

YOURCENAR ET BORGES : conditions et effet de dichroïsme¹ de la réécriture

par Catherine GOLIETH (Bordeaux)

A la suite d'une traversée analytique de toute l'œuvre de Borges, Michel Lafon a posé le constat suivant : « l'œuvre borgésienne pratique, abondamment et en toute clarté, la citation ; elle pratique aussi, non moins abondamment mais d'une manière moins visible, la répétition. D'une part, l'utilisation des textes d'autrui, l'érudition ; d'autre part, la réutilisation de ses propres textes, leur reconduction. Ces deux pratiques excessives, non limitatives et non exclusives (la citation peut être citation de soi, la répétition peut être répétition d'un autre, bref la citation peut être répétition et la répétition citation), c'est d'abord cela [qu'il] propose d'appeler réécriture »². Notre interrogation de départ est la suivante : la *réécriture* est-elle un point commun que nous pourrions ajouter à la liste³ des affinités entre Borges et Yourcenar ? A partir des termes du constat de M. Lafon (érudition / reconduction de ses propres textes) qui va nous servir de cadre conceptuel, nous allons mettre à l'épreuve l'hypothèse d'un réseau de réécriture à partir d'un motif précis (la fin de Zénon dans *L'Œuvre au Noir*).

Ecrire est une entreprise qui, de la même manière chez Borges⁴ et Yourcenar⁵, a pour origine l'acte de compulsion érudite. Au niveau de

¹ BORGES (Jorge Luis), « La Bibliothèque de Babel », *Fictions*, Paris, Gallimard (« Folio »), 1965, p. 71-72 : « Dans le couloir il y a une glace, qui double fidèlement les apparences. Les hommes en tirent conclusion que la Bibliothèque n'est pas infinie ; si elle l'était réellement, à quoi bon cette duplication illusoire ? Pour ma part, je préfère rêver que ces surfaces polies sont là pour figurer l'infini et pour le promettre... »

² LAFON (Michel), *Borges ou la réécriture*, Paris, Seuil (« Poétique »), 1990, p. 10.

³ Cf. CASTELLANI (Jean-Pierre), « Une lecture de Jorge Luis Borges », *Colloque « Parcours, méthodes et finalités d'une écriture critique »*, 6 mai 1999, Modène, (à paraître à la SIEY) ; VAZQUEZ DE PARGA (María José), « Lecture de Borges et de Yourcenar à travers le miroir », *Lectures transversales de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, 1997, p. 99-110.

⁴ LAFON (Michel), *op. cit.*, p. 25 : « Je rappelle pour l'anecdote que Borges, lors de ses premières visites, sous la férule paternelle, à la Bibliothèque nationale de Buenos Aires, trop timide pour demander un livre, dévorait les encyclopédies, auxquelles le public avait libre accès. Ainsi naît une écriture, qui perpétue fidèlement cette timidité et cette dévoration initiales! ».

la genèse de l'œuvre littéraire de chacun d'eux, on note une similaire origine à partir d'un texte-matrice. Chez Borges, M. Lafon décele « une nébuleuse dont le noyau dur est constitué par la réitération (quasi) littérale de *Sentirse en muerta* »⁶. Cette expansion contradictoire se fonde à la fois sur la répétition d'un texte « central » et sur sa contestation⁷.

Or il existe dans le corpus yourcenarien aussi des œuvres qui ont été soit réécrites⁸ soit écartées temporairement (comme certains *Juvenilia* jugés sans valeur par l'auteur parce qu'ils sont déformés par un excès de « conformisme naïf aux règles du jeu littéraire »⁹). L'application avec laquelle Marguerite Yourcenar a créé une sorte d'aura mystérieuse autour de *Remous*¹⁰ ou des fameuses malles retrouvées par hasard (en 1948 ou 1949 ?) contenant les brouillons des *Mémoires d'Hadrien*¹¹, montre l'importance que cette particularité curieuse revêtait aux yeux de l'auteur.

Comme pour Borges, on peut se demander ce qu'il y a « de plus étrange qu'une production qui, sous prétexte de reniement ou de rénovation, est sans cesse relue, rééditée, globalement reconduite ? »¹². Les préfaces ou postfaces sont les lieux privilégiés par Borges et Yourcenar pour des réponses contrôlées à ce sujet. Mais généralement le détail de l'écriture ou de la réécriture des textes reste dans l'ombre.

Ici, nous ne nous lancerons pas dans une étude systématique de cette entreprise de sélection-correction. Car, aujourd'hui encore, on entrevoit à peine la portée de ce sujet d'étude : après l'ouvrage de

⁶ EM, p. 1345-1347 : « Mais, par une chance obscure, le premier volume pour grandes personnes, récemment acheté chez un libraire par Michel, que toutes les nouveautés tentaient, se trouvait être un roman idéaliste et chrétien d'une Mme Reynes-Montlaur [...] je tombai sur quelques lignes où des personnages, assis au bord du Nil (savais-je où situer le Nil sur la carte ?), regardaient une barque à voile pourpre (savais-je ce qu'était la couleur pourpre ?) avancer, poussée par le vent, vue au coucher du soleil sur le fond vert des palmeraies et le fond roux du désert. Je sentais que le soleil couchant avait ce paysage ; les personnages, dont peu m'importe le nom, regardaient « la barque passer ». Un sentiment d'émerveillement m'envahit, si fort que je refermai le livre. La barque a continué à remonter le fleuve, consciemment ou inconsciemment, dans ma mémoire pendant quarante ans ; le soleil rouge à descendre à travers la palmeraie ou sur la falaise, le Nil à couler vers le nord. J'allais un jour voir sur ce pont pleurer un homme à cheveux gris ».

⁶ LAFON (Michel), *op. cit.*, p. 164.

⁷ LAFON (Michel), *op. cit.*, p. 167.

⁸ SAVIGNEAU (Josyane), *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, Paris, Gallimard ("Folio"), 1990, p. 106-107.

⁹ *Avant-propos de l'auteur, OR*, p. IX-X.

¹⁰ SAVIGNEAU (Josyane), *op. cit.*, p. 104-105.

¹¹ GALEY (Matthieu), *Les Yeux ouverts*, Paris, Le Centurion, 1980, p. 145.

¹² LAFON (Michel), *op. cit.*, p. 151.

Béatrice Ness¹³ en 1994, le colloque « Marguerite Yourcenar. Ecriture. Réécriture. Traduction », organisé à Tours en novembre 1997, a permis à Mme Francesca Melzi d'Eril de nous donner un brillant aperçu des informations qu'elle a trouvées à partir des différents états du manuscrit de *L'Œuvre au Noir*. Mais, les conditions actuelles d'accès à l'œuvre de Marguerite Yourcenar restreignent de telles études...

Considérons maintenant la part du phénomène de citation d'autrui (ou de réécriture érudite) dans l'écriture de Marguerite Yourcenar. L'introduction de la conférence de Marguerite Yourcenar au sujet de « Borges ou le Voyant » présente de troublantes similitudes avec celle du poème de Victor Hugo dédié « A un poète aveugle »¹⁴. Cette coïncidence pourrait paraître accidentelle si Yourcenar n'était pas coutumière du fait : les recherches effectuées par M. Rémy Poignault¹⁵ sur trois types d'écrits (la « série de proses lyriques » de *Feux*, les trois pièces de théâtre *Qui n'a pas son Minotaure ?*, *Le Mystère d'Alceste et Electre ou la Chute des masques*, l'autobiographie fictive *Mémoires d'Hadrien*) mettent à jour, à nos yeux, un processus de transformation que M. Lafon a vu aussi chez Borges :

la mémoire, qui convoque et ordonne les souvenirs-citations, est constamment présentée comme un instrument incertain, faillible, poreux, tout entier voué à l'oubli. Loin d'être un instrument docile au service de telle construction intellectuelle, elle est le filtre sciemment défectueux par lequel doit passer toute élaboration. La création est affaire d'oubli autant que d'ajouts et toute l'entreprise borgésienne se fonde, ainsi, sur une espèce de décantation originale du matériau culturel¹⁶.

L'écriture de Marguerite Yourcenar fonctionne comme un miroir dichroïque grâce à la réécriture : non seulement les *citations* sont transmutes par la mémoire créatrice, aux confins de l'érudition, mais la *répétition* aussi confère différentes épaisseurs à des séquences reprises soit au sein d'une seule et même histoire soit au sein de l'ensemble de l'œuvre. Pour démontrer l'existence de tels réseaux constitués par la réécriture, considérons la clôture du roman *L'Œuvre au Noir* comme point de départ à notre étude.

¹³ NESS (Béatrice), *Mystification et créativité dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar (cinq lectures génétiques)*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1994, 208 p.

¹⁴ EM, p. 572.

¹⁵ POIGNAULT (Rémy), *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Littérature, mythe et histoire*, Bruxelles, coll. Latomus, 1995.

¹⁶ LAFON (Michel), *op. cit.*, p. 27-28.

Au sein du roman *L'Œuvre au Noir*, le récit final de la mort du personnage Zénon est itératif à deux reprises : d'une part, Marguerite Yourcenar assumait en partie cette réécriture en indiquant explicitement dans *Souvenirs pieux*¹⁷ que le chapitre de *L'Œuvre au Noir* intitulé *La Promenade sur la dune* constitue le récit de la mort véritable de Zénon ; d'autre part le récit¹⁸ des rêves nocturnes de Zénon en prison présente la même structure stylistique, le même fondu enchaîné d'images associant l'eau, les couleurs¹⁹, le bruit et la perception de l'espace dans une sorte de fusion des sens métaphorique. Ces rêves nocturnes²⁰ représentent la *répétition*²¹ de la mort de Zénon dans tous les sens du terme.

Dans l'ensemble des autres productions de Marguerite Yourcenar, cette séquence textuelle isomère (que nous venons de relever à trois endroits dans *L'Œuvre au Noir*) a encore été énoncée différemment à trois autres reprises. Premièrement, dans *Souvenirs pieux*²², le lecteur apprend l'association énonciative du bain lustral de Zénon avec les bains effectués par Octave Pirmez et Rémo, dont on avait fait le récit au scripteur enfant. Deuxièmement, les connotations symboliques de l'eau (mer / tempête / passage) sont expliquées par une anecdote autobiographique dans *Quoi ? L'Éternité*²³.

Troisièmement, une lettre de Marguerite Yourcenar à son amie et collaboratrice chez l'éditeur Gallimard, Jeanne Carayon, semble être

¹⁷ *SP*, p. 879-880 : « Il mourra bientôt, d'une dure mort, dans une prison de Bruges, mais cette dune et cet ourlet de vagues, sont le lieu abstrait de sa mort véritable, l'endroit d'où il a éliminé de sa pensée la fuite et le compromis. Les lignes qui s'intersectent entre cet homme nu et ce monsieur en complet blanc [Octave Pirmez en 1880] sont plus compliquées que celles d'un fuseau horaire. Zénon se trouve sur ce point du monde trois siècles, douze ans et un mois, presque jour pour jour, avant Octave, mais je ne le créerais que quelque quarante ans plus tard, et l'épisode du bain sur la plage de Heyst ne se présentera à mon esprit qu'en 1965. Le temps et les dates ricochent comme le soleil sur les flaques et sur les grains de sable ».

¹⁸ *ON*, p. 795.

¹⁹ *EM*, p. 1645 : « Les couleurs des objets dans les rêves ressemblent à ces couleurs que revêtent certaines pierres soumises à la lampe infra-rouge. Ou telles que seuls certains grands peintres les ont fait chanter. Ou telles que furent sans doute les couleurs de la nomenclature alchimique. Seules les égalent en intensité certaines couleurs de l'aurore et du soleil couchant ».

²⁰ *ON*, p. 794 : « Toutefois, la vie elle-même, vue par un homme prêt à la quitter, acquerrait elle aussi l'étrange instabilité et la bizarre ordonnance des songes ».

²¹ *EM*, p. 1645 : « D'éminents chercheurs pensent même avoir établi que, dans certaines espèces au moins, le fœtus rêvait pendant la vie intra-utérine, rêvait au sein de la matrice avant de naître. Peut-être ces rêves du fœtus représentent-ils une sorte d'apprentissage, de répétition des mouvements qui seront immédiatement nécessaires à la naissance » ; *EM*, p. 593 : « Le visiteur n'est qu'un songe. Mais si toute la vie en est un, la mort ne serait-elle pas elle-même un réveil ? »

²² *SP*, p. 879-880.

²³ *QE*, p. 1292-1293.

plus qu'un récit de voyage dans les Rocheuses. Sur le mode de la confiance épistolaire, Marguerite Yourcenar y reprend à la fois les thèmes de la séquence en question (le cerf des rêves de Zénon en prison, le soleil sur l'image duquel *L'Œuvre au Noir* s'achève, et surtout la mer au centre de la *Promenade sur la dune*). Cette lettre révèle l'impuissance de Marguerite Yourcenar à dire la beauté de ce qui soulève son enthousiasme (au sens étymologique) sans se référer à des poètes :

En parcourant cet archipel d'îles et de promontoires surmontés de glaciers, et où le plus souvent la forêt descend jusqu'au ras de l'eau, je me suis souvent dit que c'était proprement *indescriptible*, et que seules les visions des poètes offraient çà et là un équivalent (Rimbaud : *J'ai vu des archipels sidéraux, et des îles...* ; Vigny : *Libre comme la mer au bord des sombres îles... Les grands pays muets...* ; toute la fin du *Voyage* de Baudelaire, moins le dernier vers, qui m'irrite toujours ; et Hugo, chez qui il s'agit moins d'un vers ou même d'un poème en particulier que du sens de la mer dans toute l'œuvre. Ceux-là ont vu, même ceux qui n'ont pas vu avec leurs yeux de chair²⁴.

L'habitude de pratiquer la littérature au second degré pour *décrire* s'est imposée aussi (avec l'âge ?) pour *voir*, telle une seconde nature...

Effectivement, l'influence de Victor Hugo est visible dans *L'Œuvre au Noir* : le chapitre intitulé « La Promenade sur la dune » semble faire écho au poème d'Hugo intitulé « Paroles sur la dune »²⁵. Le roman tout entier *L'Œuvre au Noir* est placé sous le signe de « Saturne », poème d'Hugo et du caractère saturnien incarné par la *Melancholia* de Dürer (rappelons que la nouvelle dont *L'Œuvre au Noir* est l'expansion s'appelait *D'après Dürer*). Ainsi, l'épisode où Zénon est présenté comme un visionnaire²⁶ entre en résonance avec l'une des strophes du poème d'Hugo²⁷ ; le roman *L'Œuvre au Noir* et le poème

²⁴ YOURCENAR (Marguerite), *Lettres à ses amis et quelques autres*, Paris, Gallimard, 1995, p. 552.

²⁵ HUGO (Victor), « Paroles sur la dune » (1845-1855), *Les Contemplations*, Paris, Gallimard (« La Pléiade »), 1967, p. 695.

²⁶ *ON*, p. 701 : « Il levait les yeux. Au plafond, une poutre remployée portait un millésime : 1491. A l'époque où ceci avait été gravé pour fixer une date qui n'importait plus à personne, il n'existait pas encore, ni la femme dont il était sorti. Il retournait ces chiffres, comme par jeu : l'an 1941 après l'incarnation du Christ. Il tentait d'imaginer cette année sans rapport avec sa propre existence, et dont on ne savait qu'une chose, c'est qu'elle serait ».

²⁷ HUGO (Victor), « Paroles sur la dune » (1845-1855), *Les Contemplations*, Paris, Gallimard (« La Pléiade »), 1967, p. 695 : « Où, comme en s'éveillant on voit, en reflets sombres, / Des spectres du dehors errer sur le plafond, / Il sonde le destin, et contemple les ombres / Que nos rêves jetés parmi les choses font ! »

Saturne s'achèvent sur l'image du soleil²⁸. Mais c'est d'après le refrain du poème « *Eternité* » de Rimbaud (dont Marguerite Yourcenar a tiré le titre du troisième et dernier tome du *Labyrinthe du monde*²⁹) que les thèmes poétiques de la mer et du soleil coïncident.

Cependant, il n'y a pas que les poètes qui ont servi de support au processus de citation, à la fin de *L'Œuvre au Noir* : l'ironie du titre de chapitre « Une belle demeure » et l'emprisonnement final du personnage semblent avoir été inspirés par le début du roman *La Prisonnière*³⁰, car Proust a représenté pour Marguerite Yourcenar³¹ l'un de ceux qui évoquent le mieux les secrets de la vie ; tandis que la promenade de Zénon au bord des vagues rappelle étrangement les remarques de Marguerite Yourcenar au sujet des « minutes éternelles » chez Virginia Woolf³². La lecture de Proust, de Woolf, de Rilke, de Hugo, de Rimbaud a été la source multiple d'une « vision » mystique et digne de poètes ou de peintres qui a nourri l'écriture de la fin par Marguerite Yourcenar.

Le réseau de réécriture que nous venons d'esquisser pourrait, dans une perspective psychanalytique, se retrouver réduit à un simple *idiolecte* particulier à Marguerite Yourcenar, au sein duquel l'écrivain aurait une prédilection pour le champ lexical de l'eau et ses symboles, pour les mots « coquillages³³, mer, sable, etc. », ou pour l'expression « le flot et sa violence sans colère »³⁴... Cependant, ne considérer qu'une explication psychologique (rendue possible par la correspondance de l'auteur³⁵) réduirait considérablement l'esthétique de l'écriture : l'imaginaire complexe d'un écrivain réagit à plus d'un *stimuli* parmi lesquels la littérature joue un grand rôle. Les « lignes qui s'intersectent »³⁶ entre les différentes productions de Marguerite Yourcenar forment un réseau d'échos au sein de l'œuvre, ce que

²⁸ *Ibid.* : « Et qu'ainsi, faits vivants par le sépulcre même, / Nous irions tous un jour, dans l'espace vermeil, / Lire l'œuvre infinie et l'éternel poème, / Vers à vers, soleil à soleil ! »

²⁹ RIMBAUD (Arthur), « L'Eternité », *Poésies* (1872), Paris, Gallimard (« La Pléiade ») 1983, p. 79 : « Elle est retrouvée. / Quoi ? – L'Eternité. / C'est la mer allée / Avec le soleil ».

³⁰ PROUST (Marcel), *La Prisonnière, Vie en commun avec Albertine*, ch. 1, Paris, Gallimard (« La Pléiade »), Tome III, 1988, p. 176.

³¹ YOURCENAR (Marguerite), « Lettre à Jean Mouton », 23 avril 1957, *Lettres à ses amis et quelques autres*, Paris, Gallimard, 1995, p. 131.

³² *EM*, p. 495-496.

³³ *QE*, p. 1293.

³⁴ *SP*, p. 879 et *ON* p. 766 et *QE*, p. 1293.

³⁵ *L*, p. 552 : « Ce n'était pas encore tout à fait ce soleil de minuit, que j'ai tant aimé dans le Nord scandinave, et au point de le donner à Zénon pour dernière vision et comme symbole d'immortalité, mais le soleil se couchait interminablement dans un ciel tout rose, reflété par les glaciers jusqu'à onze heures et demie passées ».

³⁶ *SP*, p. 879.

Marguerite Yourcenar appelle « les harmoniques de l'œuvre [qui] nous échappent »³⁷ si l'on n'en considère qu'une partie. Les citations de sa propre œuvre ou à partir d'autres auteurs constituent les « harmoniques d'allusions et de résonances littéraires dont nul poème ne peut se passer »³⁸.

Pour conforter définitivement notre hypothèse d'une unité de l'œuvre-labyrinthe, il faudrait que l'œuvre de Yourcenar ait été construite sur un seul plan. Or, ce n'est pas le cas. Mais, les réécritures successives des textes ne pourraient-elles pas être des mises en adéquation *a posteriori*, permettant à l'auteur des mises en abîme entre chaque œuvre ? Déjà, l'étude du manuscrit de *Denier du rêve* a révélé à Béatrice Ness que « la recherche d'unification structurelle entraîne l'auteur vers un parallélisme entre les personnages (processus qui sera repris dans la rédaction des *Mémoires d'Hadrien*) »³⁹. Puis, la découverte du dessin autographe du carrosse emblématique de *la Mort conduit l'attelage* (ou de la rencontre entre les personnages de Zénon et de Jean-Louis de Berlainmont), au sein du manuscrit d'*Une belle matinée*, a permis à Béatrice Ness de confirmer son hypothèse d'unification de l'œuvre :

Et ainsi, ce lecteur, examinant le manuscrit d'*Une belle matinée*, comprendra alors comment l'auteur a conçu son œuvre comme une cathédrale proustienne où la dernière nouvelle fait écho, à travers le temps à la première, bouclant à jamais le cercle romanesque⁴⁰.

Or, cette hypothèse d'une œuvre constituée comme un tout, à force de réécriture, nous semble aussi pertinente du point de vue de la genèse des textes que de celui de la stylistique.

Pour le démontrer, étudions de plus près encore les modalités du processus de reconduction des textes à soi. Examinons dans le détail les conditions de parallélisme du récit de la fin de Zénon avec celui de la fin d'un autre personnage, Nathanaël, dans *Un homme obscur*. La tempête qui précède la mort de Nathanaël⁴¹ permet d'associer encore la puissance déchaînée de la mer avec le passage de l'homme à un nouvel état (comme Rimbaud dans « *Soleil et chair* »⁴² ?), et de mettre

³⁷ *EM*, p. 465.

³⁸ *EM*, p. 354.

³⁹ NESS (Béatrice), *op. cit.*, p. 39.

⁴⁰ NESS (Béatrice), *op. cit.*, p. 88.

⁴¹ *HO*, p. 1038-1042.

⁴² BONNEFOY (Yves), *Rimbaud par lui-même*, Paris, Seuil (« écrivains de toujours »), 1961, p. 18 : « Ceux-là inventent l'ailleurs. [...] L'ici, le triste horizon moral, est décidément le contraire de la vie selon la nature, qui est dans son principe innocent et

en valeur le triomphe serein du soleil couchant qui lui succède⁴³. Le traitement de l'image du soleil psychopompe⁴⁴ est aussi présent dans les *Essais critiques*⁴⁵ de Yourcenar. La récurrence de cette association « mer/mort/soleil » s'inscrit dans la continuité symbolique du « soleil noir »⁴⁶ de poètes tels que Nerval⁴⁷ ou de l'aurore boréale selon Baudelaire⁴⁸.

La mort fatale et libératrice est présentée, chez Yourcenar comme chez Baudelaire, au moyen d'« antonymes »⁴⁹ (bruit *vs* silence, nuit *vs* couleurs, vie *vs* mort), comme si la multiplication d'antonymes pouvait susciter la représentation « d'êtres dégagés de l'harmonisation universelle »⁵⁰. Le symbole du soleil (ou l'orange⁵¹ en « or », matière qui évoque l'or philosophal que les alchimistes n'obtiennent qu'en cas de réussite de leur *Grand Œuvre*) serait donc pareillement signe de plénitude :

Transport de l'esprit et des sens (Baudelaire ne s'est pas trompé),
lévitation durant laquelle l'âme flotte comme sur un nuage d'or. [...] Il
suffirait que les mêmes éléments tournassent vers nous leur face

libre, porteuse des rayons de l'universel amour. L'homme, affirme *Soleil et chair*, est tombé de sa transparence native. Il a oublié la naissance éternelle de Vénus... Intact est chez Rimbaud le rapport avec l'être naturel, l'herbe, les fleurs, l'aube, les nuées sur la haute mer ».

⁴³ *EM*, p. 624 : « C'est seulement au couchant que le ciel se diversifie, rosit, rougit, devient violet ou topaze, et que se construisent à l'Ouest, qui est pour nous l'Extrême-Orient, ces édifices de nuées et de lueurs qui ressemblent à des Villes interdites, à de Grandes Murailles, à des temples. A chaque coucher de soleil, cette féerie se joue, reflétée ici dans les baies vitrées et dans quelques douzaines d'yeux ».

⁴⁴ CHEVALIER (Jean) et GHEERBRANT (Alain), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont (« Bouquins »), 1982, p. 891.

⁴⁵ *EM*, p. 1482 ; *EM*, p. 260.

⁴⁶ *EM*, p. 88.

⁴⁷ NERVAL (Gérard de), « El Desdichado », *Les Chimères* (1854), Paris, Gallimard, (« La Pléiade »), Tome II, 1993, p. 645 : « Ma seule étoile est morte, - et mon luth constellé / Porte le soleil noir de la Mélancolie ».

⁴⁸ BAUDELAIRE (Charles), *Le Spleen de Paris*, XLVIII (1862), Paris, Gallimard, (« La Pléiade »), Tome I, 1975, p. 356 : « Allons plus loin encore, à l'extrême bout de la Baltique ; encore plus loin de la vie, si c'est possible ; installons nous au pôle. Là le soleil ne frise qu'obliquement la terre, et les lentes alternatives de la lumière et de la nuit suppriment la variété et augmentent la monotonie, cette moitié du néant. Là, nous pourrions prendre de longs bains de ténèbres, cependant que, pour nous divertir, les aurores boréales nous enverront de temps en temps leurs gerbes roses, comme des reflets d'un feu d'artifice de l'Enfer ! / Enfin, mon âme fait explosion, et sagement elle me crie : « N'importe où ! n'importe où ! pourvu que ce soit hors de ce monde ! »

⁴⁹ GARDES-TAMINE (Joëlle), *La Grammaire*, Paris, Colin, t. I, 1988, p. 108.

⁵⁰ AUERBACH (Eugène), *Mimesis*, Paris, Gallimard (coll. « Tel »), 1968, p. 422.

⁵¹ *ON*, p. 795.

Yourcenar et Borges

sombre. Dans les deux cas, il y a plénitude, mais celle du bonheur est solaire⁵².

Cette réflexion critique nous confirme que Marguerite Yourcenar n'a lu chez Baudelaire que l'image du miracle menteur de la « plénitude solaire »...

Cette présence de Baudelaire se prolonge dans le rapport à l'espace des personnages Zénon et Nathanaël ; pour mourir ou dormir, chacun se trouve un espace clos qui devient infini, il s'agit d'une chambre chez Baudelaire tandis que chez Yourcenar, c'est un trou dans la terre, un creuset ou un athanor dans la matière matricielle :

- Zénon se recoucha dans sa bauge de sable (*ON*, p. 765).
- Enfin il parvint dans le creux qu'il cherchait [...]. Debout au fond de ce creux aux rebords doucement inclinés (*HO* p. 1041).

La bauge désigne le plus souvent le gîte fangeux de certains animaux, ce qui applique à Zénon une métaphore animale que l'on retrouve plus explicite avec Nathanaël lorsqu'il cherche un ultime refuge pour mourir comme un animal blessé. Mais surtout, cette situation particulière au cœur de la terre, dans la boue, appelle des connotations culturelles (religion, alchimie) relatives à la création :

Il redevenait cet Adam Cadmon des philosophes hermétiques, placé au cœur des choses, en qui s'éclucide et se profère ce qui partout ailleurs est infus et imprononcé. Rien dans cette immensité n'avait de nom [...]. (*ON* p. 766)

Un rapport à l'ineffable est ici suggéré par l'intermédiaire des thèses alchimiques, tandis que ce rapport est celui de l'invisible dans *Un homme obscur*⁵³ par l'intermédiaire du vent ; à chaque fois la mention du soleil corrobore ce rapport au divin puisque « Le mot grec qui signifie soleil signifie aussi le dieu Soleil »⁵⁴. Mais ce rapport à ce qui ne peut se dire que par des métaphores *in absentia* n'est plus qu'un rapport à soi ; l'hésitation du soleil qui hésite à descendre avant de remonter à la fin de *L'Œuvre au Noir* trouve un écho révélateur dans les *Essais critiques* :

Nous sommes pris dans cette double spirale montante et descendante.
« Arrête-toi, tu es si beau ! » pourrait dire Faust au solstice de juin. Il le

⁵² *EM*, p. 639.

⁵³ *HO*, p. 1039.

⁵⁴ *EM*, p. 1490.

dirait en vain. C'est en nous seuls, et encore sans trop l'espérer ni trop y croire, qu'il faut chercher la stabilité⁵⁵.

Mais alors, si le dialogue avec l'indicible n'est plus qu'un monologue, une quête intérieure, à qui Yourcenar associe-t-elle le narrateur lors de l'inattendue immixtion du pronom personnel indéfini « on » ?

- Et c'est aussi loin qu'on peut aller dans la fin de Zénon⁵⁶.

- On ne s'orientait pas bien : tout semblait orient. [...] On était bien là⁵⁷.

L'emploi du déconcertant morphème *on* oblige, pour qui cherche à lui conférer un référent, à l'étude de son contexte. Dans cette perspective, *on* retrouve sa valeur étymologique : *l'on* en ancien français est l'homme, un être humain indéterminé, singulier ou collectif, incluant ou non l'énonciateur. Bien qu'a priori *on* soit susceptible de recevoir une interprétation générique, dans la clause de *L'Œuvre au Noir*, *on* renvoie à la subjectivité énonciative et au lecteur comme s'il reprenait un *nous*. Mais, *on* offre l'avantage supplémentaire de passer sans la moindre rupture narrative de l'expérience singulière à la généralité : en d'autres termes, *on* est le point de rencontre du temps de l'écriture et du temps de lecture, ce dernier étant forcément indéfini par l'auteur puisque renouvelable à l'infini.

Paradoxalement, l'emploi du *on* dans la clôture d'*Un Homme obscur* est beaucoup plus énigmatique. A quelle subjectivité renvoie-t-il ? En règle générale, *on* subvertit l'opposition entre « personne » et « non-personne » ; de même il appréhende les humains à la fois comme définis et comme indéfinis, comme des êtres parlants et comme des individus indépendants de la parole.

Envisageons dans une première hypothèse que le personnage Nathanaël est seul inclus dans ce *on* : est-ce là la transcription de sa communion avec la nature, fusion si bien réussie qu'il s'imagine soi-même devenir un être indéterminé ? Est-ce là son rêve ? La plasticité sémantique de ce *on* pourrait alors être exploitée à la manière de Flaubert, dans *Madame Bovary*⁵⁸ lorsque, fabulatrice et personnage de sa propre fiction, spectatrice et actrice, Emma est à la fois à

⁵⁵ *EM*, p. 365.

⁵⁶ *ON*, p. 833.

⁵⁷ *HO*, p. 1041.

⁵⁸ FLAUBERT (Gustave), *Madame Bovary*, I, chap. 9, Paris, Gallimard, (« La Pléiade »), Tome I, 1983, p. 343.

l'intérieur et à l'extérieur de la scène. Cet emploi du *on* nous place au cœur du *bovarysme*, dans l'impossibilité de dissocier le moi de ses identifications à des êtres de fiction : Nathanaël n'est-il aussi « lui-même » que traversé par ses rêves (« à l'extrême bord de la dissolution ou dans l'irresponsabilité totale du songe »⁵⁹) ? La vie qui le quitte n'est-elle qu'un rêve ?⁶⁰ Celui de Nathanaël ou celui de l'écrivain⁶¹ ? On est tenté de croire que Marguerite Yourcenar a produit, à cet endroit du roman *Un homme obscur*, ce qu'elle a apprécié chez un autre auteur dont l'une des œuvres « a pour sommet, sinon pour centre, un mythe à l'intérieur du mythe, un moment où le personnage en état de rêve ou de rêve éveillé voit la réalité face à face »⁶².

Dans une seconde hypothèse, considérons que *on* associe l'auteur et le personnage : une fonction émotive ou expressive s'en dégage, à laquelle se rajoute une fonction phatique à l'intention du lecteur qui plonge *in medias res* s'il se sent pris à partie, comme lors d'un exorde (*captatio benevolentiae*). La construction de ces textes étaye-t-elle une relation avec la tragédie classique ? Selon A. Kibédi-Varga⁶³, la tragédie est en soi une forme rhétorique : elle serait la mise en scène d'un dilemme négatif, raisonnement hypothétique composé de deux propositions qui sont affirmées ou niées séparément ; l'hypothèse porte sur la décision pour l'avenir ; le dilemme est négatif parce qu'il est réfuté et la réfutation a lieu sur le plan moral ; les allusions à l'avenir sont toujours illusoire ; la règle est la mort du héros. Or, à la fin de *L'Œuvre au Noir* comme à la fin d'*Un homme obscur*, le moment du passage dans la mort est présenté comme imprévisible :

- L'heure du passage n'avait pas encore sonné. (*ON*, p. 767)

- Cette masse de sable issue des eaux s'y abîmerait un jour, mais l'heure, le jour et l'année en étaient incertains, comme ceux d'une mort d'homme. (*HO*, p. 1039)

⁵⁹ *EM*, p. 171.

⁶⁰ *EM*, p. 543 : « Caillois se sert de l'onirique pour reposer l'éternelle question : comment distinguons-nous entre la vie diurne, supposée réelle, et l'inane vie nocturne des songes ? Cette question, Descartes se l'était posée et n'avait pu y répondre que par un acte de foi en Dieu qui ne peut pas vouloir nous induire en erreur. [...] De même que *Cases d'un échiquier* semble parfois postuler que nous sommes joués, *L'incertitude qui vient des rêves* semble çà et là mener à l'hypothèse d'on ne sait quoi d'immense par quoi nous sommes rêvés ».

⁶¹ *EM*, p. 593 : « Le visiteur n'est qu'un songe. Mais si toute la vie en est un, la mort ne serait-elle pas elle-même un réveil ? Comme toujours, chez Borges, les deux possibilités se fondent et s'échangent. La vie et la mort font partie du livre de sable ».

⁶² « Humanisme et hermétisme chez Thomas Mann », *EM*, p. 172.

⁶³ KIBEDI-VARGA (A), « Scènes et lieux de la tragédie », *Rhétorique et littérature*, Paris, Larousse, 1988, p. 82 sq.

Puis, l'aspect hypothétique est renforcé encore par l'emploi du conditionnel lorsque le moment d'après la mort est évoqué :

- Mais peu importait : il était sauvé. *Même si par malchance Hermann Mohr* ouvrirait bientôt cette porte [...]. On ne brûlerait *demain* qu'un cadavre. (ON, p. 831)

- Il songea pourtant *que si, par hasard, il mourait ainsi*, il échapperait à toutes les formalités humaines : personne ne l'irait chercher où il était ; *le vieux Wilhelm* ne s'aviserait certainement pas qu'il eût désiré s'aventurer si loin. Ce qu'on retrouverait *au printemps* [...] ne vaudrait pas la peine d'être mis en terre. (ON, p. 1041-1042)

C'est nous qui soulignons ici, pour mieux montrer le parallélisme de la construction de cette séquence. Aucune intervention extérieure même bienveillante ne peut empêcher ce qui va s'accomplir : l'auteur introduit ici la fatalité du destin qui n'est que celle de la mort.

Tandis que dans le récit, le jeu des volontés des héros inverse le rapport de fatalité induit par les circonstances (Zénon, en prison, ne peut plus affirmer sa volonté autrement que par le suicide, alors que Nathanaël recherche la plus grande solitude qu'il trouvera dans la mort sans qu'aucune pression extérieure ne l'y oblige, faisant ainsi preuve d'une plus grande volonté que Zénon condamné), la clause de ces deux textes pose problème de la même manière en refusant de clôturer autre chose que l'énonciation...

- Et c'est aussi loin qu'on peut aller dans la fin de Zénon. (ON, p. 833)

- Il reposa la tête sur un bourrelet herbu et se cala comme pour dormir. (HO, p. 1042)

Le dilemme final est plus celui du lecteur que celui des personnages qui exercent pleinement leur volonté...

Certes, la dernière phrase de *L'Œuvre au Noir* pourrait laisser croire au lecteur que c'est par souci de bienséance que le narrateur ne décrit la partie obscène de la mort du héros assimilé à un combattant tué à la guerre ; mais « l'horizon d'attente » des lecteurs d'un roman au XX^e siècle n'est pas le même que pour les amateurs de théâtre classique à l'époque de Racine, quand la bienséance était indissociable de la vraisemblance. Car depuis la description de la mort d'Emma Bovary par Gustave Flaubert, le lecteur ne peut plus être choqué par les crachats de Nathanaël ou les sursauts de Zénon en train de se vider de son sang...

La comparaison de la dernière phrase de *L'Œuvre au Noir* avec celle d'*Un homme obscur* nous confirme qu'il s'agit d'un acte délibéré de retrait de l'auteur (et non du narrateur qui est absent de cette

phrase à focalisation externe) : quel lecteur pourrait croire que le vieil homme malade et fatigué va se réveiller d'un sommeil trouvé au fond d'un trou de verdure, tel le *Dormeur du val* de Rimbaud, « dans ce champ, lit fatal de la sieste dernière »⁶⁴, où des arbousiers « poussaient çà et là, refuges des oiseaux et au printemps des nids »⁶⁵ ? Marguerite Yourcenar ne veut pas plus se prononcer que son propre personnage, remettant en cause toute focalisation omnisciente :

Mais ce n'était pas à lui de formuler des opinions ; il ne pouvait, et encore, parler que pour soi seul. [...] Il optait pourtant de préférence pour l'obscurité totale, qui lui semblait la solution la plus désirable : personne n'avait besoin d'un Nathanaël immortel. Ou peut-être la petite flamme claire continuerait à brûler, ou à se rallumer, dans d'autres corps de cire, sans même le savoir, ou se soucier d'avoir déjà eu un nom⁶⁶.

Or, qu'est-ce qui peut mieux arracher l'homme à son néant que la création littéraire ? On peut voir là une réflexion métatextuelle sur la postérité littéraire et, en même temps, l'apologie de la citation, de la répétition ou de l'innutrition entre auteurs littéraires.

Au-delà du thème littéraire de la dégénérescence, *Un homme obscur* est une histoire de captivité, c'est-à-dire d'un homme *barbare* découvrant la civilisation (ou vice versa !) ; or, la réécriture induit chez Yourcenar une remarquable allégorie entre la mathématique de la captivité, faire « *Le Tour de la prison* », et la pratique de la capture textuelle que constitue la réécriture :

Un troisième de mes personnages, Nathanaël, « un homme obscur », n'est pas même, par sa propre volonté, un voyageur. [...] Ses voyages n'ont pas été voulus ; ils n'en ont pas moins eu sur cet « homme obscur » le même résultat que sur Hadrien ou Zénon [...]. Ils lui ont appris d'une part la méfiance à l'égard des opinions courantes de son pays et de son siècle ; de l'autre, le fond commun de toute l'aventure humaine. [...] Il a découvert l'un des secrets de la vie en tous lieux et en tous temps : l'uniformité sous la variété des apparences⁶⁷.

⁶⁴ HUGO (Victor), « Les oiseaux », *Les Contemplations*, Paris, Gallimard (« La Pléiade »), 1967, p. 518 : « Dans ce champ, lit fatal de la sieste dernière, / Des moineaux francs faisaient l'école buissonnière. / C'était l'éternité qui taquine l'instant ».

⁶⁵ *HO*, p. 1041.

⁶⁶ *HO*, p. 1036-1037.

⁶⁷ *EM*, D. 694.

La réécriture serait l'un des moyens privilégiés de cette quête de l'unité pour l'écrivain, l'arme d'une stratégie littéraire, d'une transcendance.

Cette faculté (cette fatalité ?) du religieux à sortir de lui-même est donc exemplaire : la continuité emportant tout, il n'y a pas de phénomène culturel isolé, il n'y a plus ni frontières ni sacré. Entraîné par ce flux conceptuel, l'homme est le dérisoire objet de toutes les traditions qui convergent en lui, n'existe que dans la répétition mécanique de moments vitaux qui lui échappent⁶⁸.

La réécriture présuppose donc une unité qui se reflète à la fois au niveau symbolique de l'histoire des personnages (l'immersion dans la nature) et de l'écriture (à partir du postulat d'un universel intertexte, la décantation de la mémoire crée un texte unique, comme dans la nouvelle de Borges : *Pierre Ménard, auteur de Don Quichotte*). Ainsi, on peut voir que « la fiction [yourcenarienne comme la fiction] borgésienne est la mise en texte de sa narration [...]. Qu'elle est également mise en texte de sa généalogie »⁶⁹.

Cette condition d'unité supporte la coïncidence textuelle entre Jean-Louis de Berlainmont, homme de foi, et Zénon, philosophe condamné au bûcher par l'Inquisition, grâce à la répétition d'une phrase (seuls les temps des verbes changent) : « Il importe peu qu'un homme de mon âge vive ou meure... »⁷⁰ / « Il importait peu qu'un homme de cet âge vécût ou mourût »⁷¹. Est-ce un réel hasard si le personnage central de *L'Œuvre au Noir* s'appelle Zénon (comme le philosophe dont les paradoxes sur le temps fascinent Pierre Ménard, personnage de Borges) tandis que le père de Zénon, Jean-Louis de Berlainmont, présente les mêmes initiales que Jorge-Luis Borges (auteur passionné par les jeux d'esprit sur l'onomastique⁷² autant que M. Yourcenar⁷³) ?

La mise en perspective isométrique de l'œuvre de Marguerite Yourcenar nous a permis de découvrir que, « plus encore que la réécriture d'une thématique (fût-ce une thématique de la dramatisation), c'est la persistance d'une rhétorique de la dramatisation qui semble contribuer à indiscipliner fictions et

⁶⁸ LAFON (Michel), *op. cit.*, p. 22.

⁶⁹ LAFON (Michel), *op. cit.*, p. 306.

⁷⁰ *ON*, p. 743.

⁷¹ *ON*, p. 765.

⁷² LAFON (Michel), *op. cit.*, p. 300.

⁷³ MARCQ (Edith), « Une preuve textuelle de l'apparition du Moi yourcenarien : l'étude onomastique dans *L'Œuvre au Noir* », *Nord*, n°31, juin 1998, p. 43-57.

essais »⁷⁴. Quelle frontière entre les genres (fiction, essais et mémoires)⁷⁵ persiste dans les textes de Marguerite Yourcenar après l'étude de ces effets de miroirs ou de dialectique entre les textes ? La fin de la conférence « Borges ou le Voyant » nous suggère que Marguerite Yourcenar était consciente du problème ultime que soulève une œuvre comme celle de Borges (et la sienne aussi) : le lecteur n'est pas obsédé par le problème de l'appartenance de tel texte à tel ou tel genre littéraire, mais par celui de sa fictionnalité ou de sa « vérité ». « En fait, on voit bien que, sous la perversion des genres, c'est la perversion des statuts qui se dissimule, qui dérange et qui inquiète »⁷⁶.

En conclusion, il nous semble que la réécriture est bien l'une des affinités qui liaient Yourcenar à Borges. Car, même si les conditions actuelles d'accès aux textes limitent l'étude de la (ré)écriture chez Yourcenar, l'effet de dichroïsme qu'elle crée est aussi pertinent aux niveaux de l'étude génétique et stylistique. En effet, la réécriture est l'un des meilleurs points d'étude de la valeur poétique des textes de Marguerite Yourcenar : la séquence de la fin de Zénon ou de Nathanaël engage le lecteur (grâce à l'utilisation de « on ») à découvrir que la *fin* de l'écriture est le commencement de la poésie⁷⁷.

⁷⁴ LAFON (Michel), *op. cit.*, p. 279.

⁷⁵ Cf. GENETTE (Gérard), *L'Œuvre de l'art (Immanence et transcendance)*, Paris, Seuil (« Poétique »), 1994, p. 9 : « L'insistance sur la pluralité des arts, et des genres, peut donc être cause à la fois de blocages taxinomiques et d'embarras conceptuels, aussi artificiels les uns que les autres, et le thème crocéen de l'unité de l'art est à cet égard plutôt libérateur, parce qu'il laisse à un critère, non certes « visible », comme l'exigeait étrangement Wittgenstein, mais relationnel, et qui ne sera pas forcément celui de Croce, le soin de définir, non les arts, mais le caractère artistique de telle pratique ou de tel objet ».

⁷⁶ LAFON (Michel), *op. cit.*, p. 275.

⁷⁷ BONNEFOY (Yves), *Rimbaud par lui-même*, Paris, Seuil (« écrivains de toujours »), 1961, p. 21 : « Car tenter l'impossible est au moins, dans le monde abouti et clos de la nécessité naturelle, le sentiment réveillé de l'être, l'intuition éclairante de la mort. La vraie poésie, celle qui est recommencement, celle qui ranime, naît au plus près de la mort. Ce que nous appelons une « vocation poétique » n'est qu'un réflexe de lutte, le plus souvent rendu vain par le mauvais sommeil de l'existence banale, ce sommeil qui va à la mort ».