

L'ART DE LA DISTANCE

par Elena REAL (Université de Valencia)

“L’habitude précoce de la solitude est un bien infini. Elle apprend, jusqu’à un certain point seulement, à se passer des êtres. Elle apprend aussi à aimer davantage les êtres.”

M. Yourcenar, *Les yeux ouverts*.

S’écarter des êtres pour les aimer davantage. S’enfermer pour mieux s’ouvrir. Fermer les yeux pour voir plus clairement... C’est ce double mouvement de distance et de rapprochement, caractéristique de la pensée de Marguerite Yourcenar, que je voudrais considérer dans les pages qui suivent. Il rend compte, me semble-t-il, d’une éthique du détachement, d’un art de la distance, qui s’insinue déjà dans les premiers ouvrages de la romancière et s’affirme de plus en plus fermement le long de sa production romanesque.

Il serait sans doute vain de vouloir concrétiser exactement d’où et comment naît, chez Marguerite Yourcenar, cette nécessité d’écart ou de distance ; il semble cependant que l’“expérience précoce de la solitude” a, en grande mesure, contribué à cette tenace exaltation de l’isolement, de la distance, de l’intégrité personnelle.

Tout lecteur remarque sans peine que la solitude apparaît, d’un bout à l’autre de son oeuvre littéraire, comme une des caractéristiques inhérentes à la vie elle-même. Orphelins, bâtards, enfants abandonnés, ses personnages sont tous, dès leur enfance, foncièrement solitaires.

Cet isolement caractéristique du héros yourcenarien, marqué depuis sa naissance par la solitude, apparaît cependant comme une des valeurs essentielles de l’homme. Ce qui, au début, est ressenti comme un manque, est très vite assumé et même recherché comme un accomplissement, comme une valeur essentielle. La philosophie de Marguerite Yourcenar élimine le sens tragique de la solitude et de l’abandon

et fait de l'isolement "un bien infini", une des valeurs fondamentales de l'être, la condition nécessaire pour l'accomplissement de la personne.

L'amour, ce sentiment qui arrache l'être de sa solitude et le relie à un autre être, est dès lors éprouvé comme une faiblesse de l'âme, comme une défaillance. Cette attitude d'auto-défense, parfois même de mépris par rapport à l'amour est évidente dès les premiers textes : pour Alexis, "aimer est une faiblesse... et l'on ne devrait rien aimer, du moins rien aimer particulièrement" ; le vice d'Eric est bien moins "l'amour des garçons que la solitude". Dans *Feux*, elle écrit : "L'amour est un châtiment. Nous sommes punis de n'avoir pas pu rester seuls", et dans *Sixtine* : "Les êtres imparfaits s'agitent et s'accouplent pour se compléter, mais les choses purement belles sont solitaires comme la douleur de l'homme".

Une équation se dessine en filigrane sous toutes ces affirmations, par laquelle il s'établit une parité entre la solitude et la perfection : "La perfection est un chemin qui ne mène qu'à la solitude" (*Sixtine*).

La liberté de l'homme apparaît ainsi fondée sur la non-dépendance, et l'amour n'est perçu que comme une subordination qui prive l'individu de son autonomie, de son intégrité. Des premiers jusqu'aux derniers écrits de Marguerite Yourcenar l'on remarque cet effort obstiné des personnages pour préserver leur autonomie, pour ne pas dépendre affectivement d'un autre être. Si Alexis remarque que "c'est assez d'être le prisonnier d'un instinct sans l'être aussi d'une passion", Nathanaël, cinquante ans plus tard, lui fait en quelque sorte écho lorsqu'il s'abstient de confesser son amour à Sarai, "craignant d'être traité de nigaud ou de novice, ou de lui laisser prendre trop complètement barre sur lui". Le personnage yourcenarien apparaît ainsi comme un être foncièrement solitaire, "enfermé dans un monde bien à soi" (*L'Oeuvre au Noir*), séparé à jamais de ses semblables qui, comme les vingt images de Zénon reflétées dans le miroir florentin, fuient aussi "dans des mondes parallèles".

Cette idée de l'isolement foncier des êtres, de l'étanchéité de chaque individu, conduit à celle de l'impossible communication. Chaque homme est un univers fermé, "une créature... séparée de toutes les autres" (*Un homme obscur*) ; la possibilité d'établir de véritables liens n'existe pas. D'où la mise en question de la parole comme moyen de communication. Les mots sont incapables de rendre compte des idées,

L'art de la distance

des sentiments, des désirs que l'on éprouve. Comme remarque Nathanaël, "plus fins ou plus forts que les choses ne sont", ils ne correspondent pas aux choses. Il existe une béance entre le mot et la chose qui rend toute conversation impossible et tout dialogue, c'est-à-dire tout échange, vain.

Jean-Yves Debreuille avait très finement analysé, lors du dernier colloque M. Yourcenar de Valencia, cette mise en question de "la raison communicante" dans *Anna soror...* Or, cette disqualification se retrouve à peu de variantes près d'un texte à l'autre, plus explicitement peut-être dans les dernières productions de l'auteur. L'exemple que nous offre *L'Oeuvre au Noir* est intéressant, car en effet le roman présente plusieurs longs dialogues de Zénon avec trois interlocuteurs différents : avec Henri-Maximilien dans la première partie, avec le prier des Cordeliers dans "La Vie immobile", et avec le chanoine Campanus dans "La Prison". Du point de vue narratif, ces scènes dialoguées apparaissent comme de très évidentes mises en relief qui se détachent d'un récit majoritairement au style indirect, ou au style indirect libre à partir de "La Vie immobile". Or, l'on remarquera que dans ces passages où la voix de Zénon se fait entendre directement, et dans lesquels il essaie de communiquer sa pensée et ses sentiments à autrui, l'échange s'avère toujours impossible. Henri-Maximilien ne comprend pas son cousin. Comme remarque Yourcenar elle-même dans *Ton et langage dans le roman historique*, Henri-Maximilien "ne suit pas ses propos... Il entend les mots prononcés par le philosophe... mais passé un certain point, il ne les suit plus". Avec le prier, et malgré la sympathie mutuelle, Zénon est forcé de déguiser sa pensée : "Une fois de plus... il avait dû adopter, pour se faire entendre, un langage étranger qui dénaturait sa pensée, bien qu'il en possédât parfaitement les inflexions et les tours" (*L'Oeuvre au Noir*). Et finalement, la communication et la compréhension sont simplement impossibles dans le dialogue entre le philosophe et Campanus, dans le chapitre "La Visite du chanoine".

Cette disqualification du dialogue, cette mise en question de la parole comme moyen d'échange, conduit le personnage yourcenarien au silence, et le récit au monologue intérieur. C'est à travers le discours indirect libre que le lecteur peut saisir -au moins partiellement- la "formulation silencieuse" de la pensée d'un Zénon qui, conscient de

l'impénétrabilité de tout être, "avait renoncé à confier de vive voix sa pensée ou à la consigner par écrit" (*L'Oeuvre au Noir*), et qui "taisait les pensées qui pour lui comptaient le plus" (*L'Oeuvre au Noir*). Nathanaël de son côté, reproduit, par son mutisme, la même attitude. Le bref dialogue avec Léo Belmonte est, le récit l'indique nettement, une des rares exceptions à son silence habituel : "Moi, dit Nathanaël, se laissant aller comme il ne l'avait fait que quatre ou cinq fois dans sa vie avec Jan de Velde" (*Un homme obscur*). Toute sa vie est un écoulement silencieux et solitaire vers la mort, comme le souligne le récit lui-même : "Il ne parla à personne de cette rencontre" ; "il n'avait personne à qui confier ces sentiments" ; "ces deux mots ne suffisaient pas pour la définir" ; "ce n'était quand même que des mots". (*Un homme obscur*). Et cette mise en question du langage se retrouve, assumée par Marguerite Yourcenar elle-même, dans *Souvenirs pieux*, dans *Archives du Nord*, et même dans le *Discours de Réception à l'Académie*, où elle dit : "Nous savons tous que toute pensée profonde reste en partie secrète, faute de mots pour l'exprimer."

Cette vision de l'être comme un "secret impénétrable" (*Mishima ou la vision du vide*), séparé des autres et condamné au silence, s'accompagne, chez Marguerite Yourcenar, du sentiment de la vanité des affaires humaines. La notion de la fluidité éternelle du monde et des êtres, familière à l'écrivain dès ses premiers ouvrages, entraîne celle du caractère illusoire de la vie. L'image de l'*homo viator*, "immergé dans le flux universel" (*Le Temps, ce grand sculpteur*) se retrouve d'un texte à l'autre de sa production littéraire. Mais c'est peut-être dans *Un homme obscur* qu'elle apparaît le plus clairement explicitée :

Tout se passait comme si, sur une route ne menant nulle part en particulier, on rencontrait successivement des groupes de voyageurs eux aussi ignorants de leur but et croisés seulement l'espace d'un clin d'oeil. D'autres, au contraire, vous accompagnaient un petit bout de chemin... On ne comprenait pas pourquoi ces gens s'imposaient à votre esprit, occupaient votre imagination, parfois même vous dévoraient le coeur, avant de s'avouer pour ce qu'ils étaient : des fantômes. De leur côté, ils en pensaient peut-être autant de vous, à supposer qu'ils fussent de nature à penser quelque chose. Tout cela était de l'ordre de la fantasmagorie et du songe (Gallimard, p. 142).

La conscience du caractère illusoire de la vie et des autres vivifie le sentiment de solitude et entraîne le sentiment de la théâtralité de

l'existence. La vie se découvre être une représentation. Cette conception du *theatrum mundi* rejoint celle des grands moralistes universels, et rappelle plus d'un écrivain espagnol du Siècle d'Or, (que cependant Marguerite Yourcenar semble avoir mal connus et peu appréciés). L'idée que les valeurs de ce monde sont trompeuses et que la soi-disant réalité n'est qu'une surface de fausses apparences, de mensonge et d'illusions, aboutit, explicitement, dans *Souvenirs pieux*, à l'image du bal masqué :

Les yeux de l'enfant et ceux du vieillard regardent avec la tranquille candeur de qui n'est pas encore entré dans le bal masqué ou en est déjà sorti. Et tout l'intervalle semble un tumulte vain, une agitation à vide, un chaos inutile par lequel on se demande pourquoi on a dû passer (Gallimard, p. 202).

D'où, l'image récurrente du miroir dans cette oeuvre. Miroir gênant, qui dévoile à chaque personnage le masque dont il est affublé, qui met en évidence la fausseté de l'image qu'il renvoie. Zénon, "dont les yeux sont eux-mêmes deux miroirs", provoque lui aussi le malaise dans son entourage : son regard en effet met à nu le masque, l'illusion, la fausse apparence.

Ce sentiment de la vanité de la vie, et partant des affaire humaines, "immerses qu'elles sont dans le flux universel", cette notion de la vie comme un théâtre modèle l'attitude de Yourcenar par rapport au monde et l'attitude de ses personnages par rapport à la vie et à eux-mêmes. Car quiconque est conscient de l'irréalité du monde, -c'est-à-dire de sa théâtralité- se voudra spectateur et non acteur. Le regard, dès lors, occupe une place essentielle, prioritaire, dans les relations de l'homme avec le monde. Il s'agit plus d'observer que de participer, de voir plus que d'agir.

D'où cette position en retrait, à distance, par laquelle le personnage "s'éloigne de l'objet pour mieux le saisir" (*Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*), se détache de la réalité pour la comprendre mieux, cherchant toujours un écart critique qui permette de se délester de tout ce qui appartient à ce monde de nuages informes, de florilèges et d'illusion. Parce que la réalité est trompeuse, il faut, comme Mishima, "prendre ses distances avec la vie", s'affranchir de la réalité et de l'action et adopter une vision "ex-tatique" par rapport au monde et à soi-même.

La passivité dès lors devient une vertu, une sagesse. Le sentiment de la vanité des choses "désabuse d'agir" (*Sixtine*) et place les personnages dans une position marginale par rapport au monde des faits et des actes. Déjà dans *Anna soror...* Dona Valentine représente cette attitude, comme l'indique Marguerite Yourcenar elle-même dans la Postface : "Premier état de la femme parfaite telle qu'il m'est souvent arrivé de la rêver : à la fois aimante et détachée, passive par sagesse et non par faiblesse". Mais c'est aussi l'attitude de Zénon dès son retour à Bruges, et surtout celle de Nathanaël, tout au long de sa vie "endurant et indolent jusqu'à la passivité" (Postface à *Un homme obscur*).

Passif, silencieux, solitaire, le personnage yourcenarien apparaît ainsi comme un homme foncièrement insulaire. L'île est d'ailleurs un motif récurrent dans les dernières productions romanesques de l'écrivain et résume parfaitement, me semble-t-il, cette attitude de Marguerite Yourcenar par rapport à soi-même, à l'univers et aux autres. Dans *Les yeux ouverts*, elle signale :

chaque île est un petit monde en soi, un petit univers en miniature... et puis la mer aère, tout de même. On a le sentiment d'être sur une frontière entre l'univers et le monde humain.

À l'instar de la romancière, qui vers le milieu de sa vie s'installe dans l'île des Monts-Déserts, les derniers personnages yourcenariens éprouvent, à la fin de leur vie, le besoin d'un espace insulaire, réel ou symbolique, qui résume la dialectique de l'intimité et de l'univers, de la clôture et de l'ouverture. Espace polyvalent, qui réunit les valeurs d'introversion et de protection mais qui suggère en même temps, par son ouverture au large, une projection vers l'extérieur, vers la "mer agitée" de l'univers. Hadrien, à Tibur, se fait construire un refuge insulaire au centre de son palais :

Mais surtout, je m'étais fait construire au coeur de cette retraite un asile plus retiré encore, un îlot de marbre au centre d'un bassin entouré de colonnades, une chambre secrète qu'un pont-tournant, si léger que je peux d'une main le faire glisser dans ses rainures, relie à la rive ou plutôt sépare d'elle.

L'art de la distance

De même Zénon se trouve à Bruges au centre d'un espace constitué par une série de figures fermées, carrées et circulaires, emboîtées les unes dans les autres comme dans le mandala tantrique :

Il vivait à peu près claquemuré dans son hospice de Saint-Cosme, prisonnier d'une ville, et dans cette ville d'un quartier, et dans ce quartier d'une demi-douzaine de chambres.

Plus explicitement encore, Nathanaël termine ses jours dans l'île frisonne, château-fort abrité par "des remparts et des fossés de sable", espace-frontière de la fusion, de l'union des contraires, et qui rend pleinement compte de l'aspiration synthétique et totalisatrice de Marguerite Yourcenar.

Or si d'une part cette insularité permet le parcours intérieur et la fusion avec l'univers, d'autre part elle place l'individu dans une position angulaire, excentrique, par rapport à l'extérieur. Isolé, mais en même temps penché vers le dehors, l'homme se trouve conjointement hors et dans le monde. L'île crée une distance, une perspective par rapport à l'extérieur. C'est une fenêtre ouverte sur le monde, d'où l'on peut observer, juger, mais en même temps s'abstenir de participer. L'isolement insulaire transforme le désir en connaissance intellectuelle et objective (Zénon "goûtait cette froide connaissance qu'on a des êtres quand on ne les désire plus". *L'Oeuvre au Noir*), les agitations du monde en sérénité et en indifférence, et l'amour à un autre être en sympathie pour toutes les créatures. La conscience de la solitude inhérente à la vie et la disqualification de l'amour qui en résulte, sont compensées ainsi par un sentiment beaucoup plus intellectualisé et ascétique, et qui engage moins l'intégrité personnelle : la sympathie. Sentiment ex-tatique, qui s'éloigne d'un objet concret, d'une personne en particulier, pour s'unir spirituellement, abstraitement, à tous les êtres, à l'univers tout entier.

La distance devient dès lors un art d'aimer, un art de vivre, un art d'entrer en relation avec les autres et avec soi-même. Seul, passif, endurant, progressivement libéré de tout ce qui l'entrave (amour, ambition, préjugés), le héros yourcenarien, éloigné du monde mais en même temps uni sympathiquement à toute la création, se trouve proche du saint laïque ou de l'ascète. D'où sa supériorité, le ton souvent sententieux avec lequel il juge les hommes et théorise sur les passions

et les vices humains, et cette distance, parfois olympienne, de laquelle il considère les vicissitudes du monde. Pour lui, comme pour la romancière, “se perfectionner est le principal but de vivre” (*Les yeux ouverts*) et “la perfection est un chemin qui ne mène qu’à la solitude” (*Sixtine*).