

UN HOMME OBSCUR DE MARGUERITE YOURCENAR: UN 'TRAITÉ DU VAIN  
COMBAT'?

Paul Joret

"Mais ce n'était pas à lui de formuler des opinions; il ne pouvait, et encore, parler que pour soi seul" (OR 994). Expression d'une existence s'affirmant comme différence, ce passage évoque, à la dernière séquence de la nouvelle, une situation assez paradoxale. Car qu'est-ce qu'une parole à laquelle il serait refusé de "formuler des opinions"? Ou une pensée à laquelle serait déniée toute faculté de généralisation, et que ce soit sur le plan de l'objet à cerner ou sur celui du transfert intersubjectif, indissociable de toute expression? Le statut spécifique du monologue intérieur — grevé de réserves visant ici jusqu'aux ultimes retranchements mentaux du protagoniste — menacera d'inanité le projet réflexif de celui-ci...

Contrairement à ce que notre titre pourrait donner à croire, nous ne nous occuperons pas de confronter point par point *Un homme obscur* à *Alexis*. Limitant notre propos à la nouvelle, nous n'utilisons le titre du roman qu'à positionner un double examen: sera visée surtout, sur le plan de la 'diégèse', une spécificité marquant les rapports réciproques dans lesquels s'engagent les personnages de *Un homme obscur*; ce pour proposer ensuite — ou concurremment — quelques considérations 'métadiégétiques' portant sur le 'genre littéraire' dont se réclamerait le texte: récit vs traité...

*1. Pensée individuelle et expression.*

Ce n'est pas la première fois que Nathanaël conteste ses droits à l'expression, voire à la pensée. Ainsi, à sa première rencontre avec le philosophe Léo Belmonte, il

eût aimé s'attarder davantage, se faire expliquer certains propos de l'auteur sur la nature de l'univers et sur celle de Dieu. Mais il se souvint de l'adage qui veut que le cordonnier, en présence d'un portrait, doit se borner à juger, non de la ressemblance ou de la beauté du modèle, mais du bien-venu de la chaussure. Il n'était ni théologien, ni philosophe, et Léo Belmonte n'avait que faire de ses opinions (OR 941).

On pourrait citer d'autres exemples: Nathanaël rendant compte, non sans restriction mentale, devant Monsieur Van Herzog des derniers propos que lui a tenus Belmonte, les dit "trop abstrus pour être entendus par un domestique" (OR 974)...

Ici et ailleurs, le repli auquel aboutit cette censure de soi frappe après la tentation du contraire: si le protagoniste conteste en définitive l'ancrage, objectif ou intersubjectif, de sa parole et de sa pensée, ce n'est certes pas qu'il n'eût voulu 'parler' ou, du moins, 'penser'. La situation désavantageuse du locuteur dans la hiérarchie sociale ou intellectuelle ne constitue qu'un motif de prudence parmi d'autres; à chaque fois, le verdict final imposera à la pensée ce à quoi elle s'était opposée, et dont le thème l'avait nourrie en tant que pensée. Chose curieuse, la problématique en question affecte

également d'autres personnages de la nouvelle, tout spécialement les deux amis d'autrefois, Léo Belmonte et ce vieillard qui fut, du temps de leur jeunesse, son compagnon de voyage, l'ex-bourgmestre d'Amsterdam Gerrit Van Herzog, dilettante casanier, retiré de bonne heure de la carrière politique. Le silence auquel aboutissent eux aussi, chacun à sa manière, les deux hommes, réfrène un désir qu'il vaut la peine de comparer avec celui du protagoniste.

"Il y a [...] trente ans que nous n'avons plus rien à nous dire", diagnostique le philosophe mourant (OR 966-967). S'accusant l'un l'autre d'ingratitude (OR 975) ou d'insensibilité (OR 966), les deux hommes n'ont néanmoins pas tout à fait fini d'avoir partie liée: seul l'argent du vieux capitaliste peut contribuer à faire publier l'ouvrage du philosophe dont les mobiles ne sont du reste, et de son propre aveu, pas si incompatibles, quant à la publication de ses *Prolégomènes*, de ceux qui poussent le mécène à s'en approprier le prestige: il s'agit de la gloire, ou, du moins, de tel de ses succédanés. Si Van Herzog accorde, dans son évaluation de l'attitude du savant (OR 963), une place éminemment plus importante à la poursuite de la célébrité que ne le faisait ce dernier davantage attaché à décrier ses adversaires de l'école (OR 969), Belmonte ne pourra s'empêcher de faire montre d'un agacement révélateur en apprenant de Nathanaël que celui-ci, l'ayant lu trois ans auparavant, ne se souvient plus qu'assez vaguement du contenu de ses *Prolégomènes* (OR 966). D'autres réactions dans la conversation trahissent encore, de la part de l'homme de génie, une substantielle préoccupation de soi: par un spécifique mélange d'irritation indignée et de délectation presque jubilatoire trouvées à se sentir supérieur, l'affirmation de la différence surmonte ici, en dépit de tout délabrement physique et ménager, la morosité qui en eût été une conséquence possible.

Van Herzog (OR 974) exhibera devant Nathanaël la double et contradictoire fierté que lui inspirent, d'une part, son exemplaire obédience aux principes de vie bourgeois, et, de l'autre, le prestige de ses lumières intellectuelles le poussant à faire publier en cachette un ouvrage que lui-même juge subversif (OR 964). A l'opposé du philosophe, Monsieur Van Herzog opta cependant contre l'Unique et contre sa démarcation négative, la Différence:

Le cerveau de ce vieillard faisait au jeune domestique l'effet d'une chambre meublée avec soin et correctement rangée. Rien ne s'y trouvait de sale ou de laid, rien non plus de rare ou d'unique, qui eût compromis la belle symétrie du reste (OR 955).

Opposant son destin à celui de son ancien compagnon, Van Herzog affirmera sa soumission inconditionnelle au code:

J'ai fait carrière... J'ai épousé une femme bien née... [...] Il [= Belmonte] a choisi de rompre avec les siens pour aller vivre sous les combles, seul, comme si on pouvait l'être... [...] En ce qui me concerne, j'ai toujours tenu ma place sans broncher (OR 974-975).

Van Herzog critique donc moins le désir de son ancien ami que le caractère irréalisable de ce rêve: remarque qui anticipe à sa manière sur l'expérience que fera Nathanaël lui-même, découvrant que sa solitude, dans l'île où il ira mourir, n'est pas si absolue qu'il l'avait "cru" (ou désirée?) initialement (OR 986). Cet apparent pragmatisme n'empêche pas au demeurant le conformiste de finir par en être réduit, lui et sa fille, à une claustration bien plus sévère que celle du penseur agonisant à son cinquième étage: malgré les avantages de leur situation sociale cossue, les patrons que leur intendante, Mevrouw Clara, se borne à appeler "ceux d'en haut" ne sont pas aimés des gens avec qui ils vivent; pour Nathanaël, ils ne sont pas loin de constituer les otages potentiels bien qu'improbables d'une hiérarchie dont ils représentent le sommet...

"[...] je n'ai pas d'égaux", affirmera quant à lui Belmonte, champion de la Différence (OR 966). Ce qui pour l'ancien bourgmestre est principe directeur, constitue pour le philosophe la pierre d'achoppement par excellence. L'aboutissement se fait cependant, ici aussi, sur le mode mineur. A faire abstraction des contingences qui voulurent que la publication de son ouvrage ne dépasserait pas le cap du premier tome, — le manuscrit du deuxième qui a pris trois ans (OR 984) finissant au canal et le troisième n'ayant jamais été écrit —, le seul résultat des ambitieuses démarches de Belmonte qui soit communiqué au lecteur n'est qu'un constat d'aporie quant à la définition même de l'objet de ses visées métaphysiques: Dieu, déité, divinité, néant ou pure et vaine spéculation subjective. Cet esprit fort finit par s'avouer impuissant non seulement à considérer comme fondement autre chose que la subjectivité humaine, mais à se prononcer sur le caractère positif ou uniquement négatif de cette dernière instance métaphysique, elle-même reconnue comme pis-aller (OR 969).

Les deux trajectoires antinomiques de Belmonte et de Van Herzog ont un point d'arrivée assez analogue: celui même dont on était parti. Le voyage, dont le thème domine également le récit de Nathanaël, et dans un sens analogue de rétrécissement quasi circulaire, aboutit, chez les deux anciens amis, au repli sur un moi dont la substance pourrait bien être le vide, comme le suggère Nathanaël dans le diagnostic qu'il énoncera à part lui de son maître:

[...] Nathanaël se disait que ce maître muni d'une si longue expérience devait avoir au fond de sa mémoire bien en ordre un placard où s'entassaient des choses trop précieuses ou trop affreuses pour être exposées: ce n'était pourtant pas sûr, et le placard secret était peut-être vide (OR 955).

Une même dialectique non aboutie rapproche, au niveau des excursions du sujet dans l'altérité du monde, les destins de l'ancien politique et du philosophe: 'dialectique' qui placera leurs démarches communicatives — sur le plan de l'expression par la parole — sous le signe d'un paradoxe assez comparable à celui que nous notions au début à propos des cogitations de Nathanaël. Van Herzog tire vanité de collaborer à la publication de l'ouvrage de Belmonte. Vu sa position sociale et vu le caractère du livre, cette vanité se

doit de rester secrète: ceci prive Narcisse de tout miroir qui ne serait pas uniquement de rêve intérieur. Ce n'est que par l'inconséquence d'une faiblesse que le maître se confiera à son domestique:

- [...] «Ne l'ébruitez pas.»  
 "Pourquoi alors se confie-t-il?" » [sic]  
 songea Nathanaël. Mais il savait que tout secret à la longue est lourd à porter. (OR 963).

Cette dernière réflexion de Nathanaël se verra confirmer plus tard, au coucher de Van Herzog, qui ne peut

s'empêcher de murmurer, cette fois pour soi seul:  
 "Je lui ai pourtant rendu un service insigne en faisant publier son livre. Il ne m'en a su aucun gré" (OR 975).

La morgue hautaine de Belmonte avait abouti à une rupture analogue en dépit des différences quant aux motivations de départ. Les réticences du savant à livrer son second tome peuvent passer pour l'exaspération du mobile même qui l'avait poussé auparavant à publier. Rappelons sa presque jubilation, étonnante pour un auteur, de voir sa connaissance incommunicable (OR 970). Rendant compte à Van Herzog de leur ultime conversation, Nathanaël interprétera les desseins de Belmonte selon les mêmes catégories: "[...] Nathanaël se demandait si Belmonte n'avait pas parlé que pour lui seul" (OR 971).

Que ce soit par excès ou par défaut, il y a au moins non-congruence, dans *Un homme obscur*, entre penser et communiquer. Plus une expérience est authentique, plus elle semblerait échapper à la catégorisation qu'implique le commerce langagier. La nouvelle multiplie les réflexions visant les livres, les œuvres d'art et les concepts socialement cautionnés. Nathanaël ira jusqu'à s'avouer qu'il n'est pas loin de préférer le sort où le hasard engloutit le malheureux manuscrit de Belmonte à celui d'une impression en bonne et due forme par les presses de son oncle, l'avaricieux Elie Adriansen (OR 973). Il s'agit ici de plus que d'une simple boutade, par ailleurs formulée, comme de coutume, uniquement à part soi. L'eau du canal, où le manuscrit est allé rejoindre les rebuts de la vie, suggère, sur le plan de l'aboutissement de l'écriture, une même trajet que l'encre maculant de sa "mare luisante et noire (OR 943) l'atelier démoli de Niklaas Cruyt, dont le pavement se voit ainsi transformer en un miroir analogue à celui dont la belle-mère de Nathanaël, l'interlope Mevrouw Loubah, se sert pour dire la bonne aventure (OR 943): les milliers de caractères qui jonchent le sol de l'atelier signifient une régression à l'ultime point de départ de toute écriture, régression qui est sans doute en même temps retour à l'infinie totalité du code, mais dont le sens n'est plus alors fort différent de celui dégagé par la suspecte divination. La vérité dernière qu'attribuera à un être l'opinion collective dont le principe est la multiplication et donc le galvaudage de l'Unique, est celle qu'une atomisation destructrice de sa substance aura léguée à l'intersubjectivité la plus folle.

Contemplant le noir canal, Nathanaël "pensa à ce trou qui était Rien ou Dieu" (p. 973): être ou néant, vide ou plénitude duquel participerait toute vie, et dont la substance constitue l'excédent par excellence d'une société qui la refoule...

## 2. *L'homme et les autres.*

De Nathanaël, Belmonte et Van Herzog, seul le dernier survit à l'aventure. Il nous est pourtant présenté à plusieurs reprises comme de constitution et de santé délicates, tare à laquelle s'ajoute une vieillesse précoce. Paradoxalement, Nathanaël et Belmonte se distinguaient de lui par une vitalité foncière qui les rend capables de ne pas se laisser entamer par les morifications de la chair: la boiterie congénitale de Nathanaël, et même la maladie commune qui emportera, chacun en son temps, les deux marginaux. Sur le seuil du trépas, Belmonte et Nathanaël ressentent une sorte d'enthousiasme physique. Inversement, le jeune valet trouve à son maître "l'air plus mort que Belmonte deux heures avant sa fin et plus vieux de vingt ans, quoique les deux hommes fussent à n'en pas douter du même âge" (OR 975). Reste que la faiblesse même de Van Herzog fait sa prudence: à la différence de Belmonte, il évite de se compromettre par la pensée; le frileux sédentaire tient discrètement à distance un domestique contaminé, tout en continuant de solliciter ses bons offices, en attendant de l'exiler, pour le grand bien de sa santé, dans une île mouroir.

Le grand bourgeois n'en sort pas moins du récit avant son valet: et si le nom de Van Herzog intervient encore au cours de l'épisode de la fin de Nathanaël sur l'île, c'est pour désigner le neveu autant que l'oncle. Du premier, on apprend seulement que "Monsieur Hendrik Van Herzog, appelé à Brème pour affaires, ne viendrait pas cet automne" (OR 989). Le second n'est plus pris en compte que pour son patrimoine. Face au Besoin où se définit essentiellement la perspective de l'Autrui, l'oncle autant que le neveu brillent par une essentielle absence. Il ne subsistera d'eux, et pendant leur vie même, que ce à quoi eux-mêmes s'étaient exclusivement intéressés: un *nom*, associé à un objet de valeur; songeons au mécène, "tapotant de ses doigts secs sur la table" après avoir appris le décès de l'homme dont il aurait voulu publier l'ouvrage: "[...] un chef-d'œuvre nous a peut-être glissé des doigts" (OR 974). Tel est le fond décevant de la tristesse de Van Herzog, sublimation d'un atavique calcul de commerçant, travesti sous les apparences du plus austère devoir, auquel l'égoïste n'aurait pas hésité à sacrifier la précaire tranquillité d'âme de son ancien ami (OR 963) ou l'intégrité même de l'ouvrage de ce dernier (OR 970).

La comparaison sur ce point avec Belmonte et avec Nathanaël est éloquent. C'est l'absence de titre qui sert de prétexte au philosophe pour ne pas céder l'ouvrage à son bailleur de fonds: ironie que vient confirmer de façon profonde un hasard qui a tout d'une significative fatalité. Le génie meurt dans le délai arraché prétendument pour *dénommer* son ouvrage, et celui-ci disparaît aussitôt au cloaque collectif: "Je serai le seul à avoir brassé tout ça..." (OR 970). Pour ce qui est de Nathanaël, le dernier épisode de

sa vie lui servira à régler dans un sens analogue, progressivement et à sa manière, son compte au Multiple, au langage. L'homme que de petites nécessités d'ordre pratique mèneront à brûler page par page l'exemplaire de la Bible qui lui tombe sous la main dans sa dernière mesure, renonce peu à peu, dans cette île quasi déserte, à un instrument désormais impropre à signifier de façon authentique la subjectivité humaine. Il n'y a plus de différence, du point de vue quasi eschatologique où Nathanaël se situe désormais, entre le nom de Saraï et tout autre nom, et si même celui de Madeleine d'Ailly lui semble désormais sans importance, c'est précisément que l'unicité de cette dernière se transcende désormais aux yeux de celui qui y trouve l'accomplissement fantasmatique d'un archétype. Par ailleurs, jusqu'à son propre nom fait peur à l'homme obscur pour des raisons moins explicitées mais non moins évidentes: parvenue à l'extrême limite d'elle-même, l'authenticité d'une existence refuse de se laisser réduire à l'essentialisation procustéenne qu'implique toute dénomination...

Au temps d'Amsterdam, Van Herzog prenant plaisir à régaler ses amis moins fortunés, Nathanaël avait révisé sa première impression à ce propos: l'aridité se décèle jusque dans la libéralité (OR 957). *Quid* de la générosité des deux marginaux? La brillante indifférence de Belmonte à autrui est évidente. Mais la position de Nathanaël est plus complexe. Excitant de son statut de marginal, il bénéficie largement, contrairement à Van Herzog, de l'irresponsabilité qui en découle. Pourtant nous le voyons fréquemment tenir des propos, poser des actes où la préoccupation de l'Autre est primordiale, et quelle que soit d'ailleurs la nature de celui-ci: il s'agira tantôt d'occasionnels compagnons tels le métis ou le Père Ange Guertin, tantôt d'animaux, tantôt d'arbres, tantôt même d'objets inanimés; la solidarité conviviale débouche sur une solidarité cosmique basée sur une communauté d'être de caractère métaphysique:

[...] les âges, les sexes, et jusqu'aux espèces, lui paraissent plus proches qu'on ne croit les uns des autres: enfant ou vieillard, homme ou femme, animal ou bipède qui parle et travaille de ses mains, tous communiaient dans l'infortune et la douceur d'exister (OR 994).

Notons toutefois le caractère indirect de la communion évoquée: les êtres ne sont un qu'en vertu de leur participation à une instance dont le caractère abstrait de notion philosophique contraste avec l'aspect concret, bien que général, de l'énumération que clôt sa mention. Chose sans doute plus inquiétante: le caractère en définitive rassurant du bilan rétrospectif et abstrait s'oppose au ton anxieux de l'interrogation qui l'avait précédé et qui, mettant en jeu les mêmes relations humaines, organisait davantage, elle, sa focalisation *in medias res*:

Il n'avait pu offrir au jeune Jésuite qu'une gorgée d'eau; il n'avait pu ni soulager ni rassurer Foy. Quant à Saraï, elle avait rendu le souffle sans qu'il eût rien senti, pas même un tressaillement, durant les derniers jours écoulés par lui dans la grande maison d'Amsterdam, peut-être même au moment où Madame d'Ailly l'embrassait. Au-dessus de la place noire de monde, elle était morte seule (OR 992).

Le dernier point surtout de ce début de réflexion sur la condition humaine dénote de la part de Nathanaël un 'complexe' de mauvaise conscience assez remarquable. Les indices physiques de l'amour de Nathanaël pour Madeleine d'Ailly — un attouchement du bras peut-être fortuitement prolongé et un baiser d'adieu — avaient été extrêmement ténus; cela suffisait néanmoins pour que ces modestes débuts se prolongent, au niveau du rêve, en l'amour le plus accompli de la carrière érotique du protagoniste; la mise en relation imaginaire du baiser de la veuve, que l'imparfait narratif amplifie, dans l'extrait cité, de son aura de permanence, et de la mort de Saraï, la partenaire des plus ardents ébats, révèle une interaction spécifique, dans l'esprit de Nathanaël, entre les aspects physiques et mentaux de l'amour.

Au fil de ses aventures, Nathanaël traverse une nette évolution sur le plan des sentiments qu'il voue successivement à quatre femmes: Janet, Foy, Saraï et enfin Madeleine d'Ailly. De Janet à Foy, la distance n'avait pas été bien grande: "[...] il lui [= Nathanaël] semblait que Janet et Foy étaient la même femme" (OR 916). Quant à Madeleine d'Ailly, aboutissement où Eros se conjuguera d'une façon caractéristique à Thanatos, Nathanaël dira d'elle "qu'elle représentait pour lui toutes les femmes" (OR 996). La figure de Saraï occupe une fonction de pivot: c'est l'amer diagnostic qu'aura imposé la belle Juive au protagoniste dégrisé, qui le fera évoluer de l'amour "naïf" des débuts à une assomption avouée de sa subjectivité imaginante comme unique lieu d'épiphanie amoureuse. L'extase s'acceptera comme n'étant réalisable qu'en tant qu'*instase*. A l'éloignement de tout partenaire réel correspondra en plus, au point asymptotique de la réalisation, une intégration quasi compensatoire du vécu solitaire dans un absolu cosmique où l'objet premier se verra comme récupéré, sublimé et intégré au niveau d'une complétude archétypique et mentale. Il s'agit là d'une des thèses les plus essentielles de *Un homme obscur*. Si l'intériorisation des sentiments qu'éprouve Nathanaël pour Madeleine d'Ailly n'exclut nullement qu'il ressente à son égard les appétits sensuels les plus vifs, c'est le caractère d'apparition *spirituelle* qui constitue la spécificité de cet amour. La sensualité rapprochait Madeleine des autres amantes, en l'y ravalant presque (OR 986). La seule rencontre entre Nathanaël et la veuve où les sentiments du premier aient pu bénéficier, venant d'Elle, de quelque signe qui les fit dépasser le niveau du pur phantasme, a été dominée par une expérience de caractère *angélique*: "[...] elle s'approcha et l'embrassa sur les lèvres d'un baiser si léger, si rapide et cependant si ferme qu'il recula d'un pas, comme devant la visitation d'un ange" (OR 950).

Dans l'économie de la nouvelle, l'identification de Madeleine à un ange, si décisive quant à sa caractérisation amoureuse, suggère manifestement un renvoi au prénom du Père, *Ange* Guertin, de même qu'aux propos de Belmonte sur les Sépharoth (OR 968). Condensation mentale d'une multiplicité extérieure posée comme contingente, la spiritualité de la conception idéalisante s'impose par sa nécessité transcendante et intérieure. Le rôle imparti à la musique en association à la quête amoureuse nous semble

à cet égard, dans *Un homme obscur*, révélateur sur le plan symbolique. Les quatre femmes aimées successivement par Nathanaël ont, chacune à sa manière, un rapport explicite avec la musique. L'ascension sur le plan social s'accompagne chez Nathanaël d'une progression de cette quintessence émotionnelle à laquelle donne lieu l'art des sons. Si les chantonnements de Foy et de Janet, comme les fleurettes dont elles piquent leurs coiffures, sont autant de purs produits naturels que le hasard de leur invention ne livre que sous forme sans cesse fragmentaire (OR 916), les chansons de Saraï, chanteuse de musico, témoignent d'un raffinement artisanal propre à émousser les sens. L'aristocratique musique qu'entend Nathanaël dans le salon bleu de Madame d'Ailly sera à l'origine d'une expérience dont les métaphores charnelles le cèdent progressivement à la postulation d'une perfection hors d'atteinte, expérience dont l'intensité et la pureté — notons l'insistance sur le caractère "désincarné" de la musique instrumentale (OR 958) — s'apparentent à ce que le protagoniste aurait pu imaginer à partir de certaines réflexions ultérieures de Belmonte.

Si la nouvelle contient d'assez fondamentales critiques visant la littérature ou la peinture, la palme s'y accorde volontiers à la musique, du moins dans l'ultime forme épurée qui soustrait celle-ci à toute fonction de rythmer les danses ou de diriger la piété des fidèles. Seule la musique sait rompre de plein gré avec toute référentialité réaliste, et ne poursuivre plus alors que le déroulement de sa nécessité intrinsèque. C'est ce que rappelleront à Nathanaël discutant avec Belmonte les sons qu'il écouta aux concerts de Madame d'Ailly.

Dans les considérations du philosophe sur cette "trigonométrie spéculative" où il prétendait avoir traduit les "notions surannées [d'anges ou Sépharoth] dans la langue des déductions et dans celle des chiffres" (OR 968), s'imposait l'idée de *rappports* souverains: leur transcendance n'empêchait pas que se contractent, entre les signes abstraits de leur *designata* mondains, des relations dont le tissu immanent, pour ne plus renvoyer à rien de concret, voire pour faire du Rien leur substance propre, se voyait promu matière première de la beauté.

Une réticence — dont le caractère presque techniquement métaphysique pouvait étonner venant de Nathanaël le "quasi-ignare" (OR 966), et suggérer de ce fait quelque renvoi à la fonction d'auteur — marquait l'enthousiasme musical du protagoniste: le déroulement dans le temps, dernier reste de contingence dans la nécessité de l'idée pure, dernier reste de multiplicité dans l'unicité d'une transcendance:

Le fait même que ce bonheur s'écoulait dans le temps portait à croire que là non plus on n'avait pas affaire à une perfection toute pure, située comme on dit que l'est Dieu, dans une autre sphère, mais seulement à une série de mirages de l'oreille, comme il y a ailleurs des mirages des yeux (OR 959).



Une même considération fera que Nathanaël préférera, après la fin du concert, la note unique soutirée au clavecin par la main que pose distraitement sur les touches Madame d'Ailly s'appêtant, dans la salle vide, à fermer l'instrument:

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 (OR 960).

Dans l'île de la mort, Nathanaël, qui renonce progressivement au langage, entrevoit un moment le chant comme possibilité d'expression salvatrice; mais il n'est guère étonnant que l'homme qui reproche à la musique de s'écouler dans le temps, ait lui-même la voix trop courte pour se complaire de façon durable à quelque épanchement incantatoire:

Peut-être pour s'affirmer au sein d'un si vaste monde, aurait-il dû, comme les oiseaux, chanter. Mais, outre que sa voix enrouée se cassait vite, il savait avoir perdu à jamais l'envie de chanter (OR 991).

La dialectique entre les corps et les rapports, entre la multiplicité et l'unicité, est celle même entre vie et mort, entre nature et violence spirituelle. Dans sa conversation avec Belmonte, Nathanaël avait objecté à l'algébriste: "Sauf le respect dû à Monsieur, il me semble que les choses ainsi enchaînées meurent sur place et se détachent de ces symboles et de ces mots comme des chairs qui tombent" (OR 967): ce à quoi, en dépit de ses réticences quant au choix de la comparaison, Belmonte s'avoue incapable de rien objecter quant au fond:

Oui, il en est des choses et des idées comme d'un corps qui se déchame [...] mais leurs rapports demeurent néanmoins inchangés. D'autres chairs et d'autres notions prennent la place de celles qui pourrissent (OR 967).

Plus haut dans la conversation, telle ratiocination de Belmonte avait suscité chez Nathanaël un souvenir macabre: "Il pensait à une bande de captifs noirs à demi pourris dans leurs chaînes qu'il avait vus à la Jamaïque" (OR 967).

Or même la suave musique des concerts de Madame d'Ailly s'associe, et au même titre, d'indéniables références mortuaires: pendant que résonnent les angéliques accords de quelque quatuor à l'italienne, *dehors* la vie poursuit son bruit, synonyme d'horreur meurtrière:

Dehors les carrioles continuaient à grincer; un âne maltraité brayait; les bêtes à l'abattoir mugissaient ou râlaient dans leurs agonies; des enfants insuffisamment nourris et soignés criaient dans leurs berceaux. Des hommes çà et là, comme jadis le métis, mouraient avec un juron sur leurs lèvres humectées de sang. Sur la table de marbre de l'hôpital, des patients hurlaient. A mille lieux peut-être, à l'est ou à l'ouest, tonnaient des batailles. Il semblait scandaleux que cet immense grondement de douleur, qui nous tuerait si, à un moment quelconque, il entrait en nous tout entier, pût coexister avec ce mince filet de délices (OR 959).

Dans la relation oppositive qui la relie aux bruits, la musique est, il est vrai, le plus souvent présentée comme un "mince filet de délices" à la merci du moindre toussolement qui ramène à la réalité l'auditeur un moment enthousiasmé... Reste que parfois, mais essentiellement, cet art exquis, objet des délectations d'une élite narcissique, *domine*, imposant le silence à tout ce qui n'est pas elle et établissant entre beauté et violence un rapport qui n'est plus de disjonction antinomique, mais de coïncidence complexe: "[...] la musique imposait le silence avant même qu'elle n'eût commencé" est-il écrit, page 958, à propos de l'ambiance des concerts d'Ailly. Il nous semble significatif que la mort de Léo Belmonte, située le soir même de la seconde visite de Nathanaël, précède d'exactement une semaine ce mardi seize août où le philosophe devait livrer son texte enfin pourvu d'un titre, mais à laquelle Madame d'Ailly donnait précisément un concert de musique de chambre, qui mobilise le commissionnaire et l'empêche d'accomplir sa fonction. Dans ce jeu de coïncidences fabriquées, la musique a donc cet effet à la fois insignifiant, mais singulier, de reporter d'un jour la prise de conscience de la mort de Belmonte, ce qui revient à dire que le concert aura occulté la mort d'un homme que Nathanaël aurait voulu immortel, ainsi que la perte d'une partie capitale de son œuvre, celle qui précisément, faisant suite aux subversifs *Prolégomènes* déjà publiés faisant ressortir "le chaos sous l'ordre" (OR 970), aurait bien pu s'intituler les *Axiomes* et dégager "l'ordre sous le chaos" (*ibidem*).

Car le savant a révélé lui-même à son visiteur le titre de l'ouvrage, désamorçant ainsi par avance l'alibi ironique sous le couvert duquel il va le refuser à Van Herzog, mais n'a rien dit à propos du troisième volet, point encore rédigé, de son *opus magnum*, sinon le titre précisément: *Epilogues*. Belmonte interrompt sa logorrhée au moment même d'évoquer le moment dialectiquement tiers, dépassement de l'opposition chaos-ordre: "Ah! les Prolégomènes... et faire jaillir de dessous eux les Axiomes et les Epilogues... Le chaos sous l'ordre, puis l'ordre sous le chaos, puis... *Je serai le seul à avoir brassé tout ça...*" (OR 970; nous soulignons). Manque donc la synthèse, à supposer encore qu'elle ait été ébauchée dans la conscience subjective. Plus haut dans la conversation, Belmonte avait qualifié de *semblant* d'ordre l'objet de l'homologation spirituelle du monde par l'homme: "[...] Ces myriades de lignes, ces milliers, ces millions de courbes par lesquelles, depuis qu'il y a des hommes, l'esprit a passé, pour donner au chaos au moins *l'apparence d'un ordre* [...]" (OR 967; nous soulignons). Comme Nathanaël le comprendra fort bien, le paradoxe de Belmonte est celui du chercheur aboutissant finalement à un gai savoir fort proche de la musique ou du moins de ce à quoi tendrait cette dernière:

"[...] Les passerelles des théorèmes et les ponts-levis des syllogismes ne mènent nulle part, et ce qu'ils rejoignent est peut-être Rien. Mais c'est beau".  
Nathanaël pensa aux quatuors que faisait exécuter Madame d'Ailly. Eux aussi étaient beaux, et ne correspondaient en rien aux bruits du monde, qui continuaient à part d'eux (OR 969).

La révélation du lendemain du concert sera fatale à Van Herzog qu'elle relègue définitivement à la vieillesse; pour le subtil Nathanaël, déjà initié à cette musique ignorée par son maître qui n'assistait pas aux concerts de sa fille, "l'ordre dans le chaos" s'était révélé déjà par elle en même temps que le lieu où se réaliserait désormais exclusivement sa quête: sa conscience solipsiste. Mais l'alternance centrale "*Deus [...] aut Nihil*" ne permet pas de trop disjoindre la plénitude que croit trouver Nathanaël et le néant qui échoit, de manière plus démonstrative, à Van Herzog. "Chacun rentre en somme dans la coquille où Dieu l'a mis", dira ce dernier à son domestique (OR 974). Quelle que soit la destinée des hommes, une même équivalence les domine. Les destins de Van Herzog et de Nathanaël ne sont pas si différents qu'on aurait pu le croire. Si, sur le plan de l'anecdote, le manque d'assistance matérielle de la part de Van Herzog a contribué à hâter le trépas de Belmonte, il s'établit une équation tout aussi fondamentale entre la mort de l'Autre et la quête où s'engage de plus en plus explicitement Nathanaël et au fil de laquelle il s'abîmera dans une expérience mentale de caractère exclusivement immanent.

L'ancien politique, éditeur des ouvrages d'autrui, survit, disions-nous, aux deux autres membres de la triade. Cet amateur de généralité continuera de s'affirmer comme ressortissant à la *durée*, dimension au demeurant fallacieuse — et par essence — dans l'univers d'une nouvelle dont la dialectique ne sut atteindre la synthèse entre l'éternité d'un ordre spirituel et le temps, facteur de chaos. La temporalité de *Un homme obscur* ne dépasse pas le *moment*, tour à tour accrédité comme lieu d'éternité extatique, ou ressenti comme néant par la conscience déprimée. La survie de Van Herzog ne pouvait prendre la forme que d'une pérennité purement extérieure et vaine: celle du nom aux trop conventionnelles facultés d'individualisation. A l'opposé de la Différence en faveur de laquelle trancha un Belmonte, le registre d'élection du mécène était ce délayage qui le faisait s'enthousiasmer verbeusement devant Nathanaël pour des tableaux d'inspiration académique. En fait, l'existence comme le langage de Van Herzog sont déjà ceux d'un mort. Et si c'est par antiphrase que l'imagerie de la scène de Nathanaël soufflant la bougie de son maître après l'avoir assisté à son coucher anticipe sur celle de la mort du protagoniste lui-même, la scène en question marque indubitablement le début de la dernière phase de la carrière de ce dernier: il y poussera jusqu'au bout l'approfondissement d'un Même qu'auront abandonné successivement les lambeaux de la vie. Après les années de jeunesse dont la disparition lui avait évoqué l'image de blocs de glace tombant par paquets de contingence en un océan d'absurde (OR 921), la fin de l'épisode amstellodamois inaugurera l'ultime période de l'île de la mort: celle où, laissant aux Belmontes le soin métaphysique de "s'inquiéter jusqu'au bout d'on ne sait quel axe ou quel trou qui était Dieu ou Soi-même" (OR 995), Nathanaël s'enfoncera, lui quasi littéralement, dans ce creux qui était Dieu ou Rien. Avant de sentir à son tour sa vie se réduire à la lueur d'une bougie brûlant dans une maison prête à s'écrouler (OR 994), l'homme obscur, soufflant la chandelle de Van Herzog, quitte la vie en tant que telle, au

terme de ce véritable jeu de massacre à quoi aura correspondu pour lui le séjour chez les riches: la mort de Belmonte entraîne celle, physique, de Nathanaël, celle, morale, de Van Herzog; la mort de Saraï aura coïncidé avec la visitation de l'ange. C'est ce souvenir éthéré que le protagoniste emmènera dans l'île de la fin: concept subjectif, résumant désormais pour lui toute *visitation* d'altérité.

Le dernier acte de Nathanaël est de vomir dans le sable un dernier jet de ce sang à quoi Belmonte, mourant du même mal, avait lui aussi identifié sa substance d'*existant* (OR 970). Rappelant, un peu curieusement, une imagerie sartrienne, l'ultime haut-le-cœur parachève un refus sans cesse réitéré de l'image que proposaient à l'existence la vie, la convivialité et leur langage. Dans le procès qu'intente la nouvelle à la Répétition, les réserves, prudentes ou discrètement ironiques, du protagoniste quant à la validité des opinions — les siennes propres ou celle des autres —, son refus de toute extrapolation, ne sont que le plus pur synonyme de l'affirmation d'un primat exclusif de l'expérience intime sur toute catégorisation idéelle, collective ou individuelle. La défaite objective du penseur au combat de l'existence est toutefois inséparable de son envers spéculaire: l'affirmation d'une victoire dont le point ultime de réalisation s'associera l'image de la flamme de bougie qui s'éteint, atome isolé d'un temps vécu où la vie et la mort se conjuguent en une même et plénière inanité. Y aura-t-il, au-delà de l'équivoque, survie de ce qu'on ressentait comme une âme? "On verrait bien, ou au contraire on ne verrait pas" (OR 994)...

Van Herzog se survit dans son avoir et dans son nom; le nom de Belmonte demeurera, trompeusement et/ou ironiquement, attaché à la seule partie publiée de son œuvre; l'homme obscur se survivra apparemment d'une façon moins directe: le chien Sauvé qu'il offre à Madame d'Ailly est une transposition métonymique évidente; le sang du protagoniste se perpétuera en ce fils que Nathanaël peut croire avoir eu de Saraï, et dont le nom, Lazare, évoque l'émergence d'une vie vouée à la destruction. Toutefois, ainsi que le remarque le protagoniste lui-même soulignant l'irréductibilité de son moi à quelque dette existentielle d'origine parentale (OR 993), il ne saurait s'agir ici de pérennité, de *durée*, mais seulement de la transmission de ce qui ne constitue qu'une condition matérielle. Si Nathanaël a contribué — la 'profession' de l'épouse justifie cependant tous les doutes —, à la naissance de Lazare selon le corps, les rapports entre ce présumé père et ce présumé fils sont en eux-mêmes quasi nuls: comme il contestait tout rôle qu'auraient joué ses parents dans la constitution de son moi, ainsi Nathanaël évite, dans ses pérégrinations à travers la ville, la Judenstraat où il risquerait de rencontrer son rejeton.

La seule parenté profonde entre Nathanaël et Lazare renvoie en fait au narrateur, dont nous voyons poindre à nouveau le *nous* dans le monologue intérieur final du protagoniste (OR 994), lequel a tout d'une dissertation sur des thèmes yourcenariens. Reliant les deux nouvelles *Un homme obscur* et *Une belle matinée*, la 'parenté'

spécifique entre Nathanaël et Lazare permettra à Yourcenar d'intégrer le récit d'un vain combat, celui de Nathanaël, à une sorte de *traité* dont l'accent évoluera démonstrativement du démasquage d'un certain théâtre du monde à l'exaltation de la vie intrinsèque du théâtre ou de l'art. Le concept subjectif triomphe à nouveau, cependant que la dialectique discursive, en deçà de toute affirmation de synthèse, se résout en transposition glorifiante du moment assumé sur le mode artistique: si Nathanaël, le "père", se réduit progressivement à la flamme presque punctiforme où croit se réduire son âme, le petit Lazare sera, grâce aux ressources de son art, infini.

### 3. *Un homme obscur: triste traité et gai savoir...*

La contestation de la parenté comme marque originelle de l'Autre à éliminer hors d'un Même qui se récupère en se perdant dans une aventure esthétique, jettera une dernière lueur sur ce Nathanaël dont la réponse à l'énigme de l'existence est une certaine conception de la subjectivité humaine, et dont la boiterie semblerait à cet égard contenir quelque référence explicitement œdipienne. Par une singulière coïncidence comparable à celle que nous relevions plus haut entre le baiser de l'ange et la mort de Saraï, ou entre la mort de Belmonte, la disparition de son ouvrage et l'accession du protagoniste à une vérité intérieure et abstraite qu'aura initié en son chef la musique, la mort du père de Nathanaël a lieu pendant l'escapade exotique inspirée au protagoniste par l'horreur du crime qu'il croyait avoir commis sur la personne de l'ivrogne libidineux de Greenwich: contrairement à la version que Nathanaël lui-même acceptera par la suite, celle de l'erreur pure et simple, une mort avait effectivement coïncidé avec sa première incursion dans l'extériorité. Tout au plus le mort n'était-il pas celui qu'on avait cru et n'avait-il pas, lui, fait l'objet d'un *meurtre* même involontaire. L'opposition entre la causalité, formellement exclue par la narration, et la seule coïncidence, que toute répétition rend elle-même quelque peu suspecte, se dépasserait-elle, au niveau de la signification, en aveux métadiégétiques que régirait une rhétorique de l'effacement?

La musique favorite de Nathanaël pouvait coexister, au dehors, avec un bruit qui "nous tuerait si, à un moment quelconque il entra en nous tout entier" (OR 959). Ce bruit, celui notamment d'une canonnade à laquelle participe activement le protagoniste (OR 909), se trouve à l'origine de la rencontre capitale avec la victime en qui Nathanaël découvrira un frère: Ange Guertin. Un analogue mélange ambigu, réparti en sens inverse, de bienveillance et d'une violence qu'on doit croire involontaire, caractérisera l'implication de Nathanaël dans l'affaire de l'imprimeur Cruyt, victime de ce que lui-même interprète comme une sombre machination d'Elie Adriansen, mais qui n'est que l'effet, paradoxal mais indéniable, de la bonne volonté même du protagoniste (OR 943).

Il est vrai. Ce n'est pas contre son père que se bat Nathanaël, c'est contre l'ivrogne de Greenwich, lequel s'était par ailleurs conduit en agresseur.<sup>1</sup> Les rapports explicites qu'entretient Nathanaël avec ce qui doit mener à la mort de ses camarades d'existence sont toutefois révélateurs même s'ils ne sont qu'exceptionnellement de caractère causal. C'est dans le seul cas d'Ange Guertin, que nous voyons Nathanaël participer activement — fût-ce sans le vouloir explicitement et par entraînement collectif —, à ce qui tuera son semblable (OR 909). Sans le savoir, Nathanaël sera le complice de Sarai, la voleuse. Mais son imagination établira par la suite un lien entre cette mort et le baiser de Madame d'Ailly. Dans le cas du métis, les rapports étaient apparemment très différents: si Nathanaël s'avoue beaucoup plus tard avoir effectivement désiré la mort de l'homme, blessé dans une rixe et qui souffrait, c'était évidemment pour que la douleur absurde de ce dernier puisse prendre fin. Notons quand même qu'ici aussi l'altérité, objet de sollicitude charitable, continuait de présenter un reste inassimilable auquel s'achoppait la sensibilité du sujet compatissant. La plaie de l'agonisant dégoûtait Nathanaël, réaction par ailleurs intermittente et caractéristique dans ses rapports intersubjectifs: souvenons-nous comme l'avaient écœuré, entre autres, les alentours de la mesure où il cohabitait avec la famille de Foy (OR 919).

La phénoménologie de la compassion que développe la nouvelle en contrepoint à l'atmosphère diffuse de violence sanglante qui y règne, pousse en fait à sa dernière conséquence le thème dénoncé à plusieurs reprises comme essentiel aux rapports interhumains. La conversation ultime entre Nathanaël et Ange Guertin se fait en cette langue universelle pour laquelle Nathanaël, dès le début, avait manifesté des dons. Des différences de prononciation entre le latin gallican du Père et celui, également abâtardi, de Nathanaël entraveront une communication qu'en plus les circonstances ultérieures voueront au néant: la nullité de l'échange objectif n'empêchera pas que Nathanaël reconnaitra en rêve ce frère dont l'identité semblera étrangement interchangeable avec la sienne propre...

Au cours de sa vie entière Nathanaël *échange* ses services pour une pitance ou pour son "sou quotidien", échanges qui lui permettront aussi de se substituer à tel prédécesseur éventuellement décédé. Tout cela contribue à mettre en valeur une éminente interchangeabilité de l'être humain, condition nécessaire à son intégration au concept subjectif. Janet et Foy n'étaient qu'une seule femme, et Madeleine d'Ailly les résumait toutes. Vécue sur le mode dysphorique par le protagoniste quittant l'Île Perdue pour retourner en catastrophe au continent natal, une même désubstantialisation de l'Autre

<sup>1</sup> Nous interprétons en passant, comme argument en faveur d'une lecture oedipienne, le fait que la boiterie de Nathanaël, qui n'empêchera pas celui-ci de gravir par la suite les plus hauts cordages d'un vaisseau (OR 919), gêne explicitement, lors de sa fuite, un protagoniste craignant, après ce qu'il croit avoir été un meurtre, que sa hâte claudicante ne le fasse remarquer (OR 906). L'insistance sur ce qui, au niveau de la diégèse et aux yeux du protagoniste, ne veut pas passer pour signe, ne peut que rejaillir sur un contenu à mettre au compte des 'intentions' de l'auteur...

change en pantins les gens avec qui il avait pourtant cohabité pendant plusieurs années (OR 917). Le décès de Foy, associé à l'image de la taupe que coupa en deux d'un coup de bêche son vieux père creusant sa fosse, provoque, d'une manière symétrique au 'meurtre' de l'ivrogne de Greenwich, le retour de Nathanaël à sa terre natale: arrivé à destination, l'homme obscur, désinvestissant visiblement dans le secteur de ses engagements, se refusera d'aller rendre visite à sa première fiancée, Janet, mariée avec un autre. Ayant par la suite appris la mort de son père et rendu une visite décevante à sa mère "confite en Bible" qui se borne à lui prodiguer quelques bonnes paroles et conseils d'ordre financier, Nathanaël poursuivra son chemin qui le mènera de l'amour "naïf", en passant encore par l'amour duperie, à cette illusion assumée qu'est l'intersubjectivité en rêve.

L'élimination de la Différence ne saurait, dans un univers dont la dialectique ignore tout dépassement qui ne serait pas de pure subjectivité, qu'aller à l'encontre de l'intégrité de la personne qui la pratique ou la subit. La première réalité de la vie est, dans *Un homme obscur*, la violence: erreur au demeurant éthique ou cognitive qui finira par placer la vie entière sous le signe du quiproquo ou de l'absurde. Le motif conscient qui provoque le départ de Greenwich témoigne, de la part de Nathanaël, d'une méprise aussi fondamentale quant à la portée de ses actes, que les propos que perçoit par hasard l'homme obscur en route vers l'île de la mort, et qui attribuent son départ du toit conjugal à la peur d'être poursuivi pour complicité aux larcins que Saraï payera de sa vie.

Presque tout, dans la vie de Nathanaël, semble dicté par le hasard; cela ne suffit pas à faire de son histoire le récit d'une liberté, selon le célèbre postulat qu'un Sartre formulait à propos de l'art romanesque. Ce qui pouvait, aux yeux du protagoniste, passer pour dimension existentielle, revêt un statut on ne peut plus opposé du point de vue de l'auteur (ou même du lecteur). Sous ce regard surplombant, il est légitime de parler de destin, et ce au sens le plus déterministe, bien que négatif, du mot: dès les débuts, Nathanaël porte inscrit en son corps les marques, sans cesse plus évidentes, de sa fin; d'un point de vue formel, la narration avait commencé par l'annonce d'une mort qui, même sur le plan de la diégèse, ne devait plus étonner personne. L'être-pour-la-mort revêt, dans la nouvelle, un sens littéral: celui d'un processus fatal. A cet égard, Nathanaël parvient progressivement à un stade ultime de connaissance où son monologue intérieur coïncide avec le discours de l'auteur narrant et commentant l'avènement de sa mort... Si tout s'était arrêté là, l'unique enjeu de la temporalité narrative de *Un homme obscur* aurait été de se dévoiler progressivement comme allégorie d'un savoir statique, celui, purement négatif, qu'avait communiqué laconiquement le début du récit écrit en *flash-back*: la mort du héros. La durée narrative se serait graduellement dénoncée comme l'illusion de ce qui ne constitue même pas un atome de temps: le néant d'une vie dont, dès le début, la perte avait été arrêtée.

La mort de Nathanaël se compense cependant, dans *Une belle matinée*, par une promotion de la fonction esthétique comme objet de sa propre narration et de son propre émerveillement. La brève nouvelle qui clôt le recueil correspondrait-elle, à son niveau de textualité, au tiers livre que n'aura pas écrit Belmonte? Par sa valorisation de la dimension esthétique, la brève nouvelle transposerait au niveau de la 'métadiégèse' l'exclamation subjectivante du métaphysicien frustré. Rappelons-le: la typologie des êtres qu'évoque à quelques reprises *Un homme obscur* est contestée par la nouvelle dans la sériation hiérarchique qui la fonde. Belmonte se refuse à tout départage définitif entre les deux pôles qui constituent les limites logiquement postulables de l'univers, le Néant et le Tout; une équivalence s'établit de même entre ressortissants de classes qu'on aurait pu considérer comme incompatibles: l'humain et les choses, l'humain et les bêtes, l'humain et l'ange, l'humain et Dieu. La relativisation anthropocentrique de l'ordre cosmique fait système avec la thèse, immédiatement frappée de modalisation, du Moi comme siège ultime de toute épiphanie ontologique: *aut forte ego* (OR 970). La modalisation ne concerne pas uniquement la thèse proposée, mais affectera de son incertitude la substance même de ce moi conçu comme instance ultime. Le récit de *L'homme obscur* apparaît tout d'abord comme celui de la réduction progressive de toute transcendance spirituelle en une immanence, celle du néant de la flamme de plus en plus punctiforme à quoi s'identifie l'âme du mourant sur le point d'être absorbé dans le grand Tout. L'ipséité et l'altérité s'y confondent. Le mouvement de la quête de Lazare ne s'opérera pas toutefois sans recours aux masques et autres artifices dont la matérialité ambiguë constitue la condition de ce spiritualisme à vocation artistique. Si la poétique de *Un homme obscur* est celle de la synthèse impossible du temps et de l'éternité, elle est en effet aussi celle d'un espace englobant à différents niveaux le petit d'homme qui finira par s'y perdre: un espace soustrait au temps dans la mesure même où il sera vide; c'est dans cette mesure que les paysages naturels de *Un homme obscur* prétendent à l'actualité, c'est-à-dire, en l'occurrence, à la vérité hors du temps. Pour conclure sur le plan des genres littéraires, disons que la poésie du texte s'alimente de l'équivoque entre les deux pôles irréconciliables qu'y demeurent, d'une part, une existence essentiellement différente, à la limite indicible et, de l'autre, le recours à l'essence abstrayante: d'une part récit, celui de la mort d'un homme précédant une redécouverte de la vie par l'art; de l'autre, évocation où la poétisation du concret — costumes des acteurs installant ceux-ci en une zone mitoyenne entre l'homme et la chose — se révèle solidaire, toute solution étant le fait d'acteurs, d'une allégorisation de ce concret. Un des acteurs illustrera dans le récit l'ancien titre de celui-ci: *La Mort conduit l'attelage...* Le point de vue de Yourcenar est à sa manière cartésien, ce qui n'est pas fait pour aller à l'encontre du cadre historique où se situe l'intrigue de la nouvelle: si tout est illusion, celle-ci serait le fondement de toute vérité. Ce cogito n'est pas cependant le point de départ de quelque exploration débouchant sur une remotivation objectivante du cosmos et de Dieu, mais constitue un



aboutissement qui ne sera le tremplin que d'une quête explorant les mondes possibles en tant que possibles au niveau de leur re-création par l'art.