

## LES UNIVERS YOURCENARIENS: L'HISTOIRE INVITÉE À MEUBLER L'AIRE DE LA FICTION<sup>1</sup>

Hélène MARCHAND  
Université du Québec, Montréal

### *1. L'adhésion aux univers fictifs*

En parcourant la nouvelle "Comment Wang-Fô fut sauvé", le lecteur tombe d'abord sous le charme, pour constater ensuite combien le texte met en lumière le ravissement qu'exerce la fiction. Ravissement entendu aussi au sens premier de "ravir", à savoir "enlever", "emporter". Le vieux peintre Wang-Fô doit retoucher une de ses toiles avant d'avoir les yeux brûlés et les mains coupées, parce que l'empereur jalouse son pouvoir de représenter le monde sous un meilleur jour. Il parachève son paysage marin dans la salle du trône. Voici l'effet que produit le tableau sur l'empereur et ses courtisans:

Le pavement de jade devenait singulièrement humide [...]. Dans l'eau jusqu'aux épaules, les courtisans [...] se soulevaient sur la pointe des pieds. [...]

L'empereur, penché en avant, la main sur les yeux, regardait s'éloigner la barque de Wang [...] et le peintre Wang-Fô et son disciple Ling disparurent à jamais sur cette mer de jade bleu que Wang-Fô venait d'inventer (OR 1148-1149).

L'idée de ravissement renvoie au comportement extravagant observable chez l'amateur de fiction adhérant si étroitement au monde représenté par l'œuvre d'art ou littéraire, qu'il semble croire y être lui-même, et communique parfois intensément aux émotions des personnages fictifs. Le peintre, qui échappe à son bourreau en s'enfuyant dans l'univers que son pinceau vient de tracer, les courtisans submergés, et l'empereur, qui, penché en avant, la main sur les yeux, regarde s'éloigner la barque du tableau, illustrent fort

---

<sup>1</sup> La présente communication est tirée d'une thèse de doctorat en sémiologie de la littérature, soutenue à l'Université du Québec à Montréal en février 1990, et dont les travaux préparatoires et la rédaction ont été rendus possibles grâce à une bourse doctorale du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada. La thèse s'intitule *La lecture des représentations littéraires: reconnaître les univers appartenant à l'aire de la fiction*.

bien ce que j'entends par adhésion à l'espace fictif. L'amateur de fiction littéraire connaît bien cet état précieux dans la lecture où le monde fictif, projeté par la représentation textuelle, mobilise toutes ses fonctions perceptives. Et l'écriture du roman chez Yourcenar porte à son paroxysme la fonction littéraire vouée à la représentation de mondes fictifs.

Aborder la littérature sous cet angle implique une série d'interrogations théoriques. Arrêtons-nous sur deux d'entre elles avant d'observer l'univers que crée *L'Œuvre au Noir*. Face à l'attitude réceptive suscitée par un texte fictionnel, on se demande en premier lieu pourquoi le lecteur adhère avec une telle ferveur à la représentation d'un monde qui n'existe pas dans la réalité. Autrement dit, on veut savoir pourquoi le lecteur semble croire à la fiction. On s'interroge ensuite, et par conséquent, sur la fiction elle-même.

### 1.1. *L'aire de la fiction*

Dans son ouvrage fondamental intitulé *Univers de la fiction*<sup>2</sup>, le sémanticien et narratologue Thomas Pavel se penche sur la deuxième interrogation. S'appuyant sur les études de Max Weber, Rudolf Otto, Roger Caillois, Mircea Eliade et Peter Berger – qui montrent comment la pensée religieuse divise l'univers en deux espaces de nature différente, à savoir d'une part l'espace du sacré, et d'autre part l'espace du profane –, Pavel formule l'hypothèse suivante: les ontologies religieuses et mythiques s'appuient sur l'ontologie du monde réel; elles sont en relation constante avec le réel, mais en restent indépendantes. Ainsi les mondes religieux et mythiques appartiennent à notre univers référentiel au même titre que le monde profane, mais ils jouissent d'un mode d'existence qui leur est propre. Pavel définit donc les mondes autres que le monde réel comme des "structures saillantes", accrochées à la réalité, restant en relation avec elle, tout en demeurant absolument autonomes. La fiction est elle aussi une "structure saillante" selon cette définition. Et les univers décrits par les représentations textuelles littéraires tirent leur existence singulière de leur appartenance à cette "structure saillante" que j'appelle *l'aire de la fiction*.

---

<sup>2</sup> Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Editions du Seuil, 1988 (collection Poétique). Il s'agit de la traduction faite par l'auteur de *Fictional Worlds*, Cambridge, Mass. et London, England, Harvard University Press, 1986.

### 1.2. La lecture des représentations fictionnelles

Et qu'en est-il de la première interrogation à propos de l'adhésion du lecteur à la fiction? Revenons aux mondes sacrés. Le rapport qu'entretiennent les croyants avec les "structures saillantes" religieuses relève de la foi qui se constitue en une attitude spécifique vis-à-vis d'elles. Or diverses recherches sur la sémantique de la fiction<sup>3</sup> m'ont amenée à penser que le rapport du lecteur aux mondes fictifs tient pour sa part à l'attitude réceptive typique de l'amateur de fiction. En effet, le lecteur en phase d'adhésion joue à croire à l'existence, dans l'*aire de la fiction*, des univers façonnés par la représentation littéraire. Et son adhésion est provoquée par la vigueur avec laquelle l'œuvre d'art ou littéraire réussit cette représentation.

On constate donc que, au stade où, dans la lecture, se produit l'adhésion, le lecteur saisit comment s'organisent en un monde autonome les divers éléments que la représentation fictionnelle décrit. Dans un premier temps, il intègre d'emblée, à sa propre représentation mentale de l'univers fictif, les éléments représentés qui *ressemblent* aux objets dont il a fait l'expérience dans son monde réel. Il en sera ainsi par exemple des objets empruntés au monde naturel perceptible, comme les données géographiques, la faune et la flore, les artefacts divers, et évidemment les personnages modelés généralement sur l'espèce humaine. Quant aux propositions fictionnelles important, dans l'univers fictif, des objets dont le lecteur n'a pas eu, dans son monde réel, soit une expérience perceptive, soit une prise de connaissance intellectuelle, il les intègre en tant qu'objets *possibles*, c'est-à-dire qu'il leur concède l'existence au moins dans l'*aire de la fiction* exclusivement. Les objets purement imaginaires comme on en trouve entre autres dans des œuvres fantastiques ou de science-fiction tombent dans cette catégorie. Mais il en est ainsi aussi pour d'autres objets, en particulier pour les *objets intelligibles* dont la connaissance n'est pas nécessairement partagée par le narrateur et le lecteur; pensons, par exemple, aux données historiques, scientifiques, culturelles. Grâce à la cohabitation dans les univers fictifs

---

<sup>3</sup> Notamment les travaux d'Arthur Danto sur l'ontologie des œuvres d'art, de Menachem Brinker sur le conventionnalisme des structuralistes, de Kendall Walton et Gareth Evans sur les "jeux de simulation" que provoquent les manifestations fictionnelles, et de Lubomír Doležel, Marie-Laure Ryan et Thomas Pavel sur la sémantique de la fiction.

d'objets immédiatement reconnaissables par le lecteur et d'objets qu'il choisit de considérer comme *possibles*, l'adhésion à la fiction peut intervenir.

## 2. La Renaissance réanimée dans la fiction

C'est pourquoi un lecteur, familier avec la Renaissance, reconnaît d'entrée de jeu maintes indications qui précisent petit à petit le contour de l'univers où évoluent les protagonistes de *L'Œuvre au Noir*. Mais qu'arrive-t-il au lecteur peu éclairé sur l'Histoire? Son adhésion à la fiction se trouverait-elle mise en péril par la prolifération d'éléments historiques à intégrer parmi les objets *possibles*, ceci entraînant un déséquilibre dans la formation de l'univers fictif? On peut s'en inquiéter, car les lecteurs ne vont pas parcourir le roman, armés d'atlas et d'encyclopédies, pour vérifier leur nouveau savoir historique; une telle façon de lire ne saurait certes pas préserver l'adhésion à la fiction.

L'analyse (dont seulement quelques fragments suivent) montre comment les lecteurs peuvent adhérer à l'espace fictif yourcenarien, qu'ils soient ou non au fait de l'Histoire, parce que les composantes historiques apparaissent étroitement jumelées à des éléments empruntés à notre monde naturel. Ce mariage assure la composition d'un ensemble extrêmement dense et tangible. *L'Œuvre au Noir* convoque systématiquement des *objets physiques et vitaux* par la description visuelle, mais aussi au travers des autres perceptions sensorielles. Le procédé n'est pas unique, il va sans dire, cependant son utilisation en l'occurrence est particulièrement récurrente.

L'intensité du propos, facile à concéder à *L'Œuvre au Noir*, n'a d'égale que l'authenticité avec laquelle son univers fictif se fait jour dans les perceptions qu'en ont les protagonistes du roman. Les *objets matériels*, souvent montrés en plan très rapproché, sont rendus palpables grâce aux sensations qu'ils procurent. Et c'est très souvent au travers de ces sensations qu'émergent les données historiques, ce qui leur confère une actualité remarquable. L'ingénieuse minutie de la description, où l'invention du monde fictif s'attarde à ouvrir aussi bien les objets reconnaissables spontanément, que ceux qui seront classés parmi les objets *possibles*, dans l'univers fictif, assure une représentation frappante, digne de la maestria d'un Dürer. On ne s'étonne pas d'apprendre que *Melancholia* avait inspiré la nouvelle que fut d'abord *L'Œuvre au Noir*.

Comment le lecteur, avant même de s'attarder à l'intrigue et sans avoir encore dégagé les thèmes qui constituent l'œuvre, entre-t-il en contact émotivement et sur le plan cognitif avec un univers inédit, palpitant, foisonnant de bruits, d'odeurs, de saveurs? Calqué sur une vision de la Renaissance, l'univers offert à la perception apparaît souillé par les épidémies, affaibli par la pauvreté du petit peuple, déchiré par les guerres, abruti par les affres de l'intolérance religieuse, mais animé aussi par la recherche de la connaissance, la vitalité des arts et des lettres et l'expansion commerciale.

### 2.1. Les "mondes parallèles" d'Hilzonde, de Martha et d'Henri-Maximilien

La représentation textuelle livrée par *L'Œuvre au Noir* passe entre autres par les perceptions qu'ont Hilzonde, Martha et Henri-Maximilien de l'univers qui les porte. Regardons pour commencer ces trois "mondes parallèles" à celui de Zénon qui concourent largement à installer l'espace-temps où est emporté le lecteur. Nous verrons ensuite partiellement comment Zénon perçoit cet univers, auquel le lecteur est amené à croire au point de partager avec lui l'expérience sensible de son environnement physique et de se sentir concerné par l'aventure existentielle du médecin dissident, vivant une époque déchirée entre le changement et le statu quo.

Par le regard d'Henri-Maximilien, le poète mercenaire, déluré et sensuel, entre dans l'univers renaissant de *L'Œuvre au Noir* le raffinement italien des arts et des lettres. Cependant le monde du soldat érige aussi, en toile de fond historique, *l'objet vital* des "guerres incessantes entre états" et *l'objet intelligible* de l'"organisation socio-politique", montrant combien les intérêts princiers prennent le pas sur le bien-être populaire.

Quant à l'écrasement pathétique des Anabaptistes à Münster où Hilzonde trouve la mort, il fonde, pour sa part, *l'objet intelligible* des "schismes religieux". Or le rappel de l'événement historique se fait largement par la description détaillée des perceptions sensorielles d'Hilzonde jetée au cœur du conflit. Le siège est vécu du dedans, ressenti dans les comportements fanatiques et les dérèglements charnels des assiégés, rendus fébriles par l'inanition et qui aperçoivent déjà leur fin imminente. Le monde déchu où est plongée Hilzonde transparaît dans ses extases, ses dégoûts et ses nausées:

D'affreuses visions emplissaient ses yeux brouillés de larmes; [...] Hilzonde pleurait de contrition, de tendresse, et d'espoir de mourir (ON<sup>2</sup> 88).

Les cloches de la famine sonnaient dans sa tête vide [...]. Parfois, cassant un long glaçon suspendu à une poutre, elle ouvrait la bouche et suçait cette fraîcheur (ON<sup>2</sup> 93).

C'est ensuite dans un espace étriqué que se confine la sèche et raide Martha. Son regard froid détaille le "monde parallèle" du calvinisme qu'elle préfère à la piété superstitieuse de sa tante et à la frénésie anabaptiste de sa mère. Par les perceptions de cette femme, à l'idéal sapé par une peur viscérale, se profilent les *objets historiques intelligibles* de la "montée de la bourgeoisie commerçante" et de la "Réforme" qui façonnent en partie les réalités religieuse et sociale dans l'univers de *L'Œuvre au Noir*. Par ailleurs, grâce à une description contrastante de son opulent mari – dans laquelle les sensations tactiles et gustatives ont leur importance – l'Histoire littéraire fait aussi son apparition: "Philibert enfonça[nt] dans de mols oreillers [...] et son drageoir à portée de main [...] fourr[ant] sous son drap un Rabelais qu'il tenait près de lui pour se distraire entre deux dictées" (ON<sup>2</sup> 404-405).

## 2.2. *Le creuset du savoir: Zénon et son univers*

Enfin l'espace-temps fictif, dans le regard de Zénon, est meublé lui aussi par le recours aux *objets physiques vitaux et intelligibles*, le texte n'épargnant aucune évocation pouvant stimuler l'adhésion à la fiction. Et toujours, la composition de l'univers est obtenue par les diverses perceptions et sensations qu'éprouve Zénon à son contact. Ainsi la répulsion qu'il connaît à la seule pensée des tortures et des exécutions commandées par l'Inquisition devient-elle un profond malaise physique devant le spectacle intolérable d'une hérétique enterrée vive. D'autre part, les discussions du philosophe avec le prier des Cordeliers continuent l'installation dans le monde fictif des problèmes socio-politiques empruntés à l'époque de la Renaissance, mais encore une fois en les conjuguant aux sensations et aux sentiments immédiatement identifiables par tous les lecteurs. Les souffrances physiques du prier et sa douleur morale, dont Zénon est le témoin intime, rendent en effet plus proches au lecteur les propos échangés par les deux hommes.

La large place faite aux bruits, aux odeurs, aux saveurs et aux sensations tactiles, qui enrichissent les impressions visuelles, pour concrétiser un monde fictif, est un procédé particulièrement habile dans *L'Œuvre au Noir* où la préoccupation principale du héros est de connaître son environnement par l'exploration et l'expérimentation. Au travers des études et expériences

du médecin-philosophe, alchimiste et astronome, est importé, dans l'univers de *L'Œuvre au Noir*, l'objet intelligible historique de la recherche scientifique en expansion à la Renaissance. D'autre part, une minutieuse description visuelle, s'apparentant à la macrophotographie, concrétise l'œil de Zénon et constitue une métaphore évoquant la perception sensorielle comme mode de connaissance. "Il s'était vu voyant", conclut la description (ON<sup>2</sup> 242). *Se voir voyant* signale combien l'expérimentation directe des objets qui peuplent le monde reste fondamentale. L'accent mis par la narration sur les perceptions sensorielles réitère aussi le projet de connaissance. Il faut non seulement voir le monde, mais encore le palper:

Le rougeolement de l'âtre teignait ses mains tachées d'acides, marquées cà et là de pâles cicatrices de brûlures et l'on voyait qu'il considérait attentivement ces étranges prolongements de l'âme, ces grands outils de chair qui servent à prendre contact avec tout (ON<sup>2</sup> 158).

A la faveur des péripéties nomades qui nourrissent la géographie du monde où Zénon progresse, se fauillent aussi dans cet univers un grand nombre d'individus empruntés à l'Histoire. Tous sont associés de très près aux perceptions du protagoniste en sorte qu'ils connaissent une existence renouvelée dans l'*aire de la fiction*. Par exemple, en une représentation presque plus saisissante que nature, surgit dans l'entourage de Zénon une Marguerite d'Autriche extrêmement tangible parce que l'écriture fait encore appel aux sensations qu'éprouve le personnage lors du souper offert par Henri-Juste Ligre:

le contenu de la cuiller répandit sur la langue de la Régente son goût d'entremets glacé; elle retrouva la place à table qu'elle n'avait jamais quittée, les mains rouges d'Henri-Juste sur la nappe cramoisie, les atours voyants de Madame d'Hallouin, sa dame d'honneur, le nourrisson étalé sur le sein de la Flamande, et là-bas, installé sous la cheminée, un jeune homme au beau visage arrogant (ON<sup>2</sup> 58).

Le passage, commencé par des réminiscences où la pensée de Marguerite vagabonde un moment, est prétexte à fournir sa biographie; puis la fraîcheur et la saveur de l'entremets la ramenant à la réalité, son regard de femme tout à fait vivante se pose sur Zénon et son univers.

Revenons donc au philosophe qui, dans "La Promenade sur la dune", célèbre la vie dans le bien-être que procurent les rapports étroits avec la nature. Le chapitre contribue à perpétuer la présence concrète d'un Zénon très incarné qui, inspiré par la pensée stoïcienne, va bientôt prendre sur lui de neutraliser la chair menacée par le bûcher:

La nuit d'été était tiède. [...] La mer faisait son bruit éternel. [...] Le froid le réveilla [...]. Une pâleur envahissait le ciel et les dunes. [...] Il frissonnait (ON<sup>2</sup> 333).

Il enleva ses souliers alourdis par le sable, enfonçant avec satisfaction ses pieds dans la couche chaude et fluide, cherchant et trouvant plus bas la fraîcheur marine. Il ôta ses habits [...] de l'eau jusqu'à mi-jambe, il traversa des flaques miroitantes, et s'exposa au mouvement des vagues (ON<sup>2</sup> 336).

La scène du suicide est ensuite construite en évoquant méticuleusement chaque sensation éprouvée par le médecin au moment où il va juguler le flot vital et où son corps animé s'apprête à sombrer dans l'inertie cadavérique. Zénon franchit ainsi un dernier seuil où le lecteur ne peut plus le suivre. Avec l'évanouissement des sensations et perceptions du personnage s'éclipse son univers.

### Conclusion

La représentation textuelle produite par *L'Œuvre au Noir* provoque à la lecture l'impression de traverser une immense fresque animée, dont le dessin semble respirer. Trois procédés d'écriture président à la formation de cette représentation fortement convaincante: 1. la convocation dans la fiction de nombreux éléments empruntés au monde naturel réel; 2. l'importation dans l'espace-temps fictif d'individus et d'événements appartenant à l'Histoire; et 3. l'évocation des éléments du monde naturel réel et des emprunts historiques par la description de perceptions sensorielles variées et d'impressions diverses que connaissent, dans leur monde, les protagonistes du roman. De la sorte, si le lecteur historien retrouve en Zénon "la somme des esprits chargés d'avenir produits par la Renaissance en lutte contre la scholastique et les séquelles médiévales"<sup>4</sup> – comme l'écrit Georges Jacquemin –, le lecteur moins féru d'Histoire, pour lequel le roman se révèle plutôt une initiation historique, se sent lui aussi emporté au cœur d'un monde fascinant. Pour l'un comme pour l'autre lecteur, le voyage dans l'*aire de la fiction* où séjourne l'univers projeté par *L'Œuvre au Noir*, reste une expérience ineffable grâce à l'écriture yourcenarienne par laquelle la représentation et son sortilège atteignent leur apogée.

---

<sup>4</sup> Georges Jacquemin, *Marguerite Yourcenar*, Lyon, La Manufacture, 1985 (Qui suis-je?), p.73.