



HAL
open science

Un dispositif de la passion amoureuse : scènes narratives et picturales dans *Un homme obscur* de Marguerite

Yourcenar

Manon Ledez

► To cite this version:

Manon Ledez. Un dispositif de la passion amoureuse : scènes narratives et picturales dans *Un homme obscur* de Marguerite Yourcenar. Marguerite Yourcenar et les passions de l'âme, Actes du colloque, pp.219-237, 2023, 978-2-9540515-5-0. hal-04302204

HAL Id: hal-04302204

<https://hal.science/hal-04302204>

Submitted on 19 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

UN DISPOSITIF DE LA PASSION AMOUREUSE : scènes narratives et picturales dans *Un homme obscur*

par Manon LEDEZ (Université d'Artois)

Résumé : *Notre étude se propose de faire apparaître, tout en interrogeant leur fonction, les liens patents qui unissent la passion amoureuse et son corollaire, le désir sexuel, à la présence de certaines œuvres picturales dans Un homme obscur. Il ne s'agit donc pas ici d'une relecture de la riche iconothèque à partir de laquelle Marguerite Yourcenar semble faire de son art d'écrire un art de voir, mais bien d'interroger la valeur de cette relation tramée entre la scène de la passion amoureuse et sa projection picturale. En convoquant l'univers iconique du Siècle d'or hollandais, Marguerite Yourcenar semble mettre en abyme le récit tout en opérant par l'ekphrasis un dédoublement symbolique de la femme inaccessible.*

Abstract: *Our study aims to reveal, while questioning their role, the obvious links that combine amorous passion and its corollary, sexual desire, with the presence of certain pictorial works in An Obscure Man. It is therefore not a question here of a rereading of a rich collection of paintings through which Marguerite Yourcenar seems to make her art of writing an art of seeing, but rather of questioning the value of this interwoven relationship between scenes of amorous passion and their pictorial projection. By summoning the Golden Age of Dutch paintings, Marguerite Yourcenar seems to proceed to a "mise en abyme" while operating a symbolic doubling of the unapproachable woman through ekphrasis.*

« Il était ignoble d'épier ; il s'avança pourtant sans bruit jusqu'au seuil de la chambrette éclairée comme une scène. » (*HO*, p. 983)

Quel spectacle Nathanaël, le héros d'*Un homme obscur*, souhaite-t-il si avidement regarder, ainsi caché derrière l'entrebâillement d'une porte ? La *scène* – et le mot n'est pas employé au hasard par Marguerite Yourcenar – à laquelle le héros assiste en tant que voyeur, lui montre Saraï, la jeune fille juive dont il est tombé amoureux et dont il a eu un fils, en train de négocier ses

charmes dans le bouge de sa mère maquerelle. Le voile est levé comme les jupes retroussées de Saraï, Nathanaël se trouvait donc ici sur le « seuil » d'un instant de révélation, il décille enfin les yeux et comprend la vraie nature de son amante : l'amoureuse était une putain, et la « scène » a révélé son envers, son en-dehors, ce qui, par définition, devait rester caché et interdit, l'*ob-scène*.

La polysémie du mot « scène », que choisit Yourcenar, ouvre bien des perspectives. Théâtrale, picturale, romanesque, elle indique qu'un « donner à voir » est en cours, qu'une description capitale se joue et que le lecteur comme le personnage est contraint de se faire voyeur. Que voit-on ici ? Une scène romanesque qui semble se construire picturalement. Un tableau, donc, d'abord, qui possède son spectateur privilégié – Nathanaël – et son cadre formel – le seuil de la porte – qui procède aussi par touches de couleurs et de nuances : « sombre », « éclairée ». Le sujet lui-même – la prostituée et le « client » – tout comme les actions qui y sont reportées – le vol du cavalier pendant l'acte sexuel – ont tout d'une scène de genre, et plus exactement une scène de bordel, « *bordeelscène* » (*schilderkunst*) que mettent à l'honneur les peintres flamands du siècle d'or de la peinture néerlandaise. Bien que Rembrandt soit la référence évidente d'*Un homme obscur*, pensons davantage ici à la célèbre « Entremetteuse » que Vermeer peignit en 1656, et de laquelle Yourcenar semble faire une citation directe dans notre scène par l'évocation du « cavalier, qui portait encore en tête son chapeau de feutre », et dont « la main [...] tirillait et pressait mécaniquement, comme des outres » « les seins de la jeune femme [échappés] du corselet dégrafé » (*HO*, p. 983).

La riche iconographie employée de façon directe ou indirecte par l'auteur dans son œuvre n'est plus à démontrer, les études ayant à maintes reprises mis au jour comment l'écriture yourcenarienne¹ se

¹ L'imprégnation picturale comme source de l'écriture et de l'imaginaire revêt un caractère capital pour l'auteur. Dans *Sources II*, Marguerite Yourcenar présente en effet une table d'équivalences entre le style de grands écrivains et celui de certains peintres, ce qui, écrit-elle, « aide à l'imagination ». Ainsi, pour n'en citer que quelques-uns, Racine se place « entre Raphaël et Giorgione (plus aigu, plus sec) », l'écriture de Balzac ressemble à « Rubens, mais aussi parfois Rembrandt », Proust est « [i]nvolontairement Bosch et volontairement Renoir ou Manet là où il s'applique à bien peindre », *S II*, p. 207.

nourrissait de certains hauts patronages picturaux comme celui de Rembrandt, de Rubens ou encore celui de Bosch et Brueghel², donnant au récit son univers référentiel de prédilection et son effet de couleur locale. Mais cette évidente omniprésence d'un imaginaire pictural dans l'œuvre nous semble coïncider dans *Un homme obscur* avec une sur-représentation des images de la passion amoureuse et du désir sexuel. Ces images s'explicitent non seulement dans la présence au sein de la narration de descriptions de tableaux, que la rhétorique regroupe sous la catégorie des *ekphraseis*, mais aussi dans l'emploi très fréquent d'une construction formelle et visuelle, quasiment géométrale, de certaines scènes proprement narratives. Ces dernières placent le personnage en arrêt, comme fasciné, devant la représentation d'une femme insaisissable voire dangereuse, et dont la possession sexuelle semble *a priori* impossible. Ces scènes, qu'elles soient de véritables *ekphraseis* ou de simples descriptions d'instant participant à l'intrigue romanesque, engendrent un « effet imageant »³ et reposent toutes sur un régime visuel et iconique qui tend à capturer l'image d'un féminin en fuite. Plus encore, il apparaît que certaines scènes narratives semblent se réfléchir et se mettre en abyme dans les *ekphraseis* relevées : il y a donc selon nous un véritable *dispositif* visuel mis en place par Yourcenar, dans le sens que lui donne Bernard Vouilloux⁴ « d'un agencement d'éléments à l'intérieur d'un ensemble, [...] appelés à fonctionner en vue d'une fin déterminée ». D'un point de vue proprement littéraire, la notion, telle que la conçoit la critique des dispositifs⁵, renvoie à tout

² Notamment May CHEHAB (« Muses en abyme, Marguerite Yourcenar et les arts », *Littératures de langue française*, vol. 26, « Quand les écrivains font leur musée », P.I.E Pieter Lang, Bruxelles, 2017), ou André MAINDRON (« “ Rubens, fleuve d'oubli ” dans *Archives du nord* », *Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar*, Jean-Pierre CASTELLANI, Rémy POIGNAULT éd., Tours, SIEY, 1990). Dominique GABORET-GUISELIN a également montré comment Vermeer, Bosch et Breughel inspiraient directement *L'Œuvre au Noir* dans « À la recherche du musée imaginaire de Marguerite Yourcenar », *ibid.*

³ Stéphane LOJKINE, *La scène de roman. Méthode d'analyse*, Paris, Armand Colin, 2002.

⁴ Bernard VOUILLOUX, *La Critique des dispositifs*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 2007, p. 154-155.

⁵ La critique des dispositifs, ou « groupe de Toulouse », constitué essentiellement par Stéphane LOJKINE, Philippe ORTEL et Arnaud RYKNER, reprend à

aménagement qui « favoris[e] la conversion du texte en espaces imaginaires organisés »⁶, bref, à ce qui, dans l'écriture narrative, renvoie à une forme de scénographie⁷. Nous montrerons ainsi comment certaines scènes narratives et *ekphraseis*, dans *Un homme obscur*, en formant réseau, en ouvrant un nouvel espace sémiotique de la passion amoureuse et du désir sexuel, génèrent l'aménagement d'un dispositif de capture amoureuse, véritable scénographie qui se constitue en piège érotique.

C'est dans *Un homme obscur* que nous semble jouer de façon la plus opérante ce dispositif : l'auteur place son personnage par trois fois devant des tableaux de peinture à caractère mythologique dont il cherche à décrypter le sens et qui représentent des scénarios de pièges ou de captures amoureuses. Par deux fois, le personnage est aussi placé en position de voyeur, épiant Saraï, mais aussi Madeleine d'Ailly dans une intimité féminine qui devrait lui être résolument interdite.

nouveaux frais et rend opérantes, à propos de la représentation de la scène romanesque, les définitions du dispositif qu'en ont données Michel FOUCAULT (*Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975) et plus récemment Giorgio AGAMBEN, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* [*Che cos'è un dispositivo ?* Nottetempo, 2006], Rivages poche/Petite Bibliothèque, 2007.

⁶ Philippe ORTEL, « Dispositif, discours, valeurs : autour d'une « chose vue » de Victor Hugo », *Les Lieux du réalisme, pour Philippe Hamon*, Alain PAGÈS, Vincent JOUVE éd., Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 20.

⁷ Cf. également les analyses de Stéphane LOJKINE : « la scène de roman n'est pas une narration dilatée : ce qu'elle met en œuvre n'est pas d'ordre narratif. Le mode de représentation auquel elle recourt a été importé du théâtre, a circulé dans la peinture. Empruntant ses effets à la fois à la performance d'acteur et à l'effet visuel global de la composition peinte, la scène de roman ne saurait s'expliquer en termes d'écriture et de narration. Ce qui est en jeu, c'est un système non textuel de significations et d'effets sensibles capable de s'exporter dans tous les genres, dans tous les supports de la représentation : ce système, nous le définissons comme dispositif », Stéphane LOJKINE, *Introduction à la scène comme dispositif : Paolo et Francesca*. 2008. Consultable en ligne : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00523381/document>

Parentés de l'ekphrasis et de la scène romanesque

« Qui possédera bien cet art, celui-là sera tout puissant sur les émotions. »⁸

Deux postulats, sous forme de définition, que nous détaillerons d'abord afin de montrer en quoi *ekphraseis* et scènes romanesques peuvent participer naturellement d'un dispositif littéraire de tentative de capture ou de captation de l'autre. La rhétorique a, depuis l'origine, lié la figure de l'*ekphrasis* au désir et au fantasme : celle-ci dit, au creux du récit, la puissance de l'œil, de la vision et donc de l'imagination. En usage depuis l'Antiquité grecque, l'*ekphrasis* est la description au sein d'un texte littéraire d'une œuvre d'art, fictive ou réelle, qu'elle soit une peinture, un décor d'objet ouvragé, une statue, une musique. Roland Barthes et Philippe Hamon indiquent que le mot contient en lui-même la notion d'un morceau isolable du reste de la narration, l'étymologie *ek-* désignant « ce qui peut être détaché du reste ». *Phrasis-* dérive d'un verbe très important, *phradzô* « action d'exprimer la parole », d'où « dire », « expliquer » puis « méditer », « penser », « réfléchir ». Au degré zéro, un radical grec semble donc pouvoir faire remonter le radical **phra* issu de **phrèn*, au nom qui désigne le siège des passions ou le siège de l'esprit⁹. Ce trope semble ainsi, dès l'Antiquité, se confondre avec la *phantasia* grecque, ou la *visio* latine, qui donne dans un texte le primat à la vision, réelle ou imaginaire, à cet « effort de l'imagination par lequel on évoque à l'esprit l'image des choses absentes avec tant d'intensité qu'on croit les voir de ses yeux et qu'elles semblent présentes » que définit Quintilien¹⁰. C'est dire la proximité voire la confusion initiale de

⁸ QUINTILIEN, dans l'*Institution oratoire*, cité par Agnès ROUVERET, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (V^e siècle av. J.-C.-I^{er} siècle ap. J.-C.)*, Rome, École Française de Rome, 1989, p. 448.

⁹ Toutes ces considérations sont regroupées dans l'ouvrage de Judith LABARTHE-POSTEL, *Littérature et peinture dans le roman moderne. Une rhétorique de la vision*, Paris, L'Harmattan, 2002. Elle cite ici A. BAILLY, *Dictionnaire grec français*, Hachette, rééd. 1950 ; V. MAGNIER, M. LACROIX, *Dictionnaire grec français*, Belin, 1969 ; P. CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Klincksieck, 1968, tome P (dernier tome), p. 1224.

¹⁰ QUINTILIEN, *Institution oratoire*, VI, 2, 29.

l'*ekphrasis* avec la figure de l'hypotypose, c'est dire aussi l'incroyable pouvoir conféré à l'image prise en charge dans le langage, foyer d'une reviviscence de ce qui était caché, invisible, et qui apparaît dans le texte en pleine lumière¹¹. Il existe aussi une parenté de forme et de fonction entre cette figure, qui ouvre spatialement une véritable scène, exhibant ce qui doit être vu, et la scène de roman, à laquelle la narratologie depuis Genette et Ricardou, relayés aujourd'hui par la critique des dispositifs, s'est intéressée. Tout comme l'*ekphrasis*, la scène de roman aménage un espace séparé, comme hors du flux narratif, séquence qui semble détachée de la temporalité et de la logique discursive du récit. Elle réserve également dans la narration un instant idéal de contemplation, puisqu'elle est, selon Stéphane Lojkine, « le moment du roman qui échappe à la narration : moment hors normes, espace exceptionnel où la machine romanesque s'arrête, ou tout du moins change de régime. De l'efficacité narrative, on passe à l'efficacité scénique »¹² La scène romanesque serait donc elle aussi une unité narrative propre, formant une séquence isolable, comme un « moment » arraché au flux narratif dans lequel la « logique iconique » intervient. Toujours selon Stéphane Lojkine, « le texte fonctionne alors comme un espace visuel, à la manière de la peinture, de la gravure, voire de la photographie. [...] L'écriture fait tableau. La scène est le moment de ce retournement de la narration en tableau, moment *a priori* impossible, improbable »¹³.

Ekphraseis et scènes romanesques peuvent donc se superposer : elles aménagent toutes deux un espace séparé et ouvrent dans la narration un instant et un lieu idéal de contemplation. Elles créent un espace-temps *extra-ordinaire* qui devient le lieu symbolique d'apparition d'une chose comme indicible, et que pourtant les mots continuent de prendre en charge. Moment, donc, de grande ambiguïté où la scène peinte, décrite, devient la scène romanesque elle-même, où se joue un événement capital dans la contemplation

¹¹ C'est le sens de *phantasia*, selon Aristote : « Puisque la vue (ὄψις) est le sens par excellence, [la *phantasia*] a tiré son nom de lumière (φάος), car sans lumière il est impossible de voir (ἰδεῖν) » (*De anima*, III, 3, 429a 2-4).

¹² Stéphane LOJKINE, *La scène de roman. Méthode d'analyse, op. cit.*, p. 4.

¹³ *Ibid.*, p. 5.

pourtant immobile du personnage. Vision déportée que prête l'auteur à son personnage, la scène picturale agit donc au cœur du texte de Yourcenar comme une métaphore ou une énigme et invite le lecteur à partager l'espace mental et affectif du héros.

Les *ekphraseis* dans *Un homme obscur* : une dramaturgie du regard

L'entrée au service des Van Herzog, pour Nathanaël, marque son introduction dans le monde raffiné et opulent de l'élite urbaine de l'Amsterdam du XVII^e siècle, classe qui appartient à la nouvelle bourgeoisie commerçante ou, comme ici, à la noblesse de cloche¹⁴, et dont on connaît le goût pour les riches ornements et les objets précieux. L'intérieur cossu de la demeure des Van Herzog est d'emblée décrit et médiatisé par le personnage qui pénètre dans un univers qui lui est totalement étranger. Dès lors, Nathanaël n'aura de cesse d'essayer de dépeindre, en les comparant à ses expériences immédiates du monde, les richesses et les raffinements dont s'entourent ses maîtres. Après avoir rapidement noté la présence des porcelaines, marbres, riches plateaux d'argent, poêles en faïence et tapis, le personnage se livre à la description d'une séance de musique de chambre, qui donne lieu à l'une des plus belles *ekphraseis* du roman : « Des sons purs [...] s'élevaient, puis se repliaient pour monter encore, dansaient comme les flammes d'un feu, mais avec une délicieuse fraîcheur. Ils s'entrelaçaient et se baisaient comme des amants [...]. On atteignait un point de perfection comme jamais dans la vie [...] » (*HO*, p. 1000). Celle-ci semble ménager un instant hors du temps, proche du mythe, dans lequel Nathanaël, comme immergé dans un paysage fantasmatique et sensible, tente la définition de l'essence même de la musique, que l'on pourrait

¹⁴ Monsieur Van Herzog est « l'ancien bourgmestre » (*HO*, p. 1032) d'Amsterdam, mais son père « avait été l'un des premiers à dépêcher vers la Chine des escadres mercantiles » (*HO*, p. 994).

aisément qualifier ici de dionysiaque¹⁵, comme revenu au temps frais des origines. Si notre attention se porte ici davantage aux *ekphraseis* picturales, on peut déjà noter que la description de ce morceau de musique est très fortement liée à l'éros : Nathanaël semble vivre une sorte d'instant érotique¹⁶, percevant la musique comme « caresse », « plaisir » répondant « à un autre plaisir » (*HO*, p. 1001).

Dans *Un homme obscur*, il apparaît que l'*ekphrasis* picturale semble plus encore le lieu privilégié de la représentation d'un désir, une soif de voir qui tente de soumettre enfin la femme inaccessible au regard. Examinons deux des trois tableaux que décrit le héros : « une Judith » (*HO*, p. 1003) donne d'abord lieu à une longue *ekphrasis*, tandis qu'une « Diane au bain » (*ibid.*), que Nathanaël n'a pas même vue, n'ayant pas accès à la chambre de Madeleine, est évoquée très rapidement, comme en passant, comme une notation inutile. Deux scénarios érotiques donc, développés sous le couvert du mythe – qu'il soit biblique, comme pour la Judith, ou mythologique, pour la Diane au bain¹⁷. Il s'agit ici également de deux représentations d'un féminin héroïque mais dangereusement trouble : soit le tableau concentre dans ce que Stéphane Lojkine appelle « l'espace restreint » l'instant décisif d'une exécution sanglante, véritable *puncto* de la scène¹⁸, ici la décapitation du

¹⁵ Selon NIETZSCHE, la pulsion dionysiaque est l'instinct primitif, le lien originel avec la terre : « Sous l'influence du sortilège dionysiaque, ce n'est pas seulement le lien d'homme à homme qui se renoue : c'est aussi la nature qui, après lui être devenue étrangère, hostile, ou lui avoir été assujettie, fête à nouveau sa réconciliation avec son fils perdu », *La Naissance de la tragédie* [1872], §1, trad. Céline DENAT, Paris, GF Flammarion, 2015, p. 105.

¹⁶ George POULET qualifie d'« érotiques » les instants romanesques où, « comme chez Michelet, le passé atteint dans le présent à un point de culmination spasmodique », *Études sur le temps humain*, t. 4, *La mesure de l'instant*, [Librairie Plon, 1968], Éditions du Rocher, Pocket, 1977, « Avant-propos », p. 12.

¹⁷ Notons qu'il n'est pas étonnant que le cortège yourcenarien des femmes nues puise autant dans le répertoire du panthéon antique que dans les écrits bibliques, au regard du sacré tout syncrétique de Marguerite Yourcenar.

¹⁸ Stéphane LOJKINE, *Introduction à la scène comme dispositif: Paolo et Francesca*, 2008. Consultable en ligne : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00523381/document>

général ennemi Holopherne, soit il en est l'avant-scène, le juste-avant : Diane à sa toilette ignore encore la présence du voyeur, Actéon, mais celui-ci sera puni de mort pour avoir contemplé la nudité de la déesse convoitée, dévoré par ses propres chiens.

Dans les deux cas, que peut-on voir, avec Nathanaël, sur la toile ? Tout d'abord, paradoxalement, ce qui ne se regarde pas, ce qui doit se dérober sous peine de mort et littéralement sous peine de « perdre la tête » : la nudité d'une poitrine, l'intimité d'un sexe féminin. Nathanaël, qui maintes fois dans le récit nous est représenté en position de voyeur – il épie Saraï au lupanar comme il épie Madeleine à son miroir dans le salon de musique – est une fois de plus ici le spectateur dont le regard avide cherche à capturer quelque chose d'un mystère féminin qui n'a cessé jusqu'à présent de lui échapper : Saraï enfuie et dont le corps est offert à tous, Madeleine, séparée de lui par un infranchissable fossé social.

Avant de parler de dispositif, il semble que la présence du tableau dans le récit permette d'abord une substitution des figures, une mise en abyme des personnages et du récit en lui-même qui démultiplie les niveaux de signification et que le lecteur est en charge d'actualiser, fonction traditionnelle de l'*ekphrasis* que Gide appelait aussi de ses vœux¹⁹. Dans *Un homme obscur*, les tableaux agissent en effet comme des symboles dynamiques qui travaillent les personnages en les associant à des figures iconographiques connues de tous. Saraï fusionne en Judith alors que Madeleine est métamorphosée sur la toile en Diane enfin dénudée. Nathanaël, quant à lui, Holopherne ou Actéon, se projette dans la toile comme en un miroir, fait l'expérience interdite du regard et pressent le danger d'un affrontement avec le féminin : Judith en tant qu'héroïne libératrice mais dangereuse, Diane en déesse lascive mais castratrice. Hybridité et bivalence que la technique du clair-obscur

¹⁹ André GIDE s'inspire en effet d'un artifice pictural du peintre Jan VAN EYCK (le miroir qui renvoie l'image du peintre dans *Les Arnolfini*), c'est-à-dire un procédé de mise en abyme, qui s'apparente à la technique du « blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second en abyme ». La scène picturale serait donc un reflet spéculaire du sujet du livre : « j'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve [...] transposé à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre » (André GIDE, *Journal*, 1889-1939, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1948, p. 41).

du caravagisme alors en vogue au XVII^e siècle, dans le cas de la Judith, souligne encore. D'ailleurs, la description qu'en donne l'auteur, via un psycho-récit que médiatise entièrement l'œil de Nathanaël, dit bien comment Saraï, dont les descriptions dans *Un homme obscur* font toujours signe vers l'isotopie de l'ombre²⁰, représente le versant obscur du désir du personnage, symbolisé encore ici par la lutte sur la toile entre les puissances de mort (*Thanatos*) et celles du désir et de la jouissance sexuelle (*Eros*). Le personnage et, partant, le lecteur, voient (ou imaginent) de « somptueux seins nus », une « poitrine dorée », le « sang », « plis » et « froissements ». Ainsi la peinture dans le récit semble réellement le lieu d'un affrontement avec l'incarnation, tant la chair semble se faire palpable, presque sensible :

L'une, Nathanaël la reconnut tout de suite, était une Judith. C'était, lui dit-on plus tard, un chef-d'œuvre du clair-obscur, c'est-à-dire qu'un peu de jour s'y mêlait à beaucoup de nuit. Une femme aux somptueux seins nus, le ventre à demi voilé de gaze, tenait entre ses mains le chef d'un décapité. L'artiste s'était sûrement plu à opposer le blanc livide de cette tête sanguinolente au blanc doré de cette poitrine. Le corps tronqué gisait sur le lit ; il était nu, lui aussi, sauf pour les plis discrets d'un linge, qui, avec ceux du drap froissé, offraient à l'œil un autre effet de blancheur. Le peintre avait dû reculer d'un pas pour mieux juger du contraste. Une petite négresse agrafait au cou de sa maîtresse une cape noire. Un lumignon dans un coin faisait luire un glaive d'où gouttait du sang. Un peu d'aube entrait par une embrasure. (*HO*, p. 1003)

La « Diane au bain », quant à elle, agit ici comme un cas-limite de notre corpus d'*ekphraseis*, puisqu'elle fait l'objet d'une simple notation : « On voyait, disait-on, dans la chambre bleue de Madame d'Ailly, (Nathanaël n'y était point entré [...]), un petit tableau qui scandalisait fort les servantes. Le peu qu'il avait retenu d'Ovide lui fit deviner une Diane au bain » (*HO*, p. 1002-1003). L'absence de description paraît tout autant signifiante. Elle dit en effet

²⁰ Maurice DELCROIX analyse dans le même sens la représentation de Saraï. Voir « Mythes de l'obscur », *Bulletin de la SIEY* n° 12, « Nathanaël pour compagnon », 1993.

l'impossible possession de Madeleine qui ne se rend préhensible, ne se « prend » que dans l'icône – proprement l'image divinisée – tableau qu'on ne fait que deviner, qu'on n'ose regarder et qu'on n'ose quasiment pas « nommer ». Le sujet du tableau – chasse tragique dont finit par sortir vainqueur cette déesse toute-puissante ; sa position dans l'espace – la chambre même de Madeleine, alcôve intime résolument interdite ; son absence de description, qui souligne l'interdit même de voir – tous ces éléments entretiennent un rapport d'inclusion et de ressemblance avec l'intrigue et les personnages du roman. Le tableau travaille donc le texte comme une véritable métonymie du roman et de ses personnages, agençant un dispositif spéculaire. La présence de ces tableaux dans la narration est pour le moins paradoxale : « pièges à regard » comme les désigne Jacques Lacan²¹, ils pointent ce qu'il y a à regarder, le *puncto* de la scène²², mais dans le même temps disent aussi la dangerosité de lancer un tel regard, son interdiction. Dans tout scénario mythologique, la dette à payer est en effet immense pour avoir assouvi sa pulsion de voir. Si la femme aimée dans le cadre du tableau se fait enfin proie visuelle, se rend préhensible dans son intimité, ce qui suit immédiatement ce regard interdit est la prise, la capture et la mise à mort du sujet qui regarde. La faim du regard impose sa curée, et à l'iconophage ne peut advenir que sa propre dévoration.

Ces descriptions yourcenariennes débordent donc les qualités traditionnelles des vues imageantes²³ : l'*ekphrasis* devient l'un des points d'accès privilégiés à l'espace mental et affectif du héros, un

²¹ « Ce tableau [*Les Ambassadeurs* d'Holbein] n'est rien d'autre que ce que tout tableau est, un piège à regard. », Jacques Lacan, *Séminaire XI, Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 83.

²² Stéphane LOJKINE, *op.cit.*

²³ Je modèle cette expression à partir de la lecture de Wolfgang Iser et de Roland Barthes. Le premier note que l'image est le mode d'apparition de l'objet imaginaire. Ainsi, à tout énoncé décrivant ou définissant le monde raconté correspond une sorte d'image mentale élaborée par le lecteur (Wolfgang ISER, *L'Acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique*, Philosophie et Langage, Bruxelles, Éditions Pierre Mardaga, 2^e éd., 1985). Roland Barthes, quant à lui, note que « Toute description littéraire est une vue », (Roland BARTHES, *S/Z*, Le Seuil, coll. "Points", 1970, chap. XXIII, p. 61).

« espace du dedans »²⁴, où se joue une autre scène qui projette, en pleine lumière, le fantasme de Nathanaël d'un franchissement des espaces interdits. Deux fonctions psychologiques de l'image dans *Un homme obscur* se dégagent ainsi en trouvant écho à ce qu'a pu mettre au jour la psychologie des profondeurs du premier XX^e siècle : le désir, dont le caractère – nous dit Freud – est de réinvestir sans cesse une satisfaction passée (originale), investit aussi tout signe susceptible de rendre possible une telle reviviscence. Les tableaux d'*Un homme obscur*, soumis à l'œil avide du personnage « réactiveraient » donc l'objet du manque original, ici la femme aimée. Mais la tentative de cadrer, et donc de capturer le corps désiré, est vouée à l'échec puisque c'est le voyeur lui-même qui s'y trouve pris : Lacan nous dit aussi comment l'usage de la dimension géométrale de la vision – le tableau – « captive le sujet et tresse un rapport évident au désir », et nous montre « comment le sujet qui nous intéresse est pris, manœuvré, capté, dans le champ de la vision »²⁵. Voyeur qui est vu, chasseur chassé, Nathanaël échoue à résoudre l'énigme que constituent ces deux personnages. Dans *Un homme obscur*, les *ekphraseis* mettent donc en abyme l'impossible possession de Saraï et de Madeleine²⁶, redoublent le mystère : même captives dans le cadre, elles ne peuvent se découvrir jamais tout à fait, leurs visages eux-mêmes semblant se soustraire à toute vision.

Un véritable dispositif spéculaire : correspondance des scènes narratives et des scènes picturales

L'*ekphrasis*, en configurant une scène picturale et donc un espace isolé où se pense cette dialectique du regard désirant, redouble selon nous dans *Un homme obscur* des scènes narratives dont la composition reposait déjà sur ce que Stéphane Lojkine nomme une « logique iconique ». C'est là que semble proprement

²⁴ Claude Edmonde MAGNY, « La mise en abyme ou le chiffre de la transcendance », *Histoire du roman français depuis 1918*, Le Seuil, 1950, p. 242-251.

²⁵ Jacques LACAN, *Séminaire XI, op. cit.*, p. 86.

²⁶ Maurice DELCROIX souligne que Nathanaël, « [...] bien qu'aimé des femmes, [...] n'arrive jamais à les garder : la mort, la tromperie, l'obligation de partir, interrompent la relation », *Bulletin de la SIEY* n°12, *op. cit.*

jouer dans le roman un dispositif visuel qui se réfléchit, dispositif spéculaire qui diversifie les niveaux de lecture. Tableaux et scènes dans *Un homme obscur* fonctionnent en réseau par le biais d'un dispositif, au sens que lui a d'abord donné Foucault, et qui repose sur le personnage voyeur. À cet égard, Yourcenar met en place la scène de voyeurisme très finement mais de façon récurrente dans la nouvelle, les scènes « à témoin caché » semblant aménager une sorte de *panoptikon*, configurant, comme l'écrit Michel Foucault dans *Surveiller et punir* « autant de cages, autant de petits théâtres, où chaque acteur est seul, parfaitement individualisé et constamment visible »²⁷. Nathanaël, ce personnage dont Yourcenar nous dit qu'il est un « innocent » qui « passe, à peine, par les mots »²⁸, est aussi ce personnage de voyeur, s'instituant en « regard caché » et ne cessant de se repaître de ces images de femmes, idéalement dérobé derrière l'embrasure des portes. Deux scènes, deux « petits théâtres » se dégagent pour Nathanaël dans le texte, et sont particulièrement parlantes. La première, celle de Saraï au lupanar, nous la nommerons « scène de bordel », pour reprendre la catégorisation de la peinture flamande :

La boutique était sombre, mais la porte restait sur le loquet. *Un peu de lumière provenait d'une lampe dans la petite pièce du fond, à travers l'entrebâillement d'une tenture.* [...] Il était ignoble d'épier ; il s'avança pourtant sans bruit jusqu'au seuil de la *chambrette éclairée comme une scène. Ce cavalier, qui portait encore en tête son chapeau de feutre,* couvrait de baisers moustachus la bouche de Saraï qui lui rendait ses sucées. *Les seins de la jeune femme s'échappaient du corselet dégrafé ;* la main du galant les tirait et les pressait mécaniquement comme des outres. Celle de Saraï glissa le long des côtes du client avec des grâces joueuses, s'attarda amoureusement contre son flanc, s'enfonça avec dextérité dans la poche de son habit. Nathanaël l'en vit retirer quelque chose de rond et de doré, probablement un drageoir qui disparut dans les amples plis de la jupe. (*HO*, p. 983-984, je souligne)

²⁷ Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir*, op. cit., p. 233.

²⁸ Lettre à Jean Guéhenno, 7 mars 1978, *L*, p. 587.

Cette scène offre une troublante accointance avec le « chef-d'œuvre de clair-obscur » observé par Nathanaël chez les Van Herzog. Parenté qui repose d'abord et de façon évidente dans la répétition des mêmes motifs, comme transmués sur la toile : « lampe » de l'arrière-salle répondant au « lumignon » présent dans un coin du tableau, « plis » de la jupe évoquant le « froissement » des draps d'Holopherne, mention dans les deux cas des seins. Le geste même de l'amante, d'une hypocrite sensualité et dont la main « s'enfonce » dans le repli de l'étoffe, n'est pas sans évoquer le geste meurtrier de Judith. L'expression qui réfère au chapeau fait ici aussi très explicitement mention de la tête : ce cavalier, lui, ne l'a donc pas « encore » perdue... L'intertexte avec la Judith semble flagrant : aucun détail n'y manque, « l'artiste » Yourcenar « s'est plu », pour reprendre les mots même de l'auteur, à brosser la scène narrative comme une scène picturale, comme s'il s'agissait d'une *ekphrasis*. Le traitement du clair-obscur²⁹ est particulièrement significatif à cet égard : la scène semble bien, à dire vrai, cette « nuit pleine de feux » (*HO*, p. 972) qui servait d'analogie aux yeux de Saraï lors de la première rencontre des amants. Ainsi les mêmes jeux de contrastes opèrent dans le feutre noir et l'éclat doré de la peau et du drageoir quand c'est une embrasure qui permet ici aussi de projeter la lumière sur la scène.

La scène devient tableau et l'écriture use donc des artifices de la peinture : cadrée par l'entrebâillement de la porte, entièrement médiatisée par le regard fasciné (médusé ?) de Nathanaël, elle fonctionne selon un régime visuel et iconique en concentrant tous ses effets dans un « espace restreint » qui devient, comme dans un tableau, le *puncto*, « l'instant décisif » (ou « instant prégnant », comme l'a défini Barthes) où l'action se retourne – et c'est précisément le cas ici, puisque c'est la violence de ce spectacle qui conduira Nathanaël à échouer à demi-mort dans la neige, avant d'être soigné par la domestique des Van Herzog.

La scène narrative, en plus de se superposer à l'*ekphrasis*, en devient clairement ici une jumelle, quoiqu'une jumelle du caniveau. Envers de la grande toile à sujet héroïque, elle possède la même

²⁹ Analysé par ailleurs par Maurice DELCROIX dans *Bulletin de la SIEY* n°12, *op. cit.*

charge de cruauté, mais déclinée sur un mode dégradé et obscène, voire burlesque. Là où la description de la Judith biblique donnait au discours de Nathanaël une certaine grandiloquence (« la gaze », « le blanc livide », le « chef », « l'aube », « l'embrasure », « le glaive » appartiennent à un registre élevé qui ne correspond pas au niveau de culture du héros censé quasiment illettré), ici tout semble faire signe vers l'avilissement et le faux-semblant : la jouissance sexuelle se monnaie et la chair se donne et se prend basement dans une vulgarité d'automate (« la main du galant pressait et tirait mécaniquement [les seins de la prostituée] ») ou d'animal vampirique quand se disputent « baisers moustachus » et « sucées ». Pourtant, la description minutieuse de cette scène figure la violence de ses sentiments au moment où le corps et le visage de son amante ainsi offerts lui échappent définitivement : « corps tronqué » là aussi, d'autant que les yeux, eux, ne sont pas décrits, semblent avoir disparu, quand pourtant ils avaient été longuement détaillés lors de la rencontre des deux amants³⁰. Les yeux de Saraï ont concrétisé leur prophétie. « Nuit pleine de feux », ils ont aveuglé le regard du personnage qui n'a plus accès au visage de son amante, désormais recouvert à la fois par les « baisers » et par le « chapeau de feutre » : chef et couvre-chef d'un autre qui font véritablement « écran » et qui barrent l'accès du regard et au regard. Que peut-on néanmoins encore voir, ici ? L'écriture artiste de Yourcenar semble passer la description à la *camera obscura*, créant ce que Daniel Arasse nomme pour la peinture des « gouttes de lumière imprécises »³¹, choisissant de ne révéler que certains éléments : la focalisation hallucinée du voyeur n'embrasse plus que des détails qui disent la privation et la dérobade : seins « échappés » ou « main qui gliss[e] ». Le « drageoir » lui-même, qui pourrait apparaître comme un « détail inutile », « un luxe de la [description] » pour détourner

³⁰ « le beau visage par moments grimaçait [...] », « ses yeux devenus graves semblaient à Nathanaël une nuit pleine de feux » (*HO*, p. 971-972).

³¹ *Une vie une œuvre*, « Quand l'œil écoute une pensée de femme – Vermeer de Delft », Émission de France culture du 11 avril 1996. Archive consultable en ligne : <https://www.franceculture.fr/peinture/linvisible-de-vermeer-en-six-tableaux>, documentaire de Stéphanie Katz et Isabelle Yhuel • Archive INA - Radio France, consulté le 2 novembre 2021.

une expression de Barthes³², offre un contraste intéressant : le petit écrin précieux – que l'on porte sur soi au XVII^e siècle – contient les *trágēma* [τράγημα], les dragées, les friandises. Dernières douceurs à offrir que Saraï escamote finalement, ne laissant ici que l'âcreté de la scène. L'objet « doré » trouvera d'ailleurs plus tard sa véritable fonction meurtrière, transmué en « glaive » dans la toile. Du drageoir au glaive, deux objets que manipule aussi la jeune femme et dont on prend soin de signaler dans les deux cas leur capacité à réfléchir la lumière (« Un lumignon dans un coin faisait luire un glaive d'où gouttait du sang »).

« Nathanaël l[a] reconnut tout de suite » (*HO*, p. 1003) : Saraï ou Judith, deux scènes, envers et avers d'une même figure féminine cruelle et dangereuse. Deux *panoptikon* qui disent aussi la nécessité d'une transfiguration pour cette Saraï des bas-fonds. Car si la description picturale, qui intervient quelques pages plus loin dans le roman, a tendance à accentuer encore la violence du personnage, ici franchement sanguinaire, elle l'héroïse également et la confine à la grande figure mythologique en la parant d'un aspect éclatant et glorieux : Judith en usant de ses charmes sur Holopherne a pu, elle, user du glaive pour libérer son peuple.

Mais qu'en est-il de Madame d'Ailly ? Si, comme nous le soutenons, la présence d'une *ekphrasis* commande sa propre réflexivité en générant sa mise en abyme dans une scène narrative, n'y a-t-il pas lieu de chercher dans le texte le pendant de la « Diane surprise au bain »³³ ? Revenons à l'autre scène de voyeurisme que nous nommerons, sans doute facilement, « Madeleine au miroir » :

Madame, seule dans la salle vide, s'approchait rêveusement d'un miroir, remontait une boucle ou réarrangeait son tour de gorge ; avant de refermer le clavecin, elle posait un doigt distrait sur une touche. 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. (*HO*, p. 1002)

³² Roland BARTHES, « L'Effet de réel », *Communications*, 11, 1968, p. 84-89.

³³ Maurice DELCROIX montre qu'une autre toile décrite par le héros, Tite et Bérénice, met en attente les adieux et le chaste baiser échangé avec Madeleine, cf. « Mythes de l'obscur », *op. cit.*

Autre scène de voyeurisme et *a priori*, mêmes constats : la composition dispose un *panoptikon*, le lecteur imaginant aisément Nathanaël dissimulé derrière l'entrebâillement de la porte. L'auteur s'appuie là aussi sur un changement de régime en aménageant un moment de suspension visuelle qui emprunte volontiers aux artifices du peintre : Yourcenar préfère l'imparfait au passé simple pourtant attendu, la scène étant identifiable dans le cours d'un moment précis, après le concert de musique de chambre. Chaque geste devrait être circonscrit dans un procès semelfactif. Mais au contraire, l'imparfait ici déploie le temps, semble étirer à l'infini ces actions simples : son aspect sécant donne l'illusion d'une durée étale, comme saisie dans l'éternité d'un tableau. Tout agit comme si de tout temps, ce doigt s'était posé là, faisant naître un son qui n'en finirait pas de « tomber ». Enfin, là aussi, la scène télescope les regards en leur interdisant pourtant de se croiser : l'accès au visage nous est barré, quelque chose fait écran au beau visage de la dame, pourtant elle-même en train de se regarder.

Néanmoins, le lecteur sent bien le fort contraste qui existe entre les deux scènes de voyeurisme relevées : il entre ici de la délicatesse d'une « penseuse » à la Vermeer. La description de Madeleine, de dos, absorbée et méditative, signe la contemplation amoureuse de Nathanaël. Il lance ce regard enveloppant, notant les riens furtifs de ces menus gestes féminins. Cette contemplation de Madeleine à sa toilette appelle cependant en sous-texte « la Diane au bain » : la veuve, ne se sachant pas observée, est là aussi approchée dans une intimité d'alcôve.

La toile de peinture prise en charge dans le récit est donc bien une *clavis interpretandi*, cette astuce de peintre qui consiste à ajouter un tableau dans le tableau et qui construit des architectures souterraines, des correspondances secrètes. Dans le texte, ce dispositif de miroir interne est encore dédoublé et se propose de refléter la scène peinte dans la scène narrative. Émettons alors une dernière hypothèse : cette binarité est peut-être le seul résultat d'un essaimage d'une scène matricielle de la passion déçue, qui expose – exhibe – la fascination et la dangerosité du féminin. La femme aimée, dans *Un homme obscur*, appelle cette passion noire et

dynamique, l'auteur ne cessant de matérialiser et donc de théâtraliser des espaces pour des héroïnes féminines qui semblent inhumaines. En cela, même le personnage de Madeleine – dont on a dit la pureté de cristal, toute pudeur et discrétion – possède en sous-main son analogue sanguinaire et cruelle, Diane des forêts plus que jamais ici Diane chasserresse. Alors, là où le mystère demeure, là où le corps féminin semble persister à ne jamais pouvoir s'offrir tout à fait à Nathanaël, on voit que ce dispositif spéculaire offre pourtant, en dernière instance, une voie de poétisation et d'héroïsation du féminin.

Allons plus loin : la scène yourcenarienne de la passion amoureuse finit, contre toute attente, par opérer une paradoxale *désincarnation*. À cet égard, il faut voir comment, dans la dernière scène qu'aménage l'auteur, l'acte sexuel se consomme par la seule force de la vision fantasmée du personnage :

Mais la nuit, couché nu dans son linceul de laine brune, il accomplissait avidement avec elle les gestes faits autrefois avec Foy, avec Saraï, avec quelques autres ; il se figurait ce corps dans les attitudes qu'avaient ses autres amantes, mais plus doux encore dans le complet abandon. [...] Il avait aimé autrefois murmurer ce nom, mais aucun nom n'était plus nécessaire, depuis qu'elle représentait pour lui toutes les femmes. (*HO*, p. 1038)

Le rêve érotique – cette « Autre scène »³⁴ – fait naître un autre espace et un autre temps affranchis du jeu social : Nathanaël accède au corps de Madeleine par la seule *phantasia*. Cette scène de songe n'est pourtant pas qu'une *fantasmagorie*, n'ayant pas ici pour seule fonction de suppléer par l'imaginaire la figuration de l'être absent. Elle ouvre bien mieux un espace de *conversion* où agit l'analogie la plus inouïe et la plus extrême, puisque Madeleine peut désormais « représent[er] [...] toutes les femmes ». Nouvelle aporie auquel se heurte le concept de scène : rendant visible, matérialisant, incarnant,

³⁴ Freud désigne par « l'autre scène » [*der andere Schauplatz*] la scène du rêve, laquelle se distingue de la scène de la vie éveillée. La scène du rêve désigne le processus par lequel une instance peut en regarder une autre fonctionner, à travers toutes sortes de figurations, ou se regarder elle-même par l'intermédiaire d'autres instances, dans une conception « topique » du psychisme.

c'est elle qui permet pourtant la désintégration définitive de la chair au profit de l'ordre symbolique. Ainsi Madeleine « comme les autres », perd sa substance, et partant, meurt à son propre corps comme pour mieux intégrer l'ordre supérieur, spirituel et sacré, qui est celui de l'humain, celui de toute vie humaine. Le piège n'en était pas un : la scénographie passionnelle imaginée par Marguerite Yourcenar mène finalement à cette réelle délivrance. Madeleine une fois disparue, même symboliquement, le souci du corps s'évanouit pour procurer l'apaisement nécessaire à Nathanaël dont la mort est toute proche. On pourra dire avec lui que, finalement, « tout cela était de l'ordre de la fantasmagorie et du songe » (*HO*, p. 994).