

YOURCENAR POSTMODERNE?*

Luc Rassin

"Les mouvements, les groupes littéraires ne peuvent jamais rien apporter d'autre que du vent, et encore! Du vent chargé de scories et de poussières".

Marguerite Yourcenar

L'œuvre de Marguerite Yourcenar se propose comme un ensemble cohérent qui s'est développé indépendamment de toute mode littéraire ou intellectuelle. Chacun des récits est le résultat d'un lent processus de maturation: la réécriture est un concept-clé de la poétique de Yourcenar. Ainsi le protagoniste des *Mémoires d'Hadrien* (1951) est issu d'un projet, intitulé *Hadrien*, qui remonte aux années 20. De même, la nouvelle *D'après Dürer* (1934), elle-même fondée sur une œuvre de jeunesse, *Remous*, comporte les premières traces de ce qui sera *L'Œuvre au Noir* (1968). La même œuvre de jeunesse, dont il ne nous reste plus que le titre, contenait l'ébauche de *D'après Rembrandt*, nouvelle dont est issu *Un homme obscur* (1982).

La cohérence n'exclut pas l'évolution. Yourcenar elle-même distingue dans son œuvre "deux ou trois périodes de styles différents" (YO² 46), et il suffit effectivement de jeter un regard rapide sur d'une part les "grands" romans, *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au Noir*, et d'autre part sur *Un homme obscur*, pour constater que les ressemblances, les parallèles n'excluent pas les divergences. La différence fondamentale se situe sans doute dans le fait que les romans de 1951 et de 1968 se rejoignent dans la mise en scène d'un projet prométhéen. Pour l'Empereur Hadrien, il s'agit d'introduire de l'ordre, et cela à un double niveau: au niveau personnel d'abord, où le protagoniste tente de saisir l'unité de sa vie dont il ressent intimement la fragmentation; au niveau public ensuite, sa politique visant à établir la paix dans un Empire aux frontières nettement délimitées. Dans *L'Œuvre au Noir*, malgré le pessimisme accru par rapport aux *Mémoires d'Hadrien*, la marginalité assumée du personnage de Zénon ne l'empêche pas d'actualiser une quête d'ordre et de cohérence, non pas, certes, au niveau politique, mais au niveau métaphysique. Dans les termes de *La Théorie du roman* de Lukacs, on pourrait avancer que Hadrien et Zénon sont des "personnages problématiques", à la recherche de valeurs authentiques dans un monde déchu.

Ce diagnostic ne s'applique pas à *Un homme obscur*, dans la mesure où ce récit met en question de façon insistante le sens même de toute intervention active dans la société et dans le réel au sens large. Ce questionnement se fait à un triple niveau. Il concerne en premier lieu le statut du sujet; ensuite celui de la dimension événementielle; et enfin

celui de l'écriture même. Ainsi, contrairement à Hadrien, dont les ambitions impériales sont manifestes d'entrée de jeu, Nathanaël refuse de façonner son propre destin. Les choses lui arrivent, sans qu'il souhaite donner une direction précise à sa vie. Et lorsqu'il lui arrive de prendre quand-même une initiative, celle-ci se révèle futile parce que fondée sur une interprétation erronée des événements. Ainsi la fuite précipitée du protagoniste lorsqu'il croit avoir tué le marchand séduit par les charmes aussi bien de Nathanaël que de son amie. Les quatre ans passés outre-Atlantique sont donc fondés sur un malentendu.

Nathanaël n'agit pas, il est agi. Ceci ressort tout particulièrement des dernières pages du récit, lorsque le protagoniste, isolé dans son île frissonne, se prépare à mourir en harmonie avec la nature:

Mais, d'abord, qui était cette personne qu'il désignait comme étant soi-même? D'où sortait-elle? Du gros charpentier jovial des chantiers de l'Amirauté, aimant priser le tabac et distribuer des gifles, et de sa puritaine épouse? Que non: il avait seulement passé à travers eux (OR 993).

Nathanaël n'est pas un *acteur*, au sens étymologique du terme, et il ne relève pas non plus de la personnalité moderne, fragmentée. C'est une instance passive, "chose parmi les choses" (OR 991), faisant partie d'une espèce de fluide universel qui résorbe toute différence:

Il ne se sentait pas, comme tant de gens, homme par opposition aux bêtes et aux arbres; [...] Même les âges, les sexes, et jusqu'aux espèces, lui paraissaient 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 993-994).

Si la vie n'est rien d'autre qu'un flux indifférent, les événements perdent à la fois leur sens et leur charge émotionnelle. Le premier paragraphe du récit est révélateur à cet égard. Toute fiction étant aussi de l'information, le lecteur est confronté à une "nouvelle", à savoir la mort de Nathanaël dans une île frissonne. Mais la diffusion de cette nouvelle ne s'accompagne pas de l'intensité émotionnelle à laquelle on est en droit de s'attendre: "La nouvelle du décès de Nathanaël dans une petite île frissonne fit peu de bruit quand on la reçut à Amsterdam" (OR 903). En plus, l'information que nous donne la toute première phrase du récit n'est pas une véritable information, dans la mesure où la mort de Nathanaël n'est que la version *réussie*, si on peut dire, d'un événement qui aurait pu, ou dû, avoir lieu deux ans auparavant:

Son oncle Elie et sa tante Eva convinrent qu'on s'attendait à cette fin; d'ailleurs, deux ans plus tôt, Nathanaël avait failli mourir à l'hôpital d'Amsterdam; ce second trépas, pour ainsi dire, n'émouvait plus (*ibid.*).

Et comme si le narrateur voulait souligner la perte d'intensité qui affecte les grands événements de la vie, nous apprenons que "[l]a naissance de Nathanaël avait été, elle aussi, fort discrète" (*ibid.*). *Un homme obscur* nous introduit donc dans un univers fondé sur la dédramatisation, un univers dans lequel les événements perdent leur caractère unique, un monde qui ignore toute conscience tragique.

Ce procédé structure l'ensemble de la narration. Nul paroxysme émotionnel. C'est d'une façon très peu romantique que Nathanaël découvre l'amour, comme une chose inéluctable qui vous tombe dessus: "Il leur arriva [...] de faire l'amour sur un lit de fougères ou d'herbes" (OR 905). C'est "sans attendrissement" (OR 921) que la mère de Nathanaël revoit son fils après une absence de quatre ans. Ce scepticisme concernant le sens que peuvent assumer les événements et ce détachement émotionnel n'impliquent pas l'impuissance narrative, au contraire. *Un homme obscur*, on le sait, est un récit très mouvementé: un assassinat présumé, une traversée de l'Atlantique, le bombardement d'une île habitée par des Jésuites, un naufrage, la vie difficile dans une autre île où Nathanaël se marie, le retour en Angleterre, un second mariage à Amsterdam, l'exécution de la deuxième femme du personnage, et enfin la mort du protagoniste dans l'île déserte. Voilà bien des péripéties pour un récit comptant à peine 130 pages. Les événements perdent leur sens et leur intensité précisément parce qu'ils se suivent à un rythme endiablé. Et voilà pourquoi le protagoniste peut dire à propos de ses expériences dans le nouveau monde: "Elles auraient aussi bien pu ne pas être" (OR 921). Voilà pourquoi il pense, après la rupture avec sa seconde femme: "Tout cela aurait pu n'avoir jamais lieu" (OR 942). Et voilà qui explique sans doute l'étonnement de Nathanaël, lorsqu'il se demande à propos des gens qu'il a rencontrés dans sa vie:

Pourquoi ceux-ci et non pas d'autres? Tout se passait comme si, sur une route ne menant nulle part en particulier, on rencontrait successivement des groupes de voyageurs eux aussi ignorants de leur but et croisés seulement l'espace d'un clin d'œil (OR 952).

Dans la mesure où la vie n'est qu'un enchaînement indifférent d'événements aléatoires, coupés de toute transcendance, la lecture et l'écriture, en tant qu'activités visant à favoriser une saisie intellectuelle du monde, sont, elles aussi, vouées à l'échec. Hadrien écrivait pour dégager la cohérence de sa vie apparemment plurielle. Zénon, pour sa part, écrivait des traités de philosophie et d'alchimie pour mettre en question les préjugés et les excès d'un siècle corrompu. Nathanaël n'écrit pas. Il se contente de rendre visite à Leo Belmonte, dont les écrits philosophiques finissent dans un canal d'Amsterdam, et qui est comme le double amer de Zénon. Nathanaël n'aime pas les livres. Les écrits de César et de Tacite sont tout aussi dépourvus de sens que ses propres péripéties:

ces guerres et ces assassinats princiers lui semblaient faire partie de cet amas dit glorieux d'agitations inutiles qui jamais ne cessent et dont jamais personne ne prend la peine de s'étonner (OR 926).

La dédramatisation des événements s'accompagne donc d'une démythification analogue de l'expérience littéraire. A cet égard, le travail de correcteur que fait Nathanaël dans l'imprimerie de son oncle se propose comme le symbole de cette impuissance de la littérature à produire du sens. En effet, les compagnons du protagoniste "l'instruisirent de bon cœur des tours du métier, comme de lire un texte à l'envers, pour n'être pas

distrain par le sens des mots" (OR 923). Aussi ne faut-il pas s'étonner si Nathanaël, retiré dans son île frisonne, emploie la Bible pour allumer le feu...

Un homme obscur détonne par rapport à l'œuvre antérieure de Marguerite Yourcenar. L'univers dans lequel se meut Nathanaël est dépourvu de tout projet, de toute finalité. Bien sûr, les textes du modernisme, comme ceux de Kafka ou de Céline, mettent en question, eux aussi, la possibilité d'atteindre un sens dernier, mais la nostalgie demeure: le château kafkaïen reste invisible, la plupart du temps, mais personne ne doute de son existence, et le protagoniste entend y accéder. Le château existe: il y a du sens. Dans l'ambiance "postmoderne", dont participe peut-être *Un homme obscur*, c'est la nostalgie même qui est mise en cause. Il est d'autres caractéristiques du postmodernisme qu'on ne manque pas de retrouver dans ce récit, tel le refus de penser en dichotomies tranchées (ainsi l'opposition homme/femme ou homme/animal), et la "désubstantialisation" généralisée qui débouche sur l'indifférence et le fatalisme. Confronté à ce personnage discret qui ne cherche qu'à passer, le lecteur pense involontairement à la façon dont Gilles Lipovetsky décrit le sujet postmoderne, "individu zombiesque, tantôt cool et apathique, tantôt vidé du sentiment d'exister" (p. 164)...¹

Cette évolution du projet prométhéen vers une indifférence "postmoderne" ressort d'une lecture comparée d'*Un homme obscur* avec sa version de 1933, *D'après Rembrandt*. L'histoire est la même, grosso modo, mises à part deux digressions narratives importantes dans la version récente. Le Nathanaël de 1933 ne traverse pas l'Atlantique — sa vie se déroule entre Anvers et Amsterdam; et il ne meurt pas dans les dunes de l'île frisonne, mais, de façon plus banale, dans un hôpital d'Amsterdam. Le monde s'est élargi, dans *Un homme obscur*, mais, en même temps, il est devenu moins contrôlable. En plus, le protagoniste de *D'après Rembrandt* exerce une seule profession, celle de pasteur, et une conscience sociale certaine ne lui fait pas défaut: "Nathanaël ne pouvait oublier que la douleur humaine existe, et reste à consoler" (MCA 177). Voilà pourquoi le personnage se fait le porte-parole de ses camarades de travail afin d'améliorer leur sort (MCA 179). Contrairement à son double fataliste de 1982, il met tout en œuvre pour empêcher sa femme Saraï de s'adonner au vol et à la prostitution. Dans le texte de 1933, Nathanaël a des solutions, ou du moins, il croit en avoir:

Nathanaël s'asseyait [...] pour expliquer au professeur, avec une obstination de paysan, comment tout pourrait s'arranger. Il lui semblait que les deux plus grands maux des hommes sont l'envie et l'impatience, et qu'il suffirait, pour que tous soient heureux, de leur apprendre qu'ils souffrent tous (MCA 176).

¹ Je n'entre pas ici dans le détail des discussions interminables sur le postmodernisme. Ma lecture est inspirée du livre excellent de Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983. Pour un aperçu plus général du postmodernisme, je réfère à Peter Brooker (ed), *Modernism/Postmodernism*, London & New York, Longman, 1992, qui contient les textes de Habermas, Lyotard, Jameson qui ont jalonné la discussion tout au long des années 80.

De tels propos sont unimaginables dans *Un homme obscur*. Le protagoniste, certes, ne manque pas de critiquer, en passant, le capitalisme, l'impérialisme, la torture, mais ces critiques sont aussitôt désarçonnées. En effet, Nathanaël s'oppose à toute violence, mais ne manque pas d'ajouter que la violence est un phénomène naturel. De même, le rejet du capitalisme s'accompagne du constat que la vie difficile dans l'île déserte, en dehors de toute organisation économique moderne, connaît les mêmes problèmes fondamentaux: "L'insécurité avait seulement changé de forme" (OR 953).

Ceci dit, il faut nuancer l'hypothèse d'une évolution significative à l'intérieur de l'œuvre yourcenarienne. Les éléments qu'on pourrait taxer de "postmodernes" ne font pas tout à fait défaut dans les grands romans — fût-ce de façon moins voyante. Ainsi le lecteur contemporain est pour le moins surpris de voir Hadrien, dans un geste d'ouverture qu'on n'attend pas de la part d'un Empereur, mettre en cause la ligne de partage entre les Romains et les barbares, et cela jusqu'à coïncider avec ses adversaires: "je les frappais d'autant plus aisément que je m'identifiais à eux. Abandonné sur un champ de bataille, mon corps dépouillé de vêtements n'eût pas tant différé du leur" (OR 327). De façon comparable, le protagoniste du *Coup de grâce* (1939), pourtant proche du fascisme, ne refuse pas de s'interroger sur le sens des concepts de gauche et de droite, et, à l'instar de l'homme obscur, rechigne à intervenir dans le cours des événements. Si postmodernisme il y a dans l'œuvre récente de Yourcenar, il faut prendre acte du fait qu'il s'inscrivait déjà, de façon embryonnaire, dans les récits et romans des années 30 et 50. A cet égard, il faut s'interroger sur les liens qui s'établissent entre l'ambiance "postmoderne" d'*Un homme obscur*, et la pratique yourcenarienne de la fiction historique.

Le roman historique est fondé sur une tension qui est inscrite dans la dénomination même du genre: le terme de "roman historique" peut en effet être considéré comme un oxymoron, dans la mesure où il réfère au choc qui se produit quand la fiction rencontre l'Histoire. C'est dans ce cadre qu'il faut situer ce qu'on a pu appeler le "problème mimétique" du roman historique²: il faut, d'une part, que les personnages soient suffisamment "typiques" — c'est-à-dire représentatifs d'un contexte historique précis —, et d'autre part qu'ils aient une individualité prononcée pour être narrativement crédibles. Dans les textes de Yourcenar, cette tension est redoublée par une autre tension, celle entre le souci de l'exactitude historique d'une part et la fascination de tout ce qui dépasse la détermination locale d'autre part. Ainsi l'auteur des *Mémoires d'Hadrien* s'est "reconstruit" la culture de l'Empereur en lisant ce qu'il a lu (YO² 140). Les conversations entre les personnages de *L'Œuvre au Noir* ne comportent que des mots employés au 16^{ème} siècle³. Yourcenar vise à l'authenticité. Il ne s'agit pas pour elle de la "reconstitution de la vie au XVI^{ème} siècle", mais de "la vie au XVI^{ème}

² Harry E. Shaw, *The Forms of Historical Fiction*, New York, Cornell University Press, 1983.

³ M. Yourcenar, "Ton et langage dans le roman historique" (EM 300)

siècle" (id. 305). Cela étant, tout le projet yourcenarien consiste à mettre à nu des constantes dans le comportement des hommes, au-delà de toute inscription dans une Histoire concrète. L'Histoire, on le sait, est toujours rattrapée par le mythe. Ainsi l'écrivain nous signale, à propos du *Coup de grâce*, "[l]e mythe était pour moi une approche de l'absolu. Pour tâcher de découvrir sous l'être humain ce qu'il y a en lui de durable, ou, si vous voulez, un grand mot, d'éternel" (YO² 87). Et voilà qui explique l'aisance, voire la désinvolture, avec laquelle des personnages comme Hadrien et Zénon font abstraction de leur époque, de leur situation, pour établir un rapport entre leur expérience personnelle et celle de n'importe quel homme, à n'importe quel moment de l'Histoire. Ainsi les personnes que rencontre Zénon au cours de ses errances ne sont que "des faces différentes d'un même solide, qui était l'homme"(OR 698). C'est la même prise de distance qui permet à l'Empereur Hadrien de relativiser sa propre situation politique et sociale — quelque exceptionnelle qu'elle soit —, en déclarant, dès les pages d'ouverture des *Mémoires*: "Il me semble à peine essentiel, au moment où j'écris ceci, d'avoir été empereur"(OR 305).

L'homme est toujours égal à lui-même, en dehors de tout contexte historique ou social. Voilà la conception de l'homme qui préside aux romans historiques de Yourcenar, ainsi qu'aux textes récents. Rien ne change jamais. Cette conception n'est pas incompatible avec l'indifférence "postmoderne", dans la mesure où elle jette le doute sur le sens de l'Histoire, sur le rôle que le sujet peut y jouer, et enfin sur la pertinence de toute intervention active dans le réel.

Il ne s'agit pas ici d'épingler l'auteur d'*Un homme obscur* sur quelque école, mouvement de pensée, ou "dominant culturel"⁴ que ce soit. Mais le refus yourcenarien — tel qu'il ressort de la citation mise en exergue à cet article — de se définir en fonction d'écoles littéraires ou de mouvements culturels ne suffit pas à fonder son unicité totale. L'évolution observée à travers les textes a sans doute partie liée à la fois avec les caractéristiques internes de l'œuvre et avec les modifications survenues dans le climat culturel des années soixante et soixante-dix. Je ne donnerai donc pas de réponse tranchée à la question posée dans mon titre. Soit *Un homme obscur* est la radicalisation de conceptions qui travaillaient déjà en douce les grands romans; soit le "postmodernisme" de ce récit peut être lu comme une nouvelle étape dans l'écriture de Marguerite Yourcenar, comme une concession sans doute involontaire à des tendances récentes. Les deux lectures, d'ailleurs, ne s'excluent pas. Quoi qu'il en soit, l'affinité entre le postmodernisme et la pratique yourcenarienne de la fiction historique ne fait pas de doute: il s'agit dans les deux cas de concevoir le réel en dehors de toute détermination idéologique.

⁴ J'emprunte ce terme à Frédéric Jameson, pour éviter ceux, proposés par d'autres pour désigner le postmodernisme, de "sensibilité" qui me paraît trop flou, ou de "condition historique" qui paraît trop vaste. Voir "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review*, 146, July-August 1984, p. 56.