

LIRE YOURCENAR, DIRE YOURCENAR *
Réflexions sur le discours critique à propos de
***L'Œuvre au Noir*.**

par Antoine WYSS (Genève)

Ces caractéristiques pourraient s'appliquer tout aussi bien au personnage de Zénon. Zénon lui aussi est capable de s'abandonner aux méditations spéculatives les plus téméraires. Son indépendance intellectuelle le pousse à remettre en cause tous les cadres de pensée de son époque, et toutes les opinions qu'il a pu lui-même défendre. Mais son esprit curieux et précis de médecin et d'expérimentateur le maintient constamment dans l'humilité et l'étonnement face à la mystérieuse complexité de la moindre créature vivante ou matérielle. Zénon sans cesse cherche. Jamais il n'a l'impression d'avoir compris, d'avoir atteint son but. L'énigme n'est pas résolue. Elle change seulement de visage. Les concepts et les idées ne sauraient livrer le secret du monde. Au contraire, tout comme les formes matérielles, ils sont passagers, soumis à des phénomènes de croissance et de dissolution. Ils sont donc bien incapables de fournir un point d'appui immuable, soustrait à l'emprise du temps. Les événements n'apparaissent pas à notre héros comme étant liés par une nécessité univoque. Au contraire, il ressent qu'ils auraient pu être autres ("Il n'ignorait pas que cette méfiance bienfaitrice eût aussi bien pu, le cas échéant, lui jeter une brique ou une pelle" OAN 169). Si un ordre caché, non encore repéré, peut être supposé sous l'apparence des choses ("L'univers dit magique était constitué d'attractions et de répulsions mystérieuses, mais point nécessairement impénétrables à l'entendement humain" OAN 274-75), tout n'est pourtant pas soumis à cet ordre ("Zénon après avoir exposé à l'évêque qu'en un sens tout est magie enrageait qu'on ravalât ainsi le commerce de deux esprits libres" OAN 283). Le réel ne se limite pas au visible. Zénon ne s'étonnerait guère de revoir sa mère morte (OAN 107), pas plus qu'il ne s'étonne vraiment de voir soudainement apparaître devant lui, dans sa cellule de prisonnier, un être qui est peut-être un fils inconnu (OAN 280). L'imaginaire se distingue peu du

* Suite de l'article publié dans notre *Bulletin* n° 4.

réel, qui n'est qu'une possibilité actualisée parmi d'autres ("Cette vie imaginaire aurait aussi bien pu être la sienne" OAN 147 ; "Il rêva un instant à ce qu'eussent pu être ces destinées vite interrompues, ces pousses du même arbre" OAN 259). Mais le réel à son tour peut prendre l'apparence de l'imaginaire ("Mais rêver devenait inutile. Les choses prenaient d'elles-mêmes ces couleurs qu'elles n'ont que dans les songes" OAN 279).

Ce n'est pas seulement dans sa méditation et dans ses réflexions que Zénon tend à rassembler les possibles les plus contradictoires, mais aussi dans sa personnalité et dans sa vie même. Ainsi dans ses goûts sexuels, qui le poussent aussi bien vers les hommes que vers les femmes. Ainsi dans ses activités, qui tantôt le forcent à l'immobilité ("Mais ce rétrécissement du lieu, ces répétitions quasi mécaniques des mêmes gestes se produisaient chaque fois qu'on harnachait les facultés en vue de l'accomplissement d'une seule tâche délimitée et utile" OAN 155) et tantôt le poussent au vagabondage ("Il avait trop longtemps aliéné le bonheur d'aller droit devant soi dans l'actualité du moment, laissant le fortuit redevenir son lot, ne sachant pas où il coucherait ce soir, ni comment dans huit jours il gagnerait son pain." 231).

Le lecteur ne manque pas d'être frappé par cette capacité de Zénon à accumuler les expériences les plus diverses, par cette volonté d'explorer le pôle opposé aussitôt qu'il croit avoir épuisé le premier, pour bien souvent se retrouver pris dans une alternance analogue, mais sur un autre plan. Zénon dans son envergure embrasse tout le savoir et les croyances de son temps, non point en érudit, dans toute leur étendue, mais en chercheur, dans ce qu'ils ont de plus problématique et de plus vivant. Il se montre habile manuellement, ingénieux dans les combinaisons pratiques aussi bien que puissant dans la spéculation. Il fait surtout preuve d'une volonté et d'une indépendance peu communes. Enfin, l'itinéraire compliqué de sa vie le mène à travers mille aventures à développer une sagesse qui, si elle ne fait pas nécessairement l'unanimité, force l'admiration par la profondeur de ses implications et par l'aplomb qu'elle lui donne devant la mort. Le seul moment où nous voyons Zénon sérieusement en proie au doute et au désespoir, à l'occasion de la mort d'Aléi (OAN 113-14), c'est lui-même qui le raconte à Henri-Maxilien, alors que la crise est déjà surmontée. Le personnage peut ainsi sembler d'une taille surhumain-

ne, et l'on a pu reprocher à Yourcenar d'en avoir fait un type trop parfait, à qui manqueraient l'ambiguïté et les faiblesses qui rendent crédible un personnage de roman.

Ce même reproche, on l'a formulé également à propos du héros de l'autre grand roman historique de Marguerite Yourcenar, et c'est encore un sujet de controverse que de savoir jusqu'à quel point Hadrien et Zénon se ressemblent, et dans quelle mesure ils s'opposent ou sont étrangers l'un à l'autre. Quelles que soient les différences, il faut remarquer qu'on peut voir en chacun d'eux le type le plus accompli de son époque, une figure idéale capable à la fois d'illustrer les conflits du temps et de s'élever au-dessus d'eux par une réflexion et une volonté d'action propres. Figure fictive surtout : dans les deux cas, mais de façon différente, on souligne qu'il ne s'agit pas d'un récit historique. Si le nom de Zénon empêche toute assimilation directe à l'une des grandes personnalités du XVI^e siècle, celui d'Hadrien entretiendrait plutôt la confusion. Mais ici, le recours à la forme "je", à la forme des mémoires, écarte toute ambiguïté. Dans un texte qui porte comme nom d'auteur "Yourcenar" et non pas "Hadrien", cette subjectivité s'avoue d'emblée comme artifice littéraire.

Qu'il s'agisse d'Hadrien ou de Zénon, leur caractère parfait ou du moins exceptionnel — même dans le doute et dans l'erreur ils font preuve d'une conscience si aiguë qu'elle semble effacer le trouble — ne saurait s'expliquer qu'en relation à la construction globale du récit. Ni chez l'un ni chez l'autre, ni non plus chez le narrateur de *L'Œuvre au Noir*, on ne trouvera d'indifférence ou de mépris à l'égard de la faiblesse humaine. On sait au contraire que Zénon est capable de se mettre à la place des suppliciés et d'éprouver en esprit leur souffrance, tandis qu'il s'interroge sans cesse sur les folies et les illusions humaines et qu'il considère comme son devoir de venir en aide à ceux qui sont menacés non seulement par des puissances extérieures, mais aussi par des tares ou des démons intérieurs. Jeune homme, il peut certes se montrer fier et méprisant. De plus en plus pourtant il fera preuve de compréhension à l'égard de la misère humaine, dont il sait que seul un hasard, un accident, une chance le sépare. Aussi accomplie son existence puisse-t-elle paraître, on ne saurait la tenir pour la réalisation heureuse et sans problème de ses aspirations. Au contraire, que de surprises, que de déboires sur ce chemin, soit que des circonstances imprévues s'interposent, soit que le sens des événements

ou des projets se dérobe, soit enfin que Zénon ne comprenne plus les raisons de ses choix, comme lorsqu'il se trouve incapable d'expliquer aux juges son long séjour à Bruges ("Il ne comprenait plus lui-même pourquoi il s'était attardé à Bruges si longtemps" OAN 283). En nous présentant la destinée d'un homme exceptionnel par son intelligence, sa volonté et sa conscience sans relâche, Marguerite Yourcenar ne cherche donc pas à nous transporter dans un monde idéal où l'impur, le grossier, le faible n'auraient pas leur place. Concentrer l'action autour d'un personnage aussi riche et aussi fort a bien plutôt pour effet, dans ce récit, de diriger l'attention sur les puissances qui se jouent de l'homme, de n'importe quel homme, aussi remarquable son action soit-elle, aussi intense son regard. Le destin qui attend Zénon n'est pas dû à une tare ou à une faute propre à ce personnage. Il illustre bien plutôt le poids d'une nécessité qui s'impose à tout être humain, quelle que soit son intelligence ou sa liberté. Dans les périls et les tourments qu'affronte l'alchimiste, dans l'inertie ou l'incertitude qui s'opposent à ses efforts, nous pouvons reconnaître les limites et les doutes qui se profilent à l'horizon de toute entreprise humaine, et nous pouvons également mesurer quelles sont les possibilités qui s'offrent malgré tout à l'homme, à l'être humain en tant que tel. Aussi forte que soit sa personnalité, Zénon n'est pas tant ressenti comme un caractère d'exception qui échappe à la norme que comme un exemple de ce que l'homme peut de plus haut dans un temps et dans des circonstances donnés.

Cette portée générale du personnage est soulignée également par la proximité, déjà relevée, entre son attitude et celle du narrateur principal. Les réactions, les réflexions ou les méditations de Zénon s'inscrivent en droite ligne dans la vision du monde que nous transmet le roman dans son ensemble. Point ici d'écart ou d'opposition. Il y a bien plutôt renforcement, sinon complicité ou redondance : le personnage, bien qu'immergé dans une situation qui lui est propre, rejoint le narrateur et le relaye souvent dans son effort pour dépasser les faits concrets, pour mettre en perspective les événements particuliers et pour parvenir à une interprétation globale et pondérée.

Pas plus qu'il ne s'oppose au narrateur, Zénon n'est isolé des autres personnages. Chez plusieurs d'entre eux en effet, et notamment chez ceux qui tiennent le plus de place dans le récit et que nous sommes invités à connaître le plus intimement, comme le prier,

Henri-Maximilien ou Simon, on retrouve en effet, sous des tempéraments, des choix et des positions sociales dont la narration souligne les contrastes, une même capacité à prendre distance par rapport aux circonstances de leur vie. C'est en sortant d'eux-mêmes qu'il leur arrive d'atteindre une grandeur qui force le respect et qui leur permet à l'occasion de nouer un dialogue fructueux malgré toutes les barrières qui les séparent.

Cet effort de dépersonnalisation, c'est évidemment Zénon qui le pousse le plus loin. Constamment il se pense en relation à ce qu'il aurait pu être. Il se garde de l'illusion qui consiste à se prendre pour le centre du monde. Il se rappelle volontiers qu'il n'est qu'une des multiples possibilités que la nature met sans cesse en œuvre, une possibilité à laquelle seul le hasard a permis plutôt qu'à une autre de se déployer pleinement. Son cheminement le conduit, dans ces moments d'une intensité particulière que sont "l'abîme", le bain dans la mer, la prison et l'approche de la mort, à abolir toutes les frontières qui le séparent du monde, toutes les caractéristiques qui le distinguent des autres, tous les points de référence temporels, culturels ou spatiaux sur lesquels repose le sentiment de son identité personnelle : "les circonstances tombaient de lui comme l'avaient fait ses vêtements" (OAN 245). A mesure qu'il avance vers la maturité, Zénon voit sa volonté acharnée de maîtrise intellectuelle, son désir de mise en ordre du monde par la force de l'esprit se transformer en une lucidité plus haute et en un acquiescement au mystère qui réside au cœur des choses, au cœur de cet univers avec lequel il se sent de plus en plus étroitement lié. Cet assentiment portera finalement sur sa propre fin, ce que manifeste non pas tant son choix d'une mort volontaire alors qu'il est de toute façon condamné, mais surtout le renoncement à différentes échappatoires possibles, pendant toute la période qui entoure sa capture et son procès : "Pour Zénon, le procès n'était plus guère que l'équivalent d'une de ces parties de cartes avec Gilles, que par distraction ou par indifférence il perdait toujours" (OAN 287). Là où l'alchimiste traqué avait toujours su lutter finement et rester sur ses gardes, il n'y a plus que consentement voulu et indifférence passive à un destin qu'il laisse se jouer en dehors de lui. Après avoir combattu sans relâche contre tout ce qui entravait sa liberté, en lui-même et autour de lui, après avoir bandé son énergie afin de renforcer son indépendance, après avoir tenté par tous les moyens de se perfec-

tionner, le voilà qui en vient à s'abandonner aux autres, le voilà qui renonce non seulement à l'autonomie mais à l'existence même. La contradiction pourtant n'est qu'apparente. Il s'agit bien plus de l'accomplissement d'un mouvement que d'un revirement. C'est par fidélité à soi-même que Zénon s'offre à la mort. D'une part il prend toujours davantage conscience que la liberté qu'il avait espéré conquérir est inaccessible sur cette terre, les limites de la condition humaine la rendant illusoire. D'autre part il se sent toujours plus lié à ce monde dans lequel il a vu le jour, aux processus qui l'animent et aux multiples êtres qui l'habitent. Il parvient si bien à prendre le point de vue du tout qu'il ne lui paraît guère important que lui-même, simple parcelle parmi tant d'autres, parcelle soumise au vieillissement et à l'usure, continue de vivre encore une vingtaine d'années ou disparaisse à l'instant. Davantage même, il sent confusément que le moment est venu d'effectuer ce passage. Parvenu aussi loin que possible dans son exploration terrestre, il ne peut espérer poursuivre son cheminement qu'en échappant aux cadres qui sont ceux de toute vie individuelle, en effaçant ce qui le différencie des autres. Après avoir vaincu toutes sortes d'obstacles à sa liberté, il lui reste à éliminer le plus fondamental d'entre eux : lui-même, en tant qu'entité distincte dotée d'une personnalité propre. C'est en osant se perdre lui-même que Zénon parvient à être pleinement, à transcender enfin les limites qui n'ont cessé de l'enfermer. La quête de soi qu'il a entreprise à vingt ans en partant à la conquête du monde ne s'accomplit qu'au moment où il rejoint ce monde au point de s'y fondre.

Cette remise en question radicale que Zénon opère sur lui-même représente davantage qu'une entreprise personnelle qui n'aurait de conséquence que pour son auteur. La mort de Zénon, dans la mesure où elle est préparée par le roman tout entier, ne peut être considérée simplement comme la fin d'une vie. Elle doit être comprise comme une ouverture sur une perspective transpersonnelle. Cette perspective, le récit ne la poursuit pourtant pas. Il est obligé de s'arrêter en ce point, car il se trouve privé d'un support essentiel, son personnage principal, autour duquel se construisaient l'action, les tensions, les interrogations à résoudre. En l'absence de ce foyer autonome qui perçoit et agit selon certains modes qui lui sont propres, ou qui du moins subit certains événements, le discours ne parvient plus à s'organiser en récit. La disparition de Zénon n'est donc pas un simple épisode qui viendrait

prendre place au sein de la fiction. Elle vient au contraire bousculer le statut même de la fiction. Celle-ci, par définition, ne peut que rapporter ce qui est censé s'être passé (peu importe ici que ce soit réellement ou fictivement), autrement dit des faits qui s'inscrivent dans le temps et qui se rapportent à un agent ou du moins à une conscience perceptive, bref, à un sujet. A force de nous montrer que le rapport du sujet à l'objet n'est pas fixe mais peut s'inverser ou se confondre, ce roman en arrive à contester ses propres fondements. Zénon a beau être doté d'une personnalité remarquablement forte, c'est finalement sa réalité même, en tant qu'entité distincte et identifiable, qui se voit mise en question, semant du même coup le doute quant au sens et quant à la possibilité du récit.

Le problème des différences et des ressemblances entre Zénon et Hadrien peut désormais être repris sous un jour nouveau. Le rapport qu'entretiennent ces deux géants est analogue à celui qui relie les quelques personnages principaux de *L'Œuvre au Noir* mentionnés tout à l'heure. Les différences sont bien réelles entre l'empereur solaire et l'alchimiste clandestin. On ne saurait les réduire à l'époque ou à la fonction. Chacune de ces deux figures est dotée d'un profil tranché. Mais ce qui compte avant tout chez l'un comme chez l'autre, c'est ce mouvement par lequel ils s'élèvent au-dessus de leurs particularismes, au point d'accepter pleinement leur propre fin. C'est par là qu'ils se ressemblent et qu'ils font oublier leurs différences, comme à leurs yeux elles n'ont guère d'importance, aussi réelles soient-elles.

Sur un plan plus large, c'est un rôle similaire qu'il faut attribuer aux précisions historiques qui tiennent une si grande place dans ces deux oeuvres. Nous sommes maintenant à même de comprendre le sens de ce scrupule de fidélité historique au sein de constructions imaginaires pourtant libres et puissantes. Tout en s'entremêlant, les deux aspects sont clairement distingués. On a vu que Zénon aussi bien qu'Hadrien sont nettement posés comme fictifs. D'autre part, les notes de l'auteur qui viennent clore chacune des deux oeuvres s'emploient à marquer les limites de l'imaginaire et de l'histoire. On ne saurait dire ici que l'histoire vienne suppléer l'imagination, comme une source de matériaux ou de situations qui s'offrirait commodément à l'écrivain. La fiction n'est pas davantage un simple moyen de rendre vivant tel ou tel épisode historique. La démarche consiste bien plutôt à ancrer la fiction dans le réel, un réel qui n'est d'ailleurs pas seulement histori-

que, mais également concret et sensuel. En ce sens, le choix d'une époque donnée est secondaire. L'important, c'est que le contexte historique soit précisé, et décrites les particularités qui forgent l'univers de l'action.

L'histoire joue donc un rôle essentiel dans le récit. Elle est une présence incontournable, à la fois nécessaire et contingente. Nécessaire dans la mesure où le héros ne peut lui échapper. Il peut certes se battre contre les contraintes qu'elle lui impose, mais il ne peut les nier, sous peine de s'enfermer dans une illusion arbitraire, contraire à son vœu de lucidité. Mais présence contingente également puisque le visage actuel de l'histoire, celui dans lequel le récit est plongé, est sans cesse mis à distance par un regard — celui de Zénon, celui d'Hadrien, celui du narrateur sinon même de l'auteur — qui s'élève assez pour n'y voir qu'une forme transitoire au sein d'un courant continu qui comprend aussi bien les époques révolues que d'hypothétiques temps futurs. Ephémères sont non seulement les usages et coutumes auxquels il convient de se conformer, mais également les conceptions du vrai et du bien, les enjeux des conflits qui déchirent le monde : "par-delà ces dogmatiques folies, il existait sans doute entre les inquiètes créatures humaines des répulsions et des haines surgies du plus profond de leur nature, et qui, le jour où il ne serait plus de mode de s'exterminer pour cause de religion, se donneraient cours autrement." (OAN 249). On ne peut espérer de solution complète et sans reste aux problèmes.

Sans cesse la conscience transcende le temps. Ce qui est n'a pas toujours été et ne sera pas toujours ainsi. Ce qui est pourrait donc être autrement. De cette façon, l'histoire perd de son poids, sinon de sa réalité. Si le héros ne cesse de s'y confronter, d'autres peuvent ignorer les conditionnements qu'elle impose, comme les charbonniers que rencontre le jeune Zénon au fond des bois : "Ces trois-là, aussi seuls que des anachorètes, avaient à peu près oublié tout ce qui est du siècle ou n'en avaient jamais rien su. Peu leur importait qui régnait sur les Flandres, ou si c'était l'an 1529 de l'Incarnation du Christ" (OAN 39). Pour Zénon comme pour Hadrien, il ne s'agit certes pas d'être indifférent à la spécificité de leur temps, mais plutôt de la mettre en perspective. Ce qui passe pour absolu, éternel, incontestable à un moment donné est appelé un jour à disparaître. Conscients de ce mouvement sans fin, les deux héros parviennent à porter leur attention au-

delà du moment contemporain. Dans l'état actuel du monde, ils discernent les germes d'une évolution qu'ils ne verront pas s'accomplir. A plusieurs reprises, Hadrien et Zénon se laissent aller à brosser le paysage des siècles à venir. Dans ces moments de quasi-divination, on pourrait être tenté de ne voir qu'un simple jeu de l'auteur, habile à profiter du temps qui la sépare de l'époque décrite pour conférer à ses personnages une dimension prophétique. Mais ces visions sont pleinement motivées par les méditations de l'empereur ou de l'alchimiste, capables de discerner sous l'apparence solide des dogmes et des institutions l'effervescence de forces dynamiques. La vérification historique, extérieure à l'œuvre, de leurs prévisions tend alors à montrer que les différents visages de l'histoire ne s'enchaînent pas arbitrairement, selon le hasard des événements, mais que chaque étape appelle la suivante selon des lois souterraines qu'un esprit avisé peut en partie déceler.

Ephémères, les multiples formes de la culture humaine ne se distinguent des produits de l'imagination que par le fait qu'elles sont collectives et données. L'individu ne peut pas choisir à son gré l'époque dans laquelle il aura à vivre. En revanche, par un effort de lucidité, il peut comprendre le caractère accessoire des contraintes que lui impose cette époque. En plongeant ses fictions dans le réel de l'histoire, Marguerite Yourcenar rapproche une fois de plus la réalité de l'imaginaire. Des deux côtés, tout n'est qu'apparence illusoire et momentanée. Il n'y a pas un espace du vrai et un espace du faux bien distincts. Ce qui est tenu pour vrai aujourd'hui sera dénoncé comme illusoire demain.

Une telle conception de l'histoire est souvent considérée comme spécifiquement moderne dans son relativisme intégral. Elle n'est pourtant pas sans exemples antérieurs et, placée dans la bouche de Zénon ou d'Hadrien, elle ne paraît pas anachronique. Elle passe au contraire pour naturelle chez des individus particulièrement conscients dans des contextes culturels dominés par le doute (approche de la décadence de l'Empire pour Hadrien) ou par des conflits intenses (bouleversements religieux, philosophiques et sociaux dans le XVI^e siècle de Zénon). Par ailleurs, une vision similaire se retrouve dans l'enseignement de différentes doctrines spirituelles, parfois fort anciennes, dirigées vers un mystère situé au-delà de toutes les coutumes, de toutes les définitions particulières.

Pour radical qu'il soit, le relativisme, dans l'œuvre de Yourcenar, n'aboutit pas à une indifférence généralisée. Si rien n'est ultimement sûr, tout n'est pas également valable. Zénon jusqu'au bout reste fidèle à certains choix. Il est des situations qui continuent de lui paraître injustes et abusives, et qui appellent une réaction de sa part, même si, d'un point de vue supérieur, il peut comprendre qu'elles aient leur place dans l'éternelle confrontation de forces opposées qui agite le monde. Approchant de la vision du tout, Zénon reste pourtant un être particulier, qui n'a prise que sur une parcelle du réel. Et si le réel finit par rejoindre l'imaginaire, il n'est pas pour autant réduit à l'insignifiance complète, car inversement l'imaginaire est davantage pris au sérieux. Il y a seulement différents ordres de réalité, dont aucun n'est absolu, définitif, immuable, mais dont aucun non plus ne peut être méprisé ou négligé.

Ainsi en va-t-il du récit lui-même. Si tout — le personnage, les idées, l'histoire ou la réalité elle-même — n'est que forme destinée un jour ou l'autre à disparaître, il en va de même du récit, appelé finalement à s'effacer. Mais tout comme chacune de ces formes a le droit de s'affirmer au maximum de ses possibilités et de jouer un rôle influent avant de se dissoudre, la forme du récit elle aussi va se déployer pleinement avant de retomber dans le silence. C'est pourquoi Yourcenar ne suit jamais la tendance contemporaine au récit minimal, dont sont absents ou quasiment absents les personnages ou les événements. Au contraire, elle met à profit tous les moyens que lui offre le genre traditionnel du roman, hérité du XIXe siècle. L'œuvre est dense dans sa trame, complexe dans son mode d'expression. Elle porte à son maximum de tension ce qui est sans doute un paradoxe inhérent à toute création artistique : pour mieux montrer la vanité de toute forme isolée, elle produit ses formes particulièrement fascinantes. En tant que récit, elle s'appuie sur un réseau serré de faits et d'événements reliés chronologiquement. Mais dans sa structure autant que dans les réflexions de son personnage principal, elle ne cesse de mettre en doute l'enchaînement causal ou temporel de ces événements, sinon même leur sens ou leur réalité : à tout moment la progression est menacée par ce qui aurait pu être, par la multiplicité des possibles contradictoires ; la mort des personnages compte davantage que leurs actes ; l'inéluctable se confond avec l'aléatoire. Par tout son mouvement, l'œuvre tend vers une négation d'elle-même. Le sens dont elle

est porteuse ne réside donc pas dans la suite des événements qu'elle relate, mais bien dans l'incapacité dont elle fait preuve à leur imposer une organisation univoque, et dans cette contestation générale des cadres et des catégories qui repousse les faits au second plan et les enveloppe d'un doute ou de la conscience de leur insignifiance. Le sens ne peut être situé qu'au-delà du récit proprement dit, dans cette fuite vers l'éternité qui constitue à la fois son accomplissement et son contraire. Ce qui doit être transmis ne peut être contenu dans l'ordre simple d'une narration événementielle. Même si le sens en question est fort proche de celui que Zénon entrevoit dans ses méditations, il faut, pour le révéler pleinement au lecteur, ce retournement sur soi de la forme même du récit. Celui-ci signifie d'autant plus qu'il se tient au plus près de son envers, de la dissolution des liens apparemment sûrs entre les faits, les gens et les choses, et c'est pourquoi il suit un cours de plus en plus lisse et paisible à mesure qu'il approche de la mort de son héros, et donc de son propre terme. Au contraire, dans ses parties les plus chargées d'action et de vie, il se doit de briser un agencement qu'on tiendrait trop facilement pour évident parce qu'il correspond à la logique commune qu'on applique dans la vie quotidienne.

Le récit finalement s'interrompt pour faire place à ce qui le dépasse et le nie. Mais c'est par lui pourtant qu'on accède à ce nouvel ordre de réalité. Si elle ne constitue pas une fin en soi, l'œuvre est pourtant un passage obligé, une indispensable voie d'accès vers cet au-delà d'elle-même qui seul compte vraiment.

Cette conception du monde, ce rapport ambigu au réel se reflète dans *L'Œuvre au Noir* tout entière, non seulement dans son contenu, mais dans la façon même dont les thèmes y sont orchestrés par la structure. Par ce regard capable de traverser l'apparence solide des formes, matérielles ou mentales, Marguerite Yourcenar rejoint le message commun aux grandes traditions spirituelles qui toutes, à un niveau profond, enfoui sous les pratiques et les dogmes, puisent dans un même fonds mystique. Quelles que soient les formulations, il s'agit toujours de reconnaître que des forces supérieures se jouent de l'homme ; que les supports, les cadres et les limites sur lesquels nous nous appuyons et qui nous semblent les plus évidents et les plus incontestables sont en réalité trompeurs, le sens véritable des choses étant lié à l'invisible, à l'incapacité de comprendre et à la mort ; que le temps lui-même et ses moments, dans lesquels nous croyons notre existence

enfermée, ne sont que les aspects d'une éternité à laquelle ils finissent par se rendre.

L'originalité de Yourcenar ne réside donc pas dans cette conception paradoxale de la signification et de la temporalité, mais dans sa capacité à utiliser la forme du récit romanesque, telle que la tradition littéraire européenne la lui a léguée, pour transmettre ce message par une voie complètement indépendante de toute religion instituée.

Comme toute vision spirituelle authentique, celle que met en scène *L'Œuvre au Noir* comporte des implications morales. De même que toute signification particulière se détache sur un fond de non-sens, de même que toute forme s'extrait du chaos pour y retourner un jour, de même que le temps reste lié à son contraire, l'action humaine s'inscrit sur un arrière-fond d'impuissance. Tout effort est destiné à s'anéantir, toute personne à disparaître. Il n'y a pas de point absolu d'accrochage. Mais il y a tout de même liberté, choix dont la direction n'est pas indifférente. Des exigences subsistent. Même si l'on sait ne pas pouvoir connaître la vérité en soi, on doit se tenir au plus près de ce que l'on croit juste et vrai, et Zénon, tout en prenant conscience que toute réalité est ambiguë et provisoire, continue de s'opposer avec intransigeance à cette illusion humainement voulue qu'est le mensonge, la duperie motivée par la recherche du pouvoir ou du profit. De même, s'il peut considérer la douleur de l'oeil détaché du médecin, il exprime à plusieurs reprises son indignation devant cette même douleur lorsqu'elle est provoquée par la volonté humaine. Elle lui paraît alors insupportable, même si la cause ne change rien à la sensation physique. Zénon considère aussi comme son devoir de lutter contre toutes les souffrances que subissent les créatures, qu'elles soient humaines ou non. Le respect de l'autre, l'attention désintéressée qu'on lui accorde sont ici motivés par le sentiment d'un lien fondamental par-delà l'isolement apparent dans lequel sont plongés les êtres. L'aide et le secours, voilà ce qui reste encore tout à la fin du récit, lorsque même la subjectivité s'efface dans l'esprit de Zénon : "Cet homme qui venait à lui ne pouvait être qu'un ami. Il fit ou crut faire un effort pour se lever, sans bien savoir s'il était secouru ou si au contraire il portait secours" (OAN 322). Le texte ne nous dit pas explicitement qui est cet ami dont le mourant tente de s'approcher. Mais dans la conscience de Zénon, les pas du porte-clef font écho à ceux qu'il avait entendus une nuit à Saint-Cosme, comme un signe mystérieux l'engageant à se ren-

dre au chevet du prieur, qu'il devait effectivement découvrir éveillé et prêt à prononcer des paroles importantes à son intention (OAN 225). On est donc en droit de supposer que cette étrange communication capable d'ignorer la distance physique se poursuit aussi au-delà de la mort. Qu'il y ait là phénomène surnaturel ou simple hallucination est une question dépourvue de sens dans le contexte du récit. A Saint-Cosme, Zénon avait "cru entendre" des pas rapides alors qu'il n'y avait personne dans le couloir, mais le prieur avait *réellement* quelque chose à lui dire. En prison, les pas entendus sont encore reconnus comme étant ceux du porte-clef, mais celui-ci s'efface rapidement derrière une présence plus évidente bien que moins tangible, celle de cet ami mystérieux. Simple produit de l'imagination moribonde de Zénon ? Mais au moment où la conscience se dissout, l'imaginaire en déborde, et la réalité dite extérieure cesse de pouvoir lui être opposée, puisqu'il n'y a plus ni dedans, ni dehors. En cet instant, il paraît naturel que le prieur disparu retrouve son ami de longue date. Tandis que s'évapore toute individualité, toute subjectivité, il reste encore le geste de l'amitié, de la solidarité, dont on ne sait trop d'où il vient ni où il va.

On comprend maintenant pourquoi les termes de pessimisme et d'optimisme n'ont pas beaucoup de sens par rapport à *L'Œuvre au Noir*, et comment ils risquent même d'en brouiller le message. Il y a bien espoir et exigence, mais l'espoir n'est pas celui d'un monde idéal d'où seraient bannis l'horreur et l'injustice, et l'exigence ne se définit pas selon une norme fixe. Au contraire, parce que la confiance porte sur un mouvement ou une réalité fuyante au-delà des apparences solides, on ose regarder en face la souffrance et le mal. On choisit de participer parce qu'on appartient soi-même à cet univers ambigu, et qu'on est soi-même une puissance active parmi d'autres, capable de s'attaquer au mal sans croire pour autant pouvoir l'éliminer ni même le connaître complètement.

Il en va de même pour les notions de romantisme et de classicisme. L'opposition qui permettrait de situer *L'Œuvre au Noir* parmi les grandes options de notre tradition littéraire suit une autre ligne que celle que tracent ces deux termes, qu'ils soient compris historiquement ou dans un sens plus large. En effet, si l'on assiste à un constant effort de dépassement de la subjectivité, d'élargissement et de pondération des particularismes, il n'y a pourtant pas d'adhésion spontanée et assurée à une norme. Au contraire, tous les supports et

tous les guides, y compris ceux sur lesquels repose l'œuvre elle-même, sont montrés dans un mouvement qui les porte à leur dissolution ou à leur inversion.

Parmi les critiques qui se sont intéressés à *L'Œuvre au Noir*, c'est Geneviève Spencer-Noël qui a le mieux senti la portée spirituelle de ce roman. Toute l'étude qu'elle lui a consacrée vise à mettre en valeur cet aspect, qu'incarnent à ses yeux avant tout l'alchimie, ses symboles et ses modes de penser. Elle croit en effet pouvoir "détecter l'évolution d'une ligne de force, celle de l'alchimie. On voit qu'elle représente le "vrai savoir", le bon "parcours", nous dit-elle. [12] Cette interprétation me paraît pourtant abusive, dans la mesure où le récit nous présente l'alchimie comme une voie d'accès parmi d'autres vers un mystère central inaccessible pleinement, inconnaissable en lui-même.

Certes, Geneviève Spencer-Noël est consciente de cette équivalence ultime. Elle ne manque pas de souligner que les autres options religieuses présentes dans le roman (anabaptisme, catholicisme, hindouisme) sont non contradictoires dans ce qu'elles ont de meilleur et de plus profond. Il est vrai d'autre part que l'alchimie est l'approche la plus fidèlement suivie par Zénon.

Mais Zénon n'adhère pas inconditionnellement à cette science secrète. Au contraire, à plusieurs reprises, il prend ses distances par rapport à tous ceux qui s'enferment dans le langage ou le système alchimique. Ce faisant, il renvoie l'alchimie sur le même plan que les doctrines et les discours qu'il méprise. Elle l'a attiré en tant que voie secrète, possibilité de recherche, force d'opposition à la clôture hermétique du dogme. Il s'en est servi comme d'un outil capable d'ébranler les puissances idéologiques en place, mais qu'il abandonne dès qu'il lui a ouvert un passage, peu désireux de s'encombrer d'un poids mort. Il lui arrive encore de recourir au symbolisme alchimique, qu'il a profondément intégré en lui et qui fait donc partie des moyens d'expression dont il dispose. Mais en même temps il le dépasse, ainsi que tout langage : "j'ai presque réussi à me défier des mots" (OAN 117).

Quant au roman considéré dans son ensemble, au niveau de la narration première et non en tant que simple reflet de la conscience de Zénon, on ne peut dire qu'il soit tout entier plongé dans le symbolisme alchimique. Il y a bien plutôt convergence entre le mode de

[12] *Op. cit.*, p. 127.

présentation adopté par le narrateur de *L'Œuvre au Noir* et la vision du monde développée par la tradition alchimique. Un même mouvement profond, une force imaginative analogue les anime.

Le symbolisme alchimique proprement dit est donc présent comme un élément au sein de l'œuvre, comme un fil de discours qui vient se tisser dans la trame et qui, il est vrai, présente une ressemblance frappante avec l'ensemble. Nous avons déjà observé ce phénomène de redoublement et de renforcement, que ce soit entre le personnage et le narrateur principal, entre les thèmes et les structures, entre le global et le particulier. Ces nombreux parallélismes à des niveaux divers ont pour effet d'imposer plus puissamment la vision que cherche à transmettre l'œuvre. L'alchimie n'est que l'une des multiples figures possibles d'une interrogation universelle, dont l'équivalence des formes est soulignée. Mais l'alchimie elle-même, et Geneviève Spencer-Noël l'a bien montré, peut conduire, lorsqu'elle est comprise dans toute sa profondeur, à reconnaître cette même équivalence. N'est-ce donc pas jouer sur les mots et chercher une mauvaise querelle que de réclamer que cette tradition de pensée soit détrônée de la place centrale que le critique lui a attribuée ?

La question est pourtant moins insignifiante qu'il ne paraît. Elle touche à un problème que rencontre ou devrait rencontrer toute démarche critique, celui du rapport de l'œuvre étudiée au discours par lequel on tente d'en rendre compte. On reproche souvent aux critiques de plaquer sur le texte des schémas ou des idées qui lui sont extérieurs, aboutissant ainsi, consciemment ou non, à lui faire dire ce qu'ils veulent. Mais les schémas, les idées ou les figures intérieurs au texte peuvent être eux aussi source de déformation. Repérer une image, une notion ou une structure ne signifie pas que l'œuvre doive s'y réduire. Un motif, même insistant, peut encore s'intégrer dans un jeu qui en subvertit ou en dévie le sens. Le rapport de la partie au tout est donc essentiel, et le tout ne se laisse pas facilement définir, puisqu'il est l'horizon ultime de l'effort critique.

Le problème n'est pas aisément surmontable. On ne voit jamais dans une œuvre que ce qu'on est capable d'y voir. On ne peut en parler qu'en se servant de catégories ou de repères familiers. On peut donc s'imaginer avoir compris un texte qui se prête complaisamment à l'interprétation qu'on en donne, fournissant de nombreuses "preuves" à l'appui : tout semble venir se rattacher au thème que l'on privilégie,

au réseau que l'on examine en profondeur. Mais peut-être passe-t-on simplement à côté des aspects contradictoires, parce qu'on est incapable de les appréhender. Seul un système de référence plus large et plus subtil que le texte lui-même permettrait d'en rendre compte avec assurance. Mais, du moment que l'œuvre joue constamment avec l'incertitude et l'ouverture de la signification, rien ne vient jamais garantir au critique qu'il atteigne à cette ampleur de vue. Tout ce qu'il peut faire, c'est donc se méfier de ses propres découvertes ; se demander si là où il repère une filiation ou une cause originelle il n'y a pas simple ressemblance, apparemment ou convergence partielle ; et surtout rester humblement conscient que sa lecture n'est ni totale, ni dernière.

Parce qu'elle débouche sur la mise en question de tous les discours constitués, parce qu'elle ne fait pleinement confiance à aucun d'eux, au point même de mettre à rude épreuve le tissu narratif qui est son fondement dernier, *L'Œuvre au Noir* me paraît réclamer un langage critique aussi ouvert qu'elle-même, capable de suivre jusqu'au bout ce mouvement de déconstruction et d'interrogation. On pourrait avancer que n'importe quel cadre de pensée ferait tout aussi bien l'affaire, du moment que tous sont susceptibles de reconduire au même mystère. Certes. Mais encore faut-il être capable de les suivre aussi loin, et *L'Œuvre au Noir*, qui met en scène ce problème, ne lui donne pas une réponse aussi simple. Plus encore que les méditations de Zénon, c'est la relation avec le prieur qui nous révèle ici l'essentiel. Celle-ci est tout entière marquée par une intimité et une proximité exceptionnelles, doublées pourtant de l'impossibilité d'une communication limpide. Tout n'est pas dit entre le prieur et Zénon. La narration laisse planer le doute dans l'esprit du lecteur, comme dans celui de Zénon, quant à ce que le prieur sait de l'identité de son médecin. Ce qui est probablement su ne doit ou ne peut être dit. Dès la première rencontre, il est suggéré que la dissimulation et l'ignorance recouvrent une compréhension plus fine (OAN 141). Plus loin, en s'exprimant à demi-mots, le prieur laisse entendre qu'il en sait davantage qu'il ne dit (OAN 201). Dans ce même passage, le temps de pause que le prieur marque avant de prononcer le nom de Sébastien pourrait aussi suggérer qu'il sait alors prononcer un prénom fictif. Enfin, si dans la fièvre de l'agonie il s'adresse à Zénon par son vrai nom, pour l'engager à fuir (OAN 225), celui-ci ignorera jusqu'au bout comment le prieur

avait appris son identité (OAN 266). L'obstacle à une communication plus transparente est ici fort concret : il s'agit de la sécurité des deux hommes, du poids des institutions sur leur tête. Mais par ce biais, l'ambiguïté s'introduit non seulement dans la relation humaine, mais dans la forme narrative, le lecteur étant lui aussi maintenu dans l'incertitude. Ainsi se reflète sur le plan structurel une distance qui apparaîtra également au niveau thématique, dans ces conversations par lesquelles les deux hommes confrontent leur expérience et leur réflexion. "Nous nous retrouvons au-delà des contradictions" (OAN 311) déclarera plus tard Zénon. Le médecin, comme déjà souvent auparavant, sait adopter un langage auquel il est loin d'adhérer, afin de rendre possible le dialogue avec son interlocuteur : "une fois de plus, et tenant compte des vues du prier par respect encore plus que par prudence, il acceptait de partir de prémisses sur lesquelles, dans son for intérieur, il eût refusé de rien bâtir" (OAN 187). Les deux hommes en arrivent ainsi, à propos du sacrilège de Han, à une réflexion commune fort profonde sur le sens des symboles : "les esprits grossiers s'attachent à ces simulacres, et [...] de plus judicieux, au contraire, méprisent un savoir qui pourtant va loin, mais qui leur paraît enlisé dans un marécage de songes" (OAN 194). Le signe pris en lui-même est trompeur ; mais rejeter le signe, c'est aussi perdre cette réalité plus secrète vers laquelle il pointe. Le moine et le médecin se rejoignent dans cette mise en question du langage, et il semblerait que pour l'un comme pour l'autre, peu importe le signe, le symbole ou le système de pensée, pourvu qu'il conduise au-delà de lui-même. Mais les deux hommes ne s'ouvrent pourtant pas complètement l'un à l'autre, ce qui peine Zénon dans la sincérité de son amitié : "cette fausseté inhérente aux rapports humains et devenue pour lui une seconde nature le troublait dans ce libre commerce entre deux hommes désintéressés" (OAN 188).

Les signes et les symboles, les idées elles-mêmes ne sont que des intermédiaires. On ne doit pas leur accorder valeur absolue, mais on ne peut pas non plus les interchanger à volonté. Un approfondissement de la conscience peut conduire à reconnaître une grande part de vérité ou de sincérité là où l'on avait cru pouvoir situer le mensonge en soi. Cela ne signifie pourtant pas que les deux pôles doivent se rejoindre, les creux et les bosses s'aplanir : "je dis que le simple *non* a cessé de me paraître une réponse, ce qui ne signifie pas que je sois

Antoine Wyss

prêt à prononcer un simple *oui*" (OAN 309), déclare Zénon à la veille de sa mort. Même s'il n'y a pas de mots capables de porter la vérité, même s'il n'en est pas non plus qui excluent a priori cette vérité, les mots que l'on emploie ont toujours pour effet de nous en approcher ou de nous en éloigner un peu. Le choix du langage reste important car toute prise de position, tout engagement hors de l'indifférence passe par le langage. Cette exigence d'authenticité dans l'incertitude, le critique lui aussi se doit de la garder à l'esprit, quand bien même il ne parvient que maladroitement à y répondre.