

Kyloušek, Petr

## La narration à distance de Marguerite Yourcenar

*Études romanes de Brno*. 1997, vol. 27, iss. 1, pp. [7]-19

ISBN 80-210-1686-8

ISSN 0231-7532

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/113382>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

PETR KYLOUŠEK

## LA NARRATION À DISTANCE DE MARGUERITE YOURCENAR

«La lettre écrite m'a enseigné à écouter la voix humaine, tout comme les grandes attitudes immobiles des statues m'ont appris à apprécier les gestes.»<sup>1</sup>

L'oeuvre de Marguerite Yourcenar, diverse et variée, présente certaines caractéristiques constantes. Ainsi n'a-t-on pas manqué de noter le lien existant entre les notions d'«espace» et d'«écriture». «*Mes pieds rôdent sur le monde comme des insectes dans un psautier,*» affirme Zénon, l'un des héros yourcenarien par excellence (ON 16).

Une remarquable étude d'Elena Real «L'art de la distance»<sup>2</sup> a, à ce propos, mis en relief la dynamique de la distance et de la proximité régissant l'imaginaire yourcenarien et dont les composantes les plus évidentes sont une vision «ex-tatique» des choses (solitude, précarité de la communication, passivité contemplative, insularité) contrebalancée par l'élan d'empathie et de sympathie qui représente l'autre versant, complémentaire et indissociable, du mouvement dialectique.

Tout en reconnaissant la valeur et le bien-fondé des observations judicieuses de Mme Real, nous voudrions néanmoins orienter nos remarques, certes incomplètes, vers une perspective narratologique — celle de l'**émergence de l'écriture** et de la fonction que la **dynamique de la distance et de la proximité** assume à l'intérieur de la narration elle-même. Loin de prétendre à l'exhaustivité, nous nous limiterons, ici, à quelques aspects que nous jugeons

---

1 Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard 1974, coll. Folio, p. 30.

2 Elena Real, «L'art de la distance», in *Marguerite Yourcenar et l'Art et l'Art de Marguerite Yourcenar. Actes du colloque tenu à l'Université de Tours, novembre 1988*, Tours, Société Internationale d'Études Yourcenariennes 1990, pp. 275–282.

La question a été pertinemment abordée également par Michèle Goslar, «Le labyrinthe du monde ou quel eût été votre visage si vos parents ne se fussent pas rencontrés?», in *Marguerite Yourcenar. Revue de l'Université de Bruxelles*, nos 3–4, 1988, Éditions de l'Université de Bruxelles 1988 (sous la rédaction d'Adolphe Nyseholc et Paul Aron), pp. 89–97.

importants: **le statut du personnage** comme instance narrative, son **horizon noétique** et **le statut de la parole (la voix)**. En effet, les trois aspects ont partie liée. À preuve ce début de la longue confession d'Alexis: «*Quand je pense que je vous connais depuis près de trois ans et que j'ose vous parler pour la première fois! Encore n'est-ce que par lettre, et parce qu'il le faut bien. Il est terrible que le silence puisse être une faute; c'est la plus grande de mes fautes, mais enfin, je l'ai commise. Avant de la commettre envers vous, je l'ai commise envers moi-même.*» (A 29; c'est nous qui soulignons.)

Les propos du personnage-narrateur révèlent, on ne peut mieux, la raison même de l'écriture: la parole — écrite à distance — est un moyen d'éviter le silence de la proximité, silence né à la fois du contact avec l'autre et de la proximité avec soi-même. Paradoxalement, cette prise de conscience et de parole constituent en fait un rapprochement. C'est cette dynamique que nous tâcherons, ici, d'illustrer.

### Auteur — personnage

La problématique évoquée se rattache à celle du **statut narratif** que l'auteur assigne à ses personnages. En effet, préférant «vivre» ses personnages «de l'intérieur», par empathie, Marguerite Yourcenar utilise relativement peu la forme dialoguée: celle-ci sert surtout à la mise en scène dramatique de certaines situations, soit elle illustre, comme dans le cas de Zénon (ON), l'impossibilité d'accéder par la parole à une communication authentique.<sup>3</sup> Que la narration se pose à la première personne (A, MH, CG), à la troisième (ON, DR, AS, HO) ou qu'il s'agisse de la combinaison des deux (SP, AN, QE), l'auteur ne se départit jamais entièrement de sa voix, constamment présente et perceptible dans ou derrière ses personnages, et cela aussi bien dans le **discours indirect libre** que dans les **monologues** des protagonistes, deux formes dominantes, utilisées de préférence par la romancière.<sup>4</sup> C'est, à notre avis, cette omniscience et omniprésence estompée, mais efficace qui maintient l'unité du style yourcenarien et qui constitue en même temps la clé de son ancrage dans le point de convergence incarné par le personnage.

Or, les préfaces, postfaces et notes nous dévoilent, souvent *verbis expressis*, la **dynamique de la distance et du rapprochement** qui s'instaure entre l'écrivain et ses personnages. C'est ainsi que dans les «Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien*» Marguerite Yourcenar justifie comme suit l'abandon du premier projet du roman — sous forme de dialogues — et sa reprise une décennie plus tard: «*Il m'a fallu ces années pour apprendre à calculer exactement les distances entre l'empereur et moi.*» (MH 323). Distances, mais qui sont autant

3 Cf. Elena Real, «L'art de la distance», in *Marguerite Yourcenar et l'Art...*, op. cit., p. 277.

4 Cf. l'analyse stylistique de Ivanka Popov-Veleva, «Discours indirect libre — une représentation civilisée dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar», in *Marguerite Yourcenar et les civilisations*. Actes du colloque international à l'Université Saints Cyrille et Méthode de Véliko Timovo, Presses Universitaires, Véliko Timovo 1994, pp. 81-90.

de rapprochements, puisque ces mêmes années sont portées par l'effort de «*combler, non seulement la distance me séparant d'Hadrien, mais surtout celle qui me séparait de moi-même*» (MH 326; «Carnets de notes»). Il est à noter que la romancière applique à elle-même (MH 327; «Carnets de notes») le même terme que son protagoniste Hadrien utilise à deux reprises pour désigner les années heureuses de son apprentissage du monde, à savoir «*dépaysement*» (MH 44, 57). Cette intégration réciproque de l'horizon personnel et de l'écriture devient patente: «*Tout nous échappe, et tous, et nous-mêmes. La vie de mon père [père de M. Yourcenar] m'est plus inconnue que celle d'Hadrien. Ma propre existence, si j'avais à l'écrire, serait reconstituée par moi du dehors, péniblement, comme celle d'un autre /.../*» (MH 331; «Carnets de notes»). Et c'est aussi le procédé que l'écrivain appliquera par la suite en composant sa saga familiale qu'est la trilogie *Le labyrinthe du monde*: «*L'être que j'appelle moi vint au monde /.../*». (SP 11) Les mots cités sont ceux du début de cette «recherche du temps perdu» yourcenarienne et on peut en mesurer toute la différence d'avec le fameux incipit proustien («*Longtemps, je me suis couché de bonne heure.*»).

Les éléments dominants de l'attitude de Marguerite Yourcenar sont d'un côté le dédoublement et la dissociation — distance par rapport à soi et par rapport aux membres de sa famille et ses proches; de l'autre côté, ce mouvement est constamment équilibré par le rapprochement et l'effort d'empathie dès que la personne se fait personnage, autrement dit membre de la famille littéraire. Ainsi, Marguerite Yourcenar met au même plan ses deux arrière-grands-oncles maternels — les frères Octave et Rémo Pirmez, écrivains belges, devenus pour elle les précurseurs de sa propre voie — et le personnage de Zénon (ON) qu'elle traite en parent intime: «*Mes rapports avec ces trois hommes sont bien simples. J'ai pour Rémo une brûlante estime. «L'oncle Octave» tantôt m'émeut, tantôt m'irrite. Mais j'aime Zénon comme un frère.*» (SP 266) Le cas n'est pas isolé, puisque dans les *Archives du Nord*, la romancière exprime le désir d'«*avoir pour aïeul l'imaginaire Simon Adriansen de L'Oeuvre au Noir, armateur et banquier aux sympathies anabaptistes /.../*» (AN 75)

Sans doute, ces rapports auteur-personnage comportent-ils aussi des aspects personnels et affectifs, mais ce qui nous importe ici de constater est que la romancière met ce genre de réflexions explicitement en rapport avec la **recherche de l'optique narrative**: «*/.../ choisir le moment où l'homme [Hadrien] qui vécut cette existence la soupèse, l'examine, soit pour un instant capable de la juger. Faire en sorte qu'il se trouve devant sa propre vie dans la même position que nous [auteur, lecteur].*» (MH 322; «Carnets de notes»). Outre l'illustration de nos propos, soulignons, dans la citation précédente, l'**exigence noétique** que l'auteur semble faire ressortir en parlant de l'optique narrative. Car il faut que le personnage **puisse être chargé de la voix narrative**. La dynamique de cette «distance narrative» inclut non seulement le rapport auteur-personnage, mais encore, à travers lui, le **rapport à la narration elle-même**. Souvent, le choix de l'énonciateur en dépend: les diverses notes et commentaires de Marguerite Yourcenar nous montrent que si elle renonce à s'exprimer à travers des personnages féminins, qui pourtant attirent toutes ses sympathies, c'est qu'elle con-

sidère que «[R]ien n'est plus secret qu'une existence féminine» (A 16, «Préface»; à propos de Monique; destinataire de la lettre-confession d'Alexis), voire qu'«elle est trop limitée et trop secrète» (MH 329, «Carnets de notes»; à propos de Plotine, personnage de MH). On s'est plu à relever — en reprochant parfois à Marguerite Yourcenar sa prétendue misogynie — que ses protagonistes et narrateurs sont des hommes.<sup>5</sup> Cela ne veut nullement dire que les grands personnages féminins fassent défaut dans ses proses, bien au contraire: Sophie (CG), Plotine (MH), Marcella Ardeati (DR), Valentine et Anna (AS), Saraï et Mme d'Ailly (HO), la dame de Frösö (ON) sont parfois les vrais pivots de l'action. Seulement, dans la vision que l'auteur a d'elles, elles ne peuvent pas être investies de la «voix» et de la narration. Le fait n'a rien de misogyne, car la romancière a écarté, pour des raisons qui au fond tiennent au même problème de la distance narrative, le désir de représenter la vie du poète et astronome Omar Khayyam qu'elle admire: «*Mais la vie de Khayyam est celle du contemplateur et du contempteur pur: le monde de l'action lui a été étranger. D'ailleurs, je ne connais pas la Perse et n'en sais pas la langue.*» (MH 328–329, «Carnets de notes»).

L'exigence noétique, on le constate, est étroitement mêlée à la viabilité de la voix et, à ce titre, elle participe à la fois au rapport personnage-univers narré et auteur-personnage: en effet, dans la perspective narrative adoptée, l'auteur, pour se faire entendre, accepte de devenir dépendant des possibilités intellectuelles, caractérielles et autres du personnage créé. La difficulté de ce jeu narratif est sans doute moindre dans le cas des personnages cultivés, intellectuels, sensibles: Alexis (A), Éric von Lhomond (CG), Hadrien (MH), Zénon (ON), etc. Elle éclate au contraire là où l'écrivain imagine une figure qui ne se prête pas à la parole, comme c'est le cas de Nathanaël (HO), une sorte d'antipode de Zénon, au dire de la romancière: «*La principale difficulté d'Un homme obscur, était de montrer un individu à peu près inculte formulant silencieusement sa pensée sur le monde qui l'entoure /.../. Nathanaël est de ceux qui pensent presque sans intermédiaire des mots.*» (HO 260; «Postface d'Un homme obscur»). Pourtant, les mots sont là — véhicules nécessaires et incontournables — et l'auteur avoue avoir dû quand même tricher en dotant tout de même son personnage de rudiments de culture (*ibidem*). Qu'un tel procédé soit justifié, la preuve peut en être la figure de la mère Dida (DR 151 sqq.), une paysanne inculte, que l'écrivain semble avoir du mal à mettre en scène au moyen du discours indirect libre. En Dida, celui-ci perd le bien-fondé de la vraisemblance, alors qu'il s'impose sans problème dans tout le reste du roman.

Le caractère du personnage-narrateur lui aussi peut être ressenti, par l'auteur, comme un facteur limitatif. Dans la «Préface» du *Coup de Grâce*, la romancière se voit obligée d'en appeler au lecteur pour «*redresser les événements et les êtres vus à travers le personnage qui dit je* », notamment parce que la fierté et l'orgueil empêchent le protagoniste de donner une image juste et équitable de lui-même (CG 130–131).

5 Voir l'allusion à ce débat in Jacques Brenner, *Mon histoire de la littérature française contemporaine*, Paris, Grasset 1987, pp. 133–134.

Ce n'est pas un hasard si, dans cette première partie du présent exposé, nous avons puisé autant dans les préfaces, postfaces et notes qui sont désormais devenues, à raison, parties intégrantes des proses yourcenariennes dont elles constituent le cadre avec la prise de voix directe de l'auteur. Elles nous paraissent en quelque sorte la confirmation de l'attention que la romancière accorde aux rapports existant entre elle, son écriture et ses personnages, mais aussi, à un niveau différent, elles sont la preuve de la présence constante de la dynamique qui régit ce rapport et où la distanciation se conjugue avec le rapprochement, le détachement avec l'empathie. En ce sens, l'ensemble des textes liminaires de Marguerite Yourcenar illustre l'un des aspects fondamentaux, à notre avis, du «geste sémantique»,<sup>6</sup> caractéristique de la poésie yourcenarienne. En effet, la dialectique de la distance et du rapprochement se retrouve également dans le choix du sujet, du lieu et du temps de l'action, ainsi que dans le choix de la langue et du registre stylistique. Témoin la «Préface» du *Coup de Grâce*: «*Le sujet en est à la fois très éloigné de nous et très proche [...] en donnant à l'actualité d'hier ce recul dans l'espace qui est presque l'équivalent de l'éloignement dans le temps.*» Quant au style du roman, genre dont Marguerite Yourcenar constate la modernité, autrement dit la proximité temporelle et esthétique, son choix va aux éléments, éloignés dans le temps, «*du style tragique*» et «*au récit français traditionnel, qui semble avoir retenu certaines caractéristiques de la tragédie*», avec une allusion aux unités dramatiques et à Racine (CG 127–128).

### Personnages noétiques

Dans les proses de Marguerite Yourcenar, nous l'avons noté, la narration repose en grande partie sur les personnages-narrateurs dotés de la voix. Leurs visages sont certes variés, leurs histoires différentes, mais un trait important les unit: à savoir leur **dimension noétique**. Toutes les autres composantes de leur caractère mises à part, ils sont également chercheurs, observateurs, quêteurs, voyageurs, aventuriers — et, fait important, ils (se) racontent — condition nécessaire pour que l'auteur puisse s'exprimer à travers eux. Doués d'un bon discernement et d'une intelligence aiguë, sensibles, souvent cultivés, secrets parfois, mais toujours conscients de leur solitude fondamentale, ils abordent le «*labyrinthe du monde*» (ON 385) et de leur moi profond comme une énigme à résoudre.

Cette dimension noétique se mesure elle aussi en termes d'espace et de distance (au sens métaphorique), car il s'agit très souvent de marginaux: bâtards (Zénon, MH), homosexuels (Alexis, A; Éric von Lhomond, CG; Hadrien, MH; Zénon, ON), incestueux (Miguel et Anna, AS), génies du savoir (Zénon, ON) et de l'art (Alexis, A), empereur (Hadrien, MH), gueux (Nathanaël, HO), enfants (Lazare, BM), aristocrates (Alexis, A; Éric von Lhomond, CG). Personnages

6 Le terme est de Jan Mukařovský, critique littéraire du Cercle linguistique de Prague. Le «geste sémantique» désigne le principe organisateur du texte au sens le plus général et le plus abstrait.

excentrés, distancés, ils cherchent à combler cette distance qui les sépare à la fois d'eux-mêmes, du monde et des autres et ils (s') expliquent. Ce sont les personnages portés à la connaissance et à l'expérience du vécu.

Souvent, ils sont sensibles à la méthodologie de leur approche cognitive. Au début de sa lettre-confession, Alexis réfléchit sur le silence et la parole et sur le choix des mots justes qui puissent exprimer à la fois une pensée à voix basse et respecter le caractère unique de son cas personnel (A 29–35). Hadrien, lui, consacre plusieurs pages introductives de ses mémoires monologués aux différentes méthodes de l'approche de la réalité en comparant la vérité des poètes à celle des philosophes et des historiens et en constatant les insuffisances de l'empirie (MH 29–35).

La **dynamique noétique** est encore celle de la **distance** et du **rapprochement**, de la sortie hors de soi et du repli sur soi, du voyage à travers le monde et de l'exploration intérieure. Au moment de partir à la découverte du monde et des arcanes de l'univers, Zénon lance en réplique: «*Un autre m'attend ailleurs. Je vais à lui. /.../ — Hic Zeno, dit-il. Moi-même.*» (ON 20) Le roman est d'ailleurs divisé en deux parties: «La Vie errante» et «La Vie immobile».

La nécessité d'une prise de **distance** semble toutefois primordiale comme une **confrontation du moi à l'autre**. Nous avons déjà mentionné le «*dépaysement*» d'Hadrien, un dépaysement multiple en fait, puisqu'il se présente à la fois sous son aspect culturel, linguistique et spatial d'un voyage vers l'autre: «*Je serai jusqu'au bout reconnaissant à Scarus de m'avoir mis à l'étude du grec. /.../ mon grand dépaysement commençait, et mes grands voyages, et le sentiment d'un choix aussi délibéré et aussi involontaire que l'amour.*» (MH 44–45) Et ailleurs: «*Cette liberté que j'inventais, n'existait qu'à distance.*» (MH 59) Sous différents noms, mais désignant à chaque fois cette «sortie hors de soi-même», nous retrouvons ce mouvement noétique chez tous les personnages-narrateurs de Marguerite Yourcenar.

La prise de distance s'applique également à la connaissance et à l'exploration de soi, comme les paroles de Zénon, déjà citées ci-dessus, l'indiquent. Les personnages yourcenariens ne se connaissent que dédoublés. Le **dédoublement** peut prendre différentes formes: ivresse lucide, extase, délire, observation, contemplation, rêve, souvenir. La prise de conscience marque toujours une **distanciation**: «*Nous sentons (nous croyons sentir) que notre âme n'est que son meilleur rêve. Il m'est arrivé, seul, devant un miroir qui dédoublait mon angoisse, de me demander ce que j'avais de commun avec mon corps, avec ses plaisirs ou ses maux comme si je ne lui appartenais pas. Mais je lui appartiens, mon amie. Ce corps, qui paraît si fragile, est cependant plus durable que mes résolutions vertueuses, peut-être même mon âme, car l'âme meurt souvent avant lui.*» (A 56–57) Double énonciation (parenthèses), dédoublement du moi (dans le miroir), prise de conscience par distanciation (ici de la corporalité), suivie du rapprochement — voilà les thèmes qui souvent se retrouvent groupés.

Le **thème du miroir** ou de l'image reflétée est d'ailleurs un des thèmes récurrents de la prose yourcenarienne. Sa fréquence mériterait à elle seule une étude à part. L'important pour nous, ici, c'est que ce thème reste toujours lié au

thème de la prise de conscience, que ce soit sous forme parodique et négative, comme dans le *Denier du rêve* (comme non reconnaissance de soi par les personnages empêtrés dans leurs rêves et illusions),<sup>7</sup> ou bien positive: «*./.../ il reconnut [Zénon] que ce qu'il voyait n'était autre que son oeil reflété et grossi par la loupe, derrière laquelle l'herbe et le sable formaient un tain comme celui du miroir. Il se redressa tout songeur. Il s'était vu voyant ./.../*» (ON 242) La métaphore du miroir pénètre également dans les coordonnées et les distances temporelles, toujours en rapport avec la connaissance: «*C'est moins le spectre d'Octave que j'évoque à près d'un siècle de distance qu'Octave lui-même, qui, un certain 23 octobre 1875, va et vient accompagné sans le savoir par une «petite-nièce» [Marguerite Yourcenar; narratrice] qui ne naîtra que vingt ans après sa mort à lui, mais qui, en ce jour où elle a rétrospectivement choisi de le hanter, a environ l'âge qu'avait alors Madame Irénée [la mère d'Octave]. Tels sont les jeux de miroirs du temps.*» (SP 210)

C'est la prise de distance qui permet de déclencher le mouvement contraire, celui du **rapprochement**, de l'**empathie**, de l'**identification** et **unité** avec l'autre: «*La souffrance nous rend égoïstes, car elle nous absorbe tout entiers: c'est plus tard, sous forme de souvenir, qu'elle nous enseigne la compassion.*» (A 62). Ici encore, la prise de connaissance de l'autre et celle de soi-même sont liées: «*Chacun de nous croyait échapper aux étroites limites de sa condition d'homme, se sentait à la fois lui-même et l'adversaire [c'est Hadrien, après l'initiation au culte mithraïque, qui parle] ./.../ Ces fantassins daces que j'écrasais sous les sabots de mon cheval ./.../, je les frappais d'autant plus aisément que je m'identifiais à eux.*» (MH 64)

Toutefois, cette exploration — comme toute exploration chez Marguerite Yourcenar — reste toujours **contradictoire**. Il n'y a pas pour ainsi dire de «distance juste», définie une fois pour toutes. Il n'y a pas de juste milieu. Il n'y a qu'un centre mouvant (la conscience du personnage et sa voix), dans un monde mouvant. La surface cache les profondeurs, la réalité se stratifie, ses éléments changent constamment de position, le masque (un autre des thèmes récurrents de Marguerite Yourcenar) devient visage et le visage masque. La **tension dynamique** entre la distance et la proximité **dure** sans mener à une solution définitive: «*C'est avoir tort que d'avoir raison trop tôt. Bien plus, je doutais de moi-même: j'avais été coupable de cette basse incrédulité qui nous empêche de connaître la grandeur d'un homme que nous connaissons trop.*» (MH 97; Hadrien à propos de Trajan). De plus, il existe toujours une «**ombre noétique**», le secret d'autrui où l'on ne pénètre jamais, car «*aucune caresse ne va jusqu'à l'âme*» (MH 213; Hadrien au sujet d'Antonoüs).

La **dynamique de la distance et de la proximité** et la tension qu'elle engendre se transposent du domaine noétique dans l'éthique, autrement dit dans le **comportement** et la **sensibilité**: «*La curée dans une clairière d'Espagne a été*

7 Cf. Joan Howard, «*Denier du rêve: une esthétique subversive*», in *Marguerite Yourcenar et l'Art...*, op. cit., pp. 319-327.

*ma plus ancienne expérience de la mort, du courage, de la pitié pour les créatures, et du plaisir tragique de les voir souffrir.»* (MH 18) Elles caractérisent notamment les **rappports entre les personnages** et souvent, comme dans le cas d'Alexis, du *Coup de Grâce* ou d'Anna, *soror...*, elles représentent le mobile de l'**intrigue** et le ressort de l'action. Le sujet de ce dernier récit est l'amour incestueux entre Miguel et sa soeur Anna qui se ressemblent à tel point qu'«*on les eût pris l'un pour l'autre*» et qui se comprennent «*n'ayant pas besoin de mots pour jouir d'être ensemble*» (AS 11). C'est en regardant son visage enfiévré, se reflétant à la surface d'une source, que Miguel prend conscience de son amour interdit. Dès lors, le drame de l'attirance et de la répulsion progresse à travers les péripéties jusqu'au dénouement tragique. La **tension des péripéties** joue encore sur la **distance**. Une des scènes les plus saisissantes est celle où, de nuit, Miguel sent la présence d'Anne derrière la porte de sa chambre: «*Il craignait qu'elle prît la fuite et davantage qu'elle restât. /.../ il finit par s'appuyer au battant. Il sentit qu'elle s'y appuyait aussi; le tremblement de leurs corps se communiquait aux boiseries. /.../ Elle n'osait le supplier d'ouvrir. Pour oser ouvrir, il attendait qu'elle parlât. /.../ il souhaitait à la fois qu'elle ne fût jamais venue et qu'elle fût entrée déjà.*» (AS 45)

Une scène analogue se trouve dans *Le Coup de Grâce* où Sophie vient à la porte d'Éric qui n'ouvre pas. C'est le moment décisif: Éric sent qu'il pourrait accepter l'amour de Sophie, mais non l'aimer, car son vice à lui «*quoi qu'on puisse penser, c'est bien moins l'amour des garçons que la solitude*» (CG 204). Le dilemme est aussi celui d'Alexis qui ne saurait aimer sa femme, mais c'est ce non-amour même qui est la source de sa pitié et de sa tendresse. Là encore, le rapport se traduit en termes de distance: «*/.../ une chambre sans solitude, et pourtant sans intimité. Car nous habitons la même chambre, c'est moi qui le voulais. Nous hésitions chaque soir à allumer la lampe; sa lumière nous gênait, et cependant, nous n'osions plus l'éteindre. /.../ notre double détresse finissait par nous unir, autant que du bonheur.*» (A 106–107)

La tension dynamique entre la distance et la proximité pénètre jusque dans les rapports de second plan, preuve — à notre avis — que chez Marguerite Yourcenar il s'agit là d'une espèce de constante. Ainsi Marthe, la demi-soeur de Zénon, refuse de lui porter secours lors du procès où il encourt la mort et cette prise de distance déclenche de suite le mouvement contraire: «*Par une étrange contradiction, ce frère qu'elle abandonnait à son sort était en ce moment plus proche d'elle que son mari et son fils unique: avec Bénédicte et sa mère, il faisait partie d'un monde secret où elle restait enfermée. En ce sens, elle se condamnait en lui.*» (ON 410)

### Parole et voix

Chez Marguerite Yourcenar, on l'a vu, l'aspect noétique et l'expression se touchent. La parole, le moyen de faire coïncider les mots avec la réalité ou avec l'expérience et la sensibilité individuelles sont un des soucis majeurs des personnages-narrateurs. Ici encore, la dynamique et la tension entre la distanciation

et le rapprochement jouent leur rôle. D'un côté, l'usage des mots revêt une importance particulière, là notamment où ils expriment, sous forme condensée, certaines notions-clés des personnages: c'est le cas des mots-devises de l'empereur Hadrien frappés sur la monnaie (MH 126) et inscrits sur les statues (MH 148), ou bien des termes d'alchimie qui sont au centre de la réflexion intime de Zénon (ON 220, 237-238, 265, 278, 336, 337). En même temps, les mots suscitent une profonde méfiance, une volonté de les éviter, de se passer d'eux: «*Les mots servent à tant de gens, Monique, qu'ils ne conviennent plus à personne; comment un terme scientifique pourrait-il expliquer une vie? Il n'explique même pas un fait, il le désigne.*» (A 35). Les mots peuvent ne pas correspondre aux choses (ON 225; Zénon) et la langue peut dévoyer la pensée: «*Une fois de plus, comme on se contraint à parler latin en Sorbonne, il avait dû adopter [Zénon] un langage étranger qui dénaturait sa pensée, bien qu'il en possédât parfaitement toutes les inflexions et les tours /.../.*» (ON 255). Car les mots présentent le danger des «*formules*» (ON 39; Zénon) et les formules, comme les lieux communs, «*nous encagent*» (MH 263; Hadrien). La distorsion dans la compréhension est encore le moindre mal: «*Les Prothéories [oeuvre de Zénon] devenaient entre leurs mains [des pasteurs luthériens] un instrument légèrement faussé, mais on doit s'attendre à ces biaisements tant qu'un livre existe et agit sur l'esprit de l'homme.*» (ON 350) Le sort commun, c'est l'incompréhension et le dialogue des sourds, thème dominant, par exemple, du *Denier du rêve* où, sous le fourmillement de la vie et le tumulte des passions, on devine les forces divines, immémoriales et inconscientes, qui agissent à travers l'humanité: ce sont des «*dieux /.../ [qui] s'ignorent réciproquement sous leur travesti de chair*» (DR 128). Et cela d'autant plus que, de la vérité au mensonge, la distance n'est pas grande: «*La vérité, si on l'eût dite, eût d'ailleurs dérangé tout le monde. Elle se distinguait fort peu du mensonge. Là où il disait vrai [Zénon], ce vrai incluait du faux: il n'avait abjuré ni la religion chrétienne ni la foi catholique, mais il l'eût fait, s'il l'eût fallu, avec une tranquille bonne conscience /.../.*» (ON 394-395)

En se prêtant aux constructions osées de l'esprit, les mots peuvent certes vaincre la matière, mais de l'aveu même du philosophe Léo Belmonte «*[I]es passerelles des théorèmes et les pont-levis des syllogismes ne mènent nulle part, et ce qu'ils rejoignent est peut-être Rien. Mais c'est beau.*» (HO 163) La conclusion est analogue à la constatation de l'empereur Hadrien: «*Les trois quarts de nos exercices intellectuels ne sont plus que broderies sur le vide /.../.*» (MH 240) Et, correspondant à l'ombre noétique, il y a toute une sphère de l'indicible où aucune langue ne saurait pénétrer: «*Mais il en est de cette brève agonie comme de les toutes expériences du corps: elle est indicible et reste bon gré mal gré le secret de l'homme qui l'a vécue.*» (MH 265-266)

Nous n'avons multiplié les exemples précités (encore s'agit-il d'une liste fort incomplète) que pour illustrer la méfiance et la prise de distance constante des personnages-narrateurs face à l'instrument dont ils se servent, mais qui constitue pour eux l'unique chance de se retrouver, de fixer les contours de leur propre être, de poser leurs repères dans l'espace et le temps. Car à défaut, c'est

le chaos et l'informe qui les guettent: «*Quand je considère ma vie [Hadrien], je suis épouvanté de la trouver informe.*» (MH 32) Or, l'informe, comme Zénon le constate, c'est la mort et la «*créature au contraire redoute le retour à la substance informe...*» (ON 153) La langue est un moyen d'imposer un ordre au monde ambiant et à soi-même: «*C'est en latin que j'ai administré l'empire; /.../ mais c'est en grec que j'aurai pensé et vécu.*» (MH 45–46; Hadrien) Les projets d'Hadrien s'étendent à tout son univers: «*J'entrevois la possibilité d'helléniser les barbares, d'atticiser Rome, d'imposer doucement au monde la seule culture qui se soit un jour séparée du monstrueux, de l'informe, de l'immobile, qui ait inventé une définition de la méthode, une théorie de la politique et de la beauté.*» (MH 88) L'ordre et le sens en dépendent: «*Vue par lui [Arrien qui envoie à Hadrien une longue lettre], l'aventure de mon existence prend un sens, s'organise comme dans un poème /.../; la douleur se décante; le désespoir devient pur.*» (MH 297) Mutatis mutandis, nous retrouvons, ici, le thème du rachat et du sauvetage de soi-même qu'Alexis entreprend par sa lettre-confession, passage que nous avons cité au début de la présente étude. Les **mots servent de médiateurs**: ils **relient** et **mettent à distance** en même temps, ils permettent d'ordonner, d'amortir le choc, d'éviter la proximité, de rester à la fois en contact sans toucher directement.

Méfiance d'un côté, nécessité et l'usage de la langue d'autre part — cette **tension** est constante dans les proses de Marguerite Yourcenar. Il en résulte un **usage précis** des mots et des expressions, précis non seulement au sens intellectuel, mais surtout **descriptif** — **pictural** et **scriptural**. Marguerite Yourcenar, en déléguant sa parole au personnage, est extrêmement attentive à ce qu'elle appelle «*le portrait d'une voix /.../, son propre registre, son propre timbre*» (A 14; «Préface»). Le terme traduit une sorte de «vision acoustique», mais il appartient aussi, notons-le, au domaine de la perspective narrative: c'est une façon de moduler un état de conscience, de sensibilité ou d'attitude selon la dynamique de la **distance** que le personnage peut prendre **par rapport à l'énonciation**.

On a peu remarqué jusqu'ici, à notre avis, l'étendue du champ lexical se rapportant, dans les proses de Marguerite Yourcenar, aux **modalités de la parole et de l'expression**: différentes langues, langages, patois, dialectes, cris, balbutiements, chantonnements, chansons, musique pure, silence. L'origine franco-belge de la romancière, les habitudes culturelles de sa famille, ses voyages et son éducation l'ont sans doute sensibilisée aux langues. Il est vrai aussi que la plupart de ses personnages-narrateurs sont, comme elle, des polyglottes. Aussi a-t-elle l'habitude de préciser, si des propos sont échangés entre les personnages, toute langue différente du français, en citant même certaines répliques dans la langue d'origine. On peut y discerner, certes, le souci de l'exactitude, de la vraisemblance et de la couleur locale. Néanmoins, si notre hypothèse est juste, toutes ces indications se rapportant aux langues doivent être insérées dans la problématique de la gamme des modalités de la voix au sens le plus large, et être considérées non en soi, mais comme faisant partie d'un code de l'expression où la langue s'oppose au silence, à la musique, aux balbutiements,

etc., chaque mode d'expression correspondant à des potentialités noétiques, affectives, comportementales et communicatives du personnage en situation: «*Johanna ne pouvait rien faire que d'énoncer à ses jeunes maîtresses [Marthe et Bénédicte], de sa voix un peu folle, les chemins de l'erreur; sainte mais ignare, incapable de recourir aux Écritures dont elle ne répétait dans son jargon hollandais que quelques fragments appris par coeur, il ne lui appartenait pas de montrer la route.*» (ON 116) Il semblerait que la voix de cette «*vieille hussite*» ne puisse pas, ici, se faire entendre autrement, tout comme celle du moine Cyprien, habile des mains, mais simple d'esprit qui ne fait que «*chantonner des ritournelles*» (ON 283), comme celle de Saraï, voleuse et prostituée juive, qui, en détresse, sous le gibet, chante «*des chansons de musico*» (HO 181), comme celles d'Angiola Fidès et d'Alessandro Sarte, qui, faux amants sous de fausses identités, se parlent en anglais tout en étant Italiens (DR 144–145), comme Sophie qui, grattant à la porte comme «*un animal familier qui demande à se faire ouvrir par son maître*» quémande l'amour d'Éric en parlant «*à voix basse, la bouche collée à la paroi de chêne et les quatre ou cinq langues qui lui étaient familières, y compris le français et le russe, lui servaient à varier ces mots maladroits qui sont par tous les pays les plus galvaudés et les plus purs*» (CG 202).

Comme on peut le constater, la **modalité de la voix se règle à la distance énonciative** que le personnage prend ou qu'il est en mesure d'assumer: depuis le vécu informe et incapable de se formuler et de se dire autrement que par «*chantonnement*» (distance minimale), au vécu irréfléchi et en proie aux passions qui s'exprime par le mélange de gestes, de langues et de balbutiements, jusqu'à la réflexion au sens plein du terme, capable de se détacher du vécu et de distinguer entre les pensées et leur formulation (distance maximale). Sans doute, avons-nous ici affaire, dans la **perspective narrative** (énonciative), à une sorte d'**équivalent du regard**. Notons, pour appuyer notre propos, que les personnages-narrateurs — Zénon, Hadrien, Alexis, Éric — ceux qui sont les porteurs majeurs de la parole, ne «*chantonnent*» pas, ni ne «*chantent*», ni ne «*crient*».

Il nous semble acceptable d'envisager cette large gamme d'expressions de la voix en relation avec la tension dynamique qui — entre la répulsion et l'attrait, entre la distanciation et le rapprochement — caractérise le rapport des personnages-voix aux mots. En effet, ici comme là, **la gamme s'échelonne sur l'axe distance-proximité**, et cela sous les mêmes aspects qui intéressent la narration et la perspective narrative par «*vision intérieure*», transitant par les personnages: **aspects noétique, affectif, comportemental et communicationnel**.<sup>8</sup>

8 Deux éléments, mutuellement complémentaires, sur cette gamme, constituent le contre-pied absolu de la parole: c'est le silence et la musique pure. Maria-José Vasquez de Paray Chueca, dans son article «Musique et silence. Alexis de Marguerite Yourcenar» (in *Marguerite Yourcenar et l'Art...*, op. cit., pp. 215–224), a bien montré le rapport intime existant entre les deux modalités de la «voix». L'investigation mériterait d'ailleurs d'être élargie sur l'ensemble des proses de Marguerite Yourcenar. Il serait également intéressant

### En guise de conclusion

Les quelques remarques que nous avons formulées, ici, au sujet de certains aspects de la narration chez Marguerite Yourcenar aimeraient se situer à la suite de l'opinion exprimée par Gaëtan Picon qui évoque, en parlant de la romancière, les «*pouvoirs du langage*», où il semble voir une des ressources de «*la transformation du roman*».<sup>9</sup>

Sous ses semblances traditionalistes, «classiques», Marguerite Yourcenar est résolument novatrice. Dans son approche, la parole et l'expression restent étroitement liées à l'investigation existentielle de ses personnages et à leur horizon noétique et expressionnel. Cette subjectivisation, procédant par la voix narrative du personnage n'est pas étrangère aux réflexions récentes sur l'altérité et, en ce sens, au post-modernisme.

Nous avons tenté d'illustrer un des aspects de l'écriture yourcenarienne, caractérisée par la tension dynamique de la distance et de la proximité, et cela sur trois plans complémentaires: celui de l'auteur, du personnage et de l'expression. Il nous semble utile de rapprocher cette dynamique narrative de celle que nous avons eu l'occasion d'aborder dans notre précédente étude,<sup>10</sup> dynamique qui concerne la relation entre le centre et la périphérie dans l'agencement de l'univers narratif (thématique et culturel) de la romancière. Se rapportant toutes les deux à une appréhension spatialisée de l'univers et de l'écriture, elles constituent deux faces différentes d'un même «geste sémantique», selon l'expression de Jan Mukařovský.<sup>11</sup> Sans doute pourraient-elles aussi aider à mieux comprendre le choix du style, cette réélaboration des modèles classiques et de «*ce doux français fluide du siècle de Versailles, qui donne aux moindres mots la grâce d'une langue morte*» (A 87) Cette langue yourcenarienne, quasi archétypale, est faite, elle aussi, à la fois de centralité et de détachement. Elle aussi est une distance.

### ABRÉVIATIONS

Nos citations renvoient à la pagination des éditions suivantes des oeuvres de Marguerite Yourcenar:

- A — *Alexis ou Le Traité du Vain Combat*, Paris, Gallimard 1971, coll. Folio; édition groupée de deux textes — *Alexis et Le Coup de Grâce*  
 AN — *Archives du Nord*, Paris, Gallimard 1977, coll. Folio; tome II de la trilogie *Le labyrinthe du monde*  
 AS — «Anna, soror...», in *Comme l'eau qui coule*, Paris, Gallimard 1981, 1982

---

d'analyser, sous cet aspect, la relation entre les deux éléments d'un côté et la parole de l'autre. Nous tenons à mentionner le fait sans entrer, pour l'instant, en détail.

- 9 Gaëtan Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*. Préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard 1976 (1988 pour la «Préface»), p. 147.  
 10 Petr Kylaoušek, «Le centre et la périphérie chez Marguerite Yourcenar», in *Études Romanes de Brno*, XXV, Brno 1996.  
 11 Voir note n° 6.

- CG — *Le Coup de Grâce*, Paris, Gallimard 1971, coll. Folio; édition groupée de deux textes — *Alexis et Le Coup de Grâce*
- BM — «Une belle matinée», in *Comme l'eau qui coule*, Paris, Gallimard 1981, 1982
- DR — *Denier du rêve*, Paris, Gallimard 1971, coll. L'Imaginaire
- HO — «Un homme obscur», in *Comme l'eau qui coule*, Paris, Gallimard 1981, 1982
- MH — *Mémoires d'Hadrien*, suivi de «Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien», Paris, Gallimard 1974, coll. Folio
- ON — *L'Oeuvre au Noir*, Paris, Gallimard 1968, coll. Folio
- SP — *Souvenirs pieux*, Paris, Gallimard 1974, coll. Folio; tome I de la trilogie *Le labyrinthe du monde*

