazare pour lequel il n'a pas été consulté, de noter: "il avait reçu ce nom", a néanmoins, l'enfant venant d'être circoncis, le sentiment d'être "bless[é] au fond de sa propre chair, comme s'il y avait dans cette oblation biblique une offense à l'intégrité des corps" (OR 936-937). De l'oblation à l'offense, le glissement des termes inadéquatement religieux marquent l'incompréhension, tandis que la notion de *blessure* et son déplacement de l'enfant au père trahissent à la fois la naturalisation du rite et ce qu'elle permet de participation charnelle plus qu'affective. Quoi d'étonnant, répétons-le, que l'informateur narratif ait pris la peine de nous dire que le mari de la gardienne était un *boucher rituel*.

Mais le plus significatif pour notre sujet, en dehors de ce débat tacite entre rite hébraïque et enseignement chrétien, entre rite et intégrité naturelle, c'est ce nom de "mère Gigogne", seul nom propre et à demi approprié, que le premier regard de Nathanaël sur la nourrice lui a aussitôt attribué. Quand bien même ce personnage des contes ou des tréteaux remonterait à la fois à la cigogne des berceaux ou à la divinité grecque ou égyptienne de la fécondité, c'est en tant qu'il en descend qu'il nous apparaît ici, "parmi les vagissements et les cris" d'enfants qui ne sont pas les siens, son caractère d'"orientale" n'augmentant l'adéquation du nom au personnage qu'en accroissant son exotisme par rapport à l'homme obscur (OR 936). Toutefois, en dépit de son imprégnation religieuse — "Des dicions pieux émaillaient ses moindres propos" (*ibid.*) — et peut-être grâce à elle, et même si elle présente comme "beau" le rejeton que Nathanaël trouve "laid", cette figure difforme de la maternité, en "apportant une lampe pour montrer l'enfant", entre dans la série des illuminations du récit, fournissant à ce père malgré lui, à ce père putatif, l'occasion de "s'émerveill[er]" devant le mystère de la vie. On ne s'étonnera pas que, "bourgeon fragile", le nouveau né soit nature, pour autant que la métaphore le soit jamais.

### Une femme en noir

Introduisant à la plus mythique de ses pièces de théâtre, *Le mystère d'Alceste*, Marguerite Yourcenar considère comme "la scène à faire" la rencontre décisive d'Hercule avec l'Ennemie: la "*pallida mors* d'Horace, revue et assombrie comme elle l'a été par l'imagination des hommes du Moyen Age" devient pour elle "une femme en noir"<sup>1</sup>.

Dans *Un homme obscur*, c'est Mevrouw Clara, l'intendante des Van Herzog, qui fait les frais de l'opération. Dès le moment où on la découvre à l'hôpital, après de ce Nathanaël qu'elle contribue pourtant à sauver, son "visage froid et blanc", cette façon qu'elle a de passer sur le corps alité une éponge humide, "comme on le fait aux trépassés" (OR 961), esquissent à la faveur des soins donnés la préfiguration de l'issue fatale. Quittant l'hôpital avec elle, Nathanaël la rapporte à un souvenir livresque:

<sup>1</sup> *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1971, p. 102.



Malgré lui cette grand femme taciturne, au front bombé, aux cheveux tirés sur le crâne, lui rappelait les allégories de la Mort qu'on voit dans les livres. (OR 949).

Le terme relativement savant d'allégorie rattachant cette identification aux lieux communs d'alors, la référence au livre pourrait fonctionner à la fois comme la confirmation, par l'autorité de l'imprimé, de l'impression ressentie; ou inversement comme la confirmation de la fiction par le réel. Certes, ce ne sera, comme souvent dans *Un homme obscur*, qu'une façon de décrier l'enseignement livresque. Mais en attendant, identifié de mémoire, le personnage rencontré met en branle la figure représentée: l'estampe s'anime, la mort prend vie. A noter que les traits descriptifs qui justifient cette relation à la culture orientent vers l'illustration plutôt que vers l'écrit: il s'agit d'allégories "qu'on voit dans les livres" (*ibid.*), le dernier pluriel impliquant la fréquence. Le système descriptif de Mevrouw Clara rejoint en effet l'image macabre la plus commune, *caput mortis*, que le "front bombé" prolongé par les "cheveux tirés [...] sur le crâne" (*ibid.*), laisse disparaître. Plus subtilement, le caractère taciturne mime par avance le silence définitif. Nathanaël aussitôt réagit:

cette notion superstitieuse lui fit honte: la mort, si elle était quelque part, était dans ses poumons, et n'avait que faire de se déguiser en intendante de grande maison" (*ibid.*).

Présenter comme "notion superstitieuse" cette présence-absence du mythe tend à la fois à la rationaliser et à la rattacher à l'irrationalité populaire.

### Genèse de la mort et démesure

Pourtant Mevrouw Clara elle-même a témoigné contre elle-même en évoquant pour Nathanaël ses visites aux prisonniers. Pour se justifier de rester imperturbable devant la souffrance d'autrui, elle a déclaré avec une inquiétante "simplicité" que "Dieu l'avait façonnée de la sorte" (OR 950). Dans cette satisfaction de soi dévotement formulée, le choix du verbe n'est pas innocent. Fidèle à la tradition biblique du modelage créateur, il introduit l'originel et le surhumain dans la production d'un être. C'est une Genèse de la Mort qui s'ébauche, l'espace d'un mot. Le contexte au demeurant s'y prête. Mevrouw Clara est la femme forte. En l'admirant "de ne se rebuter d'aucune plaie" (OR 950), Nathanaël dévoile en elle, à son corps défendant, l'insensibilité des figures hiératiques — "il ne l'entendit jamais s'indigner de la barbarie des tortionnaires ou de la brutalité des gardes" (OR 949-950). *Aucune, jamais*. Le vocabulaire de l'absolu redouble pour la visiteuse des malades: "*nulle* contagion ne l'avait *jamais* atteinte" (OR 949; nous soulignons). Seule la Mort est immortelle. Et Mevrouw Clara n'a pas d'âge. Du moins est-elle "entre deux âges" (OR 947).

Il n'est pas exclus que le texte recèle à ce propos le paradigme, fréquent dans plus d'un mythe, de la disproportion, fût-ce, paradoxalement, avec modération. Une "grande

femme" (OR 947) n'est pas une géante, sans commune mesure, par exemple, avec la grande bête blanche que la contemplation nocturne de Nathanaël voit fuir dans les nuages à son retour d'Amérique. Mais elle bénéficie de ce gigantisme latent, moral ou figuratif, que le Dieu de la Bible ou la représentation du destin portent en eux, dût-il ne s'explicitier ici que par le biais rassurant des choses: la "grande cape" (OR 949) de la visiteuse, "la Grande Geôle" où les visites ont lieu, concurrencée plus tard par "la grande maison" des Van Herzog, qui tend toutefois à normaliser la disproportion en l'entraînant sur l'isotopie du prestige social (OR 951).

Le danger de la matière mythique est d'exposer le critique lui-même aux tentations de l'imaginaire. Un exemple le fera sentir. Peut-on supposer, par exemple, que Mevrouw Clara n'est disproportionnée que par fausse perspective, comme cette *Dulle Griet* de Pieter Brueghel, femme au front et au sein casqués, forte ou folle, figure de la guerre plutôt que de la mort, qu'on peut voir à Anvers au Musée Mayer Van den Berg<sup>1</sup>? Yourcenar sait à l'occasion "rendre [ses] respects" à notre peintre, et précisément à "*Greete l'Idiote*, hurlant sa juste et vaine fureur" — figure, cette fois, de la paix meurtrie (EM 738). Mais cette Greet aurait trois visages et, pour l'heure, Brueghel n'est pas convoqué. Pas plus que les Greet et les Marguerite qui émaillent le gazon yourcenarien, figures de la paix dans *L'Œuvre au Noir*. Dans notre passage, le livre reste anonyme et son influence est aussitôt rejetée; et avec elle, la vérité et la valeur de l'allégorie.

### Rabâchages et mastications

Des traits de style aussi infimes sont-ils à même d'ébaucher la dimension mythique? Nous pensons que oui, pour autant qu'ils se joignent à d'autres, aussi insidieux. Aux repas de l'intendante, une certaine façon de "mastiqu[er] en silence" (OR 949), et de détailler pour un commensal trop sensible la torture des prisonniers, en "ramassant du bout des doigts les miettes restées sur son *tranchoir*", fait de la grande femme une manière d'ogresse et de bourrelle méticuleuse, disproportionnée autant que "l'arête *tranchante* du chevalet" où l'on assoie les suppliciés peut l'être d'un inoffensif couteau de cuisine quand un même radical *trancher* prête à leur commune capacité de couper un surcroît de violence ou d'efficacité (OR 950 et 949; nous soulignons). Bien qu'il suggère benoîtement, de la part d'une intendante scrupuleuse, l'habitude ménagère de ne rien perdre du pain coupé, le terme innocent se prête à suggérer confusément d'obscurcs déviations de l'application minutieuse. On est loin d'une "Fée aux miettes" à la manière de Nodier.

Qu'il ait fallu malmenier le texte, lui faire rebrousser chemin, solliciter le moindre disfonctionnement des premiers niveaux de sa cohérence, pour ajuster les pièces nécessaires à façonner le monstre montre assez que cette résurgence de la cruauté dans la

<sup>1</sup> Une lecture anagrammatique pourrait déceler la *Dulle Griet* dans la "Grande Geôle".

figure récusée de la mort continue de se déguiser sous des apparences bénignes. Au début du passage, Mevrouw Clara "mastiquait en silence" (OR 949); à la fin, elle "continu[e] à manger placidement" (OR 950). D'une formule à l'autre, le terme inquiétant a disparu. Mais la placidité elle-même, dans ce contexte, peut être monstrueuse.

Pour ses soins aux prisonniers, l'impavide visiteuse emportait toujours, outre le cuveau des "bains de siège [...] une écuelle pleine de suint de mouton, pour laver et graisser les plaies"; au temps de l'hôpital, elle "fit avaler" à son malade "une crème épaisse et sucrée" (OR 947); aujourd'hui, elle a soin que son protégé prenne pour sa toux "une tisane au miel" (OR 950): la propreté mise à part, qui fut, à l'hôpital, le premier et le plus équivoque des soins donnés, on est chaque fois dans le traitement de l'émollient; mais dans le premier cas, la minutie descriptive, le surcroît d'érudition historique dans le choix des objets, des gestes et des ingrédients, suffisent à soulever le cœur; la crème dont la composition reste inconnue, qu'on fait avaler sans demander l'avis de l'intéressé, dont on ne donne que "quelques cuillerées" sans en expliquer le pourquoi, se maintient par là entre douceur et contrainte, entre "aliment" et potion (OR 947). La tisane au miel, bien que différée, s'ajouterait à la saturation, si boisson autant que médication, elle ne se rapprochait davantage du lieu commun jugé inoffensif des remèdes de bonne femme. Mais dans la mémoire du lecteur, plus encore que dans celle du personnage, ce genre de résurgence édulcorée fonctionne comme une réminiscence mielleuse, favorisant le retour en arrière, vers ces moments du récit où l'éponge humide promenée le long d'un corps encore inconscient, le suint du mouton — cette autre victime — ou les tampons de charpie glissés entre chair et métal, disaient le sang et les sanies sous le couvert de l'action charitable.

Qui dira jusqu'où, au delà de l'explicite, se prolonge la suggestion d'un texte? Par la voie de cette participation angoissée que Nathanaël partage ici avec sa maîtresse, incapable d'accompagner Clara dans ses visites et qui s'évanouit dans la cour de la prison, et ailleurs, dans *L'Œuvre au Noir*, avec le prieur des cordeliers, les détails de la torture portent en puissance l'horreur de toujours — les Feux et les Fers. Marguerite Yourcenar n'a pas pour rien écrit un essai sur *Les Tragiques*<sup>1</sup>. Toute souffrance est infinie "dans sa substance", aurait dit le prieur (OR 725). Agrippa d'Aubigné, toutefois, parlait sous l'impulsion de l'horreur et de l'indignation. Il en va autrement de l'impitoyable gouvernante, taciturne de nature, dont l'instance narratrice feint pour l'heure d'épouser la froideur. La "compétence" ménagère de la visiteuse des prisons (OR 947) n'aura pas été, pour nos sensibilités, le moindre supplice<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Voir *Sous bénéfice d'inventaire*, EM 22-36.

<sup>2</sup> L'analogie de Nathanaël et d'ailleurs de Mme d'Ailly avec l'écrivain est à chercher ailleurs, dans son commentaire des *Tragiques*, précisément, mais toujours sous le déguisement de l'impersonnalité, à moins que celle-ci ne soit qu'une façon commode de se rallier à un lieu commun: "Pour une fois", nous dit

### En eaux troubles

Nathanaël récuse cette figure de la mort. Il est néanmoins d'autres informations qui, par leur contraste même, prolongent la virtualité de l'identification mythique bien au delà du personnage de Mevrouw Clara.

Au moment de quitter l'hôpital, l'intendante est pour l'heure la "bienfaitrice" (*ibid.*) d'un malade dont le médecin a pris soin d'annoncer qu'il "en réchapperait encore cette fois-ci" (OR 947). Le couple disparate emprunte un moyen de transport qui convient certes à une ville de canaux, autant qu'à ménager un convalescent. Une "barquette" est empruntée "au jardinier". C'est d'ailleurs vers le "jardin"<sup>1</sup> qu'on se dirige et l'air est "printanier": il "gris[e]" le jeune homme (OR 949) — comme le grisera plus tard, dans un autre moment de répit tôt compromis, la gaité de ses compagnons (OR 989). A aucun moment le canal n'est décrit; pour marquer la progression, l'expression adoptée confond dans sa généralité l'eau et la terre<sup>2</sup>: "on fit lentement route". Tout dit la vie, même la faiblesse du rescapé, qui s'inscrit dans le progrès de la démarche: lorsqu'il s'appuie sur l'intendante, c'est "pour monter la marche du débarcadère" (OR 949).

Mais il suffit que la sombre figure, vigoureusement écartée, ait dû l'être, par un effort que Nathanaël a fait sur soi, pour que la lente progression "par des canaux peu fréquentés" (*ibid.*) rejoigne pour nous l'arrière-fond mythique des barques funèbres, dans l'ambiguïté d'une convalescence incertaine et d'un isolement qui n'a pas fini de grandir. D'autant que la dernière fonction de Mevrouw Clara dans la diégèse proprement dite sera d'accompagner Nathanaël à un autre embarcadère et pour une autre traversée.

### Retour du refoulé

Dans la distribution du récit, dès l'entrée dans la belle demeure, l'effacement relatif de Mevrouw Clara, réduite à ses fonctions domestiques — "Il la vit peu, désormais" (OR 949) —, la préserve de toute vocation allégorique. Mais il a pour effet indirect de ne pas concurrencer, dans l'esprit du lecteur, la netteté du morbide souvenir. Il en va de même pour Nathanaël, qui constitue en cela le modèle intratextuel de la réception programmée. La dernière vision qu'on nous offre de la protectrice, toujours de son point de vue à lui, la restitue à la Mort majuscule, récusée comme l'obsession, et comme elle irrécusable. Elle a d'abord été dite "charitable [...], bienveillante et froide à son ordinaire" (OR 980).

---

l'essayiste, décidément hostile à une certaine pratique de son art, "la littérature est hors de cause", dans cette lugubre narration des "Feux", "devant laquelle l'imagination [...] défaille" (EM 30).

<sup>1</sup> C'était déjà "sur le seuil du jardin" (OR 948) qu'on avait découvert Nathanaël enseveli sous la neige, pour le sauver, alors que lui-même, au plus fort de la tempête, n'avait trouvé au même endroit que de "hautes façades plaquées de neige", séparées l'une de l'autre "par des grilles ou des murs bas", et finalement un "renforcement" où se coucher, dans "l'un des murs" (OR 941). Deux visions pour un même lieu.

<sup>2</sup> Au contraire, après la mort de Belmonte, le canal est "l'eau lourde" où l'on a jeté "des déchets de nourriture, des fœtus, des charognes d'animaux, peut-être un ou deux cadavres" et finalement le manuscrit du mort, "feuilles ramollis et flasques coulant dans la vase" (OR 973).

Comme la première fois, son identification à l'épouvantail mythique s'impose au terme de la séquence, et pour y être refusée:

De nouveau, cette grande femme aux cheveux tirés lui rappela la Mort, et, de nouveau, il se dit que cette fantaisie était absurde: la mort est en nous (OR 980).

Le rappel de l'impression antérieure est introduit par une expression figée qui dit la répétition de la manière la plus commune et néanmoins la plus paradoxale — puisqu'elle en dit la nouveauté — et que la subdivision en deux temps de ce fragment d'histoire et de récit répète elle-même avec l'insistance de l'anaphore: autant de moyens stylistiques de suggérer que l'impression première se confirme en se renouvelant. Que l'identification se nourrisse des mêmes traits descriptifs — *la froideur, la grandeur, les cheveux tirés* — sert la cohérence du propos comme la conformité du personnage, tout en suggérant à travers lui l'immutabilité de la mort, bien que le trait qui la disait le plus communément — le crâne — ait été sacrifié à l'économie nécessaire d'une seconde présentation, comme à cette rhétorique de la discrétion coutumière, chez Yourcenar, des sens qui gagnent à être devinés.

Le plus gros du voyage se fera par eau. Que le "bateau plat", puis le "coche d'eau" (OR 980) remplacent ici la "barquette" du départ de l'hôpital, prolongeant sous la variété des appellations le même transport à justification référentielle, s'offre à nouveau aux dérives mythiques<sup>1</sup>. Nathanaël, en tout cas, part pour ne plus revenir. Certes, la gouvernante ne sera pas du voyage. Les seuls passagers qu'on entendra auront toute la vulgarité de la vie. C'est par eux, néanmoins, que Nathanaël apprendra la mort de Saraï. A nouveau, le texte s'emploie à générer le stéréotype, mais se refuse à l'accréditer tout à fait. Dans le contexte à venir, l'allégorie aurait des titres à une gravité accrue. Le commentaire qui la récuse ici semble pourtant en alléger le poids. La *notion superstitieuse* de tout à l'heure, par exemple, n'est plus qu'une *fantaisie absurde*. Mais l'expression est propre à suggérer, devant l'obsession, l'agacement et la dérobadé. Inversement, l'absurdité dénoncée n'est attribuée qu'aux errements fantasmagoriques, mais *absurde* est un terme dont une littérature existentielle, en un temps lourd encore de pessimisme existentialiste, ne fait pas impunément son dernier mot.

Aussi bien, à chacune des occurrences, la résistance de Nathanaël à l'image allégorique implique qu'elle se soit d'abord imposée à lui, comme appartenant à l'inconscient du personnage. La conclusion réaliste a changé elle aussi. Dans le précédent passage, le malade parlait quasi en praticien de la maladie, localisant le mal: la mort était "dans ses poumons" (OR 949); cette fois, elle est "en nous" (OR 980). De se faire plus générale, la localisation affecte l'humanité toute entière, selon le lot commun de

<sup>1</sup> Le coche d'eau reparait toutefois dans le rêve de retour, déchargé de toute connotation funèbre: "Il s'était vu, valet du jeune Hendrick, montant à sa suite sur le coche d'eau" (OR 990). Mais les objets dit symboliques ne le sont jamais nécessairement, ni à demeure, ce qui rend leur valeur, quand ils en ont, plus secrète et, partant, plus prégnante.

la condition mortelle. Elle n'en exprime pas moins l'intériorité angoissante de la contradiction existentielle: si la mort en nous, elle est au cœur de la vie, et l'avenir fatal au cœur du présent. L'imagination mythique, pour s'être maîtrisée en moralisme et en maxime, n'est pas totalement évincée.

La mort est en nous, et le mythe avec elle, pour l'écrivain comme pour le personnage: tout comme Clara l'imperturbable, Noémi "l'intolérable" (EM 712), la grand-mère qu'on n'aime pas, aura été, dans *Archives du nord*, une "épaisse incarnation de la mort" (EM 454).

### III Le fonds naturel

C'est à chaque pas que notre pérégrination parmi les mythes de l'obscur aura trouvé la nature. La structure du récit, en ménageant à l'adolescent de Greenwich sa découverte du nouveau monde, en lui offrant au terme de l'aventure une retraite sauvage dont la seule annonce lui fait battre le cœur, donne à cette nature valeur d'initiation et d'aboutissement, dans la relative solitude des îles. Mais un inculte qui lit emporte partout son bagage, même dans ces moments privilégiés où il n'a devant lui que le sable et l'eau. La nature est-elle naturelle, ou est-elle le dernier mythe d'*Un homme obscur*? Le cabotage des bords inviolés nous en a donné l'approche. Tâchons de pénétrer plus avant.

#### Bêtes et plantes du nouveau monde

"Des milliers d'oiseaux se balanç[ant] sur la houle [...]; un beau cerf ou un énorme élan travers[ant] un pertuis [...], s'ébrouant sur la rive" (OR 908). L'insolite, dès l'abord, avait sa démesure archaïque.

En fait, l'île Perdue aura été une île pour les hommes, fussent-ils bons sauvages ou naufragés, où la petite colonie, fût-elle dispersée, "nombre de ses chaumines [...] effondrées" et ses "vagues sentiers [...] disparaiss[ant] l'hiver sous la neige" (OR 913), prévalait néanmoins sur le décor. Au printemps, l'évocation des oiseaux migrateurs n'était que l'occasion de ces coups de fusils qu'on aurait pu entendre plus tôt dans ce voyage brutal, ou de ces coups de massue et de ces jets de fronde qui montrent qu'on n'est plus à l'âge des lutins dans les bocages. Il faut la solitude pour qu'un ours dégustant des framboises, un renardeau amical, des couleuvres, initient Nathanaël à la tranquillité sauvage, qu'il a soin de garder pour lui seul, protégeant ainsi ses amis. Car même Foy, si naturelle, dans l'amour comme dans la mort, n'entre pas dans la confidence.

Solitude, déjà. Seuls les arbres, toutefois, "si grands et si majestueux", suscitaient des termes à la limite de la métaphore sacralisante (OR 916). Encore faut-il la mort de Foy, femme d'une saison, pour que, "form[ant] des masses rouges, violacées, ou jaune

comme l'or" (OR 917), ils revêtent une majesté très humaine, qui surprend un peu, venant d'un homme obscur: celle qu'ont les reines à leurs obsèques — puérole compensation<sup>1</sup>. Nous avons dit déjà, et Paul Pelckmans avant nous, ce qu'on peut en penser. Bruno Tritsmans y reconnaîtrait sans doute cette forme d'anthromorphisme qui distingue Yourcenar de Caillois: encore une fois, c'est le pathos lié à l'humain qui envahit la nature, mais sans dépasser le niveau des royautés humaines. Comparée à l'antique mythe du héros, l'opération reste ici au degré le plus factice de la grandeur, celui qui s'exprime par le faste: courte cascade de couleurs raffinées, où l'on ne retrouve plus les contrastes des sombres bords, sinon que la mort est là, sans le cataphalque baroque, dont la nature se voit chargée d'assurer le décorum, en cela même asservie à une culture de la richesse et du clinquant. A ce stade du développement de la matière, le projet yourcenarien, à supposer qu'il y en ait un pour notre sujet, ne se dégage pas des concurrences conformistes, sans qu'on puisse déceler, sous l'insignifiance des allusions, un véritable inconscient du texte.

On aurait pu croire que l'hiver, en enfermant les hommes dans leur hutte, aurait pour effet de les couper de la nature; mais il y enferme aussi certains animaux, voire des plantes que le récit évoque à ce moment et dans ce lieu: les petits oiseaux qui entrent par les fenêtres de la grange et qui "s'affair[ent] là-haut dans la paille", mais surtout les "bottes d'herbe-douce" dont on fait les corbeilles (OR 918), en cela domestiquées. C'est le moment, après la mort de Foy, où il suffit d'un rien pour rendre au solitaire "la douceur des premiers temps" passés avec elle (OR 919). La vertu, pour cette herbe elle aussi *douce* de nom, "d'exhaler à nouveau, quand le temps tourne à la pluie, l'odeur qui a été sienne pendant des mois, parfois des années plus tard", c'est-à-dire, selon Nathanaël, d'avoir "une mémoire" (OR 918-919), l'offre à une dimension plus que naturelle et même plus qu'humaine, capable de réduire le contraste de la *viriditas* ancienne — "lorsqu'elle était encore verte et fraîche au bord des cours d'eau" (OR 919) — et du dessèchement présent. Une fois encore, l'emploi apparemment anodin, purement référentiel de la locution *au bord* semble signaler, par sa récurrence même, que le texte franchit un seuil, risque un regard sur le domaine interdit. Mais dans le cas présent, la mémoire n'est pas longtemps sacrée. Le printemps ne ramène que les moustiques et même la fuite, sur le canot, puis sur le vaisseau qui s'éloigne, n'aura pas un coup d'œil sur les bois presque inviolés.

La nature sans hommes de l'océan traversé et de l'île quasi déserte où l'on meurt seul ne sera-t-elle que naturelle? C'est un homme à nouveau qui la regarde.

<sup>1</sup> On connaît au moins cette "Consolation à Monsieur Du Perier", où l'égalitarisme devant la mort, à défaut de splendeur automnale, conjoint le pauvre et les rois.

### La bête blanche

Il revient à la nuit, une fois la terre éloignée, de fournir au regard contemplatif une manière d'œuvre au blanc sur fond d'obscurité, et du même coup l'animal surnaturel qui faisait défaut jusqu'ici. Cette lune "sort[ant] des nuages comme une grande bête blanche, et y rentr[ant] comme dans une tanière" (OR 920), implique une suffisante sollicitation du référent, une assez forte complaisance à l'interprétation analogique, pour qu'on pressente l'imagination mythique à l'œuvre, modérée seulement par l'insistante rationalisation qu'y maintient la forme comparative<sup>1</sup>.

Pour métamorphoser la face lunaire en animal, il ne suffit pas d'accréditer à son avantage quelque illusion d'optique, de la mobiliser selon le stéréotype enfantin qui veut qu'elle suive notre mouvement. Il faut encore que des formes indistinctes se substituent à cette rondeur si caractéristique, d'autant plus connue et popularisée qu'elle n'est pas constante et se gagne en quelque sorte quartier par quartier. Le texte ne dira nulle part si la lune est pleine, même si son substitut animal, par sa grandeur et l'unification de sa blancheur, implique la plénitude. Elle sera toutefois accréditée, en un second temps, par l'image d'équilibre et de solitude lumineuse qu'elle devra au fait d'être "suspendue très haut dans l'espace où l'on n'apercevait rien d'autre", de "brill[er] là en contraste avec "l'eau houleuse" et d'être associée alors à un décor marqué par la totalité, fait de "ciels tout noirs mêlés à l'océan tout noir" (OR 920).

L'expérience commune montre que les variations de formes des nuages, porteurs de rêve aux yeux de plus d'un, se prêtent à des identifications variées et souvent monstrueuses. La lune, elle, sauf à pénétrer, avec Baudelaire, dans la chambre des lunatiques, ne réussit guère qu'à être un point sur un i, ou une blanche hostie. Nathanaël se garde bien de lui donner, par exemple, les pattes de la bête, qui seraient sans doute ridicules. Ici, c'est l'imprécision, le mouvement et, partant, la fugitivité de l'imaginaire convoqué qui lui ouvre un ciel aimablement mythique. A la limite, cette solitaire n'est que la parente naïve, plus proche et plus mobile, des constellations.

Elle cependant a deux faces, la première liée à son mouvement, la seconde à son immobilité. Après les allers et retours de la grande bête blanche, cette lenteur traditionnelle qui lui est rendue la fait paraître différente. La lune mythique n'est pas seulement mouvante parce qu'elle se meut, mais parce qu'elle change. Son dernier état, toutefois, s'éternise. Redevenue objet de contemplation, mais à une telle hauteur, dans un tel isolement et une telle domination de l'agitation de la mer — cette autre immensité —, elle devient phare de ce type particulier de mystère qu'il faut bien dire naturel.

<sup>1</sup> Les deux comparaisons n'apparaissent pas seulement à la même place dans les deux segments, avec reprise de la même préposition: elles constituent une comparaison filée, le caractère oppositionnel des deux actions (sortir vs rentrer) renforçant leur lien, l'économie du sujet et la substitution du pronom au complément référentiel masquant le comparé.



## Résurgence de l'homme. Les Centaures

Le mythe est une seconde nature: on le chasse, il revient au galop. L'île nature sera le lieu, pour la femme et pour l'homme, d'apparaître à nouveau, avec l'intensité du souvenir ou de la surprise. Entre la sauvagerie et l'être humain, une coïncidence s'établit, qui peut aller jusqu'à la connivence. Mais la femme naturelle, dépossédée des atours qui la défendaient, n'en est que plus mythique. Et la mythologie jamais nommée se devine encore sous les gaillardes chevauchées de la vie.

Première et dernière, comme le baiser de Madeleine d'Ailly, et comme lui non dépourvue de connotations érotiques, la visite de Markus et Lukas semble d'abord fonctionner de manière semblable, plus proche des mythes chrétiens que des mythes païens. Leur vision fait "l'effet d'une apparition" (OR 988). Nathanaël les a pourtant "vus venir" (OR 988), ce qui devrait enlever à la surprise. Aussi bien une description précède, réaliste et rationalisante, avec des détails qui ne sont pas faits pour exalter et que la journée passée ensuite à Oudeschild intègre à un tableau à plus d'un titre coloré et mouvementé: "blancs et blonds, plus rouges ou plus tannés aux endroits de leur corps que leur habituels surcots de travail ne recouvraient pas", ayant dressé "tant bien que mal" des chevaux provenant de la harde abandonnée (OR 988) — avec les disgrâces que cela implique dans leur façon de monter —, ils sont pour Nathanaël l'occasion de renouer avec le monde des hommes, en l'occurrence un petit monde breughelien, tout en "kermesse", "bourrades", "embrassades" et "beuveries" (OR 989), mais aussi, dernière suggestion furtive du plaisir et de la mort "dans la soupente où il couchait avec Markus", de retrouver sa solitude dans ce mouchoir "taché de sang" où le familier de *L'Œuvre au Noir* acceptera peut-être de reconnaître une forme dégradée de l'Œuvre au Rouge<sup>1</sup>. Tout le passage s'encadre précisément dans le contraste de la vie et de la mort: au début, la caractérisation globale de la vision lui donne la valeur mythique d'une visitation régénératrice — "on eût dit que la vie, pour lui rendre visite, avait pris leur forme et celle de leurs montures"; au terme, les "promesses de revoyure" n'empêche pas de savoir "qu'on ne se reverrait pas" (OR 989).

Ils n'auront donc été que fugitivement les instruments du mythe, à nouveau par une sorte de miracle, païen cette fois: "montant à cru", "demi-nus" eux-mêmes et deux à l'être (OR 988), ils sont élévation et révélation du corps, médiation entre l'homme et la bête, la division et l'unité. A l'instar des Centaures, en cela aussi demi-nus, ils empruntent à leurs montures quelque chose de leur sauvagerie: "les cheveux [comme] les crinières

<sup>1</sup> Rhétorique de la discrétion. Restituons la phrase complète: "Le lendemain, dans la soupente où il couchait avec Markus, une quinte le prit; il cacha son mouchoir taché de sang" (OR 989). Dans ce contexte de dissimulation, les sons disent plus que les mots parce qu'ils disent d'autres mots. Entre la quinte et la tache, et le mouchoir caché, le cliché *cracher du sang*, propre au sémantisme traditionnel de la tuberculose, n'a pas sa place. Mais ce trou narratif est compensé par le détour de l'anagramme: *cacher* cache *cracher* mais le découvre, à un son près. *Tacher* le répète, à deux sons près. Et si le lecteur consent à revenir en arrière, *couchait* sera touché, à trois sons près. Et l'amour —si c'est l'amour -, par delà ces anagrammes, sera marqué par la mort.

flottaient au vent" (*ibid.*). Frères charnels, Gémeaux sinon jumeaux, comme Castor et Pollux, les Dioscures chevauchant auxquels le bas-relief du British-Museum a pu servir, en plus paisible, de modèle et dont le prénom et le surnom, pour les amateurs d'anagrammes, se laissent quelque peu deviner dans leur première dénomination de "deux robustes et joyeux gars" (OR 988), ils sont eux-même phonétiquement accouplés dans leurs prénoms de Markus et Lukas par la reproduction inversée du couple vocalique autour de la même consonne centrale, dualité représentée jusque dans ces épithètes qu'ils se partagent, "bleus et blancs" (988), opposés vocaliques, mais jumelés par leur caractère monosyllabique et par l'allitération double à l'initiale<sup>1</sup>. Si le modèle mythique avait été explicite, ces manigances sonores n'auraient pas été nécessaires à l'identifier et à développer son sens. A la fois montré et caché, il relève d'une glorification de l'amour du semblable pour le semblable.

Quoi d'étonnant qu'avec eux "on fraternis[e]" (*ibid.*), que Nathanaël monte "en croupe" (OR 989), derrière ce Markus avec lequel il "couch[era]"<sup>2</sup>. La galopade vers Oudeschild prend dès lors des allures de chevauchée érotique. Le corps qui s'y modèle, selon une sélection toute naturelle quand on galope à deux, n'est pas moins un corps à corps, étroite qui régénère: "Il faisait bon étreindre le torse solide [...] et sentir contre soi cette chaleur et cette force. Même l'odeur de sueur qu' "exhale un corps sain était bonne" (OR 989).

De la croupe animale au torse humain, l'évocation retrouve une manière de noblesse. Il est moins commode de statuer sur la perte d'identité dont Markus s'y trouve touché: ce torse anonyme n'est-il qu'une façon de coïncider, pour la pensée, avec les étroites réalités du contact physique, conformément à l'éternel fétichisme de l'amour? Emprunte-t-il une part de sa dignité au prestige fragmentaire de la statuaire antique? La chevauchée, en tout

<sup>1</sup> L'utilisation des couleurs se partage dans ce passage entre le réalisme descriptif et la virtualité emblématique. Elles peuvent certes distinguer par exemple la blancheur du corps et la blondeur du crin. Mais ainsi coordonnées, syntaxiquement et phonétiquement, sans information plus précise quant à leur localisation, elles désignent par abstraction généralisante la globalité de la vision. C'est tout entiers que les nouveaux venus ont quelque chose de solaire. Et c'est pour cela ou, si l'on préfère, contre cela que la suite de la phrase corrige aussitôt cette trop grande exaltation mythique par un retour au concret disgracieux d'une peau çà et là "plus rouge ou plus tannée" (*ibid.*). Les premières épithètes relèvent de l'éblouissement, les suivantes d'une observation sans complaisance.

<sup>2</sup> Les disfonctionnements de l'évocation trahissent son équivoque. La particularité du verbe *monter*, dans le vocabulaire équestre, est d'être un transitif direct: on monte un cheval; mais dans l'expression *monter en croupe*, l'importance du lieu a entraîné, par synecdoque particularisante, l'effacement de l'objet. Quand l'usage courant la complète, c'est pour préciser le cavalier derrière lequel on monte. C'est bien ce qui se passe ici, mais par l'inutile médiation du cheval: "il monta en croupe le cheval de Markus" (*ibid.*). Vétille, certes, mais qui contrevient au principe d'économie si fréquemment observé et dont Yourcenar se targuait volontiers.

De même, c'est le cheval de Markus qui est le plus chargé, mais c'est Lukas qui "ba[t] les flancs du sien pour le faire galoper" (OR 989). A cette occasion, l'organisation des deux phrases successives rend adjacents les deux prénoms, rendant plus sensible leur conjonction phonétique. Peut-être fallait-il que le couple se reconstitue, que le prénom de l'un, au terme d'une phrase, soit aussitôt suivi du prénom de l'autre, et qu'un violent exercice du corps —batter les flancs, faire galoper —se mette au diapason, tout comme la kermesse aura besoin que les vieux eux-mêmes "frapp[ent]" du talon le plancher pour mieux marquer la contredanse" (OR 989).

cas, se défend d'être fantastique, et l'on prend la peine d'expliquer naturellement pour quelle raison elle a l'immatérialité d'un galop silencieux: "Les chevaux allaient sans bruit sur le sable ou sur l'herbe basse" (*ibid.*). Si même c'est plus tard, dans la foule anonyme de la kermesse, que Nathanaël sera "de nouveau [...] un marin de dix-huit ans" (*ibid.*), le miracle naturel s'est opéré ici, pendant ce dernier voyage de l'errant. On pense à Hadrien se souvenant de Borysthène. N'empêche: ici, le double cavalier l'emporte sur la monture.

Mais la régénération d'Oudeschild n'est si éclatante que pour en souligner la brièveté: jeune de nouveau, mais "pour quelques heures" (*ibid.*), Nathanaël aussitôt crache le sang. Le retour, en quelque sorte, se fait en ambulance, pire encore: dans la barque du nocher: "Six lieux de chevauchée étaient hors de question; ils se firent un jeu de le ramener en barque" (*ibid.*).

### Résurgence de la femme. Saraï et Madeleine

A l'arrivée dans l'île, le premier regard de l'homme obscur sur sa solitude est suivi d'un premier geste: "Il plia les jarrets comme s'il allait tomber ou s'apprêtait à prier" (OR 984).

C'est un de ces rares passages descriptifs où le personnage, généralement focalisant, est vu lui-même en focalisation externe. On ne nous fait voir de lui qu'un mouvement du corps, dont la première interprétation — tomber — met en doute qu'il soit volontaire et la seconde — prier — s'accorde mal à ce que nous savons de Nathanaël. Si toutefois la nature est la valeur sacrée du récit, même la chute peut être une manière de la reconnaître, selon le modèle, chrétien celui-là, de Paul terrassé sur le chemin de Damas. Que le focalisant anonyme n'en puisse dire plus préserve le sacré possible en lui conservant son mystère.

La phrase, en se poursuivant, remplace la prière par le cri. Mais crier "dix fois, vingt fois" le nom d'une suppliciée emprunte les formes d'une prière jaculatoire, où la frustration amoureuse, entre la dérisoire tentative de convocation et l'invocation d'une initiée de la mort, spiritualise sa destinatrice à la mesure de "l'immense silence" qui tient lieu de réponse (*ibid.*)<sup>1</sup>. La parole sans destinataire présent n'est pas vraiment parole: à la fois réduite à un nom et répétitive, elle échappe au temps en s'y multipliant toujours semblable.

Là encore, le comportement se dédouble pour se différencier avec la force du contraste: après le nom de Saraï crié vingt fois, c'est "à voix basse" que Nathanaël

<sup>1</sup> Citons les "Carnets de notes de l'Œuvre au noir", publiés par Yvon Bernier (*La Nouvelle Revue Française*, n° 452, septembre 1990, p. 46): "Répétition (mantras). [...] il m'est souvent arrivé de me répéter silencieusement ou à mi-voix à moi-même: 'Zénon, Zénon, Zénon, Zénon, Zénon, Zénon...' Vingt fois, cent fois, davantage. Et sentir qu'à force de dire ce nom un peu plus de réalité se coagulait." Elle évoque ensuite cette pratique chez les mystiques et les amants. Elle y revient dans YO 189, toujours à propos de Zénon, mais en référant à certaine "conjuración magique" mentionnée par Colette (il s'agit dans ce cas de magie noire, dans la longue et pesante nouvelle de Colette intitulée *La Lune de pluie*).

"rèpèt[e] un autre nom" (*ibid.*). La discrétion de l'appel n'est pas seulement dans la sourdine apportée, son intériorisation réclamant un narrateur à l'ouïe fine. Débarrassée du nombre, la notion de répétition peut ne désigner que la reprise, possiblement unique, d'un nom prononcé autrefois. Tant de réserve n'est pas faite pour dérober au lecteur l'identité de la seconde appelée, mais au contraire pour la faire reconnaître dans sa discrétion même. Un appel suffit, pour dire l'unique, celle qui déjà n'était qu'un son, une perle, un pleur. On en aura plus tard une manière de confirmation, lorsque Madame d'Ailly, pour la première et dernière fois dans le récit, se verra attribuer la familiarité d'un prénom: "Madeleine d'Ailly... Il avait aimé autrefois murmurer ce nom" (OR 996). Ici encore, rien ne dit qu'*autrefois* soit *plusieurs fois*, en dépit de la vraisemblance. La vénération contenue, aux deux sens du terme, dans ce discours amoureux, tend à en accroître l'intensité en en raréfiant l'expression. Le baiser, lui aussi, avait été unique.

Ce n'est, dans l'île, qu'un début. Mais sous l'effet du pathétique récent de la mort de Saraï et, pour Madame d'Ailly, de la séparation, les deux femmes participent des mythes de l'absence et du compagnonnage contrastif, s'opposant ici comme le cri et le murmure et, de par le contexte antérieur, comme la pureté et la lubricité, la franchise et le mensonge, la discrétion et l'impudence, l'abstraction de leurs contradictoires vertus s'accroissant de ce statut nouveau qui fait l'une vivante et l'autre morte, mais également disparues, et qu'on ne reverra plus.

### L'objet aimé

○ Madeleine d'Ailly, toutefois, aura dans l'île le bénéfice du songe ou du presque songe, Nathanaël, "comme en songe", "accomplissant avidement avec elle les gestes faits autrefois" avec d'autres (OR 996). Cette fois, c'est avec elle-même qu'elle entre en contraste, sur une voie que son baiser, du moins, avait ouverte, mais que le battant de la porte, aussitôt, avait fermée. Ici, c'est Nathanaël qui fait d'elle "l'objet possédé", dont il peut "jouir en songe" (*ibid.*). On pourrait croire que la narration entend perturber par là l'image du pur amour. Il n'en est rien. L'aveu du désir dans les débordements de l'imaginaire se lie à une nudité de dénuement, proche du dépouillement de la mort. Ce corps qui songe, et non sans gestes, est "couché nu dans son linceul de laine brune" (*ibid.*). L'objet aimé, au contraire, compromis dans la vie par son rapprochement avec "les attitudes" des "autres amantes", s'en distingue par une "douceur" qui est d'abord celle du corps et du "complet abandon"; mais qui s'étend aussitôt, en réponse à la "tendresse" de qui s'empare d'elle, au registre des vertus morales propres, pour Yourcenar, à la féminité (*ibid.*). Dans ce jeu subtil du corps et du cœur, où "l'abus" dont on a "honte" n'est pas un "viol", l'enjeu est de donner au pur amour, d'un même mouvement, chair et charité (*ibid.*). Son enracinement dans le désir du corps l'accorde aux privilèges restaurés de la nature insulaire, mais l'isolement et sa compensation par le songe le maintiennent dans l'intensité du mythe. Aux audaces de la nuit répondent la

"gratitude", "le respect", la "révérence" du jour (*ibid.*). D'avoir rejoint la féminité tout entière dans ce qui aurait pu n'être que la fin d'une série, l'ange profané accède au contraire à la plénitude. Deux signes l'attestent en leur discrétion, deux contradictions qui relèvent de la pensée ou plutôt de l'imaginaire paradoxal. Madame d'Ailly, dans le reste du récit, n'avait pas de visage. Même au miroir, on n'en voyait que le pourtour. Ici, en même temps qu'il reste invisible pour nous, il devient pour Nathanaël l'évidence de l'amour: "c'était bien de l'amour, puisque l'objet possédé comme en songe avait chaque fois le même visage" (*ibid.*). Inversement, Madeleine d'Ailly perd jusqu'à ce nom murmuré tout bas, mais c'est pour grandir en féminité: "aucun nom n'était plus nécessaire, depuis qu'elle représentait pour lui toutes les femmes" (*ibid.*).

Le travail du mythe sur l'être aimé ne s'apprécie jamais tant qu'à ces contradictions qui s'en emparent, faisant de lui un des pôles de l'intensité vécue. Il faut dire toutefois que ce n'est qu'un temps, la répétition elle-même paraissant s'affadir: "Cela passa, et ne revint que par bouffées" (*ibid.*).

### L'île<sup>1</sup>

"L'île était si plate qu'on ne la découvrait que de très près" (OR 983). On pense à ces îles évoquées par Nathanaël pour Belmonte, "qui sont seulement des bancs de brouillard", et à propos desquelles le philosophe prononce le nom mythique qui fait sursauter le jeune homme: "vous vous prévalez [...] d'une Ile Perdue. N'étaient, à nouveau, les milliers d'oiseaux, les mouvements du vent et de la mer, le dernier lieu de vie aurait l'abstraction du banc de sable, aisément submergeable, auquel il sera comparé.

Très vite, l'île offre à l'expérience une intensité qui touche à l'absolu. Une métonymie aussi commune, aussi naïve en son exagération et, faut-il le dire, aussi phonétiquement disgracieuse que "il ne fut plus qu'yeux" (OR 984) suffirait à l'exprimer. Mais à ce regard exclusif, le merveilleux du monde s'impose par sa transformation. L'image qui suit, fût-elle à nouveau trop banale, inscrite dans les courbes naturelles du sable, et par ailleurs consciente de son irréalité, ajoute au prodige par une explication qui se veut génétique: "Les dunes formaient [...] des vagues monstrueuses, moulées, eût-on dit, sur les vagues véritables qui les avaient formées" (*ibid.*). Dans ce contexte, la banalité est à la mesure de l'émerveillement et le lieu commun est utilisé pour fournir à l'image l'apparence au moins de l'état de nature. Moins usée, la transposition consciente du regard qui enregistre, courant sur les dunes, "une sorte d'embrun de sable" (*ibid.*) revient à filer la presque métaphore. Plus complexe encore, mais sur la même ligne, la vision

<sup>1</sup> Nous traiterons rapidement de ce sujet important, parce qu'il a déjà été traité, par Carminella Biondi et par Elena Pessini, dans leurs communications du colloque d'Anvers, *Roman, Histoire et Mythe*, et, pour la seconde, dans sa communication de Cluj-Napoca, à paraître. Voir ici même Sabine Hillen et Bruno Tritsmans. Sans oublier le mémoire de Roberta Bertocchi mentionné à la Bibliographie (Parme, 1989). L'île frisonne, écrit C. Biondi, "révèle peu à peu son statut, privilégié de lieu mythique, absolu, hors de l'espace et du temps" ("Le mythe de l'androgynisme dans l'œuvre de M. Yourcenar et de M. Tournier", à paraître incessamment).

des nuages "ballott[és] comme des voiles de barques" (*ibid.*) réintroduirait dans le passage naturel la suggestion des voyages humains si le ballotement des voiles, dans le code des signes marins, n'impliquait la bonace.

Que ces images et leur cohérence même soient banales, que le visionnaire se montre néanmoins averti de leur artificialité contribue paradoxalement à la plénitude de la vision dans la mesure où ces facteurs de dépréciation ne parviennent pas à la troubler. Le lieu commun restauré dans sa force d'évidence se fait d'autant plus fort que la rationalité qui le soupèse ne l'entame pas. Même le souvenir contrasté de l'île Perdue, avec ses rocs et ses arbres, devant ce qui ne sera jamais l'île retrouvée, au lieu de décevoir l'attente, dédouble la valeur mythique du motif. De même qu'à Amsterdam la perspective d'aller vivre et peut-être mourir dans cette solitude, par ce qu'elle réveillait du souvenir de l'île antérieure, faisait "battre le cœur" (OR 979), la découverte de leur différence n'empêche pas le solitaire d'éprouver une émotion nouvelle que l'expression utilisée à en rendre compte rapproche de l'ancienne, puisqu'on y retrouve le mot *cœur*, mais dont elle s'emploie cependant à la distinguer par un surcroît tel qu'il la fasse comme oublier, transformant le battement ressenti en soi en une vibration dont on serait entouré: "Il ne s'était jamais senti au cœur d'un tel frémissement" (OR 985). Battement, ballotement, frémissement: cette transformation du monde est habitée par la vie.

Si nous sommes attardé à ce passage, c'est qu'il représente le niveau le plus modeste du mythe: cette participation aux lieux communs qu'on voudrait fidèles à l'état de nature, mais dont une autre forme de fidélité consiste à prendre conscience et à reconnaître, comme le fait Nathanaël, qu'ils ne le sont pas.

### **Vie et mort. La solitude habitée**

L'île est solitude, où se pressent les frères inférieurs, devenus les égaux. Solitude et plénitude. Car les animaux la peuplent. Ils foisonnent, sans alerter aucun malthusianisme trop fréquemment yourcenarien, se mangeant entre eux sans inimitié. Zénon avait déjà rêvé devant ce paradis terrestre de l'universelle dévoration où une Mevrouw Clara n'a pas de place<sup>1</sup>. "Hors du monde", fût-ce imparfaitement — car "rien n'est si parfait qu'on avait cru" (OR 986), Nathanaël peut se sentir "partagé entre la joie de l'oiseau happant enfin de quoi subsister et le supplice du poisson englouti vivant" (OR 986). L'animal est la vie.

Hors du monde, hors du temps. Avec le départ des deux femmes de la ferme voisine, "la solitude avait grandi" (OR 988). Les Dioscures, Madame d'Ailly elle-même, ne feront que passer. Que la perspective du retour disparaisse, et "le temps cess[e] d'exister" (OR 990). S'il est vrai que le mythe, comme le rite, comme le jeu, se nourrit d'une temporalité désynchronisée, les conditions sont remplies pour que la solitude soit

<sup>1</sup> Voir dans *Un homme obscur* l'épisode du tigre et du petit chien (OR 976), ou de l'échassier et de sa proie fuyante (OR 986); et dans *L'Œuvre au Noir*, l'épisode du bain lustral (OR 766).

plénitude. Nathanaël, pourtant, coche encore les jours sur une solive "pour ne pas perdre tout contact avec l'almanach des hommes" (OR 991). "Rien n'est si parfait qu'on avait cru". Pour qui doit encore mourir, la temporalité demeure.

La vie a aussi ses signes — ses cygnes — de mort. Dans l'île, toute la nature est belle, mais "le plus beau", ce sont à nouveau "les milliers d'oiseaux" qui y nichent. Et parmi eux cet "angle blanc" des cygnes dans le ciel (OR 986), comparable, pour nous, sinon pour Nathanaël, à ce "vol d'oies sauvages", "dans le ciel tout vide" qui surmonte comme un signe impénétrable, dans "La fin de Marko Kraliévitich", le petit vieux de la mort<sup>1</sup>. Seule la volonté du vent, dans la mouette morte, dit encore le vol. Et Mishima, dans la coulisse, s'enfonce dans *La vision du vide*<sup>2</sup>.

### L'Œuvre au blanc

Au dernier jour, l'observation du ciel, colorée autant qu'il se peut selon la nature, n'est qu'un pâle analogue des hallucinations d'un Zénon, plus proche à tout prendre, dans son apparence de soumission aux choses, d'Hadrien contemplant l'évolution de la nuit syrienne. "Le noir du ciel tourmait au gris [...]" (OR 998); "le ciel tout entier était devenu rose [...]: tout semblait orient" (OR 999). Que cette couleur en demi-teinte pâlisse encore et elle se perd: "L'heure du ciel rose était passée" (OR 1000). Mais l'heure de la déréliction n'est pas pour autant favorable au retour de la grande bête blanche: couché que le dos, Nathanaël regarde "les gros nuages se faire et se défaire là-haut" (*ibid.*). Tout au plus nous épargne-t-on, à lui comme à nous, toute forme d'Œuvre au rouge: "Le "mince filet écumeux" qui "dispar[ait] entre les brins d'herbe" n'a droit ni à sa couleur, ni à son nom (OR 1000).

Tels sont les derniers mythes de l'obscur, qui sollicitent en nous les lecteurs de l'oeuvre entier: une île que l'on croit "vide" (988), qui ne l'est pas, mais où l'on meurt seul; une visite de la vie qui est comme une visitation, et qui s'achève comme une visite de la mort; ou encore une aube mortelle — une Œuvre au blanc, mais le temps n'est plus des dénominations alchimiques.

Elle avait été préfigurée déjà par la première mort de Nathanaël: cet engourdissement sous un linceul de neige et, à l'hôpital, ce demi-coma "dans une grande pièce aux murs blanchis à la chaux", dont "les vitres [...] étaient d'immenses carrés gris". Ils correspondent en effet, dans le texte de 1982, à ce qui avait été pour Nathanaël, dans la version de 1934, le lieu et les circonstances de sa mort véritable.

### Pour en finir. Le mythe toujours recommencé

Nature, culture? le paradigme était faussé dans l'axe.

<sup>1</sup> C'est la dernière des *Nouvelles orientales*, rédigée et publiée en 1978 ("Chronologie", OR 1216), et donc presque contemporaine de la rédaction de *Un homme obscur*.

<sup>2</sup> C'est le sous-titre de l'essai que M. Yourcenar a consacré à l'écrivain japonais (Gallimard, 1980).

Egon, dans *Quoi? L'Eternité*, se raconte à Jeanne "avec une sincérité presque complète, c'est-à-dire presque obscène" (EM 1286). Car il s'agit pour lui de s'"accepter" tel qu'il est, c'est-à-dire — pour employer un mot dont nous avons abusé —, selon sa nature:

mais de ce fait même, les actes cessent d'être spontanés, deviennent presque une part d'un mythe que nous nous créons l'un pour l'autre (*ibid.*)

Dans l'île frisonne, le mythe tente de renier la culture, de se faire, non plus mythe de l'homme, mais mythe du monde. A bien des égards, le dernier récit de fiction de Marguerite Yourcenar semble consommer une évolution de long parcours: celle d'une relation à l'imaginaire qui s'ingénie à le démystifier, par une volonté de soumettre à l'effort de lucidité la tentation de la vision mythique, problématisant du même coup l'oeuvre de fiction dans sa spécificité. Or, si l'oeuvre existe, c'est dans la mesure où elle atteste l'échec de la tentative. Même si les mythes eux-mêmes ne sont jamais aussi parfaits qu'on l'aurait voulu.

Certes il est bon de redire l'indicible, et d'autant plus qu'il aura été dit et répété ailleurs, comme par vagues successives. Le livre est une île, où nous aurons eu un solitaire pour compagnon. Cette île dernière, qu'on y voit, crue déserte et qui ne l'est pas, mais redevient peu à peu solitude pour ce Robinson de l'abandon, c'est bien un mythe récusé. Il suffit pourtant d'un ruisseau pour qu'elle se découvre traversée par le fleuve qu'on ne repassera pas. Les animaux eux-mêmes, parce qu'ils disent la vie et la mort, le moucheron sur la vitre, l'épave de mouette traversée par "l'immense volonté du vent" (OR 998), les moutons dans leurs creux de sable en contraste avec les sacs vides des nids, sont des figures. L'alternance de la vie et de la mort touche l'île elle-même: "cette masse de sable issue des eaux s'y abîmerait un jour" (OR 997). Flottante, elle est frisonne comme on frissonne, attendant qu'une vague plus forte que les autres la fasse plus que tout autre *perdue*. Le flot originel submergera tout. La mer sera mère de la mort.

Mais faut-il s'éterniser sur ces sentiers labiles, plus que tout autre enchevêtrés? Nous n'avons que trop abusé de la patience du lecteur, à supposer qu'il nous ait suivi jusqu'ici. Si la prégnance de l'humain, dans *Un homme obscur*, habite la voix des choses, c'est que tout, pour l'homme, peut être mythe. Mais si le mythe est pour lui primordial, c'est parce qu'il dit sa fragilité. Son importance dans l'oeuvre et le roman qui nous occupent tient à ce que l'invention d'une vie, sous le masque modelé avec tant de fermeté magistrale, opte à chaque pas, par essais et erreurs, pour une idéologie instable. La statue à chaque instant vacille. Comme Sapho funambule au bord de l'abîme, Marguerite Yourcenar compose avec le mythe. La corde raide est la seule règle et ne partage que des vertiges. Si les détours de l'analyse ont pu, à cet égard, pénétrer le labyrinthe et dérouler ses voies, ce ne pouvait être que pour s'y perdre, selon cette aventure incertaine qu'est la lecture; mais s'y perdre, faut-il espérer, les yeux ouverts.