

INTRODUCTION

M. Delcroix

Le dernier roman de Marguerite Yourcenar, le moins étudié jusqu'ici, a quelque titre à rester obscur. Son discret héros, de modeste origine et d'humble dévouement, appartient à la riche lignée de Candide et de Jacques le fataliste, de Jean Valjean ou de la Félicité d'*Un cœur simple*, voire même du Petit Prince — personnages sans nom, ou dont le nom même tient du prénom. Mais il n'en est pas moins l'héritier légitime des *Mémoires d'Hadrien* (1951) et de *L'Œuvre au Noir* (1968), le descendant, à la charnière d'un XVII^e siècle de fiction, d'un empereur romain du II^e et d'un médecin alchimiste du XVI^e. Comme eux, Yourcenar le fait naître en sa vingtième année à elle, et renaître en sa maturité, dans le genre qui fit son succès et qu'elle se refusait à appeler le roman historique. Comme eux aventureux, fût-ce par malencontre, il promène sur le monde un regard attentif. Mais il a perdu le pouvoir du premier, le savoir et l'énergie farouche du deuxième. S'il parle encore latin, c'est "*paullulum*". Rien de plus obscur que sa mort, dans une île qui perd elle-même son nom pour la circonstance - une manière d'Île Perdue. On le savait dès la première phrase: "La nouvelle du décès de Nathanaël dans une petite île frisonne fit peu de bruit quand on la reçut à Amsterdam".

La première version du récit s'intitulait "Nathanaël", mais parut en 1934 sous le titre "D'après Rembrandt", dans un recueil de trois longues nouvelles intitulé lui-même *La Mort conduit l'attelage*, seul vestige d'un vaste projet romanesque amorcé en 1921, abandonné en 1925, et qui aurait répondu au titre de *Remous*¹. La version définitive, beaucoup plus développée, voit le jour en 1982, à nouveau dans un tryptique intitulé *Comme l'eau qui coule*, dont elle est la pièce maîtresse². Sans se dissocier complètement des apparentements de jadis, l'histoire de Nathanaël accroît ainsi son autonomie. Aussi bien ses proportions la rapprochent désormais du roman: "long récit romanesque", selon la "Chronologie", et néanmoins "nouvelle", mais aussi "long récit ou roman court", selon la postface.

Dire que ce court récit parachève les grandes œuvres de la maturité serait trop dire. Mais les innovations de sa dernière version ont avec elles des parentés. En 1934,

1 Voir, p. XV, la "Chronologie" établie pour l'édition de la *Pléiade* par Yvon Bernier, en concertation avec l'auteur; voir aussi la "Postface", pp. 1032 et suivantes. Sauf indication contraire, toutes nos références renvoient à l'édition de la *Pléiade*: Marguerite Yourcenar, *Œuvres romanesques*, 1982; *Essais et Mémoires*, 1991 (à noter que, pour les *Œuvres romanesques*, le tirage de 1988, qui conserve le *copyright* de 1982, présente pour *Un homme obscur* un décalage de 14 pages, causé par la curieuse idée de déplacer la postface en préface). Voir en fin d'introduction la liste des sigles utilisés.

2 La seconde nouvelle de 1934, "D'après Gréco", prend alors le titre d'"Anna, soror..." et la première, "D'après Dürer", disparaît du recueil pour avoir fourni entre-temps la matière première de *L'Œuvre au Noir*. La seule nouvelle nouvelle de 1982, "Une belle matinée", est en fait une réécriture des dernières pages de "D'après Rembrandt", réservées à Lazare, fils de Nathanaël. "Un homme obscur" et "Une belle matinée" paraissent encore ensemble, mais sans "Anna, soror...", en 1985.

Nathanaël ne quittait pas le plat pays de ses origines: Anvers, Amsterdam. En 1982, tout commence pour lui à Greenwich, fût-ce dans une paisible colonie hollandaise, et la crainte d'avoir tué un homme le fait fuir au Nouveau Monde, où il aborde deux îles: celle des Monts-Déserts — celle-là même où Marguerite Yourcenar achèvera sa vie — et celle qu'il appellera par la suite l'Île Perdue. Au retour, Amsterdam n'est pas vraiment la terre-mère; l'île où on l'envoie mourir, pas davantage. D'une version à l'autre, le personnage a changé lui aussi: le prédicateur de 1932 a perdu son zèle et ce qui lui restait de foi, mais c'est pour communier à l'infini du monde, semblable en cela à l'Hadrien des "Carnets de notes": "seul et [...] relié à tout" (OR 519; voir B. Deprez). A l'instar de Zénon, ses amours se sont multipliées parce que passagères, jamais si brutalement interrompues que par la mort; de même ses fonctions, tout comme les milieux traversés.

Mais pour ce *picaro* (P. De Feyter³) qui ne tire pas bénéfice des expériences accumulées, changer de cadre, c'est surtout se couper du précédent: chaque départ en cela est renaissance et mort (F. Marino), en attendant la fin définitive. Car d'une version à l'autre, si l'évolution a un sens, la mort y a sa part: de la "pâle nouvelle" (Postface) au "roman court", l'homme obscur meurt deux fois. En 1934, c'était à l'hôpital, après s'être engourdi sous un linceul de neige. En 1982, l'épisode subsiste intégralement, mais le malade n'en reçoit pas moins un surcroît de vie, pour finir bientôt dans l'isolement de son île. Entourages divers, solitudes. C'est toute la relation à l'Autre qui est en cause, à travers les aléas de l'insertion sociale.

Mais c'est aussi, par la nature même du genre adopté, la relation au lecteur: qu'est-ce pour nous qu'un héros sans éclat? que sont des aventures qui auraient pu ne pas être? un livre où transparait, comme négligemment, la destruction du livre? Si la littérature est mythe, que penser d'une littérature qui récuse le mythe? Le dernier roman de Marguerite Yourcenar n'est-il qu'un moyen de rompre avec le roman, comme la *Phèdre* de Racine avec le théâtre? Si *Un homme obscur* attire peu les critiques, n'est-ce pas qu'il faut y voir une expérience des limites, avec le tragique qu'elle circonvient, et le rejet paradoxal de l'instrument choisi?

Autant de questions qu'on pouvait se poser. Ce petit livre ne prétend pas y répondre de façon définitive. Il est néanmoins le résultat de deux ans de rencontres suivies entre une dizaine d'analystes de texte. On aimerait le présenter comme une monographie collective, si l'association ne choque pas trop. Le Groupe Yourcenar de l'Université d'Anvers n'est plus tout à fait le même qu'au temps de *Mythes et Idéologies*⁴: les uns partent, d'autres viennent. Mais sa pratique reste inchangée: chacun, en effet, choisit son angle d'approche et sa méthode, libre plus encore de son dernier mot, fût-ce après s'être

3 Patricia De Feyter, "Un homme obscur, de Marguerite Yourcenar: un néo-picaro a tempera", *Bulletin de la S.I.E.Y.* n°2 (1988), pp. 35-44.

4 Groupe Yourcenar d'Anvers, *Mythe et Idéologie dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Ccsarodunum, S.I.E.Y., 1989.

prêté aux remarques de tous. Cette façon de faire a pour conséquence que les mêmes thèmes, les mêmes épisodes, parfois les mêmes passages sont plusieurs fois traités, et le plus souvent de façon différente, attestant que le texte a ses lieux de signification privilégiée, mais surtout que son sens, s'il peut s'affiner et s'affermir à l'analyse, et rassembler en cela ses lecteurs, ne saurait se figer, la critique n'en étant jamais que l'écho. Notre petit groupe s'est voulu lieu d'échanges et de liberté: nul doute qu'il ne doive à sa formule une cohérence relative; mais elle peut n'être qu'un conformisme d'école, tout comme ses divergences des insuffisances du raisonnement. En juge qui veut.

Ce travail eut ses précurseurs, notamment parmi les yourcenariens anversoïses⁵. Je ne revendiquerai pas ce titre pour mon "Parcours d'une œuvre" (1985), qui se contentait de marquer, d'une version à l'autre et de Zénon à Nathanaël, les changements majeurs et les structurations⁶. Mais je garde en mémoire l'approche si réfléchie déjà d'Immaculada Linares au premier colloque M. Yourcenar (Valence 1984), et la confirmation de sa finesse deux ans plus tard, à propos du même roman⁷. En 1986, le mémoire inédit de Jan Heytenis concluait déjà que, dans *Un homme obscur*, la combinaison des relations incertaines, de la solitude et de la mort, s'accordait à un mode d'écriture marqué par le doute non systématique, l'hésitation, l'ambiguïté et le paradoxe⁸. La même année, à Valence, André Courribet étudiait la concurrence dans le récit du temps chronologique et du temps rétrospectif⁹. Il y aurait bien à glaner dans les pages qu'Elena Real et Serge Meitinger consacraient, entre autres, aux voyages de Nathanaël à travers le monde et à travers le moi¹⁰. Enfin, en 1989, Frank Schuerewegen faisait apparaître, chez Yourcenar comme chez Claude Simon, le paradoxe de ces livres qui préfèrent aux livres l'élémentaire¹¹.

C'est à un franc-tireur de notre groupe que nous demanderons d'ouvrir la série de nos

⁵ Pour une bibliographie plus complète, voir, en fin de volume, le recensement de Françoise Bonali.

⁶ Maurice Delcroix, "Parcours d'une œuvre: Marguerite Yourcenar et l'histoire de Nathanaël", dans *Il Confronto Letterario*, suppl. au n° 5, 1986, p.36-38. Sur la présence féminine dans cette œuvre, voir, du même, "Clair de femme dans un homme obscur", dans *Ouverture et Dialogue, Mélanges offerts à Wolfgang Leiner*, Tübingen, Gunter Narr, 1988, p. 639-651, et "D'une rhétorique de la discrétion: le personnage de Madeleine d'Ailly" dans *Marguerite Yourcenar et l'art / L'art de Marguerite Yourcenar*, Tours, S.I.E.Y., 1990, pp. 371-379.

⁷ Immaculada Linares, "Nathanaël ou l'eau qui coule", dans *Marguerite Yourcenar / Actes du colloque international / Valencia, 1984*, Université de Valencia, 1986, pp. 149-152, et "Mémoire et souvenir dans *Comme l'eau qui coule*", dans *Marguerite Yourcenar. Biographie, autobiographie, Actes du IIe colloque international Valencia 1986*, Université de Valencia, 1988, pp. 99-104.

⁸ Jan Heytenis, *Marguerite Yourcenar. Un homme obscur, une analyse thématique*, mémoire présenté pour le grade de la Licence en Philologie romane, Universitaire Instelling Antwerpen, 1986, p. 58. Voir aussi J. Heytenis, "De l'Œuvre à soi: la rupture des liens", dans *Marguerite Yourcenar. Biographie, autobiographie, op. cit.*, pp. 111-120.

⁹ André Courribet, "Stase et passage dans Un homme obscur", dans *Marguerite Yourcenar. Biographie, autobiographie, op. cit.*, pp. 105-110.

¹⁰ Elena Real, "Le voyage dans l'œuvre narrative", *Marguerite Yourcenar. Une écriture de la mémoire, op. cit.*, pp. 197-210. Serge Meitinger, "Le voyage intérieur: Zénon, Nathanaël", dans *Voyage et connaissance dans l'œuvre de M.Yourcenar. Mélanges coordonnés par Conrado Rosso et Carminella Biondi*, Pisa, Editrice Libreria Goliarda, 1988, pp. 155-168.

¹¹ Fr. Schuerewegen, "Du savoir qui vient directement des choses. Yourcenar vs Simon", *Mythe et Idéologie, op.cit.*, p. 143-157.

études. Luc Rasson n'avait pas attendu nos réunions pour publier en 1988 son "Yourcenar post-modern? Over *Un homme obscur*"¹², jusqu'ici inédit en français. Sensible à la cohérence de l'œuvre yourcenarien, il en attribuait toutefois l'évolution dernière à l'abandon, par le protagoniste, du projet prométhéen qui avait marqué les principaux personnages. Nathanaël, agi plutôt qu'acteur, chose parmi les choses, pouvait apparaître comme plus démuné de sens encore que le personnage kafkaïen, dans la mesure où il ne conservait même pas la nostalgie des valeurs perdues. Dans ce récit pourtant mouvementé et où l'événement est lié à l'échec, la dédramatisation de tout, l'effet d'amortie produit par le rythme même du récit, le discrédit du livre qui s'y trouve inscrit, démystifiant l'activité littéraire et les êtres qu'elle anime, mettent indirectement en cause la nécessité de l'écriture. Dire post-modernes ces traits diffus du roman fait porter à Marguerite Yourcenar la livrée de son temps plus qu'on ne l'aurait imaginé. D'autant que c'est précisément, chez elle, le souci de l'universalité, de voir l'homme comme toujours égal à lui-même et de soustraire le réel à toute détermination idéologique, qui sous-tend, selon l'analyste, cette désubstantialisation généralisée de l'univers du récit, avec l'indifférence et le fatalisme qu'elle entraîne. La paradoxe de la *fiction historique*, inscrit dans cette façon même de la nommer, c'est que l'"Histoire s'y trouve toujours récupérée par le mythe. Les intuitions de Luc Rasson ont été à ce point vérifiées par nos analyses que ce texte inaugural aurait pu tout aussi bien nous servir de synthèse, d'autant qu'il visait à livrer, sinon le sens dernier de l'œuvre, du moins le plus actuel.

Sources, origine, appartenance et primitivité

L'apport du groupe imposait de lui-même son ordre de présentation. Les premiers exposés ont en commun de saisir le développement du personnage à partir de ses origines ou des contextes sociaux qui le marquent. Ils le font toutefois sans se restreindre à l'approche sociologique, dans la mesure où ils mettent l'accent sur le caractère subjectif de l'évolution du personnage. De là également que la notion de *roman de formation* n'intervienne qu'au titre de référence à la fois obligée et renouvelée.

Christiane Gys a choisi de mesurer dans *Un homme obscur* ce que la fiction a d'historique, inventoriant du même coup les appartenances sociales de cet homme libre. Il suffit de gonfler un peu la liste établie par elle pour obtenir ici un résumé de l'action qui facilitera pour notre lecteur la compréhension de ce qui suivra.

Ecolier promis sinon promu au magistère, meurtrier présumé d'un passant qui se porte bien, passager clandestin en fuite et en grand danger de passer par-dessus bord, sauvé des eaux pour les soins de la marmite par un cuisinier métais qui lui apprend les complaisances; secouriste impuissant auprès d'un jésuite qui trépassé, naufragé et colon de fortune chez les deux vieux de l'Île Perdue, dans cette colonie qui se désagrège; tôt accouplé lui-même

12 Dans Paul Pelckmans (éd.), *De nieuwe historische roman / Een terreinverkenning*, Leuven/Amersfoort, Acco, 1988, pp. 137-146.

à leur fille, Foy sans foi, tôt perdue; de retour au Greenwich natal pour s'y découvrir orphelin de père et mal aimé de mère, frères et amie étant casés ailleurs, et y découvrir nulle la raison de sa fuite; à Amsterdam, correcteur d'imprimerie chez un oncle qui le gruge; gestionnaire d'un jour pour le petit capital familial vite évanoui; mari postiche d'une juive de musico, voleuse de surcroît, qui préfère sa maison de passe à leur baraque du quai Vert; père présumé d'un fils qu'il perd de vue; malade, mourant, hospitalisé, assisté, valet de grande maison, lecteur pour le maître, garçon de course à l'occasion auprès d'un savant juif, qui passe à son tour; garde-côte dans une île qu'il croit déserte et qui l'est un peu plus lorsqu'il meurt.

L'approche sociologique fait exister massivement la chronique et l'arrière-fond du récit, sinon l'inatteignable réalité d'une époque. Mais c'est assez pour qu'en regard de cette information incontestable, la liberté de l'écriture s'affirme d'autant plus, assurant au personnage ses chances d'existence sociologiquement marginale, solitaire dans la foule des faits. Dans la vie désordonnée de Nathanaël, le décalage, par rapport aux origines, a force de rupture. Nourrie d'une érudition discrète, la diversité des fonctions fait figure trompeuse d'ascension sociale, qui n'outrepasse guère, dans cette eau trouble, les cabotages du hasard. Christiane Gys en dégage néanmoins les éléments d'un roman de formation: des valeurs s'affermissent, à défaut d'un système qui les organise. "Naïf — mais non niais" —, Nathanaël a ses répulsions: la guerre, la xénophobie, le mépris de frères inférieurs, l'injustice et autres turpitudes, comme le recel, l'irrévérence à l'égard des rites, etc. Il rêve à son heure d'une société qui tiendrait du compagnonnage et même de cette forme de vie sociale que les anglo-saxons qualifient de "communalism". Mais son destin le conduit à d'autres horizons, où l'expérience du sublime s'opère dans un infini naturel, tout peuplé de vie animale: c'est un homme convivial et même tendre qui s'éteint dans la solitude.

Béregère Deprez prend Nathanaël au berceau, pour constater à quel point sa parenté naturelle se trouve minutieusement définie dans ces couples des parents ou des oncles, et ces frères localisés et définis par leurs fonctions; mais c'est pour être aussitôt évacuée ou tenue à l'écart. Non que le personnage n'ait pas la fibre parentale: il substitue à la famille déficiente une parenté symbolique, où les bêtes et les arbres tiennent lieu de frères ou de cousins, au même titre que tel inconnu, comme le religieux qu'il secourt, mais sans se prêter pour autant à rejoindre une quelconque confrérie christique. Si l'ancien bourgmestre tient quelque peu du père, pour son valet, Mevrouw Clara l'intendante ne sera jamais que la mère de la Mort, dont elle porte le masque. A jouer ainsi de la parenté, pourquoi ne se demanderait-on pas, avec B. Deprez et Yourcenar elle-même (Postface 1033), à quel degré de parrainage évangélique ou littéraire Nathanaël lui-même doit son nom et sa condition première de fils de charpentier, dût-on convoquer pour le baptême un autre créateur de paradis — Gide et ses *Nourritures terrestres*? Mais c'est du côté de Kim et de Kipling que B. Deprez lui cherche un frère en littérature, afin d'évacuer toute autre

parenté, symbolique ou non, dans ce moi vertigineux des dernières pages où il meurt solitaire, mais solidaire de tout.

131 Federica Marino s'est attachée aux deux modifications majeures de la version originelle: le voyage au nouveau monde et la mort sur l'île frisonne, recoupant en cela les routes de Serge Meitinger, lorsqu'il se demandait "si le véritable but de tout voyage digne de ce nom [n']était]pas] la mort"¹³. Elle a suivi l'errance de Nathanaël au départ de cette situation de marginalisation que la naissance hollandaise à Greenwich, la formation d'apprenti-maître éloigné de la charpente familiale, les amours à l'abri des forêts, avaient amorcée. Sur cette voie, le grand départ et les changements de milieux qui s'ensuivent, entraînant la succession des amours et des morts, prennent eux-mêmes valeur de morts symboliques et de renaissances ou, si l'on préfère, de métempsychose. Au moment du retour, loin d'être utilisé à parfaire l'intégration au monde, le voyage conduit à la relativisation de tout, à ce détachement sans amertume qui n'empêche pas de goûter la vie au passage. Grâce à lui, la marginalité de Nathanaël n'est plus celle de l'ingénu, mais celle du sage. Qu'il ait permis la découverte de la vierge Nature et de la primitivité, qu'il se transforme lui-même en voyage spirituel où l'île fait grandir la solitude, développe dans ce Robinson nouveau style une résignation apparentable à la sagesse bouddhique: l'absence même du sens facilite la communion avec le monde, la fusion de ces espèces qui ne se comprennent pas.

132 Paul Pelckmans entend borner son analyse à un fragment privilégié du voyage au Nouveau Monde: cet écart vers le Nord, inhabituel aux itinéraires de l'époque représentée, et que ne suffit pas à justifier la coïncidence, avec la destinée de l'écrivain, d'un court passage aux Monts-Déserts. Mais même une microlecture peut mettre le petit doigt sur l'inconscient du texte. L'analyste reconnaît, au détour du voyage, sinon le Bon Sauvage lui-même, du moins un avatar de ce mythe littéraire issu des grandes découvertes du XVI^e siècle, mais surtout exploité à partir du XVIII^e. Bien qu'un écrivain qui se voulait lucide se dût de faire le procès de toute illusion, ce ne fut pas en l'occurrence sans ambiguïté. On peut enlever au mythe son exotisme idyllique sans lui disputer le mirage fondamental qui fait de l'isolement une plénitude naturelle, fût-ce en déplaçant des sauvages au paysage l'intégrité traditionnellement attribuée à la primitivité. Les rapports des convertisseurs avec les chefs de tribu, la mort dévote du jésuite secouru par Nathanaël surclassent plus qu'ils ne déclassent les récits traditionnels, si même la Bible, encore qu'admiration pour sa représentation de la nature, en prend un coup, et si la charité de Nathanaël finit en quelque sorte par soi-même. Echappe-t-on jamais tout entier à l'idéologie colonialiste? C'est néanmoins comme membre passager de la petite colonie de l'"Ile Perdue" que Nathanaël expérimente la primitivité et ses inconforts, qui n'excluent pas un certain bonheur. Mais la socialité y est pauvre et même les familles s'y désagrègent. Dès lors, n'est-on pas autorisé à parler d'une "érosion générale de

13 Article cité, p. 167.

l'interhumain" et ne faut-il pas convenir qu'elle rejoint "une ambiguïté essentielle du mythe du Bon Sauvage", dans la mesure où l'individualisme moderne s'y pressent? En quoi la critique dressée contre le mythe ne fait guère que l'égratigner.

Vision du monde et mythes

Cette ouverture vers le mythe prélude en quelque sorte aux exposés qui suivent, moins liés à l'itinéraire terrestre de Nathanaël qu'aux éléments de vision du monde que laissent transparaître l'histoire et le récit, tantôt attribuables au personnage, tantôt à l'écrivain elle-même. La plupart s'offrent du même coup d'autres horizons, méthodologiques ou culturels, ouverts au reste de l'œuvre yourcenarienne ou à tel contemporain privilégié.

Sabine Hillen a pris gaîment le risque d'appliquer des catégories structurales à un livre qui récuse les catégories. L'approche sémiotique voit le texte comme un système de signes à *re*-construire, non comme un terrain d'investissement personnel, et même si elle peut aboutir à déceler dans le texte l'investissement subjectif de l'écrivain. Pour lors, elle s'est voulue analyse de spatialité, mais s'élargit aux énoncés de l'action, donc, du mouvement, et de ce macro-espace que recouvre le paradigme nature/culture. Que dehors et dedans puissent s'interpénétrer a permis de montrer dans notre texte une tendance à favoriser le passage de l'intérieur à l'ailleurs et sa réduction par la contrainte, mais aussi l'organisation d'espaces factices d'asocialité sans paroles et sans noms — l'île —, la scission de la ville, l'introduction en elle de distances intersubjectives. Le sujet, en tout cas, lassitude qui ferme les yeux ou, dans la ville, regard incertain, n'atteint pas à la vision absolue. La mort et le vent se liguent, séparant les séquences du parcours, préparant l'engloutissement du passé et du moi. La quête des centres se combine aux figures de la verticalité et de l'horizontalité: échelles, escaliers, mais aussi vergues, sable. Avec la mort au bout. Système de signes où se dit quelque chose d'un mythe personnel.

Patricia De Feyter revient sur le statut ingrat de la culture et du livre dans ce livre de culture. Elle entreprend de lui donner toute sa portée en le replaçant dans l'ensemble de l'œuvre. D'Alexis¹⁴ à Nathanaël, l'évolution des protagonistes révèle une tension à l'intérieur même de la spécificité yourcenarienne. La plupart cherchaient leur authenticité dans la maîtrise de l'esprit. L'absence d'ambition — voire de projet — du dernier d'entre eux fait de lui un contradicteur taciturne, un défi par désinvolture. Son importance s'accroît si l'on s'avise que Zénon finissant connaît déjà cette indifférence croissante dont le premier Nathanaël n'avait pas idée: une fois brûlé les livres, la perception hallucinée du soleil saignant sur la mer est moins une Œuvre au rouge qu'un autre bain lustral où le philosophe s'abîme et dont le souvenir, relayé par les vers de Rimbaud, transparaîtra sous l'intitulé du dernier volume des mémoires:

Elle est retrouvée!
- Quoi? - L'Éternité.

¹⁴ Alexis ou le *Traité du Vain Combat*, premier roman (1929).

C'est la mer mêlée
Au soleil.¹⁵

En quoi le héros obscur est pour l'écrivain un avant-goût de l'effacement et du silence et c'est toute la culture qu'il met en cause, la musique y compris, en dépit de sa beauté, lui préférant la perle d'un son pur. Non sans contradictions internes puisque ce Nathanaël *quasi inculte* figure pour la littérature l'impossibilité de se passer des mots et, du même coup, son incapacité à dire le vrai.

Paul Joret examine à son tour le statut du livre dans l'œuvre, mais c'est à partir d'une problématique plus large, qui trouve origine dans le statut paradoxal de la parole, non congruente à la pensée dans *Un homme obscur*, et qui touche à toutes formes de communication entre les êtres, telles que l'amitié et l'amour. La relation de Nathanaël avec l'ancien bourgmestre Van Herzog, sa rencontre avec le philosophe Belmonte, ce qu'il apprend d'une ancienne amitié entre ces deux hommes, les quatre amours successives qui passent dans sa vie sont vus comme une dialectique d'inadéquation. Dans ce contexte, la dénomination elle-même apparaît comme une réduction abusive de l'essence des êtres, et la musique elle-même est solipsisme. On ne s'étonnera plus, dès lors, que la parenté de Nathanaël le boiteux, comme celle d'Œdipe, soit à ce point contestable, ou que, dans l'épisode du jésuite, la compassion elle-même soit liée à la violence. Plus profondément encore, c'est le primat exclusif de l'expérience qui régit le livre, interdisant toute catégorisation idéelle. Même si l'Eros s'affine avec le personnage de Mme d'Ailly, pure sublimation spirituelle de son objet premier en généralité transcendante, il s'inscrit dans le progrès de la solitude: l'Idéale n'est que l'ultime visitation de l'altérité.

Bruno Tritsmans se donne la tâche délicate de rapprocher, êtres ou choses, ce qui l'était déjà: *Un homme obscur* et le "Discours de réception" à l'Académie française, Marguerite Yourcenar et Roger Caillois. Ecrits de la même main et dans le même temps, ces deux textes yourcenariens sont profondément apparentés. Confrontés à l'œuvre de Caillois, ils témoignent certes d'une communauté de préoccupation entre les deux auteurs: celle de l'élémentaire; et une coïncidence bienvenue a voulu qu'à son entrée au cénacle, ce soit Caillois, son prédécesseur, que la nouvelle académicienne ait dû complimenter. Mais Bruno Tritsmans montre que celle-ci ne peut se confondre avec "L'homme qui aimait les pierres"¹⁶. Autant Caillois "est animé par la volonté de dissoudre la présence humaine [...] dans un univers inorganique", autant Yourcenar accrédite un univers organisé et, pour tout dire animé, dont l'homme ne disparaît que parce qu'il meurt, c'est-à-dire, à son

15 Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1946 (Bibliothèque de la Pléiade), p. 223. Le second vers sert d'intitulé au troisième volume du *Labyrinthe du monde*. A noter que le texte LXXV des *Poésies* de Rimbaud offre la variante: "Quoi? - L'Eternité./ C'est la mer allée / Avec le soleil" (*ibid.*, p. 133).

16 C'est le titre sous lequel la part substantielle du discours, parce qu'elle dépassait la circonstance, fut reprise dans le recueil *En pèlerin et en étranger*, Paris, Gallimard, 1989, pp. 179-205.

corps défendant. Si *Un homme obscur* récuse les faux savoirs des doctes dans un monde où même la perfection de la musique et la philosophie de l'homme de génie restent marquées par la fragilité, c'est au profit d'un savoir en marge, proche de la nature, en familiarité avec elle: de l'île Perdue à l'île frisonne, Nathanaël accomplit une quête initiatique qui est finalement d'apprendre à mourir et par rapport à laquelle l'entre-deux d'Amsterdam n'est qu'interlude.

Avons-nous fait suffisamment de bruit autour de la mort de Nathanaël¹⁷? Hadrien mourait "humainement aimé", entouré par le "petit groupe des intimes"¹⁸. De l'empereur à l'alchimiste, seul dans sa prison, mais visité par son ancien maître et surtout par des ombres, filiale ou amicales, Marguerite Yourcenar a commencé de raréfier les compagnons fidèles jusqu'au bout. Autour de Nathanaël ne reste que le lecteur, à distance de lecture. Seul chaque fois encore que multiple, il ne peut être qu'un compagnon de solitude. Mais si le lien noué au long de cette lecture est assez fort pour donner un temps l'illusion de la symbiose et de la mort vécue à deux, comme il arrive dans la relation du romancier avec son personnage, cette solitude change de signe.

La littérature yourcenarienne cultive volontiers notre participation imaginaire au pathos de la mort, dont on ne sait que trop qu'elle conjoint l'intensité et la facticité. Assister à la mort du héros, ou de l'homme qui en tient obscurément lieu, c'est la seule façon qui nous soit donnée de l'assister en effet. Dans cette expérience d'altruisme à peu de frais, le lecteur fragilisé par sa lecture et néanmoins soutenu par elle occupe bon gré mal gré la position de l'assistant assisté. A-t-on jamais la pleine conscience d'une réciprocité possible dans cette conjonction de solitudes? Éprouver en soi l'épreuve d'autrui permet pourtant d'entrevoir les deux faces de la compassion. Tel Zénon exsangue, à l'entrée du géolier, le confondant avec l'ami disparu, "sans bien savoir s'il était secouru ou si au contraire il portait secours" (OR 833). Tel Nathanaël revoyant en rêve l'épisode où il avait secouru le jeune jésuite moribond: "Certaines nuits, il lui semblait que celui qu'il essayait de secourir ainsi n'était autre que lui-même" (OR 912).

Le 26 décembre 1950, par un soir glacé, au bord de l'Atlantique, dans le silence presque polaire de l'île des Monts-Déserts, aux Etats-Unis, j'ai essayé de revivre la chaleur, la suffocation d'un jour de juillet 138 à Baïes, le poids du drap sur les jambes lourdes et lasses, le bruit presque imperceptible de cette mer sans marée arrivant ça et là à un homme occupé des rumeurs de sa propre agonie. J'ai essayé d'aller jusqu'à la dernière gorgée d'eau, le dernier malaise, la dernière image. L'empereur n'a plus qu'à mourir (OR 537).

Nathanaël, Zénon, Hadrien. Dans la mesure où la mort du héros coïncide avec la fin du récit, elle en devient la finalité, propre à en avoir orienté la genèse et l'engagement de celui qui écrit, propre à finaliser celui qui lit.

¹⁷ Sur ce sujet, voir Michèle Berger, "Nathanaël ou l'art de faire mourir", Bulletin de la S.I.E.Y. n° 4 (1989), pp. 9-23.

¹⁸ *Mémoires d'Hadrien*, p. 515.

Sans aller jusqu'à nous assimiler au petit groupe des intimes, nous aurons constitué, d'une façon qui se voulait plus active, cette confrontation des lecteurs qui représente, pour le plus obscur des écrivains et le plus énigmatique des récits, un moment clef de la réinsertion sociale.

« Les écrivains sont des hommes qui ont écrit, et qui ont écrit pour être lus. »

« Les écrivains sont des hommes qui ont écrit, et qui ont écrit pour être lus. »

« Les écrivains sont des hommes qui ont écrit, et qui ont écrit pour être lus. »

« Les écrivains sont des hommes qui ont écrit, et qui ont écrit pour être lus. »

« Les écrivains sont des hommes qui ont écrit, et qui ont écrit pour être lus. »

« Les écrivains sont des hommes qui ont écrit, et qui ont écrit pour être lus. »