

S T U D I A
UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI
PHILOGIA
2

EDITORIAL OFFICE: Republicii no. 24, 400015 Cluj-Napoca • Phone 0264-40.53.52

SUMAR - CONTENTS - INHALT

Présentation du numéro	3
Livia Titieni, <i>Avant-propos</i>	5
Lectures de L'Œuvre au noir	7
Maurice Delcroix, <i>Les derniers voyages</i>	9
Mireille Bremond, <i>Démocrite dans le miroir</i>	15
Horea Căpușan, <i>Zénon, un et multiple</i>	31
Marthe Peyroux, <i>L'Œuvre au noir, l'iconographie au service du roman</i>	37
Maria Vodă Căpușan, <i>Theatrum Mundi – la scène du Louvre</i>	53
Livia Titieni, <i>Une image de la France et de ses souverain(e)s dans la Princesse de Clèves de mme de La Fayette et l'Œuvre au noir de Marguerite Yourcenar</i>	59
Cristiana Tescula, <i>Du dialogue en parfaite confiance aux doubles et triples fonds d'arrière pensées</i>	89
Adrian Tudurachi, <i>„Parlons comme si j'étais ce Zénon”, figures de la dissimulation</i>	101
Viorica Baci, <i>Le dit et le non-dit. Approche pragmatique de l'Œuvre au noir</i>	117
Maria Mățel-Boatcă, <i>Aspects traductologiques dans la version roumaine de l'Œuvre au noir</i>	125
Mélanges. En marge du colloque	131
Michèle Goslar, <i>Allocution à l'occasion de l'ouverture des 100 journées Yourcenar en Roumanie [Cluj-Napoca - 10 mars 2003]</i>	133

Frédéric Rossille, <i>L'histoire d'un thème musical</i>	135
Maria Vodă Căpușan, <i>Portrait d'une musique</i>	136
Iulian Boldea, <i>Marguerite Yourcenar – histoire et utopie</i>	137
Mircea Al. Birț, <i>Marguerite Yourcenar entre l'exil et l'universalité. Démarche psychopathologique</i>	139
Ruxandra Cesereanu, <i>Un modèle érotique de la connaissance</i>	148
Marthe Peyroux, <i>Utile dulci</i>	150

En Hommage a Marguerite Yourcenar 153

Andreea-Flavia Hopârțean, <i>Discours de la mort ou mort du discours? Principes de construction textuelle dans Chants d'en bas de Philippe Jaccottet</i>	155
Iulia Mateiu, Sergiu Pastor, <i>La guerre aux mots dans la lettre LXXXI des Liaisons dangereuses (Laclos)</i>	165
Ligia Tudurachi, <i>Parler en clichés</i>	179

Libri 191

André Maindron, <i>Marguerite Yourcenar, portrait d'une voix, vingt-trois entretiens (1952-1987), textes réunis, présentés et annotés par Maurice Delcroix, Paris, Gallimard, les Cahiers de la NRF, 2002</i>	193
Livia Titieni, Michèle Goslar, <i>Yourcenar Biographie "Qu'il eût été fade d'être heureux", Bruxelles, Editions Racine, 1998</i>	195
Maria Mățel-Boatcă, Remy Poignault, Vicente Torres, Jean-Pierre Castellani, Maria-Rosa Chiapparo (éd.), <i>L'écriture du moi dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Actes du colloque international de Bogota (5-7 septembre 2001), Clermont-Ferrand, Société Internationale d'Etudes Yourcenariennes, 2004</i>	197
Cristian Gyurkan, Yvon Bernier, <i>Inventaire de la bibliothèque de Marguerite Yourcenar. Petite Plaisance, Clermont-Ferrant, Société Internationale d'Etudes Yourcenariennes, 2004</i>	199
Vlad Mezei, Bernard Andrieu, <i>Le corps en liberté. Invention ou illusion du sujet?, Bruxelles, Editions Labor/Espace de Libertés, Editions du Centre d'Action Laïque, 2004</i>	201
Maria Mățel-Boatcă, Fabrice Van De Kerckhove (textes réunis par), Jean Danhaive et Yves De Bruyn (avec la collaboration de), Paul Willems, <i>l'enchanteur, New York, Peter Lang Editeur, 2002 [coll. "Belgian Francophone Library"]</i>	203
Andreea-Flavia Hopârțean, <i>Autre sud, cahiers trimestriels, Marseille, Editions Autres Temps, n° 25, juin 2004</i>	204
Adina-Irina Romosan, <i>Transylvanian Review/Revue de Transylvanie, Institut Culturel Roumain, Centre d'Etudes Transylvaines, volume XIII, no. 4, hiver 2004</i>	206

Présentation du numéro

AVANT-PROPOS

Ce numéro de la revue STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI, consacré à Marguerite Yourcenar, contient des interventions occasionnées par une idée généreuse de la francophonie – *Marguerite Yourcenar 100 jours en Roumanie – mars/ mai 2003*, ce à quoi s'ajoute un projet qui va s'instaurer, espérons-le, en tradition universitaire clujoise, une journée annuelle de l'écrivain en Roumanie, projet ayant déjà débuté par *La journée Yourcenar du 31 mai 2004*.

Les *100 jours* ont été ouverts par Michèle Goslar, fondatrice du «Centre International de Documentation Marguerite Yourcenar» de Bruxelles dont nous allons présenter l'allocution. Une rencontre avec des écrivains, des enseignants, des étudiants et grand public était censée donner un avant-goût aux approches de l'œuvre yourcenarienne.

Les actes du Colloque international *Marguerite Yourcenar – citoyenne du monde*, organisé par notre collègue, le professeur Maria-Voda Capusan feront l'objet d'un volume autonome. Des remarques intéressantes en marge du colloque y trouveront leur place pour cerner l'itinéraire culturel de ces journées.

Les interventions de la *Journée Yourcenar mai 2004*, conçue autour de *L'Œuvre au noir* seront intégralement publiées ici. En lectrice passionnée de Marguerite Yourcenar, ayant assumé la tâche de modérateur d'une *Table ronde des jeunes chercheurs roumains* autour de ce roman, je suis tenue préciser le cheminement des interventions, ainsi que l'idée qui a présidé à leur organisation. L'origine de cette journée est moins dans l'intention de susciter des mises au point dans un domaine en faveur, bénéficiant de recherches critiques intimidantes par leur nombre autant que par leur qualité, que dans l'idée d'ouvrir le texte yourcenarien à de nouvelles interrogations, selon différents angles d'approche. Nos chercheurs ont été ainsi amenés à plonger dans l'univers complexe de *L'Œuvre au noir* par une lecture appliquée de quelques pages charnières. L'idée s'est avérée stimulante et nous voulons

AVANT-PROPOS

en remercier Monsieur le Professeur Maurice Delcroix: l'analyse textuelle a permis au lecteur néophyte de Marguerite Yourcenar une démarche de professionnel, nous évitant les lectures vulgarisatrices. *L'Œuvre au noir* a été présente à divers titres, en fonction du lecteur, de l'éclairage qu'il projetait sur cette œuvre et partant de l'évaluation qu'il en proposait. On a eu ainsi, et nous la voyons comme une chance, une pluralité des regards visant: l'histoire et les mentalités, la rhétorique, la pragmatique, la traductologie, l'iconographie, l'art du spectacle. Les interventions ont réussi à cerner les stratégies idéologiques et scripturales de *L'Œuvre au noir*. Elles se sont complétées sans concertation et se sont valorisées mutuellement à être rapprochées. Ce fut la gageure de cette journée que nous croyons avoir tenue.

Livia Titieni

Lectures de L'Oeuvre au Noir

LES DERNIERS VOYAGES...

MAURICE DELCROIX*

«C'était une de ces époques où la raison humaine se trouve prise dans un cercle de flammes». Cette première phrase du chapitre que nous étudions aujourd'hui fait une manière d'écho à la brève introduction par laquelle Marguerite Yourcenar, dès 1933-1934¹, dégagait la portée contemporaine et pour elle universelle d'une première version de l'histoire de Zénon: «Il est des siècles de fièvre, des époques où l'homme a rêvé davantage [...]». Siècles, entre autres, de guerre et de révolte. «[...] j'aurais pu trouver à Zénon [...des] équivalents modernes. [...]. À force de contempler la vie, on s'aperçoit qu'elle est éternelle»². En quoi l'écrivaine atteste indirectement que pour elle, le voyage n'est jamais qu'une façon de plus d'éprouver, fût-ce dans l'alternance du moins mauvais et du pire, que l'aventureuse vie humaine est éternellement cernée par la mort.

«Le Grand Chemin», «Le départ de Bruges», «La Voix publique», «La Conversation à Innsbruck» et même «Les Loisirs de l'été»: autant de chapitres d'une première partie intitulée elle-même «La Vie errante» où le philosophe a pour le moins la bougeotte et le désir de transgresser les frontières communes du monde et du savoir. C'est parce qu'il clôture cette première partie, presque au même degré que le précédent achevait la «carrière» et du même coup la vie du cousin Henri-Maximilien, que notre chapitre, comme par un avant-goût de celui de «La Fin de Zénon», dit «derniers» ces «voyages» du protagoniste. Car au delà du «Retour à Bruges», l'enfermement dans «La Vie immobile», riche en réminiscences des pérégrinations d'autrefois, connaîtra encore, au seuil de «La Prison»³ ne fût-ce que ce qu'on pourrait

* Vice-présidente de la Société Internationale d'Etudes Yourcenariennes, Bruxelles

¹ Par une inconséquence qui n'est pas extraordinaire chez les éditeurs d'alors, l'édition originale, chez Bernard Grasset, du récit qui deviendrait bien plus tard *L'Œuvre au Noir* porte l'achevé d'imprimer du 7 août 1934, mais le copyright de 1933.

² *La Mort conduit l'attelage*, Préface, p. 13 et 14.

³ Titres des deuxième et troisième parties.

appeler, suivant un titre connu de Xavier de Maistre, le «voyage autour de la chambre» (le «va-et-vient anxieux» (p. 736), le «va-et-vient nocturne» (p. 739) des «Désordres de la chair»), ou encore cette «Promenade sur la dune» dont il s'est fallu de peu qu'elle n'entraîne le fugitif en Angleterre ou dans les Pays-Bas d'Orange-Nassau⁴. On peut dès lors estimer qu'en même temps qu'il prépare un contraste entre ce qui le précède et ce qui le suit, il prolonge une constante dont la vie immobile elle-même ne sera pas totalement exempte. Car l'esprit y continue d'«élargir de son mieux les interstices du mur qui de toute part nous confine» (p. 700). Mais c'est avec la conscience répétée que le monde et la mort se refermeront tôt ou tard sur lui. Les méditations, les plongées introspectives de «L'Abîme» tiennent encore du voyage ; mais ce voyage proche du vertige – *exilus rationalis* (p. 692) –, si loin qu'il s'aventure, ne sera jamais, pour l'auteur, qu'une façon de faire son «Tour de la prison». Ses souvenirs d'un passage au Japon, en 1982, ne porteront pas d'autre titre dans les récits inachevés de ce qui fut du moins, avec la Thaïlande, l'Inde et le Kenya, l'un de ses derniers voyages à elle. Et c'était déjà la sagesse précoce du jeune Zénon, à qui elle l'avait prêtée et qu'elle lui emprunte en retour : «Qui serait assez insensé pour mourir sans avoir fait au moins le tour de sa prison ?» (p. 564).⁵

Qu'ont-ils de singulier, dès lors, ces «derniers voyages», pour mériter que *L'Œuvre au Noir* nous en parle, et que nous nous y arrêtions un moment? À première vue, ils n'ont que la rapidité expéditive du sommaire, propre à ne leur donner que l'importance d'une ponctuation. Certes, par rapport à d'autres, qui ne paraissent qu'ailleurs – la France de Paris ou de Montpellier, le Languedoc ou la Catalogne, attestés ou subodorés par «La Voix publique», en partie confirmés par «La Conversation à Innsbruck» –, tout comme de plus aventureux encore qui auraient conduit Zénon aux «pays des Agathyrse, chez

⁴ Et il ne faudrait pas oublier les derniers voyages de Simon Adriansen. Voir aussi une de ses dernières conférences, celle de Tokyo, le 26 octobre 1982, intitulée «Voyages dans l'espace et dans le temps» (*Essais et Mémoires*, p. 691-701, et qui s'achève sur une citation de Baudelaire - «*O Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre*».

⁵ Parmi lesquels l'aurore boréale, déjà curieusement présente dans *Mémoires d'Hadrien*, et dont Marguerite Yourcenar considérait avoir trouvé l'équivalent paradoxal dans *les Métamorphoses (L'Âne d'or)* d'Apulée.

les Barbaresques, et jusqu'à la cour du Grand Daïr», ou encore en Hongrie, à Bâle, à Gênes ou à Alger, (*OR*, p. 600-601), ils n'auront pas vraiment besoin de reparaitre dans les réflexions de «L'Abîme» de «L'Acte d'accusation» ou de «La Prison» pour être davantage crédibles. Sommaires et incontestables, ils ne promèneraient le voyageur qu'à la façon expéditive dont on se débarrasse d'un instable, s'ils ne lui ménageaient au moins trois expériences auxquelles la suite du roman fera d'importants retours.

Si la Bavière de Würzburg et de Bonifacius Kassel, la Thuringe ou la Pologne du roi Sigismond ne font que passer dans le récit plus vite encore que le fugitif y passe lui-même, n'apportant à Zénon que de peu sûres relations qui ne sont même pas des compagnonnages et que renouvelleront en Suède le soupçonneux roi Vasa et l'insuffisant disciple que sera Éric, l'expédition vers le Nord, «pour observer par soi-même les effets du jour polaire» (p. 666), comme déjà à Vadsténa la computation des positions stellaires, l'orienter et nous orienter vers la contemplation des espaces infinis⁶ où le philosophe prend la mesure de la petitesse humaine et de la vanité des pronostications, mais aussi de cette relation de son être au grand Tout du monde, relation que le chapitre de «La Fin de Zénon» magnifiera par l'association du soleil se couchant sur la mer au cœur hypostasié du moribond. Il n'est pas négligeable non plus qu'en s'aventurant vers le nord, le solitaire y croise en secret les sentiers de cette Dame de Frösö dont significativement le nom *ne sera pas prononcé ici*, ni évoquée la rencontre, alors qu'elle lui donnera presque une épouse (voir sa «sereine impudeur d'épouse», et «elle comptait se choisir [un] mari», un fermier, certes, mais «il n'eût tenu «qu'à Zénon de l'être, p. 696-697 ; ou encore : «elle l'avait assez aimé pour souhaiter lui offrir un durable asile», p. 795-796) et peut-être un fils (p. 795-796).⁶ De même, la récurrence, dans «L'Acte d'accusation», de l'épisode de Vadsténa, permettra d'y magnifier une autre rencontre, mais seulement rêvée par un prisonnier que l'incarcération affaiblit: celle du «grand élan» qu'il incombe de dissimuler aux chasseur (p. 794-795), représentant d'une vie sauvage pour

⁶ «Entièrement bénéfique» (p. 697), «la dame aurait pu être un compagnon» (p. 698). Son habileté à soigner (p. 696) se retrouve dans les soins que Zénon donne à l'ami mourant: «Zénon lui massa longuement les pieds et les jambes comme [le] lui avait jadis enseigné à le faire le dame de Frösö» (p. 748).

laquelle Zénon ressent une accointance secrète. Que ces rencontres bénéfiques ne soient pas évoquées dans le chapitre des «derniers voyages» indique que Zénon y prépare le terrain sans dévoiler ses batteries, renforçant le caractère de transition sommaire du chapitre, mais aussi son importance dans la construction de la suite du roman.

La rencontre de Catherine de Médicis et de Ruggieri, qui se trouve être l'épisode le plus développé du chapitre, n'a pourtant à mes yeux qu'une importance secondaire : c'est une tranche anecdotique, qui a pour effet d'attester une fois de plus le peu de protection que les grands peuvent apporter à un véritable aventurier du savoir et la corruption du monde des cours, Ruggieri étant sans doute un des personnages les plus répugnants qu'aura rencontré le voyageur. Du moins y entend-on Zénon *dialoguer*, le souci de donner à ses personnages le mot juste et la capacité de l'échange verbal intellectuel ou affectif étant fréquent chez Marguerite Yourcenar et répondant, dans le cas de *L'Œuvre au Noir*, à la pratique humaniste du genre, mais ne recevant ici, de partenaires aussi suspects, qu'une variante frelatée⁷. La reine Catherine, par son titre, clôturera l'errance comme Madame Marguerite en avait accompagné les prémisses dans «La Fête à Dranoutre»: elle représente du même coup, dans la course aux honneurs par ailleurs récusée par l'aventurier, la montée en grade que le philosophe doit à sa notoriété, si même celle-ci est basée, en l'occurrence, davantage sur son savoir médical et sa prétendue connaissance des poisons que sur sa vigueur de pensée. Mais si le jeu des prénoms n'est pas innocent dans *L'Œuvre au Noir*, la reine porte aussi un prénom qu'une autre Catherine, la bonne de Jean Myers, fera bientôt dévaler au dernier échelon de l'avilissement féminin: *sic transit gloria nominum*.

Zénon, en fait, ne vient à Paris – dans ce Paris qu'un écrivain français, fut-ce dans un roman du XVI^e siècle, ne saurait oublier qu'il est le centre de la culture française – que pour surveiller l'édition de ses *Prognostications*, chez le malheureux Dolet: une façon pour lui de frôler le bûcher auquel il sera bientôt condamné, et une ironie de plus dans son destin, puisqu'un exemplaire de ces *Prognostications*, quoi qu'elles

⁷ Si même Zénon peut affirmer «Je n'ai pas de raisons de mentir à la plus habile femme de France», p. 668, tout en se contentant précédemment, touchant son identité, de dire à Ruggieri: «Parlons *comme si j'étais ce Zénon*» (*ibid*, je souligne).

aient été condamnées à l'autodafé (ou du moins à cette «destruction par la main du bourreau», p. 670, que «L'Acte d'accusation» confirme p. 782 et 783 en rappelant qu'au moment où Zénon quitte Paris dans le coche du prieur, «on brûlait sur la place publique un ouvrage fort controversé»), réapparaîtra mal à propos, retrouvé (p. 788) dans la bibliothèque du prieur, donc de l'ami, et néanmoins associé à ces *Prothéories* qui feront tant de tort à l'accusé au moment du procès.

L'épisode final du miroir florentin⁸ est sans doute le plus important du chapitre – et l'un des exposés de cette journée se chargera sans aucun doute de le prouver –, ne fut-ce que parce qu'il le termine, et renvoie sans le dire aux derniers mots du «Grand Chemin» formulant le premier projet de Zénon partant à la recherche de lui-même : «*Hic Zeno [...]*» (p. 565). A cette différence près que le jeu du miroir fait que le personnage, loin d'aller vers soi, s'en éloigne, ne se regardant qu'à la manière dont on se quitte, et d'ailleurs pour ne se voir, la fabrication florentine aidant, que multiplie, dépersonnalise, sous la forme de ces «vingt figures tassées et rapetissées», comme «un homme en bonnet de fourrure», «homme en fuite», «enferme dans un monde bien à soi», mais au milieu d'autres hommes fuyant dans «des mondes parallèles». De sorte que le sourire de Zénon – le seul, à ma connaissance, qui lui sera prêté, et je ne peux pas ne pas me rappeler qu'une des *Nouvelles orientales*, «Le Sourire de Marko», s'achève sur l'affirmation qu'«il a manqué à l'*Illiade* un sourire d'Achille (p. 1189) – ne peut clôturer qu'«amèrement» cette prise de conscience de n'être pas unique et déjà prisonnier.

J'aurais voulu mettre à profit ma présence à cette journée de Cluj consacrée à *L'Œuvre au Noir* pour illustrer tant bien que mal l'utilité de l'analyse textuelle dite liégeoise – forme de critique immanente peu soucieuse de jargon, mais très attentive au contraire à l'aventure du sens dans le détail de sa formulation – pour montrer que même un chapitre de transition est lourd de son dit et de ses non-dits, entretenant avec le reste de l'ouvrage des échos à la limite du décelable mais indispensables à

⁸ Étudié déjà, entre autres, au premier colloque Yourcenar de València en 1986, par Aña MONLEON DOMINGUEZ («Le miroir florentin», in *Marguerite Yourcenar, Biographie, Autobiographie*, sous la dir. d'E. Real, València: Universitat de Valencia, 1988, p. 195-202), Voir à ce propos dans *L'Œuvre au Noir*: «A force de rôder sur les routes de l'espace, de savoir *ici* que *là* m'attendait, j'ai voulu à ma manière m'aventurer sur les routes du temps» (p. 657), aveu de «prognostication» vite conscience de ses limites.

construire par pièces et morceaux sa cohérence. Je prie les participants d'excuser une absence provoquée par un cas de force majeure et l'assistance qu'on doit en premier lieu à sa compagne de vie – à sa dame de Frösö –, mais dont j'aurai été, sans trop jouer sur le mot, le premier mari.

DEMOCRITE DANS LE MIROIR

MIREILLE BREMOND*

ABSTRACT. At the end of the first part of Yourcenar's book *L'Œuvre au noir*, Zénon, looking at himself in a Florentine mirror and seeing his image in multiple reflections, considers the Greek philosopher Democritus's theory of the Plurality of Worlds. We then ask ourselves what Democritus' importance holds in Yourcenar's works, as well as the role of the pre-Socratic philosophers. We also examine the reoccurring theme of the mirror which appears in all her novels. It seems that Yourcenar is most interested in the link between the thinkings of the pre-Socratic philosophers and the Orient. Furthermore, the theme of the mirror, referring back to the myth of Narcissi, allows the author to expose several other themes that come into play in the majority of her works. For example the role of the "self" and the difficulty her characters have in identifying themselves as an individual and the philosophy of the Orient.

La fin de la première partie de *L'Œuvre au noir*, «la vie errante», pose un certain nombre de problèmes dont deux me semblent particulièrement importants et sont d'ailleurs liés: l'allusion au philosophe grec Démocrite, qui amène à s'interroger sur l'intérêt de Marguerite Yourcenar pour les présocratiques, et le thème du miroir, représenté ici par le miroir florentin (miroir à vingt facettes) qui précisément amène Zénon à penser à Démocrite. Notons que c'est juste avant de fuir la censure de la Sorbonne à propos d'un de ses écrits que Zénon se regarde dans le miroir; et cette situation précise justifie à la fois la vision dans le miroir et la mention de la théorie de Démocrite.

L'allusion à Démocrite conduit à s'interroger sur la théorie philosophique évoquée par Zénon d'une part, sur la présence de Démocrite en particulier et des présocratiques en général dans l'œuvre de Yourcenar d'autre part. Zénon, se regardant dans le miroir florentin qui lui renvoie son image démultipliée, pense «à l'hypothèse du grec Démocrite». D'après les fragments de son œuvre qui nous restent, les idées de Démocrite sur l'univers peuvent se résumer essentiellement à

* Université d'Aix Marseille III, Institut d'Etudes Françaises pour Etudiants Etrangers

trois: la théorie des atomes, l'hypothèse que le monde est le fruit du hasard et l'idée de l'infinité des mondes¹. De ces trois idées, c'est celle de l'infinité des mondes qui est retenue par Yourcenar lorsque Zénon évoque «une série infinie d'univers». Voici la citation complète: «Cet homme en fuite, enfermé dans un monde bien à soi, séparé de ses semblables qui fuyaient aussi dans des mondes parallèles, lui rappela l'hypothèse du Grec Démocrite, une série infinie d'univers identiques où vivent et meurent une série de philosophes prisonniers²». En fait, la plupart des textes qui citent Démocrite ne mentionnent pas l'identité des mondes³ et on trouve une seule fois, chez Cicéron, cette idée: «tu affirmes que, selon Démocrite, il existe des mondes innombrables et même que certains sont non seulement si semblables entre eux, mais encore si parfaitement et absolument pareils en tous points, qu'aucune différence ne les distingue⁴». Et c'est surtout chez Epicure, dont on sait qu'il a repris les idées atomistes de Démocrite mais avec quelques variations, qu'on retrouve cette thèse. Dans sa *Lettre à Hérodote* entre autres, il dit en effet qu'«il y a un nombre infini de mondes semblables au nôtre et un nombre infini de mondes différents⁵».

¹ *Les présocratiques*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 747-935, édition de 1988. Le chapitre sur Démocrite est traduit par J.P. Dumont.

² *ON*, p. 670-671.

³ Pour ne citer que quelques exemples, Cicéron nous dit qu'on trouve chez Démocrite «les atomes, le vide, les images, l'infinité des espaces et la pluralité innombrable des mondes, leur naissance et leur mort; presque tout ce qui renferme l'explication rationnelle de la nature» (*Les présocratiques, op.c.* p. 775. voir aussi p. 788. Cicéron écrit: «selon Démocrite, il existe des mondes innombrables»). Diogène Laërce, résumant sa doctrine, dit: «les mondes sont illimités et sujets à génération et corruption ... les atomes sont illimités en grandeur et en nombre» (*Les présocratiques, op.c.* p. 750). De même, Simplicius affirme que «Leucippe et Démocrite soutiennent que les mondes, en nombre illimité et résidant dans le vide illimité, sont formés à partir d'un nombre illimité d'atomes» (*Les présocratiques, op.c.* p. 740). Pour la philosophie de Démocrite, on pourra se reporter entre autres à: *Le savoir grec*, J. Brunschwig; G. Lloyd, Flammarion, 1996, p. 622-630; *Histoire de la philosophie*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969, tome 1, chapitre sur les présocratiques; Diogène Laërce, *Vies des philosophes illustres*, GF, 1965, vol 2.

⁴ *Premiers académiques*, II, XVII,55; dans *Les présocratiques, op.c.*, p. 788.

⁵ p. 25, Libro. Voir aussi p. 39: «il ne faut pas croire que les mondes aient nécessairement une seule et même forme»; et *Lettre à Pythodès*, p. 49: «il est aisé de comprendre qu'il y a une infinité de mondes tels que celui dont nous parlons».

Plus loin d'ailleurs, Yourcenar fera à nouveau allusion à cette hypothèse, mais le terme «identique» ne sera pas repris⁶ et dans plusieurs passages du roman, la théorie des mondes infinis est citée, mais sans rappel de Démocrite⁷ et sans mention de l'identité des mondes. En fait, il semble que cette identité, qui n'est pas le point essentiel de la théorie atomiste puisqu'elle peut être ou ne pas être, soit liée dans le passage de *L'Œuvre au noir*, au miroir florentin qui est à l'origine de l'évocation du philosophe grec et qui, évidemment, renvoie des images identiques. Yourcenar ajoute une deuxième idée dans l'extrait qui nous intéresse; celle de la prison. Elle adapte la théorie de Démocrite à la situation de Zénon qui voit son image multipliée dans un miroir, qui se sent enfermé, donc prisonnier non seulement dans le miroir mais aussi dans le monde, et cela aboutit à une légère modification de la pensée démocritéenne. Dans la première version de l'histoire, dans le «D'après Dürer» de *La mort conduit l'attelage*, l'épisode du miroir est absent. Le séjour de Zénon à Paris tient en quelques lignes et son départ est évoqué de la façon suivante: «fatigué de cette ligne de fuite qui n'aboutirait pas, il se souvint alors de Bruges». L'épisode est considérablement enrichi dans la version définitive, mais le philosophe prisonnier dans le miroir que nous y rencontrons est déjà en germe dans «la fuite qui n'aboutirait pas» de la première version. Yourcenar va jouer avec cette idée d'infini liée à celle d'un emprisonnement, peut-être par goût de l'image paradoxale. Zénon, au terme de sa «vie errante» se sent prisonnier, alors qu'il trouvera la liberté en prison au moment de son suicide. Plus loin, pour mieux décrire le sentiment de piétiner sur place tout en avançant malgré tout, voici ce que pense Zénon: «l'abîme était à la fois par-delà la sphère céleste et à l'intérieur de la voûte osseuse. Tout semblait avoir lieu au fond d'une série infinie de courbes fermées» (p.706). On trouve dans ces quelques lignes plusieurs idées condensées: l'équivalence entre microcosme et macrocosme si chère aux alchimistes et renforcée par l'emploi du mot «voûte» pour parler du crâne par référence à la voûte céleste, et à nouveau l'idée de

⁶ *ON*, p. 788: «l'erreur de Démocrite, c'est-à-dire la croyance en l'infinité des mondes, qui enlève au soleil lui-même sa place privilégiée et dénie l'existence d'un centre, paraissait à la majorité des esprits une impiété notoire».

⁷ p. 706; 791; 798-799; 817; 821.

prison lorsqu'elle parle de «courbes fermées», liée à celle d'infini, encore une image paradoxale.

Marguerite Yourcenar ne mentionne pas beaucoup dans son œuvre la théorie des atomes. On en trouve une trace un peu plus tôt dans *L'Œuvre au noir*, au temps de la jeunesse de Zénon, mais seulement comme exemple de thème de discussion et à propos d'Épicure, lorsqu'elle dit que Colas Gheel «écoutait les divagations de Zénon galopant des atomes d'Épicure à la duplication du cube» (p.576). L'atomisme est évoqué de façon un peu plus élaborée à l'avant-dernier chapitre de la deuxième partie («la promenade sur la dune», p.764), lorsque Zénon, juste avant de décider de rentrer finalement à Bruges, et renonçant à fuir, contemple la mer: «il fit couler entre ses doigts une poignée de sable. *Calculus*: avec cette fuite d'atomes commençaient et s'achevaient toutes les cogitations sur les nombres⁸» (p.764). L'image des grains de sable évoquant les atomes est liée à une méditation sur l'âge de l'univers. Yourcenar dit de Zénon que «dès son jeune temps, la méditation des philosophes antiques lui avait appris à regarder de haut ces pauvres six mille ans qui sont tout ce que les juifs et les chrétiens consentent à connaître de la vénérable antiquité du monde» (p.764). Le moment est important car cette méditation sur le temps infini⁹ aboutit pour Zénon au renoncement à la fuite lié à la prise de conscience de l'insignifiance de la vie de l'homme, grain de sable dans l'univers: «il importait peu qu'un homme de cet âge vécût ou mourût» (p.765).

La deuxième partie de l'ouvrage est donc comme encadrée par les théories de Démocrite: l'infinité de l'espace (des mondes) à la fin de la première partie lorsque Zénon fuit Paris pour Bruges, ainsi que le pressentiment de la vie comme une prison (au moment même où il s'apprêtait à fuir, comme s'il sentait que cela était inutile, comme une annonce de la fin inévitable), et les atomes et l'infinité du temps à la fin de la deuxième partie, au moment où il retourne volontairement

⁸ L'image n'est pas fortuite: ce n'est pas seulement parce que les grains de sable sont innombrables qu'ils ont été choisis, mais sans doute aussi appelés par l'étymologie du mot *calculus* (petite pierre en latin, puis calcul).

⁹ «Darazi avait parlé de myriades de siècles qui ne sont qu'un temps d'une respiration infinie» (p. 764).

vers Bruges après avoir été tenté de fuir, et se dirige vers «la souricière» (titre du chapitre suivant) qui aura raison de lui. La réflexion sur la pensée présocratique et en particulier sur Démocrite joue donc un rôle important dans l'action et dans les décisions de Zénon.

Ce qui est en question aussi dans cet extrait c'est la liberté de pensée puisque Zénon doit fuir Paris à cause d'un des ses livres. Ecriture qui emprisonne la pensée, dangereuse et insatisfaisante¹⁰. Zénon a publié cinq ouvrages dont trois ont été poursuivis ou saisis¹¹, et il sera condamné au bûcher pour ses écrits. Ce n'est pas le lieu ici de faire une étude détaillée de son œuvre, mais le rapprochement avec Démocrite, philosophe qui a osé des théories dangereuses, est intéressant de ce point de vue. A propos des œuvres de Démocrite, David Furley rappelle qu'«aucune n'a survécu. La tradition atomiste illustrée par Démocrite et Epicure, heurtait de front les intérêts de ceux qui nous transmettent leur sélection de l'héritage classique, notamment les lettrés chrétiens¹²». C'est donc la liberté de pensée et d'expression qui est en jeu ici, de façon plus tragique pour Zénon que pour Démocrite. Le philosophe aux idées subversives sur la formation du monde est encore cité par Zénon, pendant son procès, comme un penseur aux idées qui pourraient, éditées à cette époque, le conduire lui aussi au bûcher (p.788). Car ce n'est pas seulement l'infinité des mondes que proclame l'atomisme, mais le rationalisme et l'absence de causalité divine¹³.

Mais finalement, si Démocrite apparaît à des moments décisifs de la vie de Zénon, il est peu présent dans l'œuvre de

¹⁰ Stanislas l'exprime clairement dans *La nouvelle Eurydice* à propos de son premier livre: «j'avais cru, en l'écrivant, donner de Thérèse une image exacte, ou du moins nuancée: je m'aperçus, quand il fut terminé, que ce portrait ne lui ressemblait pas» (p.1271).

¹¹ p. 655-656, 669-670,674, 676, 685, 693, 774-775, 782-783. Ouvrages de Zénon: opuscule sur la nature du sang (p.601; 640); opuscule sur la substance et les propriétés du temps (p.676); *prognostications des choses futures* (p.640; 655; 668; 788); *Traité du monde physique* (p.640; 647; 775; 791); *Prothéories* (p.667-670; 676; 774; 788; 799; 818). Il écrit un registre sur les malade de l'hospice qui ne sera pas publié (p.706), des «prophéties comiques» dont il donne des extraits à des gens et qui lui vaudront des ennuis lors du procès (p.706; 785; 799; 817); et il renonce à écrire un *Liber singularis* (p.706).

¹² D. Furley, «Démocrite», *Le savoir grec*, p. 622.

¹³ Pseudo Plutarque, *Les présocratiques*, p. 769: «Démocrite d'Abdère formait l'hypothèse que l'univers est infini, parce qu'il n'est l'œuvre d'aucun démiurge».

Yourcenar et d'autres présocratiques comme Héraclite, Pythagore et surtout Empédocle ont plus retenu son attention¹⁴. Il est impossible dans le cadre de cette étude d'entrer dans les détails, mais du corpus yourcenarien à propos des présocratiques, et elle les mentionne assez souvent dans son œuvre, se dégagent trois grandes idées dont la première est celle de leur modernité, car ils ont eu des intuitions révolutionnaires que seule la science moderne redécouvre¹⁵. Dans *Pindare* par exemple, elle dit que les présocratiques sont les «lointains précurseurs des physiciens de nos jours» (p.1490). Le deuxième thème est celui de la relation avec l'alchimie et l'ésotérisme, qui auraient permis la transmission de leurs idées: «l'alchimie, nous ne savons pas par quelles obscures transmissions, a gardé vivantes certaines formes de la pensée présocratique» dit-elle à P. de Rosbo¹⁶. Dans le carnet de notes de *L'Œuvre au noir* elle commente la méditation de Zénon au bord de la mer dont il était question tout à l'heure. Elle y parle des «audaces «héraclitiennes» de la pensée alchimique», et elle y ajoute la dimension orientale, disant que la méditation de Zénon est bouddhique. Zénon, homme de science et alchimiste est aussi, dit-elle, «en contact avec l'Orient grâce à un musulman hérétique, lui-même renseigné sur certaines méthodes de la pensée hindoue»¹⁷. Nous voyons donc que l'allusion à Démocrite dans l'épisode du miroir florentin, est loin d'être décorative: les présocratiques, selon Yourcenar, sont à la croisée de la science et de l'alchimie qui sont les deux spécialités de son héros, ainsi que de l'Occident et de l'Orient, de la pensée hindoue en particulier (et c'est l'aspect le plus souvent évoqué par notre auteur), ce qui peut expliquer son intérêt pour ces philosophes.

Cette position de Yourcenar au sujet des présocratiques et de l'Inde mérite qu'on s'y arrête. Tout d'abord parce que c'est l'idée dominante et qu'on a l'impression que plus que les présocratiques eux-

¹⁴ *Héraclite*: *MVV*, p. 229; *P*, p. 1489-90; *SP*, p. 785; *MH*, p. 327; 397; 455; *CL*, p. 177; *carnet notes ON*, p. 869. *Pythagore*: *ON*, p. 585; 789; *MVV*, p. 229; *P*, p. 1490-91; *Essai de généalogie du saint*, *EM*, p. 1682, *AS*, p. 890; *MH*, p. 312; 382; *CL*, p. 176; 179; 460; *Entretiens avec des Belges*, p. 97. *Empédocle*: *MVV*, p. 229; *P*, p. 1500; *SP*, p. 875; *AN*, p. 1038; *L*, p. 384; 561; *S II*, p. 181, *Entretiens avec des Belges*, p. 97; *CL*, p. 16; 27; 162; 174-180; 313.

¹⁵ *PE*, p. 432.

¹⁶ p. 124-125. Voir aussi *S II*, p. 181.

¹⁷ p. 869.

mêmes, c'est leur lien éventuel avec l'Inde qui intéresse surtout l'auteur. Ensuite parce que la façon qu'elle a d'affirmer ces liens est plutôt catégorique, assenée comme une évidence indiscutable; pas une fois nous ne rencontrons de formules exprimant un doute ou une simple possibilité. C'est dans *La Couronne et la lyre* que se trouve l'exemple le plus catégorique, à propos de Pythagore: «les rapports avec l'Inde sont si nets et si nombreux qu'on a peine à ne pas croire qu'une influence tant brahmanique que bouddhique se soit exercée sur lui» (p.179). Une seule fois, dans un entretien, l'affirmation est moins ferme, «nous sentons qu'il y avait des rapports, nous sentons que Pythagore...¹⁸» dit-elle. Mais c'est seulement dans une note de son introduction à *La couronne et la lyre* qu'elle évoque la possibilité d'une autre interprétation que la sienne et admet que ses idées puissent «gêner¹⁹»; mais c'est pour dire tout aussitôt que cela ne peut gêner que des «esprits habitués à considérer la Grèce en vase clos», ce qui déprécie donc l'adversaire ou le lecteur qui douterait de ses paroles. Ce sont les hellénistes qui sont visés ici. Elle donne aussi un exemple de relations entre la Grèce et l'Inde postérieur de plusieurs siècles à la période des présocratiques. Elle le sait bien mais suppose que des relations connues par nous à une certaine époque peuvent justifier des relations inconnues de nous à une époque antérieure. Que Yourcenar ait raison ou non dans son assertion, je ne suis pas sûre que la démarche soit valable scientifiquement. Enfin, elle termine par une «pirouette» qui n'explique rien: «nous sommes forcés, ou de postuler des pénétrations par des chenaux que nous ne connaissons pas, bien plus anciennes que la fracassante percée d'Alexandre, ou de supposer à l'esprit humain la faculté d'édifier spontanément, sur différents points du lieu et du temps, de complexes constructions mentales quasi identiques, ce qui fait aussi difficulté». Et l'on aimerait qu'elle dise pourquoi cela fait difficulté, car depuis un certain temps, l'anthropologie nous a habitués aux universaux de la pensée et des sociétés humaines.

Enfin, les assertions de Yourcenar sur ces rapprochements²⁰ sont en général assez vagues, elles affirment la proximité de ces deux

¹⁸ *Entretiens avec des Belges*, Cidmy, Bruxelles, 1999, entretien du 01/03/1971 avec J.L. Jacques, p. 97.

¹⁹ p. 27-28, note 1.

²⁰ Elle n'emploie le terme «influence» que 2 fois: *CL*, p. 179; *P*, p. 1490.

types de pensée, sans vraiment toujours détailler. La métempsychose²¹ est le plus souvent évoquée comme étant un point de rencontre des deux cultures, mais aussi le végétarisme²², les grandes unités de temps²³, l'idéal ascétique²⁴.

Sans vouloir confirmer ou infirmer ses dires, il faut souligner qu'en effet les hellénistes ne font pas mention de l'Inde et sont assez réticents sur la question. En fait, ils ne ferment pas la Grèce à l'Orient, mais l'Orient pour eux, à la période archaïque ne va pas très au-delà de Babylone²⁵. Dans l'avant-propos au *Savoir grec*, Jacques Brunschwig et Geoffrey Lloyd précisent bien les positions des historiens grecs encore de mise aujourd'hui: «ce que les Grecs peuvent devoir aux autres civilisations qui les précèdent, ils l'ont très tôt transformé, marqué de leur propre sceau, et retourné contre leurs créanciers, qui leur semblent représenter soit une civilisation à l'envers (l'Égypte prestigieuse et surprenante), soit même l'envers d'une civilisation (la Mésopotamie despotique et Barbare)» (p.18). Certains nient même toute connaissance de l'Orient lointain à époque ancienne²⁶. Les échanges plus directs avec l'Inde, et les premiers attestés historiquement, ont eu lieu par l'intermédiaire de la Perse à partir de l'invasion de l'Inde par Darius en 522²⁷, et il est étonnant que Yourcenar n'en parle pas. Ils étaient

²¹ *MVV*, p. 229; *S II*, p. 181; *CL*, p. 27; 179; 313; *P*, p. 1491.

²² *CL*, p. 179.

²³ *CL*, p. 178.

²⁴ *Essai de généalogie du saint*, *EM*, p. 1682. Il est question aussi de pouvoirs miraculeux (*CL*, p. 178), du système cosmogonique d'Empédocle (*CL*, p.177-178), de la perception complète esprit/sens (*CL*, p. 180). Mais rien de tout cela n'est vraiment explicité ou détaillé, encore moins argumenté et prouvé.

²⁵ On pourra consulter P. Lévêque, *L'aventure grecque*, A. Colin, 1964, édition utilisée: Le livre de Poche, références, histoire, p. 198; 296-297; 301-302, ainsi que la préface à l'édition des *Présocratiques* dans la Bibliothèque de la Pléiade, par J.P. Dumont, p. X-XI.

²⁶ F. Baslez, dans *La Grèce ancienne*, «le péril barbare: une invention des Grecs?», Seuil, 1986, p. 287: «à l'époque hellénistique encore, les Gaulois ne sont connus que comme réducteurs de têtes, et l'Inde et l'Océan indien sont peuplés de tous les monstres que pouvait engendrer l'imagination grecque». De son côté, J. Voilquin, dans sa préface aux *Penseurs grecs avant Socrate* va plus loin (*GF*, p. 9, édition de 1964): «de là à relever des identités profondes entre les conceptions des Chinois, des Perses, des Hindous, des Juifs et celles de Pythagore, d'Héraclite, des Eléates, il y a un abîme.»

²⁷ Voir J. Goody, *L'Orient en Occident*, Seuil, 1999, p. 325-326, traduction P.A. Fabre; C. Baurain, *Les Grecs et la Méditerranée orientale*, PUF, 1997, p. 552.

assez récents du temps d'Hérodote, et des philosophes comme Démocrite, Empédocle et Héraclite (mais pas Pythagore) ont pu avoir des informations sur ce lointain pays, mais si l'on regarde ce que nous raconte Hérodote dans son *Enquête*, on se rend compte qu'il n'a pas l'air d'avoir de connaissances très précises sur les Indiens (III, 98-106).

Yourcenar a raison de noter le silence des hellénistes qui est réel, mais si les historiens ne disent rien, c'est qu'il n'y a pas de preuves tangibles et que les points de rapprochement ne sont pas suffisamment nombreux entre les deux sociétés. De toute façon, il y a une troisième possibilité d'explication que Yourcenar n'exploite pas, et il est surprenant qu'elle ne le fasse pas. En effet, les ressemblances linguistiques et religieuses ont été depuis assez longtemps étudiées sous l'angle indo-européen pour que des parallèles qui ne sont d'ailleurs peut-être que superficiels, ne fassent pas difficulté. Les travaux de Dumézil en mythologie comparée, ceux de Benvéniste sur le vocabulaire des institutions, montrent la fécondité de l'hypothèse indo-européenne²⁸. De même, André Martinet nous dit que «des considérations linguistiques suggèrent que les ancêtres des Grecs et ceux des Indo-iraniens sont restés longtemps en contact²⁹». Jack Goody, dans son ouvrage *L'Orient en Occident*, signale également que l'orient et l'occident «ont eu des racines communes en Mésopotamie et [...] ont poursuivi depuis un échange continu³⁰». Cela suffit sans doute pour expliquer certains points communs.

Comme on le voit, les présocratiques jouent surtout le rôle de médiateurs entre l'Orient et l'Occident dans l'esprit de Yourcenar. Mais elle s'appuie sans doute aussi sur la tradition grecque elle-même qui faisait voyager tous les présocratiques (et les philosophes en général) en Orient lointain, mais cette tradition est récente (elle date d'après l'expédition d'Alexandre) et pas du tout confirmée³¹. Comme elle le dit dans un de ses entretiens: «je suis passée des dialogues de Platon

²⁸ G. Dumézil, *Mythe et épopée*, 3 volumes, Gallimard; *Ouranos, Varuna*, Gallimard; E. Benvéniste,

²⁹ *Des steppes aux océans*, Payot, 1986, édition de 1994, p. 61. Voir aussi p. 68.

³⁰ J. Goody, *op.c.*, p. 322.,

³¹ Diogène Laërce, p. 179, dit que Démocrite a beaucoup voyagé: Egypte, Chaldée, Perse, Mer Erythrée. «On dit même qu'il fréquenta les gymnosophistes en Inde et qu'il alla en Ethiopie», traduction R. Genaille.

aux présocratiques, avec lesquels nous atterrissons en Orient³²». Si l'on considère l'importance qu'elle accordait à l'Extrême Orient, on ne peut sous-estimer celle des présocratiques dans son cheminement; il semble en tout cas qu'elle veuille à tout prix amplifier l'apport oriental aussi bien dans la culture grecque que dans son œuvre³³. Comme le remarque Colette Gaudin à propos de *Mémoires d'Hadrien*, mais qui est valable aussi pour *L'Œuvre au noir*, «l'Orient remplit encore pour elle cette fonction idéale d'une altérité qui permet essentiellement à l'Occident de se définir tout en augmentant ses ressources spirituelles³⁴».

Le thème du miroir, lié à Démocrite ici, renvoie également à plusieurs questions: celle de sa présence et de son rôle dans *L'Œuvre au noir* et de façon plus générale dans l'œuvre romanesque, et celle du narcissisme et de la question du «moi» chez Yourcenar, qui, comme cela a déjà été montré³⁵, fait difficulté chez elle. Comme le souligne Georgia Shurr, «chez Yourcenar, les éléments du mythe de Narcisse peuvent être retrouvés au fond de la personnalité de chacun des protagonistes importants³⁶». La phrase de Zénon: «un autre m'attend ailleurs. Je vais à lui» qui étonne son cousin et qu'il explique par «Hic Zeno, dit-il, moi-même», évoque le fameux «l'être que j'appelle moi» du *Labyrinthe du monde*³⁷. Le même Zénon «était de ces hommes qui ne cessent pas jusqu'au bout de s'étonner d'avoir un nom, comme on s'étonne en passant devant un miroir d'avoir un visage et que ce soit précisément ce visage-là» (p.683-684). Mais il n'est pas le seul personnage yourcenarien à rencontrer cette difficulté et Alexis se supporte bien mal, «fatigué de cet être médiocre... que je suis bien forcé d'appeler Moi, puisque je ne puis m'en séparer» (p.46) et se

³² *PV*, Gallimard, 2002, p. 226, entretien de 1978-1979 avec L. Gillet.

³³ Pour la question de Zénon et l'Orient, je renvoie à l'article de M. Delcroix, «L'Orient de Zénon», *Bulletin de la SIEY*, n°16, 1996, p. 49-65.

³⁴ «Orient/Occident: altérité ou jeux de miroir», dans *Marguerite Yourcenar, écritures de l'autre*, Montréal, XYZ, 1997, p.114.

³⁵ *Marguerite Yourcenar: biographie, autobiographie*, Universitat de Valencia, 1988. Les actes du colloque de Bogota, *Marguerite Yourcenar, l'écriture du moi* (septembre 2001) paraîtront prochainement.

³⁶ «Narcisse: le mythe caché chez Yourcenar», dans *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Yourcenar*, Tours 1995, p. 412.

³⁷ *SP*, Gallimard 1991, p. 707.

demande «ce que j'avais de commun avec mon corps, avec ses plaisirs ou ses maux, comme si je ne lui appartenais pas» (p.33).

On retrouve à plusieurs occasions le miroir dans *L'Œuvre au noir*. Tout d'abord en tant qu'objet, le miroir florentin de Zénon est à mettre en parallèle avec le cabinet florentin de sa demi-sœur Martha (p.805). Zénon est pour Martha une image inversée d'elle-même, l'insupportable miroir de ce qu'elle n'a pas su être, et c'est la raison pour laquelle elle ne fera rien pour le sauver (p.807): «il l'avait vue nue: il avait deviné le vice mortel de lâcheté qu'elle portait en soi, invisible à tous ceux qui la prenaient pour une femme forte... L'idée de son existence lui était une écharde. Il avait été ce rebelle qu'elle n'avait pas su être». Et à cette occasion, Martha se retrouve face à ses manquements (face à, comme devant un miroir): elle a jadis «abjectement» craint la prison; elle n'a même pas soigné jusqu'au bout sa cousine Bénédicte atteinte de la peste; sa foi, «elle l'avait étouffée sous le boisseau»; «elle n'avait pas osé confesser tout haut» sa doctrine. Cette observation d'elle-même se termine par une comparaison avec Zénon: «ce frère qu'elle n'avait vu qu'une seule fois avait passé six ans sous un faux nom. [...] C'était peu de chose comparé à ce qu'elle avait fait toute sa vie.» (p.808). L'autre comme miroir est un thème que nous retrouvons à propos de l'homosexualité, lorsque Zénon fait cette étrange confidence à son cousin: «Je goûte par-dessus tout ce plaisir un peu plus secret qu'un autre, ce corps semblable au mien qui reflète mon délice» (p.649). Avenu très important, en tout cas moins conventionnel que les explications d'Alexis (p.22): «on ne s'éprend pas surtout de ce à quoi l'on ressemble, et ce dont je différerais le plus, ce n'était pas des femmes». Dans plusieurs cas en effet, le miroir est le regard de l'autre³⁸. Stanislas pose clairement le problème dans *La nouvelle Eurydice*: «il m'était nécessaire que Thérèse n'eût pas changé: c'était en elle, en elle seule que je pouvais rejoindre une image non modifiée de moi-même» (p.1274).

La question de l'éternité, de la permanence (ou de l'impermanence) du moi est la seconde problématique fondamentale

³⁸ *NE*, p. 1271; *F*, «Achille» p. 1093-1094; «Phédon», p. 1135; «Clytemnestre», p. 1147; 1152; «Sappho», p. 1158-1159: «elle demande aux jeunes filles ce qu'attendent des glaces les coquettes».

du miroir. Apparaît également la thématique du double³⁹, soit sous la forme d'une image extérieure, ainsi le jeune homme que Zénon voit pendant son agonie (p.795-796), soit sous la forme de la gémellité, liée tantôt à l'homosexualité comme dans *Le coup de grâce* où Eric dit qu'on croyait que Conrad était son frère tant ils se ressemblaient (p.90) ou encore à l'inceste comme c'est le cas dans *Anna Soror*, où à plusieurs reprises il est question de la ressemblance frappante entre Anna et son frère: «ce visage effarouché parut à Don Miguel si semblable au sien qu'il crut voir son propre reflet dans un miroir»⁴⁰. Bien évidemment, cette présence du miroir, prolongé, comme le remarque Anna Monleon dans son article⁴¹, par l'eau⁴² ou par le cinéma (p.196) dans le cas extrême de l'extraordinaire scène d'Angiola Fidès⁴³ dans *Denier du Rêve*, évoque le mythe de Narcisse qui est d'ailleurs quelquefois explicitement nommé⁴⁴. Mais il est prolongé aussi par le thème de la photo ou du portrait qui est assez fréquent⁴⁵. Dans *Alexis*, la vieille princesse de Mainau dont la beauté n'est plus qu'un souvenir, avait dans sa chambre, «au lieu de miroirs [...] ses portraits d'autrefois» (p.52); c'est comme si le portrait était plus fidèle que le miroir, en tout cas moins décevant car plus durable. Cette relation au portrait n'est pas sans évoquer *Le portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde⁴⁶.

Mais le miroir qui nous renvoie une image peut être aussi soi-même, son propre regard. Lors d'une méditation, Zénon se trouve confronté à un miroir un peu particulier puisqu'il s'agit de son œil même: «il s'était vu voyant» (p.705), ce qui renvoie au «il s'examinait pensant» de la p.686. Comme si le plus important n'était pas ce qui est vu, mais l'acte de voir et les réflexions que cela suscite. Dans *Denier du rêve*,

³⁹ A, p. 12; CG, p. 90; 123; AS, p. 863; 945; ON, p. 795-796; 832.

⁴⁰ p. 891; voir aussi p. 863 et 915.

⁴¹ «Le miroir florentin», dans *Marguerite Yourcenar, biographie, autobiographie, op.c.* p. 195-202. Voir aussi G. Shurr, article cité, p. 414.

⁴² «Phédon» dans F, p. 1135; A, p. 11; NE, p. 1277.

⁴³ DR, p. 238-241 et 245-246. Voir l'article cité de G. Shurr, p. 416.

⁴⁴ DR, p. 241; 271; F, «Sappho», p. 1158-1159; «Phédon», p. 1135; NE, p. 1277; Narcisse n'est pas nommé mais la référence est évidente.

⁴⁵ NE, p. 1253; A, p. 52; DR, p. 238-241; 271; CG, p. 148; AS, p. 900; F, «Sappho», p. 1163; NO, «Cornélius Berg», p. 1244; HO, p. 1002-1003, et article cité d'A. Monleon, p.200.

⁴⁶ Yourcenar mentionne plusieurs fois Wilde; dans *En pèlerin, en étranger (EM)*, p.500-505, elle mentionne *Le portrait de Dorian Gray*.

Lina Chiari qui s'observe dans une glace, reçoit l'image de son sourire comme une sollicitation extérieure⁴⁷. Le miroir chez M. Yourcenar, est un support idéal pour la thématique du «moi», et de la difficulté des personnages à s'accepter⁴⁸. Cette difficulté à se reconnaître dans le miroir renvoie à ce que Yourcenar dit d'elle-même dans *Souvenirs pieux*: «que cet enfant soit moi, je n'en puis douter sans douter de tout» (p.707), et l'on sent bien qu'il y a là une difficulté réelle pour l'auteur, car le thème revient comme une obsession d'un personnage à l'autre et de livre en livre. Et de fait cette insatisfaction face à soi-même est comme un signe de reconnaissance du personnage yourcenarien⁴⁹. Ce sentiment d'étrangeté est poussé à l'extrême lorsque le miroir est considéré comme un être autonome. On en trouve un exemple dans *Alexis* quand il est question d'une maison «où les miroirs ne nous connaissaient pas» (p.67), et dans *Denier du rêve* lorsque Marcella pense à la maison de son mari: «il ne tenait qu'à elle [...] de rentrer dans cette chambre dont le lit connaissait son corps et le miroir sa forme» (p.237). Un autre cas limite se rencontre quand ce sont uniquement

⁴⁷ «il devint peu à peu sincère: elle se sourit de se voir sourire», p. 176.

⁴⁸ Voir A. Monléon, article cité p. 196: «le reflet renvoyé par le miroir yourcenarien est, d'une manière dominante, celui du visage conflictuel.» Voir aussi l'article «Intersubjectivités» de L. Mellid-Franco, dans *L'universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, 1995, p. 163.

On pourra se reporter notamment aux passages suivants qui évoquent cette difficulté: *A*, p. 33; 46; *F*, «Achille», p. 1095; «Sappho», p. 1157; *DR*, p. 174-175; 204; 238-246; *CG*, p. 109; *ON*, p. 683-684. La difficulté de reconnaître son image: *HO*, p. 967; «Sappho», p. 1158-1159; *DR*, p. 240; *AS*, p. 900; 904.

⁴⁹ Cette insistance sur le sentiment de voir autre chose que soi-même dans le miroir, si elle révèle comme on vient de le dire une difficulté propre à Yourcenar, n'est pas sans évoquer la théorie des «simulacres» de Démocrite et reprise par Epicure et selon laquelle les images des objets viennent frapper nos sens. Elles vivent d'une vie propre; «elles peuvent ne plus correspondre aux propriétés de l'objet dont elles proviennent ... devenues autonomes, elles continuent d'agir indépendamment de la source émettrice». On retrouve la possibilité de non reconnaissance et d'étrangeté. On trouve ces questions dans *Les présocratiques*, Diogène Laërce, p. 750; Théophraste, p. 809-811. Voir aussi Epicure **Budé**, *Lettre à Hérodoté*, p. 26. A. Laks, «Epicure», *Le savoir grec*, p.650.

L'idée de l'étranger dans le miroir, du doute sur la réalité de son propre corps, du sentiment d'être extérieur à son corps, se retrouve partout: *DR*, p. 175; 204; 239-241; *ON*, p. 683-684; *A*, p. 33, 46; *NE*, p. 1274, 1287. Cela peut aller jusqu'à une dépréciation de soi (*NE*, p. 1274), voire de la haine (*CG*, p. 109).

les vêtements (donc ce qui est le plus extérieur à l'individu et le plus éphémère) qui permettent au personnage de se reconnaître comme dans *Denier du rêve* où Lina Chiari «se reconnut à ses vêtements usés» (p.175) et dans *La nouvelle Eurydice* où Stanislas parle de ses vêtements posés sur une chaise comme d'une «caricature affalée de moi-même» (p.1268-1269). Il ne s'agit pas d'un simple ornement car ces vêtements ayant sa forme, au réveil, lui rappellent ses larmes et sa douleur de la veille, lui permettent en quelque sorte de rentrer en lui-même. Attitude et état d'esprit intéressants d'un point de vue psychanalytique.

Ce malaise devant le miroir, devant soi-même, se traduit encore par l'image du miroir brouillé⁵⁰, et même du miroir brisé, celui-ci étant associé à la vie fragmentée ou à la difficulté de retrouver le passé⁵¹. Dédoublement de la personnalité extrême encore dans l'épisode de Rosalia venant d'apprendre que la propriété de son enfance est vendue: «en ce moment le désastre ne l'affectait pas tout entière: un bout de glace brisée, au-dessus du lit, lui renvoyait l'image d'une personne qui n'aurait pas demandé mieux que de continuer à faire la cuisine» (p.204). Il est intéressant que le Nathanaël d'*Un homme obscur*, qui est le personnage le plus abouti de Yourcenar, comme si toute l'œuvre n'avait tendu qu'à cela, ne se regarde pas dans le miroir et que ce thème soit quasi inexistant dans le roman⁵². Dans la plupart des œuvres romanesques de Yourcenar, apparaît le miroir: les significations et les circonstances sont différentes, mais une chose est sûre, la plupart du temps, il apparaît à un moment important, voire crucial de la vie du héros. Il n'est jamais ou en tout cas rarement anodin. Ainsi dans *Alexis*, le miroir apparaît juste après le récit de la première expérience amoureuse (p.33); dans *Denier du rêve*, Lina Chiari se regarde dans une vitrine lorsqu'elle vient d'apprendre qu'elle a un cancer (p.175); dans *Le coup de grâce*, Sophie fait l'épreuve du miroir quand Eric lui dit qu'il ne peut pas l'aimer (p.109). Clytemnestre se voit dans un miroir, ce qui déclenche la tragédie: «soudain je m'aperçus; et cette vue me rappela que j'avais les cheveux gris» (p.1150). Dans *Anna Soror*, Miguel va se regarder dans un miroir quand il comprend les sentiments

⁵⁰ AS, p. 904; «Sappho», F, p. 159; DR, p. 176; NO, p. 1203 et 1245.

⁵¹ DR, p. 204, Rosalia; NE, p. 1274, 1281.

⁵² «il n'avait jamais pris la peine de constater qu'il était beau», p. 967.

de sa sœur à son égard (p.904). Dans *Feux*, Misandre présente à Achille un miroir juste avant que celui-ci ne s'élançe vers son destin de guerrier (p.1095). Dans la *Nouvelle Eurydice* enfin, le narrateur se regarde dans un miroir du train à un moment où il est, dit-il, «au tournant d'un voyage et peut-être d'une vie» (p.1274-1275). Ce miroir est donc, comme le signale Georgia Shurr, un auxiliaire de l'exploration du monde spirituel, de la quête du moi⁵³. C'est un thème riche et même assez complexe chez Yourcenar.

Pour revenir à notre extrait, c'est par le miroir que la pensée de Démocrite est présentée au lecteur. C'est lui qui suggère la prison à laquelle essaie d'échapper Zénon en quittant Paris, mais dans laquelle il va finir ses jours à Bruges. C'est par lui aussi que la notion d'infini est évoquée notamment dans l'épisode de la loupe dont nous parlions tout à l'heure (p.705). L'infinité des mondes est suggérée par le miroir qui renvoie 20 images de Zénon, mais qui renvoie en plus l'image de ses yeux étant «eux-mêmes des miroirs», avec cette idée de l'infini de l'image qui se dédouble.

Et on voit bien comment cette allusion au philosophe présocratique et à l'infinité des mondes, qui pourrait être superficielle ou seulement un appel d'image, une association d'idées (multiplication du visage dans le miroir, infinité des mondes) forme un système cohérent et riche et qui fait écho: le miroir, Démocrite, les présocratiques, l'Orient, l'écriture, le moi, la liberté, le destin de Zénon. Dans *L'Œuvre au noir*, Démocrite, appelé par le miroir florentin, est au cœur d'un faisceau de questions fondamentales pour Yourcenar.

⁵³ Article cité.

ZENON, UN ET MULTIPLE

HOREA CĂPUȘAN*

RESUMEN. Este artículo intenta analizar un aspecto menos conocido de la personalidad de Zénon, el personaje de *Opus nigrum*. De costumbre se pone de relieve sobretodo el aspecto diurno del personaje, su voluntad de saber todo, su deseo de abarcar toda la realidad en su pensamiento, su lucidez y su universalidad. Pero esa contribución subraya sobretodo el otro "bulto" de Zénon, el Zénon que presiente su fracaso, el que no puede integrar su personalidad en un todo completo, el Zénon nocturno. Este tipo de ambigüedad se refleja de una manera muy fiel en el episodio del espejo.

Avec l'épisode de la promenade sur la dune, l'épisode du miroir est une des scènes génératives du roman *L'Œuvre au noir*; et cela justifie assez une analyse à part. Et, comme dans le cas de l'autre épisode, il s'agit d'une séquence basée sur la symbolique de l'eau et du reflet. Tous les épisodes sont aussi séquences de fin de parcours; l'un clôt le premier grand chapitre, l'autre se situe au terme d'une séquence narrative; c'est, en fait, le dernier voyage de Zénon. Et ils sont des épisodes génératifs entre autres parce que tout le roman n'est au fond qu'un miroir; il y a un personnage, Zénon, qui, dans toutes ses péripéties, essaie de se trouver comme image de soi dans le miroir du monde.

Or, à une lecture plus attentive, on se rend compte que, plus encore que l'autre scène, celle-là est d'une extrême ambiguïté, en dépit de son apparente banalité. D'abord le symbole même du miroir. Théoriquement du moins, le reflet dans la glace est un adjuvant de la conscience de soi. Car cette image est un duplicat du moi et en cette qualité, elle concentre les *membra disjecta* d'une personnalité mal assurée; elle est le reflet unitaire qui unifie le je empirique désordonné. La conscience concrète peut être fragmentaire, incomplète, un bric-à-brac affreux; son reflet ne peut jamais l'être. D'où sa valeur narcissique; le miroir, vrai ou faux, donne toujours d'une personne une image

* Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca

meilleure que la réalité. On peut s'expliquer alors pourquoi on aime tellement se regarder dans la glace et pourquoi ce reflet passe souvent pour un double de l'âme humaine. De ce point de vue, le regard de Zénon est un attribut de la connaissance; il se mire pour se connaître.

Mais - première ambiguïté (la psychanalyse et l'archétypologie nous l'enseignent), le miroir n'est pas lié seulement au narcissisme qui fortifie le moi – elle est en égale mesure, un symbole de la mort¹. Il y a plus: cette ambiguïté est encore plus troublante si l'on songe que Zénon s'est mis lui-même, de son propre gré, dans ce miroir. Il a espéré d'y trouver la vue puissante, le moi uni; et il trouvera la mort! En cela, tous les deux épisodes du miroir anticipent la fin tragique du personnage; ils sont des présages de mort. C'est ce que fait d'ailleurs la séquence de la promenade sur la dune; ce n'est pas par hasard si elle est située avant le chapitre intitulée *La souricière* et c'est encore une fois une image générative et explicative à la fois; car, dans ce roman, Zénon, qui veut se connaître en se reflétant dans le monde, finira par être capturé².

Mais on peut encore aller plus loin; le miroir est pervers aussi dans un autre sens; Zénon voudrait s'y retrouver; mais en fait, cette glace n'est pas une glace habituelle; car, elle ne donne pas une seule image – mais des images multiples. Elle n'est pas unificatrice, elle dissipe. Elle donne de Zénon vingt figures un peu caricaturales. Et voilà, une nouvelle source d'ambiguïté. Pour le côté positif, il faut dire que l'image qu'elle donne est adéquate. Car Zénon est vraiment cet individu multiple, curieux de tout, sollicité par toutes les expériences possibles ou impossibles. Il est vraiment un moi multiple; docteur,

¹ Dans la psychanalyse, une analyse approfondie de la symbolique du miroir a été donnée par Otto Rank dans son ouvrage sur le double: v. Otto Rank, *Le double. Don Juan* (trad. roumaine), Iassy, Éditions de l'Institut Européen, 1997). Et dans le beau roman de l'écrivain roumain Sorin Titel, *Țara îndepărtată (Le pays lointain)*, l'ingénieur Cristea meurt après avoir porté sur ses épaules un miroir.

² C'est d'ailleurs ce qui arrive à presque tous les héros yourcenariens; presque tous sont attirés par un monde qui leur semble être plein de promesses et qui, à la fin, les engloutira d'une façon ou d'une autre. V. notre article *Marguerite Yourcenar et les deux infinis*, sous presse. A cela on pourrait ajouter que le miroir porte des écailles et cela renvoie au poisson; figure ambiguë aussi, figure de la fertilité, mais aussi animal qui «avale», comme la baleine qui a avalé Jonas.

alchimiste, inventeur, athée, hérétique, philosophe, vagabond, persécuté politique et maintes choses encore. Comme les individus multipliés évoqués par Démocrite, il vit dans plusieurs univers parallèles.

Mais cette liberté essentielle du personnage, cette capacité de se mouvoir rapidement entre les choses («varius multiplex multiformis» dira Hadrien), de s'adapter, de se transformer comme Prothée a comme contrepartie une impossibilité d'être un et c'est aussi de cela que le miroir rend compte. Si Zénon est toutes les choses qu'on peut imaginer, alors il ne peut pas être un. Il n'a pas de moi stable, mais fluide et gluant comme une amoœebe. Il est vrai que son idéal, c'est l'indépendance envers toutes les choses du monde – mais pour avoir un moi il faut se limiter, s'enfermer dans une forme. Zénon n'a pas de forme. Sa vie qu'il a voulu cohérente se révélera être à la fin une série décousue d'expériences, de rêves, de promesses inaccomplies, d'idées géniales à l'état naissant. Cet homme qui a tant voulu avoir sa propre voie, n'en aura pas une. Toute concentration sur son propre moi sera vouée à l'échec; il n'aura que des souvenirs, mais pas de fil conducteur qui unifie ces souvenirs en un devenir humain. Et la structure du roman avec sa vision panoramique, ses brusques changements de focalisation ne fera que refléter cette incohérence.

Nous pouvons aller encore plus loin et noter aussi l'une des caractéristiques les plus troublantes du miroir, c'est qu'il est totalement impartial. Le miroir peut refléter toutes les figures et toutes les choses; mais il n'est affecté par rien³. Et le monde où Zénon a vécu est pareil, il l'oubliera. De Zénon personnage qui a voulu être tout ne restera rien; comme un autre Peer Gynt, il sera «fondu». La multiplicité du personnage va de pair avec son inconstance et finalement sa vanité.

Et, comme le miroir reste malgré tout un reflet fidèle, on peut supposer qu'elle donne dans ce cas aussi, une image exacte. Et, en effet, cette dualité vie-mort, durabilité éphémérité, implicite dans ce

³ C'est sans doute pour cela que, par exemple dans la philosophie Samkhya, le miroir passe pour l'image de l'impassibilité de l'*atman* qui ne change pas au contact des choses. Et d'ailleurs la quête de Zénon qui voudrait lui aussi être ce miroir impassible, n'est pas sans rappeler la quête des yogins. V. M. Eliade, *Patanjali et le Yoga* (trad. roumaine), Bucarest, Éditions Humanitas, 1995; J. Filliozat, *Philosophies de l'Inde* (trad. roumaine), Bucarest, Éditions Humanitas, 1993.

symbole se retrouve aussi dans le personnage Zénon. Il est, tout comme son double reflété, un être contradictoire. Il tient à la vie et à la lumière par son esprit lucide, par sa méthode scientifique, par sa volonté de domination sur la nature. Mais Zénon, qu'il le veuille ou non n'est pas que cela. Il y a chez Zénon un côté nocturne, voir même funéraire qui tout en étant toujours sous-entendu, resurgit surtout vers la fin. Car, tout scientifique et esprit lucide qu'il soit, Zénon est toujours attiré par ce qui est ténébreux, secret, suspect même. Est-il d'ailleurs un pur hasard si on le soupçonne toujours, d'hérésie? Or, si cela est vrai, c'est que quelque chose en lui fraternise, peut être même à son insu, avec ses forces obscures. Car, la science qu'il aborde aux tous premiers instants n'est que l'alchimie- science de la «mort» et de la «renaissance» des métaux. Et puis, sa propension pour l'inconscient, sa volonté de sonder les gouffres du moi relève du même penchant vers l'obscurité: or, l'obscurité est un présage de la mort. Ce qui démontre encore plus le caractère funéraire de ces épisodes oniriques, c'est que parmi eux, il y en a un qui est tout à fait obsédant; c'est celui de l'élan qui regarde tristement. Mais on sait que les cervides sont des animaux ayant une symbolique mortuaire (c'est pour cela qu'on rencontre des figures de ce type dans les tombes des celtes par exemple, chez lesquels d'ailleurs le dieu Cernunos avait une figure de cerf⁴). Au même symbolisme se rattache aussi l'évident penchant de Zénon pour les zones polaires (il a passé beaucoup de temps en Suède et même en Laponie). Les zones polaires ont elles aussi une connotation funéraire si nette, que chez beaucoup de peuples nordiques elles rennoient soit au chaos primordial, soit aux territoires d'après la mort⁵. Dans ce contexte, l'étude même du corps humain et du sang relève d'un voyage dans l'au-delà (on se souvient que pour le congénère de Zénon, Hadrien, la nutrition était une des choses troublantes devant lesquelles il restait toujours perplexe).

On peut même aller encore plus loin: ce que le miroir montre c'est que chaque esprit «diurne» contient en lui-même sa contrepartie

⁴ V. Penguin, *Dictionary of Religions art Cernunos*, s.v.

⁵ Il suffit de lire la *Kalevala* et les *Eddes* pour s'en rendre compte. Pour d'autres exemples entre beaucoup d'autres, ceux très beaux recueillis par Arnold van Gennep, *Les rites de passage* (trad. roumaine), p. 135, 139.

nocturne. Pour Zénon cela ne se passe pas autrement. Cette partie de lui-même existe et en présageant la mort prochaine du personnage, le miroir montre aussi que cette mort se trouve à l'intérieur de son propre égo.

Et alors on peut bien voir pourquoi Zénon a-t-il souri amèrement en se voyant dans le miroir. C'est que certainement il n'était pas dupe; il voyait ou au moins ils pressentait la signification secrète de cette image. Reste que peut-être (c'est aussi ce que le miroir montre), il y a plusieurs univers parallèles et analogues; et alors un individu qui est mort ici pourrait continuer sa vie dans un ailleurs quelconque. Peut-être... Mais cela, malgré les dons prophétiques qu'on lui attribue parfois, le miroir n'a pas voulu le dire.

BIBLIOGRAPHIE

Yourcenar, Marguerite, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, 1982.

Eliade, Mircea, *Patanjali et le Yoga* (trad. roumaine), Bucarest, Editions Humanitas, 1995.

Filliozat, Jean, *Les philosophies de l'Inde* (trad. roumaine), Bucarest, Editions Humanitas, 1993.

Penguin, *Dictionary of Religions*, London, Penguin, 1996.

Rank, Otto, *Le double, Don Juan* (trad. roumaine), Iassy, Editions de l'Institut Européen, 1997.

Van Gennep, Arnold, *Les rites de passage* (trad. roumaine), Iassy, Editions Polirom, 1996.

L' ŒUVRE AU NOIR L'ICONOGRAPHIE AU SERVICE DU ROMAN

MARTHE PEYROUX*

ABSTRACT. Marguerite Yourcenar has always been preoccupied with creating a work based on concrete reality and on the endless resources of the soul and of the spirit. With a view to respecting these criteria, she gathered among others an important iconographic file representing Zenon on the road or in the Bruges asylum. If we were to simplify in the extreme and to follow exactly the plan of this file, we might mention, in order to represent what the author names "the aspects of the world", a retable known as that of the "mystic lamb", which opens a large perspective on a Flemish city, or the beautiful Innsbruck aquarelle painted by Dürer. The composition of the portraits, of the characters, of the "human faces" comprises several examples in that particular sense. The most famous of them, that of Erasmus bent over his desk, is kept at present in the Louvre museum, together with that of the "Moneylender and His Wife", an expressive symbol of the attraction exerted by gold and gain. Breughel, whom the novelist appreciates very much, could not be absent from this line. Two of his most famous paintings invite us, one tempting us with a dance among the peasants, the other suggesting us to pity five miserable blind creatures, but moreover to understand, by means of allegory, that, very much like these disabled human beings, probably the leaders of the world guide us without clearly seeing themselves the destination towards which they take us. Dürer's "melencolia" suggests a state of mind haunted by dark forces before the possible lightning of the genius.

Whichever the painting considered, its interest always surpasses simple description, elevating us to the level of reflection.

À la suite des *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*, Marguerite Yourcenar précise que, soucieuse à l'égal de Racine d'être fidèle aux faits, elle tenait à la connaissance de ses lecteurs les «pièces justificatives», fondements de sa biographie du prince. C'est ainsi qu'elle énumère au long de douze pages d'une typographie fine et serrée, les sources de son érudition.

Elle procéda de même pour composer *L'Œuvre au Noir* et une *Note* à la fin du volume nous renseigne sur le grand nombre

* Université Paris IV Sorbonne

de «pièces à l'appui» grâce auxquelles son roman historique décrit une réalité conforme au temps et au lieu choisis. Autrement dit, la romancière interrogea l'Histoire, les chroniques, les biographies, tout récit d'événements susceptibles de donner: à son œuvre un cachet d'authenticité.

Mais ces notes anecdotiques ou empruntées au monde des idées ne suffisaient pas pour camper avec véracité des êtres fictifs. Il y manquait le détail concret, les silhouettes, les portraits, le décor, les paysages, les arrière-plans sur lesquels s'étaient déroulées les vies.

C'est ainsi que pour créer les protagonistes de *L'Œuvre au Noir*, et pour se familiariser avec leur environnement, Marguerite Yourcenar entreprit une démarche supplémentaire. Elle chercha son bien parmi les œuvres d'art picturales contemporaines de Zénon, interrogea tout indice graphique porteur d'un témoignage sur les traits des êtres et sur les aspects de la vie en ces temps dits de la Renaissance. Elle opéra un travail de bénédictin, un travail de résurrection. Ce n'est cependant que vers mars – avril 1969 que Marguerite Yourcenar rassembla parmi les éléments d'un volumineux dossier intitulé *Notes de composition de L'Œuvre au Noir*, ceux qui constituèrent désormais la somme des documents iconographiques intitulée tout simplement *L'Œuvre au Noir*. Ce dossier, vaste compilation de peintures et de gravures des XV et XVI siècles auxquelles s'ajoutent quelques photographies contemporaines compte six parties dont vous trouverez le détail sur la feuille que l'on vous a remise. 81 illustrations sont réparties dans cet ensemble documentaire visuel.

Pour prendre connaissance de ce dossier, je pourrais vous convier à vous rendre à Petite Plaisance, la demeure américaine de la romancière, à Northeast Harbor, dans l'Île des Monts Déserts, État du Maine à l'extrême nord-est des États-Unis, jolie maison en bois, toute blanche située au bord de l'océan Atlantique. Or il se trouve que quatre Yourcenariens français ont eu l'idée de publier le contenu de ce dossier sous le titre *L'album illustré de L'Œuvre au Noir de Marguerite Yourcenar*. (Noir avec une majuscule, je ne suis pas arrivée à déterminer s'il fallait une majuscule ou une minuscule à «noir»; toutes les graphies circulent). J'ai examiné cet album avec un grand plaisir et j'en ai retenu sept reproductions que je vais vous soumettre.

Les deux premières d'entre elles appartiennent à la *première partie* du dossier intitulé de la main même de l'écrivain: *Les aspects du monde*.

La première peinture due à Jan Van Eyck, peintre Flamand né à Bruges, est un détail du *Retable de l'Adoration de l'Agneau mystique*, inauguré en 1432. Il se trouve cathédrale Saint-Avon à **Gand**, ville située à mi-chemin entre Bruxelles et Bruges en direction du nord-ouest. Première surprise, on attendait Bruges, ville natale et lieu de la mort de Zénon, au lieu de Gand. Que les archives graphiques ou écrites sur Bruges manquent importaient peu, la romancière connaissait Bruges intimement. Elle y revint même trois ans après la parution de son livre. Pendant coût un mois, en avril 1971, elle refit «dans les rues de Bruges chacune des allées et venues de Zénon. Comment, par exemple, il variait son itinéraire pour se rendre à la forge, afin d'y soigner Han. À quel angle de rue il a vu passer Idelette prisonnière» (etc.).

Document I

Regardons ce panneau du retable fermé et sur son envers. Il s'intitule: *Fenêtres géminées ouvertes sur une ville flamande*. L'imprécision du lieu laissait le champ libre à l'imagination de Marguerite Yourcenar pour utiliser ce tableau à sa guise. Nous rencontrons un milieu urbain, celui qui domine dans le roman. La vue prise de fenêtres à un premier étage plonge sur une rue tranquille. Le tableau soumis aux lois toutes nouvelles de la perspective séduit pour la fine précision du détail. À gauche, une suite de maisons à hauts pignons aux versants très en pente – le climat est pluvieux – le toit de chacune d'elles est orné à son faîte, côté rue, d'une oriflamme. Cet usage se perpétue dans les provinces, en France de nos jours, mais l'oriflamme a été remplacée par un «épi», fantaisie géométrique en céramique ou en métal. Les façades à colombages, par exemple la troisième en allant vers le fond du tableau, type de construction charpentée de poutres de bois et qui existe encore, témoignages d'un passé séculaire ou reconstitutions de nostalgiques du bon vieux temps. J'en ai vu à Sibiu et l'on en rencontre assez fréquemment en France, en Normandie. Ces mêmes façades débordent en encorbellement sur la rue, c'est-à-dire en surplomb, en saillie; type de construction toujours pieusement

conservée dans certaines provinces françaises et même à Paris dans deux rues très étroites derrière l'hôtel de ville. À droite s'élève une maison couronnée de créneaux sans doute quelque établissement public. Et au fond pointe la flèche d'un clocher surmontée d'une haute croix prolongée par un coq tenant lieu de girouette.

Dürer dans son *Journal de voyage* que Marguerite Yourcenar connaissait, dit avoir admiré Gand «grande et merveilleuse ville» dont la rue que nous surplombons conduit tout droit à une tour, vraisemblablement une de ses portes, enfermant ainsi les citadins entre des murs, comme dans une espèce de souricière. Ce sentiment de claustration est contrebalancé par le vol en plein ciel des oiseaux libres dans l'espace encore impénétrable aux hommes de l'époque.

Document II

La deuxième reproduction urbaine représente **Innsbruck**, par Dürer justement. C'est une aquarelle datant de 1495 intitulée *Vue d'Innsbruck*, ville autrichienne traversée par la rivière Inn. Cette ville joue un rôle important dans *L'Œuvre au Noir*. Zénon y tint une longue conversation avec son cousin Henri-Maximilien, retrouvé par hasard. Les deux hommes se font des confidences sur les enseignements qu'ils doivent à la vie, à leurs voyages au long des routes. Marguerite Yourcenar ira jusqu'à écrire dans ses *Carnets* qu'«Innsbruck est (pour Zénon) une période de crise: derniers soubresauts du moi» avant l'oubli total de ce moi et le don total de soi au service des autres dès son retour à Bruges.

La gravure montre la ville du pied des montagnes du Tyrol aux sommets enneigées. Elle se reflète dans les eaux bleu verdâtre de la rivière. De hauts nuages *venus de nulle part pour aller nulle part* dominant des constructions étroitement serrées les unes contre les autres. Les clochers finement élancés, les tours des remparts, les toits rouge brique, hauts et pentus décorés d'oriflammes serpentine rappellent Gand. Les lucarnes qui percent le flanc des toits n'ont pas l'élégance un peu mystérieuse des «Yeux de Sibiu». À droite, on distingue, un monastère puis un pont; à gauche une maison partiellement sur pilotis et le long de la grève au pied des remparts de couleur claire, au bord de l'eau, probablement un groupe de bateliers.

De ce tableau se dégage une douceur printanière, une clarté line, alors que, dans *L'Œuvre au Noir*, la scène se passe en hiver. «Henri-Maximilien regardait pleuvoir sur Innsbruck.» Il regardait couler

«aux carreaux l'éternelle pluie bête», celle qu'accompagne un ennui morose. «La nuit tombait, mais les faibles lueurs du couchant se reflétaient encore sur la neige fraîche des pentes de montagnes par-dessus l'ardoise des toits gris». (Couleur en contradiction avec le rouge ocré de l'aquarelle). «Pendant la nuit, la pluie recommença, puis tourna à la neige». Enfin au dénouement de la rencontre inopinée entre les deux cousins, Marguerite Yourcenar use d'une métaphore filée, un de ses procédés rhétoriques favoris, pour établir un parallèle entre les «maisons drapées de blanc (qui) faisaient penser à des visages cachant leurs secrets sous l'uniformité d'une cagoule» et la situation prochaine de Zénon cachant son identité véritable sous une carapace de vêtements sombres élimés et s'inventant un nom d'emprunt pour tenter d'échapper à la vindicte inquisitoriale.

D'autres gravures urbaines jalonnent les derniers voyages de Zénon à travers l'Europe septentrionale. Je n'en donnerai qu'un exemple sans l'illustrer ; il s'agit de la boulangerie de Salzburg, en Autriche, un peu à l'est d'Innsbruck, boulangerie dont la patronne voyant un pauvre hère transi et recru de fatigue assis sous l'auvent de sa boutique «lui avait tendu une miche encore chaude». Cette femme était apparue à Zénon comme un des visages de la «bénignité» Il se trouve qu'une boulangerie et son petit banc de pierre existent toujours sous le même auvent, dans la même ruelle depuis 1429. Marguerite Yourcenar possédait la photographie de ce lieu multiséculaire. Salzburg, c'est aussi le souvenir de Mozart.

La boulangère et le musicien nous invitent à tourner maintenant nos regards vers la *cinquième partie* de l'album, «**Les visages humains**». (Les deux voyelles «e» de ce titre sont calligraphiées *epsilon*, -e- comme souvent dans l'écriture américaine manuscrite).

Les visages humains

J'en donnerai quatre exemples.

Premier exemple, **Document III, Érasme**

La conscience professionnelle de la romancière s'est manifestée avec peut-être encore plus d'acuité lorsqu'il lui revint la tâche d'esquisser la physionomie ou la silhouette de ses personnages. Si peu décrits soient-ils, il importait que le lecteur s'en fit une idée afin de mieux vivre avec eux. Le portrait-archives, pourrait-on dire, qui surgit à

la mémoire de l'écrivain, fut celui d'*Érasme* nommé à deux reprises dès le rappel des sources énumérées dans la *Note* finale. Nous autres Français sommes d'autant plus fiers de ce rapprochement entre Zénon et le célèbre humaniste hollandais que son portrait peint par Holbein en 1523 se trouve au musée du Louvre, à Paris.

Érasme, plume d'oie à la main, écrit. Sa feuille parcheminée est posée sur une tablette inclinée comme un lutrin, disposition qui aide à se tenir bien droit pour travailler. Yeux baissés sur sa page, lèvres étroitement serrées, bagues aux doigts, chaudement vêtu de couleurs noires et brunes, le savant rédige en latin les principes de sa philosophie. Toutefois, il faut noter que Zénon ressemble à Érasme par sa naissance (voir la note de l'auteur) et surtout par ses préoccupations intellectuelles. Tous deux sont hommes de pensée, absorbés par l'écriture. Marguerite Yourcenar évoque le philosophe dans son hospice occupé la nuit à travailler «parmi ses livres». Il partageait avec Érasme le souci de rechercher la vérité mais ne disposait pas, comme son modèle, du loisir de la révéler sans risquer les foudres de l'Inquisition. Il ne fut que l'ombre du grand penseur hollandais. Physiquement, il n'est pas non plus son sosie. Quelques bribes de phrases nous permettent de voir Zénon purement inventé. Frêle esquisse d'un «garçon maigre, au long cou» marchant hâtivement sur «les routes de l'espace». Bien plus tard, à Innsbruck, Henri-Maximilien le trouve vieilli, «l'air soucieux et fatigué». La familiarité de Marguerite Yourcenar avec celui qu'elle aimait «comme un frère», nous vaut dans les *Carnets de Notes* un supplément de détails en accord avec l'activité et le tempérament du personnage fictif. Érasme est oublié. La romancière nous confie que pendant ses insomnies, elle eut «l'impression de *tendre la main* à Zénon». Elle précise de surcroît: «Je connais bien cette main d'un brun gris, très forte, longue, aux doigts en spatules, peu charnus, aux ongles assez pâles et grands, coupés ras. Le poignet osseux, la paume assez creuse et sillonnée de nombreuses lignes», énigmes du destin. Ces quelques traits suffisent pour dessiner dans l'imaginaire du lecteur un portrait en pied et en détail sinon pour la physionomie, encore que Marguerite d'Autriche remarqua: «le beau visage arrogant» du jeune homme installé sous la cheminée.

Document IV

Le deuxième tableau que j'ai retenu s'intitule *Le prêteur et sa femme* de Quentin Metsys, 1514, au musée du Louvre. Jeune essayiste, Marguerite Yourcenar avait bâti une histoire économique de l'Europe. Dans un article norme *Le Changeur d'or*, vite emprunté à un tableau d'Holbein, elle notait au XVI^{ème} siècle le lent passage de la civilisation du fer à la civilisation de l'or. Mais dans *L'Œuvre au Noir*, les premiers possesseurs d'une grande fortune ne sont pas des *changeurs* de monnaie, seulement des prêteurs, tels les Fugger de Cologne, Martin, «la belette rhénane», fluet, rusé et sa femme Salomé. Ces ancêtres de nos banquiers aidaient les puissants à se dégager de leurs dettes, à satisfaire leurs coûteux désirs – la mitre d'or de Monseigneur, la tour d'une cathédrale – ou à répondre à la nécessité de posséder des armes. À eux «la substance jaune» prêtée «à un taux digne de celui des Juifs de l'usure».

Le patronyme Fugger appartient à une famille de financiers allemands d'Augsbourg. L'un d'eux fut particulièrement célèbre, Jacob Fugger dit «le Riche». On doit le portrait de cet homme cousu d'or qui comptait parmi les plus puissants de l'Europe dans la première moitié du XVI^{ème} siècle à Durer. Son envergure dépassait bien sûr celle de Martin Fugger. Il intervenait dans les affaires politiques du pays. Martin Fugger se contentait d'être un riche possédant que l'on peut imaginer, comme sur le tableau, assis à son comptoir, pesant une pièce d'or sur le plateau de sa fine balance, un trébuchet léger et très précis. Sa femme, à ses côtés, feuillette un livre mais en vérité, elle semble s'intéresser scrupuleusement au travail de son mari, attirée elle aussi par l'appât du gain. On aura remarqué la petite boîte ronde où l'on empilait les pièces d'or, les perles peut-être gagées, les calepins sur les étagères et la beauté, la richesse des costumes, leur éclat, l'heureux contraste du bleu sombre et du rouge, l'importance des coiffures descendant jusqu'aux oreilles. Salomé Fugger portait «de bonnes étoffes dont la laine cardée et tissée avec des soins révérencieux garde quelque chose de la douce chaleur des brebis vivantes». Le couple de banquiers yourcenariens est à nul autre pareil tout en étant parfaitement plausible. La romancière-historienne ne copie pas ses modèles, elle s'en inspire seulement, travaillant

comme le souhaitait Montaigne dans une gracieuse comparaison: «les abeilles pillotent de ça de là les fleurs, mais elles en font après le miel, qui est tout leur: ce n'est plus thym ni marjolaine».

Laissons ce compère et ses semblables, ces *manieurs d'Or*, mot que Marguerite Yourcenar écrivait avec une majuscule, devenir «maîtres es réalités» eux dont dépendra de plus en plus le sort de l'humanité, à leur époque, la guerre ou non entre la Croix et le Croissant.

Les deux tableaux que vous allez voir maintenant sont des œuvres de Breughel, peintre très apprécié de Marguerite Yourcenar. En 1956, par exemple, elle visita une fois encore le Musée d'Art Ancien de Bruxelles pour *rendre ses respects* à cet artiste. Néanmoins, les deux tableaux classés dans le dossier de *L'Œuvre au Noir*, tous deux datés de 1568, n'appartiennent pas au musée belge. C'est à Vienne qu'il faut se rendre pour admirer *La danse des paysans*.

Document V

Des paysans tournoient endiablés sur la grand-place d'un beau village aux grandes maisons de brique coiffées de chaume. Une telle scène n'apparaît pas dans le roman mais elle est suggestive de la cornemuse que portait l'aveugle rencontré par Zénon sur la route de Heyst lorsqu'il songeait à s'embarquer pour l'Angleterre fuyant la menace d'une arrestation à Bruges. Il convient de regarder au premier plan, à gauche, la scène si naturelle et si empreinte de tendresse d'une mère ou d'une sœur aînée, vu la taille du personnage, qui entraîne un enfant à se mouvoir au rythme de la musique. Ce détail scénique rappelle l'allusion à la vieille femme que Zénon aborde dans une cour de ferme et dont le «visage ingrat» s'illumine dès que l'enfant appelé trottine vers elle. Il me plaît aussi de penser que dans la farandole endiablée au premier plan à droite, la tache jaune vif de la robe d'une jeune femme, retroussée par le vent de la course, ait pu suggérer à Marguerite Yourcenar nouvelliste «le jupon jaune» qu'Aphrodisia portait au temps de son grand amour secret avec Kostis le Rouge.

Marguerite Yourcenar trouvait dans des scènes de genre, comme celles-ci, l'expression du réalisme qu'elle cherchait à communiquer à ses descriptions. Comme pour le peintre, chacune des scènes évoquées devait traduire un épisode de la vie quotidienne promu au rang de fait pictural universel. Breughel servit les

intentions de la romancière. Il lui procura une somme de documents artistiques qui lui permirent de présenter toujours d'une manière juste et naturelle des faits vrais dont elle faisait une synthèse inventée mais cohérente. En 1956, elle écrivait à Nicolas Calas, un ami grec: «Qu'elle avait quelque peu l'impression d'être reliée à lui (Jérôme Bosch, peintre belge, 1450-1516), et surtout peut-être à Breughel, par mes attaches flamandes, par une certaine sensibilité particulière qui n'a tout à fait pris sa forme qu'entre la mer du Nord et la Meuse au cours du XVI^e siècle, et dont il reste encore aujourd'hui des traces (je pense par exemple au côté *Tentation de Saint Antoine* de l'œuvre de Rimbaud). Et surtout, de plus en plus, je trouve chez ces deux peintres [...] une sorte d'inquiétante préfiguration du monde qui nous entoure, une radioscopie du monde humain tel que nous ne pouvons plus ne pas le voir et ne pas en souffrir».

En ce qui concerne Bosch, elle écrivit dans les *Carnets de Notes*: «la noircaude» d'Idelette est «quelque peu inspirée par les moricaudes de Bosch».

Et pour bien comprendre l'allusion finale à cette «inquiétante préfiguration du monde», il n'est que de regarder le deuxième tableau breughelien, contenu dans le dossier de la romancière: ***La Parabole des aveugles***.

Document VI

Parabole ? Allégorie ? En quel sens ? Expliquons-nous. Les cinq personnages, cinq misérables créatures frappées de cécité ont eu l'imprudence de faire confiance à un guide victime de la même infirmité qu'eux, à droite du tableau, l'homme à la renverse. Ce guide les a conduits sur une pente dangereuse ; lui-même est la première victime de sa témérité. Il tombe sur le dos, dans un ruisseau boueux entraînant ses pairs, ses semblables, dans sa chute, les vouant ainsi à un même destin fatal. Il ne pouvait en aller autrement puisque ces malheureux se tenaient solidairement par leurs bâtons et par leurs bras.

Maints exégètes ont commenté ce tableau, y compris des médecins qui ont observé ces visages tous dirigés vers le haut parce que ces hommes n'ayant rien à regarder tendent au ciel leurs autres sens, l'ouïe et l'odorat, comme pour y capter un bruit, une odeur connus. Chacun de ces aveugles est atteint d'un cas précis de cécité. Signalons seulement le personnage central, bras gauche tendu sur son bâton, dont

l'œil droit est dévasté par un leucome, tache blanchâtre sur la cornée. Dans *L'Œuvre au Noir*, il réapparaît, désigné par une périphrase «l'homme aux yeux blancs», muni d'une longue gaule, comme ses congénères breughéliens. C'est lui qui vint s'asseoir un moment auprès de Zénon en route vers la mer et une évasion éventuelle.

Notons encore la gamme des couleurs qui accentue l'impression dramatique de la chute dont nous sommes témoin. Des gris froids, des verts olivâtres, des jaunes délavés, fades, ternes. Impression rendue encore plus grave du fait qu'elle se déroule dans un cadre paisible, un paysage brabançon (c'est-à-dire du centre de la Belgique) que l'on a pu situer non loin de Bruxelles. Le contraste est saisissant entre le pathétique humain et l'indifférence de la nature. Même l'église et ses fidèles ne peuvent intervenir pour dénouer le drame qui se joue non loin d'eux.

En 1956, Marguerite Yourcenar rappelle dans *Souvenirs pieux*, le moment où les Russes encerclèrent Budapest et le tableau *La Parabole des aveugles* qu'elle nomme *Les aveugles conduits par des aveugles*, «la plus pertinente de toutes les allégories» peintes par Breughel. Le premier aveugle symbolise «la folie, la bêtise» qui règne sur le monde entraînant des peuples voire l'humanité entière vers les pires désastres. La romancière connut à cette époque un immense découragement né de la résurgence inlassable à un rythme même accru des crises qui ensanglantent le monde.

La septième et dernière reproduction appartient à la quatrième séquence de l'album, dite «**La vie rêvée**».

Document VII

Elle est l'œuvre de Dürer et se nomme *Melencolia*, avec une faute d'orthographe jamais élucidée. C'est une gravure au burin, de couleur sombre.

Au sommet de la gravure, une chauve-souris porte sur ses ailes déployées le titre de l'œuvre, «melencolia». Le personnage principal, figure allégorique, une femme selon certains commentateurs, un grand archange selon Marguerite Yourcenar, symbolise l'humeur mélancolique. Le visage est volontairement laissé dans l'ombre ; son expression funeste évoque un état d'âme encore confus et travaillé de forces obscures, telle la matière noire dans les phases initiales du processus de l'alchimie. De nombreux objets,

par exemple le compas dans les mains de l'archange, une sphère, un cube tronqué... sont prêts à seconder le pouvoir créateur de l'artiste lorsque, à la mélancolie surmontée succédera la libération des forces du génie. Marguerite Yourcenar commentait ce tableau en ces termes: «...Dans l'obscurcissement d'un crépuscule où le réel se dilue en hypothèses, le grand archange médite, devant la mer, au couchant d'un jour d'orage, sous un ciel où plane une chauve-souris qui descend des Chimères».

Il convient encore de noter dans l'angle droit au sommet, gravé dans la pierre du mur, la présence d'un *carré magique* soit d'un carré tel que la somme des nombres d'une ligne, d'une même colonne, et des deux grandes diagonales soit constante. Dans le cas présent: 34. Suprême coquetterie de l'artiste, avoir fait apparaître dans la ligne du fond la date de réalisation de la gravure: 1514. La présence d'un tel carré dans la gravure de Durer confirme l'importance et la confiance que les hommes du passé accordaient à ces signes cabalistiques.

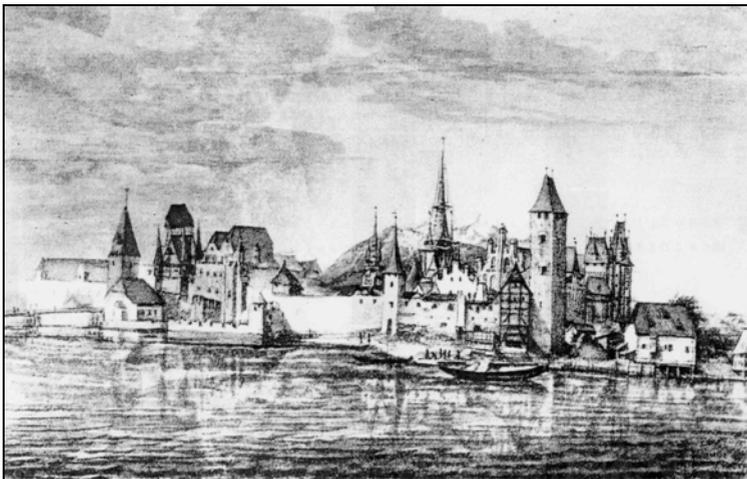
Je conclurai cet exposé en disant que Marguerite Yourcenar ne fut ni un grand portraitiste à la mesure de Balzac ni un grand paysagiste à la façon de Chateaubriand. Ses préoccupations étaient autres, plus proches de l'humain. Sa pensée allait plus vers ses tourments qui assaillent ses semblables et la perspective décourageante de ne pas voir d'issue à cette condition difficile. Néanmoins, pour exprimer sa pensée, ses convictions, sa vérité sur le monde tel qu'elle l'observait, elle adopta une méthode mixte, à la fois concrète et abstraite. Présenter des personnages pris dans le tourbillon de l'existence qui seraient ses interprètes et non s'enfermer dans un «poêle», nom que l'on donnait autrefois à une pièce bien chauffée, à la façon de Descartes pour égrener ses pensées sans prendre appui sur la vie alentour. Ainsi ses romans fondés sur la réalité vivante des faits et des gestes des hommes se haussent-ils toujours au niveau de la réflexion. Le recours à l'art pictural permit à Marguerite Yourcenar de créer avec un réalisme indéniable des porte-voix prestigieux dont vous célébrez aujourd'hui l'un des plus grands, Zénon, celui dont elle se sentait la plus proche par la pensée.

Document I

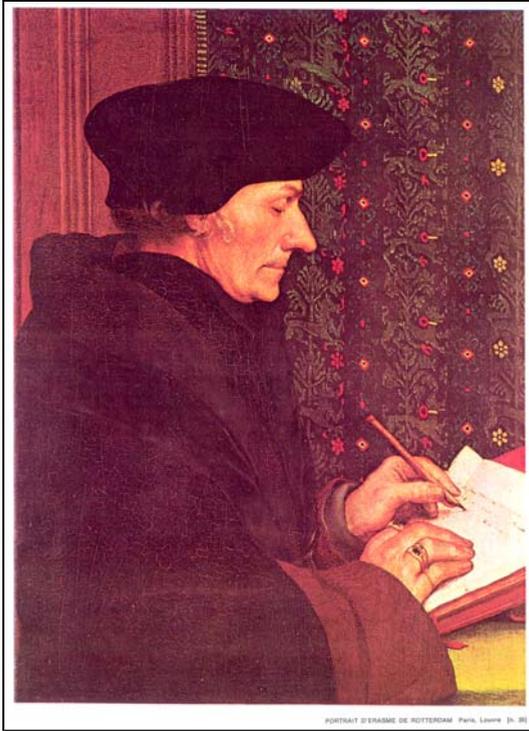


L. Jan Van Eyck, *Retable de l'Adoration de l'Enfant mystique* (detail), Gand, cathédrale Saint-Bavon.

Document II



Document III



Portrait d'ERASME DE ROTTERDAM Paris, Louvre. [A. 20]

Document IV



Quentin Metsu, *Le Préteur et sa femme*, Paris, musée du Louvre.

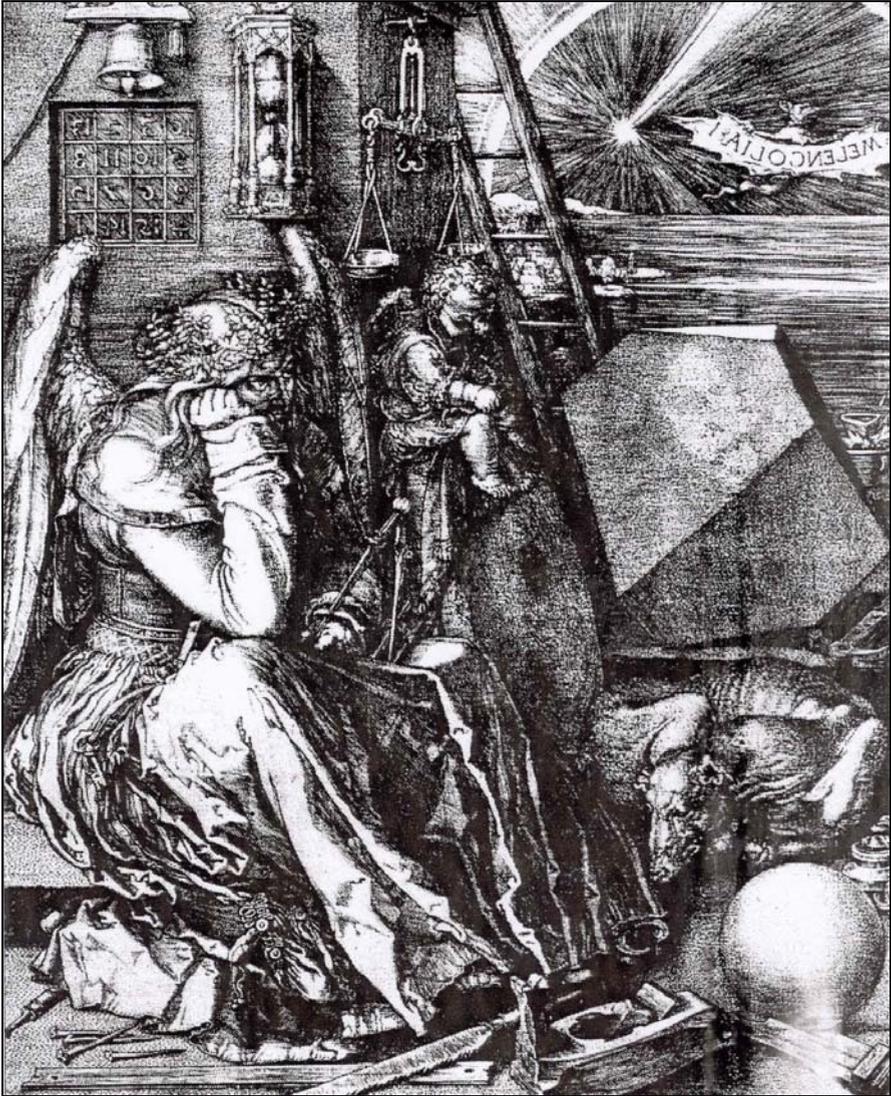
Document V



Document VI



Document VII



Marguerite Yourenar

N° 1938. - Le dix juin, MIL NEUF CENT et trois Douzeurs après midi
 DIX NEUF CENT DUIZEND NEGENHONDERD om nat

après constatation, Nous, Emile Bruylant, Officier de l'Etat civil de la ville de BRUXELLES, dressons l'acte de NAISSANCE de
 na geboortlijding, stellen II/1, Ambtenaar des Burgerlijken stands der stad BRUSSEL, de GEBORTEJAET op van

Marguerite Antoinette Jeanne Marie Justine Cleenewerck de
Crayencour, née le huit de ce mois, à huit heures du matin, à Craysen-
louis, 193, 62 D^{me}, fille de Georges René Charles Joseph Cleenewerck de Craysen-
louis, fort pressentaire, né à Lille (à Nord-France), et de Thérèse Louise Justine
Marie Philippine de Carlier de Carlier, née à Liège, en Belgique, et dont nous ignorons le domicile actuel.

Sur la déclaration de son père, âgé de cinquante ans.

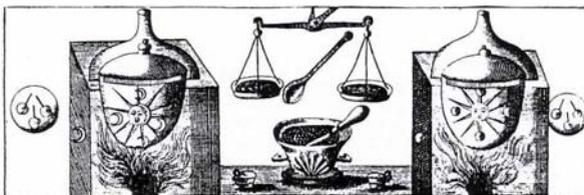
Op de verklaring van

En présence de Théobald de Carlier de Carlier, avoué, ingénieur, âgé de
deux mois, domicilié à Saint Gilles, et de Georges Baron de Carlier
de Carlier, grand aîné, industriel, âgé de cinquante deux ans,
 Doucet acte il leur a été donné lecture.
 Van welke acte er hun lezing is gehouden gecorrd.

M. de Carlier de Carlier
de Carlier de Carlier
de Carlier de Carlier

Acte de naissance de Marguerite Cleenewerck de Crayencour

Date : Déclaration 10 juin 1903, naissance 8 juin.



Les instruments de l'alchimiste

L'album illustré de L'Œuvre au Noir

- | | |
|------------------------------|-----------------------------|
| 1. Les aspects du Monde | 4. La vie rêvée |
| 2. Les malheurs de la Guerre | 5. Les visages humains |
| 3. Les plaisirs et les Jeux | 6. Les Sciences et la Magie |

THEATRUM MUNDI – LA SCENE DU LOUVRE

MARIA VODĂ CĂPUȘAN*

RESUMEN. Nuestro trabajo quiere poner de relieve los aspectos teatrales presentes en la secuencia de Louvre (*Los últimos viajes de Zenon*). Es una escena teatral por la estructura misma del texto: el diálogo de los personajes se compone de réplicas vivas, en confrontación. Además, aparece enmarcado por verdaderas *acotaciones* escénicas soleré el tiempo y el legas de la acción un «hic et nunc» exactamente localizada; además, hay acotaciones concernientes a la mímica y la entonación, la cual tiene como finalidad visualizar la escena. Mas aún: los personajes asumen papeles, máscaras llamadas como tales en el juego de la corte real y en el escenario de la vida (*scena vitae*). En la obra de Marguerite Yourcenar, el discurso de la novela descubre, en este punto también, su complejidad (carácter complejo).

“L’Italien mena Zénon au Louvre pour le présenter à sa maîtresse”¹/.../ Le début de la phrase qui inaugure la scène du Louvre acquiert dans ce texte – dont la théâtralité s’impose sous plusieurs aspects – le rôle de la page qui précède toute pièce de théâtre et où en sont inscrits les *Dramatis Personae*. Théâtre tout court, théâtre de la société, “theatrum mundi” – ne nous hâtons pas de trancher. On le verra, nous espérons, en conclusion de notre démarche. Liste des personnages principaux, donc, sans mention aucune des personnages secondaires ou des figurants qui étaient présents sans aucun doute eux aussi à ce moment de l’audience, comme l’étiquette le voulait à la cour de France. C’est qu’en fait ils n’y participent pas. Dans les “didascalies” proprement dramatiques on pose aussi le chronotope. Nous apprenons ainsi quel sera l’espace du jeu: le Louvre. Sans aucun décor, dirait-on; un peu plus loin, une des répliques mentionne en passant “l’heure de l’audience” du jeune Roi, ce qui laisse supposer qu’il y eût la maint

* Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca

¹ Nos citations de l’*Œuvre au noir* sont tirés de l’édition Marguerite Yourcenar, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1982, Pléiade, p.667-669

dignitaire et autres comparses à attendre dans “la galerie” que Zénon et l’Italien semblaient avoir traversée. On s’abstient avec une prudence toute classique, comparable à celle d’une Madame de La Fayette, à meubler, à peupler de personnages secondaires cet espace où, de toute façon, seuls les personnages principaux ont droit à la parole – ici la Reine, son amant et le médecin.

Un autre détail, toujours dans les “didascalies”, semble éloigner cette séquence du théâtre proprement dit où, devant chaque réplique, on nomme celui qui la prononce. La reine, elle, reste tout au long de cette scène, appelée de la sorte; au début, on ajoute “Catherine” pour les lecteurs moins connaisseurs de l’histoire de France. Et Zénon, qui s’adresse à elle par “Votre Majesté”, à la troisième personne, comme l’étiquette le veut, confirme aussi, à part la distance que cette même étiquette pose, l’appartenance de celle-ci à une royauté dont fait partie le jeune Roi malade (“Sa Majesté”) mais aussi “Sa Majesté suédoise”. A la fin de l’audience, un glissement apparaît. Catherine devient “l’Italienne”, comme pour souligner que par son jeu des masques qui se reconnaît comme tel elle s’apparente aussi à l’Italien Ruggieri. Avant que le dialogue commence, la Reine apparaît pour la première fois dans le texte comme “sa maîtresse” (de Ruggieri), mais les paroles qu’elle prononcera ne la confirment pas dans cette identité secrète; son seul masque royal y est ostenté. Le dialogue en italien avec son amant qui précède l’audience n’est guère rapporté par l’auteur. *Deus absconditus* de ce spectacle du monde, d’où toute transcendance semble exclue, c’est lui qui choisit les rôles à jouer, pour chaque personnage y présent. La reine invoque Dieu, à un certain moment, mais son “machinal signe de croix” ne nous laisse guère supposer qu’elle soit une croyante véritable. Zénon et Ruggieri – moins encore. Ce n’est pas notre propos que d’insister sur la foi matérialiste du philosophe-médecin. Quant à Ruggieri, il apparaît tout au long de la scène sous cette appellation. Ce n’est que pendant la promenade sur les quais, après la sortie du Louvre, quand la discussion des deux hommes continue, après “la visite au petit roi malade”, expédiée par l’auteur dans une demi-ligne, qu’il sera nommé “le charlatan” – ce qui rappelle et précise sa brève caractérisation initiale “l’homme à tout faire”. Jusque-là, fidélité de Marguerite Yourcenar au

patron du texte de théâtre. Mais pour Zénon, le protagoniste – dérogation. Nommé plusieurs fois par son prénom, comme pour le confirmer en tant que personnage-titre du chapitre qui porte sur ses derniers voyages, il est aussi "l'étranger", "l'alchimiste" et enfin "le philosophe". Cette pluralité semble annoncer la fin de *La vie errante*; le miroir florentin, comparé à une ruche d'abeilles, y renvoie à Zénon son image multipliée par vingt et fait naître une réflexion sur les mondes parallèles dans l'hypothèse de Démocrite. *La vie errante* se clôt par l'affirmation de cette pluralité de l'être, dont le jeu des rôles dans la scène du Louvre en est l'illustration. D'ailleurs, la Reine parle d'un "certain Zénon" comme s'il n'était pas celui à qui elle s'adresse; celui-ci assume ce rôle, mais par un "comme si j'étais ce Zénon", ce qui renvoie de nouveau au théâtre, au jeu identité-altérité qui le fonde comme art situé entre l'être et le paraître.

Du côté décor, figurants, cette scène s'éloigne du théâtre historique – du moins dans la formule romantique, dont Marguerite Yourcenar ne s'est jamais réclamée comme descendante; elle évoque plutôt des antécédents grecs, ou Shakespeare, et pour la tradition française, un Racine. La seule fois qu'elle transpose l'histoire sur les planches dans *Rendre à César*, en adaptant son roman romain, la pièce qui en résulte est la plus libre comme formule et structure, en alliant de façon insolite et originale le monologue du rêve éveillé au théâtre de l'événement; pas de "couleur locale", pas de "couleur du temps", malgré l'écho direct des faits réels sur la scène, mais le souci constant de transposer ce noyau de réalité immédiate en mythes et symboles éternels.

Pour ce qui est de la scène du Louvre dans *l'Œuvre au noir*, elle confirme Marguerite Yourcenar comme artiste du visuel ou plutôt artiste complète, telle qu'elle apparaît aussi dans la formule si souvent citée "portrait d'une voix"², où le pictural et l'auditif se trouvent en symbiose. Cette "voix" renvoie d'ailleurs aussi bien au verbe qu'à la musique, à la polyphonie. Fions-nous pour la commenter à cet art poétique qu'est *Une belle matinée*; plus complète que les préfaces

² l'introduction à *Portrait d'une voix*, Vingt-trois entretiens (1952-1987), textes réunis, présentés et annotés par Maurice Delcroix, Paris, Gallimard, 2002

ou les postfaces de Yourcenar en marge de ses pièces de théâtre qui dévoilent le plus souvent, sinon les sources, disons les textes ayant les mêmes thèmes que les siennes, surtout mythiques, qu'il s'agisse des tragiques grecs, de Shakespeare ou bien des auteurs français du XX-ème siècle. Artiste de tous les sens – telle elle se veut d'ailleurs explicitement – à l'exemple de Rimbaud; elle l'invoque même à propos de Zénon, chez qui "l'esprit domine davantage", mais "en quelque sorte activé par l'élan continu et presque furieux de l'âme, et ne se développerait pas non plus sans les expériences et le contrôle du corps"³. Et d'ajouter: "A quel point notre équilibre interne – externe dépend des sens: un homme qui ferme les yeux n'est plus capable de se tenir debout sur un pied. Le sentiment même de la personne s'obnubile dans un vague vertige. Cet axe que nous croyons si fermement tracé dépend du reflet du monde dans nos deux prunelles". Ce plaidoyer pour la vue et le visible ne s'arrête guère aux niveaux de ses commentaires en marge de son oeuvre. C'est leur texte même qui en forme l'argument essentiel, nourri qu'il est par l'orchestre des sens. Et *Une belle matinée*, où l'on peut déchiffrer en profondeur un véritable traité de l'art théâtral en tant que spectacle, centré sur Shakespeare, commence par des répliques significatives dans le dialogue des deux enfants:

"-Alors, tu les as vus?"

-J'ai fait plus que les voir. Je leur ai causé"⁴

Le verbe "voir" y figure le premier, à propos des acteurs. C'est que toute représentation théâtrale se donne d'abord à voir. Mais la parole y est ajoutée tout de suite, pour passer au premier plan.

Puis le petit Lazare entend d'abord Herbert réciter. Ou plutôt parler à des "fantômes" qui semblent répondre. A regarder par le trou de la serrure, il se rend compte que l'acteur joue tous les rôles, en changeant de voix. Ce n'est qu'après avoir pénétré dans la chambre qu'il aperçoit le livre qu'il lit à haute voix à la main de son ami, et il entre lui-même "dans son rôle" de chien qui guette à la porte, accordé par Herbert. Voix et portrait en mouvement sont liés inextricablement

³ Carnets de Notes de l' *Œuvre au noir* – OR, p.852-853

⁴ OR, p.1043

à propos de l'acteur aussi. Et ce livre qui en fait déclenche tout cela n'y est nommé qu'après le jeu. L'autre élément indispensable au théâtre apparaît tout de suite dans la scène de cette auberge qui "était un monde" (OR, p. 1044) sinon tout un monde – le public: "il semblait au petit qu'il lisait mieux que jamais depuis qu'il se savait écouté et regardé par quelqu'un" (OR, p.1047) A lire les pages que Marguerite Yourcenar consacre au théâtre, qu'il s'agisse de *Faust* dans la mise en scène de Reinhardt en 1936 ou de *nô* et de *bunraku* au Japon (*Le Tour de la prison*), on est frappé par le poids qu'elle donne au public. Et comme pour le petit Lazare – qui, après avoir joué son rôle, devient spectateur, pour entrer enfin dans la troupe itinérante – il arrive que l'on change de place dans le cas des autres aussi, que l'on assume un rôle ou un autre dans le théâtre du monde. Ne pas oublier dans ce traité pratique de théâtre qu'est *Une belle matinée* le verbe "prétendre" lié au rôle des objets mêmes sur la scène, quand le "couteau" se veut "dague" et la "fourchette" "fleur" ou "sceptre".

Dans cette perspective, la scène du Louvre fournit une belle introduction à cet art poétique écrit beaucoup plus tard. Les quelques phrases en italien de Ruggieri, qu'on ne fait que mentionner sont accompagnées de "force courbettes et force sourires". Le verbal et le visuel y sont posés ensemble. La "Reine", elle, est d'abord une présence, un corps dont les gestes et la mimique sont détaillés, renforcés par des comparaisons suggestives, bien plus développée que dans la parenthèse qui précéderait une réplique de théâtre, mais dans un *hic et nunc* qui nous fait voir la scène. Présent tout au long du dialogue dans de brèves notations, véritables didascalies, ce "corps" s'impose de nouveau pleinement à la fin, quand "avant de le congédier elle s'enquit longuement de l'état du sang et des entrailles du roi de Suède". Les yeux et les mains de la Reine y parlent d'eux-mêmes, ils se complètent dans un jeu des "feux" qui annonce l'image finale du miroir florentin. Déjà, tout y est théâtre, depuis les mains comparées à "des marionnettes" jusqu'au "voile de crêpe" qui masque son visage – non pas réel, mais son "équivalent" dans l'expression du personnages qui ostente son rôle de veuve. La cour y est cet endroit où le théâtre du monde bat son plein, écrit qu'il est par les lois de l'étiquette, tel

qu'un La Bruyère ou un Giraudoux l'a décrit avec ce brin d'ironie que l'on aperçoit aussi chez Marguerite Yourcenar.

Plutôt comique, cette scène, malgré la gravité des choses dont on parle – mort du feu roi, maladie incurable du jeune roi et enfin danger de mort pour l'auteur dont les écrits pourraient être brûlés à la recommandation de la Sorbonne. Mais tous ces "maux", situés sous le signe d'une fatalité qu'on ne nomme pas mais qui est présente dans le titre même des *Prognostications*, au début de la première réplique, dans "des catastrophes et des bonheurs accouchés d'avance" - événements dont Zénon ne veut pas assumer la prophétie - font de cette petite comédie une séquence bien amère. Dans ce jeu de la cour, la Reine passe vite d'un état à l'autre. Elle sourit, puis elle fait le signe de la croix, change de masque à son bon gré de souveraine qui y mène le jeu. Le rôle de Zénon, lui, en est bien différent. Les noms par lesquels on le caractérise – "l'étranger", "l'alchimiste", le philosophe – renvoient aux "occurrences" diverses dictées par les événements, à son avis même, à ces possibles qui gisent ensemble dans son être. Il joue par moments le rôle du flatteur, "quand il s'adresse à la plus habile femme de France" – ce qu'il croit d'ailleurs, peut-être – mais par sa sincérité il nomme le mal du roi sans hésitation, et il répond "âprement" aux propositions de la reine. Le ton y est indiqué aussi pour la réplique de son interlocuteur – "évasivement" avec une sobriété toute didascalique. Le choix de Marguerite Yourcenar y apparaît dans cette condensation dramatique de la scène, dans la dynamique très spectaculaire du jeu des rôles. Toute longueur y est exclue; la conversation italienne du début, mais aussi celle finale sur le roi de Suède. Tout y est centré sur Zénon en véritable protagoniste, dans son duel verbal avec la Reine.

Théâtre de la cour, théâtre du monde, texte de théâtre de par sa situation dans un hic et nunc parfaitement visualisé et le poids du dialogue; les trois perspectives sur cette "scène" qui appartient en fait à un roman trouvent des arguments solides dans ces pages écrites par Marguerite Yourcenar. Il est pratiquement impossible de les dissocier, tant elles se complètent réciproquement.

UNE IMAGE DE LA FRANCE ET DE SES SOUVERAIN(E)S DANS LA PRINCESSE DE CLÈVES DE MME DE LAFAYETTE ET L'ŒUVRE AU NOIR DE MARGUERITE YOURCENAR.

LIVIA TITIENI*

ZUSAMMENFASSUNG. Der vorliegende Beitrag stellt eine kontrastive Studie zwischen zwei Werken dar: *La Princesse de Clèves* von Madame de Lafayette und *Œuvre au Noir* von Marguerite Yourcenar, deren Handlung einen gemeinsamen historischen Hintergrund hat – das XVI. Jahrhundert, und für die die Autorinnen dieselben historischen Dokumente verwendet haben. Die Wahl des historischen Stoffes und vor allem das Besondere seiner künstlerischen Behandlung heben ein interessantes Paradoxon hervor: Frau Lafayette, obwohl in unmittelbarer Nähe der geschilderten historischen Ereignis, (Sie schreibt in der Zeitspanne, in der sich der eigentliche Klassizismus auf dem Höhepunkt befand), entfernt sich von der Epoche, in der sie lebt, während Marguerite Yourcenar trotz der zeitlichen Distanz (und vielleicht gerade aus diesem Grund) durch subtile Schreibstrategien den Geist der Zeit besser wiedergibt.

On se méfie, et à juste titre, selon nous, d'un certain type de rapprochements dans les recherches critiques, notamment entre oeuvres que rien, ni le temps, ni l'espace, ni une quelconque empathie tempéramentale ou intellectuelle de leurs auteurs ne semblent autoriser. La discussion devrait, certes, s'élargir pour prendre en compte des cas patents, comparables par ressemblance ou dissemblance, mais ce n'est pas un problème à élucider dans le cadre de cet exposé. Si nous l'avons pourtant posé, c'est pour pallier nos propres objections sur la question en cause.

D'où et surtout pourquoi alors l'idée de mettre en rapport *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette et *L'Œuvre au noir* de Marguerite Yourcenar?

* Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca

Une première justification pourrait renvoyer à la fonction mimétique de tout récit: dans les deux romans, qualifiés d'historiques, les événements politiques de l'Europe du XVI^e siècle où s'affrontent les intérêts des grandes nations, dont la France, sont présents comme une toile de fond sur laquelle les auteurs ont campé des personnages pour la plupart fictifs. Dans les deux cas s'avère valable la constatation de Jean Rousset faite au sujet de *La Princesse de Clèves*, selon laquelle l'histoire, sans toujours accuser la référentialité du texte, semble remplir des fonctions romanesques aussi ¹.

D'autre part les deux romancières passent pour auteurs de romans historiques.

Mme de Lafayette, historienne à ses heures, est en fait l'auteur de deux ouvrages historiques au sens strict du mot²: *Histoire de Madame Henriette d'Angleterre, et Mémoires de la cour de France pour les années 1688-1689*. Elle a voulu donner pour titre de son roman *Mémoires*, pour finalement préciser, dans un épitexte réduit, "qu'il s'agit d'une imitation (nous soulignons) de la vie de cour et de la manière dont on vit". Imiter le monde de la cour et la manière dont on y vit n'est-ce pas chercher à prendre le style du mode de vie à la cour dans une oeuvre autonome où les repères historiques ne font que cautionner l'illusion référentielle? Elle échappe ainsi à l'accusation d'in vraisemblance, puisque de ce fait l'exigence du vraisemblable est déléguée ou reléguée à la vérité historique.

A son tour Marguerite Yourcenar, depuis *Mémoires d'Hadrien* a été qualifiée d'auteur de romans historiques. Elle n'a cessé pourtant de revendiquer sa spécificité, voire sa nouveauté en matière de ce qu'on appelle communément roman historique, tout en soulignant que son oeuvre relève d'un autre régime de vérité, de ce qu'elle appelait "la permanence de la substance humaine" au delà de "l'impermanence" des formes de penser, de vivre ou de sentir qu'elle s'efforce de rendre pourtant³, prérogatives que pourrait à la rigueur

¹ *La Princesse de Clèves*, dans *Forme et signification*, Paris, José Corti, p. 29 et passim.

² Ouvrage *historique*, ici dans le sens d'historiographique.

³ cf. Entretien de Philippe Desnoy, dans *Marguerite Yourcenar. Portrait d'une voix. Vingt trois entretiens* (1952-1987). Textes réunis, présentés et annotés par Maurice DELCROIX, Paris Gallimard, NRF, 2002 p.166. Voir aussi p. 320, entretien avec J. Savigneau : "...nous avons assez de documents, lettres d'affaires rapports d'espions (...) pour savoir comment on parlait en français ou en néerlandais au XVI-e siècle dans la rue."

recouvrir le terme d'imitation, utilisé plus de trois siècles auparavant par Mme de Lafayette. La critique yourcenarienne a élogié son "acribie", le soin des sources, le désir de justesse linguistique et d'exactitude historique, généalogique et factuelle"⁴. Par contre, l'auteur a avoué à maintes reprises que la documentation n'était pas son fort, qu'elle s'était souvent réalisée après coup, (allusion aux fichiers qu'elle dressait), qu'elle tâchait de s'imprégner plutôt de la réalité historique pour jouir de toute la liberté romanesque, à l'opposé des méthodes strictes de l'histoire. "Je vous dirai franchement, affirmait-elle dans un entretien de 1954⁵, que je n'aime pas beaucoup le roman, historique ou non. Si j'avais écrit ce livre au XVII-e siècle, c'eût été un essai. Mais nous sommes au siècle du roman, et je m'afflige de voir ce genre tendre à dévorer aujourd'hui tous les autres. (...) La poésie, l'essai réclament du lecteur un effort intellectuel. Le roman séduit par sa facilité". Elle avait, de son aveu même, des idées personnelles sur le roman historique, qu'elle ne distinguait pas tellement du roman moderne. Ni reconstitution ni restitution, reconstruction plutôt, dirions-nous, avec infusion d'expérience personnelle. Interrogée sur la récurrence du topos du voyage dans son oeuvre n'a-t-elle pas reconnu, ce que certains critiques avaient remarqué aussi, notamment que les voyages de Zénon et ceux d'Hadrien se recouvraient et suivaient le même itinéraire qui avait été à peu près le sien? Les nombreuses fois qu'elle a parlé de *L'Œuvre au noir*, elle a revendiqué son originalité, minimisant sans cesse le rôle de la documentation. "On dirait presque que l'érudition se met au service de l'hallucination", précise-t-elle dans une interview de 1968. Vouloir être un peu plus loin de la reconstitution de la vie et un peu plus près de la vie au XVI-e siècle, telle est son ambition et créer ainsi "une nouvelle sorte de roman historique, c'est l'histoire vue de l'intérieur, mais vue de l'intérieur de l'époque même, seul avantage du romancier sur l'historien"⁶.

⁴ Rémy POIGNAULT, présentation de la Correspondance de Marguerite Yourcenar avec Maître Jean Eeckhout, *Bulletin de la Société internationale d'Études Yourcenariennes* nr.20 de la SIEY, décembre 1999, p.22.

⁵ *Portrait d'une voix*, op. cit., p. 37. Nous renvoyons pour plus de détails à ce sujet au "Ton et langage dans le roman historique." (TGS, p. 289-311)

⁶ *Ibid.*, p. 65.

Nous n'allons pas nous attarder sur les rapports entre l'histoire et la fiction⁷, rapports brouillés par la critique d'auteur, comme on peut aisément le constater à travers les entretiens ou les *Notes* ou *Carnets*, joints à ses romans et qui font d'ailleurs l'objet de débats de la critique yourcenarienne. Mais, force nous est de reconnaître que c'est en lisant le métatexte d'auteur, la *Note de l'auteur* en postface à *L'Œuvre au Noir*, qu'un déclic s'est produit autour des sources documentaires que Marguerite Yourcenar avoue avoir consultées. Les écrits de Brantôme surtout, à côté des oeuvres de Marguerite de Navarre ou d'Agrippa d'Aubigné ont retenu notre attention.

Madame de Lafayette qui présente dans son roman la dernière année du règne d'Henri II et le début du règne de François II, mentionne dans ses notes, elle aussi, surtout Brantôme parmi les chroniqueurs, à côté d'historiens tels Mézeray, avec son *Histoire de France*, Jean Le Laboureur, (*Remarques sur la personne du roi Henri II*), Pierre Mathieu, Le P. Anselme (*Abrégé chronologique*), pour n'en nommer que les plus importants.

C'est dans le choix et le traitement de la donnée historique, ainsi que dans les particularités de l'écriture que nous allons suivre les ressemblances, si ressemblances il y a, ou surtout les dissemblances, témoignant autant d'une *intentio operis* que d'une *intentio auctoris* dont est obligée de tenir compte une lecture responsable.

Que Marguerite Yourcenar ait connu *La Princesse de Clèves* est une certitude, certitude qui repose sur le témoignage même de l'auteur⁸. Mais d'ici, que le roman de Mme de Lafayette ait eu une influence consciente ou non sur *L'Œuvre au noir*, on ne saurait le présumer.

La confrontation que nous y avons entreprise nous vaut néanmoins des éclairages intéressants, des fois insoupçonnés sur les deux oeuvres. Aussi l'avons-nous conçue avec le sentiment que cela n'aurait pas déplu à Marguerite Yourcenar, enseignante à ses heures et

⁷ Voir à ce sujet l'étude de Paul RICOEUR, *Temps et récit*, tome I, Paris, Seuil, 1983, p.315 et suiv.

⁸ Voir à ce sujet l'entretien avec Paul Guth dans le *Figaro littéraire* où le journaliste, résumant l'activité d'enseignant de Yourcenar aux Etats-Unis, mentionne parmi les auteurs recommandés Mme de La Fayette avec la *Princesse de Clèves*, à côté de *Tristan et Yseut*, *Bérénice*, *Un amour de Swann*. Ailleurs elle taxe de stéréotypée l'étude de la passion dans les oeuvres du classicisme français.

ayant pratiqué le comparatisme.⁹ Nous désirons entreprendre une lecture transtextuelle, dans l'acception de Genette, mettant les deux textes en relation, en vue d'une approche contrastive génétique et stylistique, celle-ci dans l'acception de Riffaterre aussi, pour tenter de saisir, grâce aux rapports du détail à l'ensemble, la signification unifiante du texte.

Une première lecture de *L'Œuvre au Noir*, linéaire, du premier au dernier mot s'est voulue une lecture unidirectionnelle, comme la chronologie, dans le désir de bien placer le matériel dans un code temporel, ce qui d'ailleurs ne pose pas de problèmes, les enfances de Zénon étant le seul chapitre de flash-back ou d'analepse pour parler en termes genettiens. Mais cette même lecture retenait du matériel appartenant à d'autres codes, idéologiques ou symboliques, dont le déchiffrement obligeait à une lecture circulaire qui établit des relations intra et inter textuelles. Ainsi "la carrière d'Henri-Maximilien", remonte "au grand chemin" qui ouvre le livre, là où il s'engage dans l'armée du roi français. Cela permet de considérer d'autres détails temporels qui représentent des moments-carrefours de la narration : la fin de la carrière du cousin précède, du point de vue chronologique, compositionnel et symbolique "les derniers voyages de Zénon", chapitre charnière dans la structure du roman.

Les hésitations d'Henri-Maximilien, la motivation de son choix tout au début du roman, les relations épostouflantes de ses "exploits" sur le champ de bataille, ses discussions, plus tard, avec son frère qui voulait le voir basculer dans l'autre camp, celui des Impériaux, "pour ajouter à l'illustration de la famille", ses lectures et ses ambitions d'humaniste s'articulent en un ensemble cohérent, permettant de percevoir plus facilement le code historique proprement dit, mais aussi et surtout le code culturel et idéologique qu'une (re)lecture réflexive ou critique doit activer, codes très riches dans un livre saturé de renvois historiques et culturels directs ou indirects (par l'intermédiaire du vocabulaire).

Le XVI-e siècle, qui sert de toile de fond aux deux romans, est un siècle des guerres et des troubles politiques, on ne l'a que trop dit. Si, en

⁹ En Amérique elle faisait des cours de littérature comparée." cf. Portrait d'une voix, op. cit. p. 58.

femme de son siècle, Mme de Lafayette parle dans le respect des guerres et de la politique, Marguerite Yourcenar, en femme qui a traversé deux guerres mondiales, en parle par mépris, voire par dérision.

On aura beau chercher dans la *Princesse de Clèves* des remarques carrément irrévérencieuses à l'égard des souverains, de leurs actions, de leur conduite. Tout au plus le lecteur peut-il sentir entre les lignes des dards lancés ça et là par la romancière, souvent à son insu, semble-t-il, quand elle brosse le portrait du roi Henri II, quand elle présente les intrigues de la cour ou quand elle parle, au passage, de certains événements politiques, réduits à des arrangements entre les maisons princières.

"Ce prince, écrit-elle tout au début du roman, était galant, bien fait et amoureux" et, quelques lignes plus bas : "Comme il réussissait admirablement dans tous les exercices du corps, il en faisait une de ses plus grandes occupations"¹⁰. Aucune mention des qualités requises par le maître d'une nation : le roi aime les exercices physiques, ce qui d'ailleurs lui sera fatal (on sait que ce fut sur l'insistance expresse du roi que le tournoi où il a trouvé la mort s'est prolongé) et il aime surtout les femmes. Fidèle à l'esprit de son roman, Madame de La Fayette donne des détails sur la vie amoureuse des Grands, sur les rivalités et les jalousies, les événements politiques s'y associant subsidiairement. Elle mentionne l'éclat de la cour de François I-er, dans lequel elle voit le prince modèle, (elle suggère aussi son mécénat artistique) et parle incidemment du *voyage en Italie et de la prison de ce prince* (nous soulignons) qui *interrompirent sa passion* pour Diane de Poitiers. Nulle trace du désastre et de l'humiliation de Pavie. Il y est surtout question de victoires et point de défaites. La seule femme à avoir haï Louis XIV ne saurait pourtant se départir du mythe unitaire de la monarchie et de la nation qui devrait se lire à la lumière des déchirements de sectes et de ligue. Henri II aime la guerre comme il aime les femmes: l'auteur ne cache pas sa fierté et son admiration pour "nos conquêtes":

¹⁰ Madame de Lafayette, *Romans et nouvelles*, textes revus sur les éditions originales avec une introduction, une bibliographie et des notes par Emile Magne, Paris, Garnier, 1958, p.241.

Il (le roi) n'avaient pas toutes les grandes qualités, mais il en avait plusieurs, et surtout celle d'aimer la guerre et de l'entendre; aussi avait-il eu d'heureux succès, et, si on en excepte la bataille de Saint-Quentin, son règne n'avait été qu'une suite de victoires. Il avait gagné en personne la bataille de Renty; le Piémont avait été conquis; les Anglais avaient été chassés de France, et l'empereur Charles-Quint avait vu finir sa bonne fortune devant la ville de Metz, qu'il avait assiégée inutilement avec toutes les forces de l'Empire et de l'Espagne. Néanmoins, comme le malheur de Saint-Quentin avait diminué l'espérance de nos conquêtes, et que, depuis, la fortune avait semblé se partager entre les deux rois, ils se trouvèrent insensiblement disposés à la paix"¹¹. A Cercamp, où se déroulèrent les pourparlers, "les principaux articles, écrit Mme de La Fayette, étaient le mariage de Mme Elisabeth de France avec Don Carlos, infant d'Espagne, et celui de Madame, soeur du roi, avec M. De Savoie"¹².

Le défaitisme des partisans de la paix est systématiquement dénoncé. D'autres détails vont dans le même sens: gommer toute allusion au désastre économique, humain de toutes ces guerres, n'y voir, au lieu des compromis, que l'enjeu de la puissance ou de la gloire des maisons royales. On y lit une fierté gallicane à peine altérée, comme insidieusement, par l'évocation d'intérêts mesquins ou d'intrigues de cabinet. Ce n'est que par sympathie pour le duc d'Orléans et antipathie pour la duchesse d'Etampes que la romancière laisse échapper un exemple de trahison, qui en dit pourtant long sur l'enjeu patriotique des guerres de ce siècle.

"M. le dauphin commandait alors l'armée du roi en Champagne et avait réduit celle de l'Empereur en une telle extrémité qu'elle eût péri entièrement si la duchesse d'Etampes, craignant que de trop grands avantages ne nous fissent refuser la paix et l'alliance de l'Empereur pour M. le duc d'Orléans, n'eût fait secrètement avertir les ennemis de surprendre Epernay et Château-Thierry qui étaient pleins de vivres. Ils le firent et sauvèrent par ce moyen toute leur armée"¹³.

Il en sera tout autrement pour Marguerite Yourcenar.

¹¹ *Ibid.*, p. 246.

¹² *Ibid.*, p. 247.

¹³ *Ibid.*, p.267.

Dès le début Henri-Maximilien nous laisse entendre que son choix de la "carrière" militaire était censé satisfaire son goût de l'aventure. "Héros en herbe", Henri-Maximilien "hésita s'il s'enrôlerait dans les troupes de l'Empereur ou dans celles du roi de France ; il finit par jouer sa décision à pile ou face.; l'Empereur perdit. (...) Henri-Juste asséna d'abord quelques horions au fils prodigue, ensuite (...) souhaita facétieusement à son aîné bon vent arrière chez ces écervelés de Français" ¹⁴.

Le roi François I-er n'y est pas mieux traité pour autant. Ce n'est point le héros de Marignan, comme dans la mention de Mme de Lafayette, mais le vaincu humilié de Pavie, cherchant désespérément sa revanche:

"Ce n'était un secret pour personne que François de Valois continuait à guigner le Milanais comme un amant malchanceux sa belle ; on tenait de bonne source qu'il travaillait sans bruit à équiper et rassembler sur les frontières du duc de Savoie une armée toute neuve, chargé d'aller ramasser à Pavie ses éperons perdus"¹⁵.

La guerre est une mystification une mascarade que "mime" cet ancien soldat de Charles VIII:

"Un sergent boîteux qui se vantait d'avoir servi en Italie du temps de Charles VIII, lui avait un soir mimé ses hauts faits et décrit les filles et les sacs d'or sur lesquels il lui était arrivé de faire main basse dans le pillage des villes. Henri-Maximilien l'avait payé de ses hâbleries par un pot de vin à la taverne"¹⁶.

Très vite Henri-Maximilien fait le constat désabusé d'être plongé dans un vertige d'apparences. Le Prince lui-même joue son rôle selon les caprices de la fortune. L'héroïsme est une imposture: "Il avit brillé à Cérisoles, mis à défendre quelques branlantes bicoques milanaïses autant de génie, se plaisait-il à dire, que feu César à s'impatroniser maître du monde. Blaise de Montluc lui savait gré de ses bons mots qui donnaient du coeur aux hommes"¹⁷. D'autres allusions vont s'articuler dans ce sens : voir l'irrévérence avec laquelle Henri-Maximilien traite les

¹⁴ Marguerite YOURCENAR, *L'Œuvre au noir*, Paris, Gallimard, 1968, p. 8.

¹⁵ *Ibid.*, p. 7.

¹⁶ *Ibid.*, p. 8.

¹⁷ *Ibid.*, p. 164.

deux souverains, l'empereur, de "fou triste" et François I-er de "présomptueux coq" ruinant ainsi leur crédit et jetant en même temps le discrédit sur l'enjeu religieux ou patriotique de la guerre. Dans la lecture du politique, on perçoit la terrible mascarade qui serait à bien des égards comique si elle ne reflétait les convulsions de la monarchie et comme une répétition générale de la Saint-Barthélémy:

"Henri Maximilien parlait en vers burlesques de mettre à la broche l'Aigle impériale elle-même ; en fait, tout cela n'était qu'artifices et reparties de théâtre, comme on en trouve chez Plaute ou sur les tréteaux des comédiens de Bergame. L'Aigle dévorerait une fois de plus les oisons italiens après avoir allongé ça et là quelques bons coups au présomptueux coq français".

Chez Yourcenar les faits, qu'ils soient notables ou insignifiants, subissent un traitement littéraire: elle grossit le réel, en accentue le côté pittoresque voire grotesque. Il n'y a pas de grande politique, tous les ressorts en subissent une déformation allant vers la caricature ou la parodie. Dans *L'Œuvre au noir* les nations sont prises dans des guerres aux prétextes de toute sorte, religieux et/ou patriotiques. Aucun monarque ne devrait prétendre, dans l'Europe au XVI-e siècle à l'Empire. Or Charles Quint y a pensé et encore dans l'idée du bien-fondé de ses ambitions. Comme le roi de France n'en a pas accepté l'idée, il n'a pas hésité à ménager le Turc ou à encourager en sous-main les princes protestants pour affaiblir son rival. Dans "la conversation à Innsbruck" avec Henri-Maximilien, Zénon dévoile cet "universel désordre", "en Alger, en présence des bestiales férocités turques, ou encore au spectacle des folies et des fureurs qui partout font rage dans nos chrétiens royaumes"¹⁸. Précédemment, il avait signalé à son cousin, chargé d'une mission secrète, la fin tragique de Laurent de Médicis: "Ce prince démuné, s'entremettait comme vous, frère Henri, il s'était fait charger par la France d'une mission secrète pour la Porte Ottomane"¹⁹.

Les hommes "pensent double", affirme Zénon le mensonge est universel, les livres n'échappent pas non plus à une double lecture : "tout livre devient un grimoire"²⁰ y compris ou surtout les siens. Le

¹⁸ *Ibid.*, p. 132.

¹⁹ *Ibid.*, p.122.

²⁰ *Ibid.*, p.114.

frère Henri ne se fait, lui non plus, aucune illusion sur les enjeux des guerres: " qui procure des femmes ou autre chose, dit-il, qui la Justice et qui Dieu".²¹ La paix est une de ces "ruses de guerre" dont parle Zénon et que le cousin se doit de reconnaître : "Si étrange que cela soit le Victorieux César Charles croit en ce moment qu'il veut la paix, et Sa Majesté Très Chrétienne aussi"²². La politique est machiavélique: *Le Prince* avait révélé que la politique était art de prendre le pouvoir et de le garder et que l'apparence morale n'est qu'un moyen parmi d'autres de parvenir à ses fins suivant les circonstances. Face à la mythologie unitaire promue par les souverains, on assiste au XVI-e siècle à maintes actions intempestives, telles les communautés anabaptistes, à des hypocrisies, à des compromis douteux entre morale et politique. Nous sommes loin de l'école historique gallicane de Jean Bodin, qu'avait selon toute probabilité, fréquentée Mme de Lafayette, loin aussi de la rhétorique démonstrative qui, avec la philosophie politique du XVII-e siècle, forçaient les faits selon l'optique panégyrique et édifiante.

Revenons un peu aux sources documentaires.

Pour son roman, Madame de Lafayette a consulté parmi les nombreux historiens et mémorialistes surtout Brantôme, écrits inédits à cette époque. Henri Chamard et G. Rudler ont bien démontré lesquels des historiens lui a fourni, tel ou tel événement ou personnage. Le choix documentaire et l'usage qu'elle en fait est à plus d'un titre révélateur de l'*intentio auctoris*. Tantôt elle se contente de grappiller quelques traits épars, en adoucissant sa prose des traits vigoureux dont la source était marquée, tantôt (les exégètes l'ont montré par des rapprochements significatifs) elle se limite à démarquer habilement Brantôme. D'un libertin astucieux et vulgaire, comme Nemours, elle fait un pastiche galant. Tout ce qu'elle aura pris à la verve drue de Montluc (qu'elle ne mentionne pas, mais qu'elle devait avoir lu) et à l'écriture "à la cavalière" de Brantôme (mentionnons ses *Hommes illustres*, pour le Connétable de Montmorency) ou aux *Dames galantes* ou *Dames illustres* (pour le portrait de Diane de Poitiers au début du roman) recevra sa marque personnelle, de femme du XVII-e siècle. Nous y lisons aussi, lors de la célèbre digression sur la destinée tragique

²¹ *Ibid.*, p.113.

²² *Ibid.*, p.114.

d'Anne de Boulen, contée par Mme la Dauphine (femme de François II) le nom de Marguerite, soeur de François I-er "duchesse d'Alençon, et depuis reine de Navarre, dont vous avez vu les contes." Et l'écrivain ajoute que, celle-ci, en prenant chez elle Anne de Boulen, ex-fille d'honneur de la défunte reine Claude "prit auprès de cette princesse les teintures de la religion nouvelle" ²³ Emile Magne note qu'une première édition de l'*Heptaméron* parut incomplète en 1558, une autre une année plus tard, c'est-à-dire pendant le temps où se déroule l'action de la *Princesse de Clèves*. L'allusion est surprenante, compte tenu non seulement de la teneur sensuelle audacieuse de l'ouvrage, mais surtout de la protection que son auteur accorda aux protestants, à l'imprimeur persécuté Etienne Dolet qui deviendra dans *L'Œuvre au noir* l'éditeur de Zénon.

Comme mémorialiste Montluc est si pittoresque que Marguerite Yourcenar en fait un personnage de son roman. Il n'est pas encore couvert de gloire, mais plutôt de blessures, c'est le soldat continuellement engagé en guerres, que ce soient contre les Impériaux ou contre les protestants à l'égard desquels il ne ménageait pas les cruautés. Dans ses *Commentaires* il donne le point de vue du soldat. L'épisode le plus célèbre de sa carrière, sa résistance dans Sienna assiégée par les Impériaux (1554-1555) est signalé dans *L'Œuvre au Noir*.

Le voilà tel qu'il apparaît dans les *Commentaires*. L'action se passe vers Noël 1554:

"J'étais miné par la disenterie. La population, déjà inquiète, s'affolait à la nouvelle que les Impériaux recevaient des renforts d'artillerie. Je me levai alors, revêtis mes plus beaux habits, me frottai les joues pour me donner des couleurs, convoquai le conseil ..."

Marguerite Yourcenar en (re)compose la farce sublime que ce Gascon aurait imaginée pour couper court au bruit de sa mort prochaine:

"(...) des agents de Strozzi ayant finalement décidé les Siennois à se révolter contre les Impériaux, par amour de la liberté, ces patriotes s'étaient aussitôt donné une garnison française chargée de les défendre contre Sa Majesté Germanique. Henri reprit du service

²³ Mme de Lafayette, *Romans et nouvelles*, textes revus sur les éditions originales avec une introduction, une bibliographie et des notes par Emile Magne, Paris, Garnier, 1958, p. 299.

sous Monsieur de Montluc : un siège était une aubaine à ne pas laisser passer. L'hiver était rude; les canons sur les remparts étaient recouverts le matin d'une mince couche de givre; les olives et les salaisons coriaces des chiches rations rebutaient les appétits français. Monsieur de Montluc ne se montrait à l'habitant qu'après avoir frotté de vin ses jous hâves, comme un acteur se met du fard avant d'entrer en scène, et dissimulait derrière sa main bien gantée les bâillements de la faim²⁴.

On comprend par ce choix que Marguerite Yourcenar s'intéresse, non pas aux historiens chevronnés, censés donner une vue tant soit peu objectivante, mais, conformément à la nouvelle histoire, à d'autres documents du dit siècle, aux archives de toute sorte, à ce qu'elle appelle des documents sublittéraires pour connaître toute la bizarrerie et la bigarrure de ce siècle, avec sa vie quotidienne, ses anecdotes, ses fêtes, ses maladies endémiques, sa psychologie collective, documents qu'elle se permet d'interpréter, (entendons par là grossir ou déformer) sans chercher l'«objectivité» de l'histoire positiviste, d'autant plus que cette histoire, selon elle, "ne s'intéresse qu'aux privilégiés".

Mme de Lafayette, elle, s'intéresse surtout à la vie de la cour royale, aux fastes, aux cérémonies qui jalonnent la vie de ceux qui y sont rattachés. Elle inventera la destinée d'une Princesse dans cet "enfer de la curiosité". En femme de son siècle elle semble croire à une vision idéalisée de la royauté, du héros exemplaire, de l'amoureux idéal. Il y a dans son roman des histoires qui ne reposent sur aucun fondement historique, mais ce sont des histoires galantes, (celle de la Princesse de Clèves ou bien celle de Mme de Tournon), d'autrefois les documents sont romancés avec habileté, tel l'épisode d'Anne de Boulen. Les princes sont vus aux bals et festins royaux, préoccupés d'en imposer à leurs maîtresses, dont ils étalent les couleurs préférées, toutes ces assemblées étant toujours présentées au superlatif comme «les plus magnifiques spectacles qu'on eût jamais vus en France».

En contrepoint à cette Arcadie s'inscrivent chez Marguerite Yourcenar la disette, les maladies, le quotidien souvent investi de grotesque, la violence fanatique, l'amour bafoué. C'est comme si *L'Œuvre au noir* était la parodie du discours formalisé de la *Princesse de Clèves*. Il suffit de rappeler les aventures "galantes" d'Henri-Maximilien

²⁴ Marguerite Yourcenar, *op. cit.* p. 140

empruntant la défroque de l'amant martyr ou de "amoureux transi", avec tout l'arsenal des conventions amoureuses devenues ridicules : voir dans son *Blason du corps féminin*, la veine précieuse de souche pétarquiste cotoyant le burlesque de la coquette, de la belle veuve ou de "la belle vieille" d'un Maynard, ce Martial français que Marguerite Yourcenar semble avoir apprécié, puisqu'elle en fait le poète préféré du Flamand. Par un de ces hasards heureux je suis tombée sur ce passage dans "un entretien inédit de Marguerite Yourcenar"²⁵ que je me permets de citer dans cet esprit de confirmation qui hante tout chercheur :

"Il y a un autre personnage qui est presque un contrepoint comique de Zénon, son cousin Henri-Maximilien. Ce Flamand est un Français, c'est-à-dire un mélange des deux. Il est gai, il est jovial, il prend les choses légèrement, il part pour la gloire, il croit en la beauté de l'Italie, en la splendeur du métier militaire. Quand nous le retrouvons plus tard, il a bien déchanté : il n'a pas à se plaindre, il a une vie aussi bonne qu'une autre ou aussi mauvaise, mais enfin ce n'était pas le monde héroïque, sublime et lyrique qu'il espérait. Et quand nous le voyons un peu plus tard au siège de Sienne, il a abandonné toute ambition. Et lui qui rêvait de grandes amours, qui rêvait d'être aimé des femmes les plus belles de son temps, il finit par éprouver la plus grande joie de sa vie à une époque de disette en apportant une tranche de jambon à une dame qui le remercie, mais qui enfin n'éprouve aucun sentiment pour lui et il se rend compte que c'est bien naturel, car il sait qu'il n'a rien d'un Adonis"

Or c'est justement cette lucidité, cette distance qui manque aux personnages dans la *Princesse de Clèves*. Ce phénomène de mentalité requiert une explication plus profonde visant la conscience de la personne privée face au personnage public qui se trouve au XVII^e siècle au devant de la scène.

Marguerite Yourcenar ne présente, il est vrai, la France que très succinctement, au passage de ses personnages. La seule fois où elle s'y attarde, c'est au moment où Zénon est présenté à Catherine de Médicis, la quarantaine, veuve et soucieuse de la santé du roi son fils²⁶.

²⁵ *Bulletin de la Société Internationale d'Etudes Yourcenariennes*, nr.19, décembre 1998, p.24.

²⁶ Marguerite Yourcenar commet, en cet endroit, croyons-nous, une erreur de temps, en parlant "du fatal accident qui avait causé trois ans plus tôt la mort du défunt monarque". Le roi pour lequel elle sollicite l'aide de Zénon et en qui on reconnaît François II, son premier fils, n'a régné qu'un an juste après la mort de son père, de 1559 à 1560, ce qui veut dire qu'Henri II était mort la même année.

Le portrait de la reine surtout faisait écho dans mon esprit à celui brossé il y a plus de trois siècles par Madame de La Fayette au début de son roman.

S'agissant d'une reine, le personnage est vu d'emblée, dans les deux cas, dans la permanence d'une essence, d'un mode de vie déjà fixé, ce qui fait que l'habit, l'habitat, l'habitant et l'habitude tendent à coïncider. Autrement dit, il y a chez les deux romancières un coefficient de schématisation variable dans la technique du portrait servant à indiquer la place fonctionnelle du personnage, son statut de principal ou secondaire qui favorise la comparaison.

L'explication en est que l'image du souverain s'enracine dans un corps de légendes et de mythes trop ancien pour que certains de ses éléments ne demeurent pas immuables. Ces lieux communs au niveau de la mentalité serviront de repère au portrait que donnent de la reine Catherine de Médicis les deux romancières. Il s'agit d'abord de la légitimation chrétienne du pouvoir qui se manifeste par une attitude discrétionnaire à l'égard d'autrui, pouvoir qui ne trouve de limite que dans le respect des lois divines et le jugement de Dieu. Il en découle l'image du roi menaçant, mais séducteur aussi en contrepartie, quand il s'agit de gagner la confiance de ses sujets. Une possible conséquence en est la tentation sournoise à l'assujettissement, dont il se remet souvent, par des stratégies non orthodoxes, à son entourage (voir la position de Ruggieri). En contrepoint apparaît le souverain faible, jouet des machinations. Signalons ensuite, comme reflet d'un esprit très général sous l'Ancien Régime, le monarque en danger d'être empoisonné. Même le penchant pour la galanterie, parce qu'il est aristocratique par essence, pourrait s'y inscrire.

Une réserve s'impose sur le statut du personnage féminin dans l'histoire. "Dans les notes de *L'Œuvre au noir* j'ai montré, affirme Marguerite Yourcenar, que l'histoire projette rarement ses réflecteurs sur la vie des femmes."²⁷ Jeanne d'Arc y fait exception grâce aux documents de son procès, qui enregistrent ses réflexions et ses sentiments. Comme ici, dans le cas des souveraines, ce sont pour la plupart des femmes fortes assimilées à des hommes et qui se conduisent comme des hommes. Il est rare qu'elles aient le rôle pondérateur ou équilibrant qui leur serait dévolu dans une perspective chrétienne.

²⁷ *Portrait d'une voix*, op., cit., p.184

Catherine de Médicis est une de ces femmes fortes qui a assuré la continuité du pouvoir après la mort de son époux, Henri II... Dans les *Carnets de notes de L'Œuvre au noir*²⁸, Marguerite Yourcenar note:

“C’est dans les rapports avec les personnages des femmes qu’il est peut-être le plus difficile de rester fidèle aux exactes coutumes du temps. [...] La femme dans la pensée d’un homme de la Renaissance [...] joue toujours un rôle étroitement limité, même quand il n’est pas subordonné”.

D’ailleurs dans les deux cas le rôle des grands personnages historiques dans le récit est mineur, le bref portrait qu’on leur fait ne nous renseignant pas trop sur leur comportement au long du roman.

Mme de Lafayette semble avoir pris à François Eudes de Mézeray (*Histoire de France depuis Faramond jusqu’à maintenant*) le portrait de Catherine de Médicis:

“Cette princesse était belle, quoiqu’elle eût passé la première jeunesse; elle aimait la grandeur, la magnificence et les plaisirs. Le roi l’avait épousée lorsqu’il était encore duc d’Orléans, et qu’il avait pour aîné le dauphin, qui mourut à Tournon, prince que sa naissance et ses grandes qualités destinaient à remplir dignement la place du roi François, son père.(cf. Mézeray)

L’humeur ambitieuse de la reine lui faisait une grande douceur à régner; il semblait qu’elle souffrît sans peine l’attachement du roi pour la duchesse de Valentinois, et elle n’en témoignait aucune jalousie, mais elle avait une si profonde dissimulation qu’il était difficile de juger de ses sentiments, et la politique l’obligeait d’approcher cette duchesse de sa personne, afin d’en approcher aussi le roi.”

Mme de Lafayette détestait Louis XIV et comme il y a superposition entre la cour de Roi Soleil et celle d’Henri II, il n’est pas étonnant de trouver dans son roman une description de la cour royale comme un monde dominé par les apparences où l’on ourdit des intrigues, où l’on s’espionne et se trompe:

“L’ambition et la galanterie étaient l’âme de cette cour et occupaient également les hommes et les femmes. Il y avait tant d’intérêts et tant de cabales différentes, et les dames y avaient tant de part que l’amour était toujours mêlé aux affaires et les affaires à

²⁸ Marguerite YOURCENAR, *op. cit.*, p.876.

l'amour. Personne n'était tranquille ni indifférent; on songeait à s'élever, à plaire, à servir ou à nuire; on ne connaissait ni l'ennui, ni l'oisiveté, et on était toujours occupé des plaisirs ou des intrigues"²⁹.

Ces quelques paragraphes sont à même de brouiller une écriture censée chercher des alibis idéalistes.

Jeune et étrangère en France, la reine a toutes les raisons de se méfier de son entourage.

"La reine, écrit Mme de Lafayette, n'avait trouvé personne en France qui eût de secret et que c'était ce qui l'avait le plus embarrassée; parce que cela lui avait ôté le plaisir de donner sa confiance; que c'était une chose nécessaire, dans la vie que d'avoir quelqu'un à qui on pût parler, et surtout pour les personnes de son rang".

Dans le roman est suggérée l'inclination non partagée d'ailleurs de la reine pour le Vidame de Chartres, qui amènera des suspicions des deux côtés, alimentées manifestement par des raisons différentes, et surtout les menaces réitérées de la reine:

"La manière dont je vous parle vous doit obliger à ne me rien cacher (...) Je vous donne deux jours pour y penser; mais, après ce temps-là, songez bien à ce que vous me direz, et souvenez-vous que si, dans la suite, je trouve que vous m'ayez trompée, je ne vous le pardonnerai de ma vie"³⁰.

Bien que le romanesque y cotoie constamment la réalité, le lecteur peut lire (entre les lignes aussi) des connotations négatives dans le portrait de la reine: ambition, vanité, duplicité, soif de pouvoir, hypocrisie et les allusions ultérieures ne font que renchérir dans ce sens. Voilà par exemple le paragraphe du sacre du jeune roi (François II) après la mort d'Henri II:

"Sitôt qu'il fut expiré, au château de Tournelles, le duc de Ferrare, le duc de Guise et le duc de Nemours conduisirent au Louvre la reine mère. le roi et la reine sa femme. M. De Nemours menait la reine mère. Comme ils commencèrent à marcher, elle se recula de quelques pas et dit à la reine, sa belle fille, que c'était à elle de passer la première : mais, il fut aisé de voir qu'il y avait plus d'aigreur que de bienséance dans ce compliment"³¹.

²⁹ Mme de Lafayette, *op. cit.*, p. 252.

³⁰ *Ibid.*, p.316.

³¹ *Ibid.*, p.357.

Mme de Lafayette pose sur ce monde un regard de moraliste: la cour est un monde d'apparences, le mensonge y est généralisé. Dans ce monde de faux-semblants il faut toute cette maîtrise du visage pour que la reine ne se trahisse pas.

“Je souffre en apparence, sans beaucoup de peine, l'attachement du roi pour la duchesse de Valentinois; mais il m'est insupportable.(...) La reine, ma belle fille, fière de sa beauté et du crédit de ses oncles, ne me rend aucun devoir. Le connétable de Montmorency est maître du roi et du royaume; il me hait, et m'a donné des marques de sa haine que je ne puis oublier. Le maréchal de Saint-André est un jeune favori audacieux, qui n'en use pas mieux avec moi que les autres”³².

Le monde idéal préfiguré au début fait ici place au réalisme, la vie mondaine est une comédie, nous y lisons une violence cachée, l'hypocrisie des rapports humains, l'égoïsme réglant les comportements en dehors de toute fidélité, de tout sens moral. Dans cette atmosphère de huis-clos on manie en public avec virtuosité un double langage. Nemours et la Princesse, obligés de cacher leur passion s'en servent souvent. La reine ôte le voile une seule fois dans l'aveu qu'elle fait au Vidame et c'est pour le menacer.

Mme de La Fayette s'exprime en écrivain classique. Aux verbes trop concrets, elle préfère les noms abstraits qui rendent l'essence de l'action. Cette langue abstraite et logique où la pauvreté des moyens est au service de la densité et de la profondeur joint paradoxalement la litote à l'expression hyperbolique, avatar précieux voué à particulariser, à pousser vers l'unicité personnes, faits et gestes (voir la récurrence des superlatifs ou des adverbes quantificateurs: *si, tant, assez, quelque fois*). Précisons que le style de Mme de La Fayette est le contraire de celui de la conversation, la fonction de communication privilégiée prend la forme du style indirect, style d'estime à même d'éveiller une émotion admirative. Il ne s'agit pas tant de décrire, mais de suggérer, de communiquer une sorte de connaissance émotive d'où l'absence de notations physiques. Elle maintient une zone d'ombre, spéculant sur l'imagination du lecteur, censé se faire de ces personnages une image idéale. Et pourtant n'y a-t-il pas justement dans ces “zones d'ombre” autour du portrait d'Henri II des éléments qui pourraient le

³² *Ibid.*, p.317-318.

placer dans un registre négatif, bien que l'on s'efforce de signaler par la suite la magnanimité du roi, son auguste clémence envers celui qui l'avait mortellement blessé au tournoi.

L'intérêt de Marguerite Yourcenar va vers un autre spectacle propre au XVI-e siècle, non pas celui que donnent les cours royales, mais le désordre des institutions, le spectacle de la rue, la crise de l'autorité en tout domaine, y compris celui de la science divisée entre l'expériment et la divination.

Pour le portrait de la reine, elle procède par approches indirectes, pour lui donner par la suite la parole. Nous voyons d'abord Ruggieri, assez célèbre charlatan "l'homme à tout faire de la reine Catherine qui cherche à consolider sa place auprès d'elle" se servant du savoir et de la réputation de Zénon, signe que malgré la complicité linguistique et ethnique, on n'est jamais aux yeux de la reine exempt de soupçon. Ruggieri, "l'homme à tout faire de la reine Catherine (...) mena Zénon au Louvre pour le présenter à sa maîtresse avec laquelle il parlait rapidement dans la langue de leur pays, non sans force courbettes et force sourires"³³. Nous apprenons que Ruggieri veut se faire aider à "médicamenter les jeunes princes et à prédire leur avenir." On peut voir ici comment les deux actions (médicamenter et prédire) relèvent de la mentalité du siècle, partagé entre la science expérimentale et la divination

Le lieu de rencontre, le Louvre suffit pour déclencher dans l'imaginaire culturel du lecteur toute la magnificence de la cour royale de France. Mais, si Mme de Lafayette y consacre des pages entières dans son roman, aucune ligne chez Marguerite Yourcenar. Et voilà le portrait qu'elle nous donne de Catherine de Médicis:

"La reine examina l'étranger de ses yeux étincelants dont elle jouait avec habileté, tout comme en gesticulant elle se plaisait à allumer des feux dans les diamants à ses doigts. Ses mains pommadées, un peu bouffies, s'agitaient comme des marionnettes dans son giron de soie noire. Elle fit descendre sur son visage l'équivalent d'un voile de crêpe pour parler du fatal accident qui avait causé trois ans plus tôt la mort du défunt monarque.

-Que n'ai-je mieux entendu vos *Prognostications*, où j'ai vu naguère des calculs sur la longueur de la vie communément accordée aux princes! Et nous aurions peut-être évité au feu Roi le fer de lance

³³ Marguerite YOURCENAR, *op. cit.*, p. 148.

qui me fit veuve...Car je pense, ajouta-t-elle avec grâce, que vous n'êtes pas sans avoir part à cet ouvrage réputé dangereux pour les cervelles faibles et qu'on met sur le compte d'un certain Zénon³⁴.

Comme descripteurs les deux auteurs proposent dans la grande galerie des stéréotypes et des rôles thématiques issus du vraisemblable culturel des images sensiblement différentes. Dans les deux cas on fait appel à la compétence lexicale et encyclopédique du lecteur. Le lecteur est invité d'aller sous le réel, tendance décryptive qui métamorphose la description du personnage en herméneutique.

Une véritable "mythologie" est encodée dans ces lignes sous forme de clichés, certains renouvelés ou sous formes d'allusions culturelles. En évoquant le personnage de Catherine de Médicis la narrateur et le lecteur partagent tout un savoir: la première chose qui nous vient à l'esprit c'est le rôle néfaste qu'elle a joué dans l'histoire, sa politique malhabile d'attentats pour maintenir la balance entre catholiques et réformés finissant par le massacre de la Saint-Barthélémy. La reine, tout en se reposant sur le consensus de l'opinion vulgaire, ne s'éloigne pas des poncifs du vraisemblable.

"Quel que soit le personnage, moderne ou ancien, il me semble, écrit Marguerite Yourcenar, qu'il faut le placer exactement dans les circonstances qui ont conditionné sa vie. En dehors de ça, on ne le comprend pas."³⁵

L'horizon d'attente disposé dans et par la description du personnage est problématique. La reine a "son arsenal de poisons comme elle a ses arquebuses et ses bombardes. Songez, ajoute Ruggieri, qu'elle est veuve, étrangère en France, traitée de Jézabel par les luthériens, d'Hérodiade par nos catholiques, et qu'elle a cinq petits enfants sur les bras". Le nom de Jézabel sort directement des *Tragiques* d'Agrippa D'Aubigné, l'autre de l'imagerie folklorique, le roi qui s'est rendu coupable du massacre des Innocents. Par ce phénomène d'anticipation qui n'est pas étranger à l'art, l'auteur situe Catherine de Médicis dans un imaginaire culturel qui fait signe au lecteur.

La figure de la belle reine ou de la mère soucieuse de la santé de son fils régnant se place automatiquement dans un imaginaire

³⁴ *Ibid.*, p.179.

³⁵ *Portrait d'une voix*, p. 66.

négatif. L'allusion aux *Prognostications* vient corroborer d'autres détails de ce genre: voir au début du chapitre "La fête à Dranoutre" les hésitations de La Reine Mère de France de regagner "son Louvre (...)" par crainte des conjonctions astronomiques néfastes³⁶, pour n'en citer que celui-ci.

Chez Mme de Lafayette aussi le personnage de Catherine de Médicis est réajustable, répété et modulé. Il ne se construit pas non plus comme homogène ou redondant, mais plutôt comme hétéroclite ou composite où le positif est neutralisé par le négatif, l'être par le paraître. Le portrait joue de ces constructions neutralisées à dominante indécidable grâce à des des modalisateurs *quoique, mais, il semblait* ("quoiqu'elle eût passé la première jeunesse; il semblait qu'elle souffrît..., mais elle avait une *si profonde dissimulation*"), et, dans le paragraphe évoquant son attitude envers sa belle-fille, à qui elle fait observer la bienséance, on a ce *mais* suivi de "il fut aisé de voir qu'il y avait plus d'aigreur que de bienséance dans ce compliment".

Le personnage est, on le sait "effet de vocabulaire" de la part du narrateur: il nous faut noter déjà la parcimonie d'épithètes, elles sont en général évaluatives, *grand, profond*, même pas antéposées, ce qui les fait passer pour redondantes dans une stylistique expressive. Mais ce portrait entretient des liens privilégiés avec les structures globales, en termes sémiotiques profondes, transformationnelles, du texte. Voilà quelques pages plus loin la reine au milieu de son cercle:

"Quelques jours après, le roi était chez la reine à l'heure du cercle; l'on parla des horoscopes et des prédictions. Les opinions étaient partagées sur la croyance que l'on y devait donner. *La reine y ajouta beaucoup de foi; elle soutint qu'après tant de choses qui ont été prédites, et que l'on avait vu arriver, on ne pouvait douter qu'il n'y eût quelques certitude dans cette science. D'autres soutenaient que parmi ce nombre infini de prédictions, le peu qui se trouvaient véritables faisait bien voir que ce n'était qu'un effet du hasard*"(nous soulignons)³⁷.

Le point de vue du narrateur, dominant, fait passer sur les lèvres du lecteur un léger sourire ironique discréditant la croyance superstitieuse et mécanique de la reine. Ce penchant pour l'astrologie est suggéré à plusieurs reprises dans le roman, ce qui amène dans l'esprit du lecteur la prédiction de la mort du roi.

³⁶ *L'Œuvre au noir*, éd. cit., p. 43.

³⁷ Madame de La Fayette, *op. cit.*, p. 296.

Chez Yourcenar le mouvement du texte réalise également une révélation progressive du personnage à partir d'une entrée en matière qui le définit d'un coup.

La rencontre de la reine et de Zénon est marquée par un rapport de sujétion. Mais ce rapport maître/sujet qui pourrait n'être rien moins que naturel (on a vu également Ruggieri dont la gestualité – il parlait à la reine rapidement "non sans force courbettes et force sourires"- trahissant la position hégémonique, discrétionnaire de la reine) s'en trouve hypertrophié. La reine *examine*, elle ne regarde pas, tandis que l'épithète métaphorisante *yeux étincelants* outre une connotation positive conventionnelle (la vivacité du regard) va être colorée toujours négativement par le contexte. A remarquer l'association thématique du regard et de la cruauté par la même présupposition de méfiance. Tout tient ici à une conduite mimétique extérieure. Le rapport de similitude parfaite *tout comme* entre deux gestes ludiques, *jeux des regards* et jeu des mains tout en scellant l'unité de la phrase, en opère la conversion négative grâce aux déterminants *avec habileté* tandis que *allumer des feux dans les diamants* connotant une richesse consciente, menaçante n'est pas sans rappeler l'univers du livre (les feux alchimiques ou/et ceux des bûchers).

Le portrait de Marguerite Yourcenar en est un baroque. Il y a ici tout un réseau de figures constituant un code qui nous permet de passer du réel à sa transfiguration. L'auteur se sert de la métaphore minérale plus précisément lapidaire dont l'effet de réel, propre à l'univers baroque en plus, est certain. La personne de Catherine, dans une perspective intertextuelle entretient un rapport complexe avec l'époque où elle a vécu, aux effets indirects et/ou intratextuels. Le lecteur sait comme la narrateur qu'à la Renaissance le monde est régi par la vraisemblance. C'est un monde magique placé sous le signe de l'analogie. Dans un texte si réduit l'accumulation de modalisateurs comparatifs *tout comme... comme...l'équivalent*, trois sur six lignes, n'est pas sans surprendre et faire penser à leur portée analogique escomptée par le narrateur. Signalons la comparaison hardie mains/marionnettes *ses mains s'agitaient comme des marionnettes* qui semblent se détacher du corps pour vivre un destin symbolique (artifice baroque et/ou un possible écho d'Apollinaire *Les mains, filles du cygne*). La

dissimulation et la duplicité, les artifices et l'ostentation, la démesure et la déformation (celle-ci poussée vers le maladif et c'est ici le cas *des mains pommadées, un peu bouffies* de la reine) en vue de produire des effets sur le spectateur sont des recherches typiquement baroques. On peut ouvrir le roman au hasard et on est sûr de tomber sur un procédé analogique chaque fois qu'il s'agit de cerner avec plus de précision le réel. Ouvrons le roman et à la première page nous lisons : *la paix vieille de quelques mois s'effiloçait comme un vêtement usé...François de Valois continuait à guigner le Milanais comme un amant malchanceux sa belle...Henri-Maximilien imaginait (...) des villes ciselées comme des coffrets () riches comme des entrepôts, solennelles comme des églises*". Claude-Gilbert Dubois note dans son livre *L'imaginaire de la Renaissance*³⁸ : " Le discours par analogie qui nous paraît aujourd'hui intrusion de l'imaginaire dans le langage, par référence à une conception spéculaire et imitative de la production, était considéré au XVI-e siècle comme un type de raisonnement valide et conforme à l'ordre de la réalité".

Les épithètes, fréquentes, certaines antéposées, mais redondantes (*fatal accident, défunt monarque*), sont autant d'artifices de langage quand il faut prendre la pose de la veuve éplorée. Un détail, *avec grâce* apparaît comme élément imprévisible d'une dérive de ce parcours métonymique: la reine veut séduire. C'est un indice qui vaut aussi pour les éléments ultérieurs du récit: elle refuse d'intervenir en faveur de Zénon auprès des Messieurs de Sorbonne.

Ces quelques remarques nous permettent déjà d'avancer sur la voie contrastive que nous avons empruntée.

On a remarqué le discours oblique de la reine, à côté de la réflexion de l'auteur et de ce qu'on appelle la voix publique qui peut être chez Yourcenar celle du personnage, de Zénon ou de Ruggieri. Une suspicion généralisée fait toujours que tous les personnages manient un double langage en public, ce qui crée dans les deux romans une atmosphère à huis-clos, étouffante, dangereuse.

Comme portraitistes les deux romancières sont assez conventionnelles, vu d'une part l'absence de précision dans la description du portrait et de l'autre l'utilisation des clichés.

³⁸ Paris, PUF, Ecriture, 1985, p.54.

Mais il y a convention et convention. L'écriture de Mme de Lafayette se remarque par son extrême dépouillement, une sobriété volontaire (la litote n'est-elle pas la figure classique par excellence?), la préférence pour l'abstraction, pour les adjectifs conventionnels, les substantifs généraux, vocabulaire impersonnel même quand il se veut précis. Fidèle à son temps, elle privilégie l'être moral, esquivant toute description physique. Aucun adjectif de couleur. D'ailleurs le noir chez la veuve ne saurait non plus être que redondant. Il est intéressant de voir pour d'autres portraits des adjectifs synthétiques euphorisants tels, *admirable*, *extraordinaire*, *merveilleux*, véritables indicateurs de genre qui peuvent tenir la place des épithètes descriptives comme d'ailleurs toutes les innombrables et commodes variétés de prétérition (ex. indescriptible).

L'individualisation n'est pas ce qui préoccupe le siècle du classicisme.

Marguerite Yourcenar nous fait connaître le personnage par la gestualité et par le paraverbal : l'âme tout entière passe dans le regard ou dans la voix. Le côté ésotérique de l'époque amenant un type de connaissance fantasmatique, que mettent en évidence les traités de magie, d'astrologie ou de philosophie, marque la conception du roman. On a l'impression que le magique peut y surgir avec brutalité à tout moment. La pensée analogique de la Renaissance, composante principale dans la recréation yourcenarienne du climat de cette époque révolue est plutôt déformante, anamorphotique. Barthes parle dans le fragment "Le démon de l'analogie" de deux manières de mettre l'analogie en dérision: "soit en feignant un respect spectaculairement plat (c'est la Copie, qui, elle est sauvée), soit en déformant régulièrement et selon les règles l'objet mimé c'est l'Anamorphose, CV,64)."³⁹ Ce sont les vingt images de Zénon dans le miroir florentin où il se regarde avant son départ pour Bruges. Chez Yourcenar tout portrait semble subir une déformation comme si, peu clémente avec eux, elle en scrutait les failles plutôt que les qualités.

On a parlé du vocabulaire métaphorique de Marguerite Yourcenar, de son écriture poétique. Le fait que *des yeux étincelants* soient stéréotypés comme aussi la métonymie cliché *le fer de lance*

³⁹ Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, Seuil, 1975, p. 48.

qui me fit veuve (qui n'est pas sans rappeler des métonymies typiquement baroques du type *l'or tombe sous le fer* chez Saint-Amant), ou bien les *cervelles faibles* orientent le lecteur vers une certaine manifestation de culture. Il en est de même du *machinal signe de croix*, du *Dieu nous le conserve*, ou de la formule, *Ruggieri vous établira près du roi*. Paroles, gestes ou attitudes cliché instaurent ici comme ailleurs un dysfonctionnement du discours oblitérant l'individuation et partant la véritable communication. Citons à ce sujet Riffaterre⁴⁰: "Le cliché a la qualité de se référer à des choses plutôt qu'à des individus, à des moyennes plutôt qu'à des singularités. Le cliché est déjà une mise à distance de la réalité." L'emploi d'une langue étrangère (le latin ou l'italien) est à même aussi d'entraver la communication directe.

C'est toujours Riffaterre qui tranche:

"Des formes tautologiques et très structurées (...) leur densité, leur automatisme, leur tension continue due à l'expression d'états extrêmes, font que l'expressivité propre des clichés semble monochrome: ils ont une fonction de contexte, et de contexte spécialisé, puisque déjà en contraste avec tout usage ordinaire"⁴¹.

Jean Rousset fait remonter "le relatif dépérissement de la métaphore au cours du XVII-e siècle au refoulement de l'esprit baroque par le classicisme, à la substitution de la cosmologie post-galiléenne à l'ancien cosmos analogique. Celui-ci, écrit Rousset, fondait logiquement la validité de l'esprit métaphorique reposant sur les similitudes et les correspondances entre tous les ordres de la réalité, de la pierre à l'homme et de l'homme aux astres"⁴². L'esthétique classique, à laquelle se conforme, peut être malgré elle, Mme de Lafayette considérait a priori toute métaphore comme suspecte d'excès fantasmatiques et tenait soigneusement en lisière l'imagination symbolique. Par l'analogie on pourrait agir, dit-on sur le moteur du monde, par conséquent cela ne peut avoir qu'un sens, retour à la magie. C'est dans ce langage à ras de pensée comme le dit Marguerite Yourcenar que se trouve l'enjeu de son écriture historique. L'option pour le pittoresque de la chose vue témoigne – si l'on en croit ce

⁴⁰ Michaël RIFFATERRE, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, p.164.

⁴¹ *Ibid.*, p.177-178.

⁴² Jean ROUSSET, *L'Intérieur et l'extérieur, Essai sur la poésie et le théâtre au XVII-e siècle*, Paris, Corti, 1968, p.127.

que dit Jakobson des polarités esthétiques de la métonymie et de la parabole – chez Yourcenar du primat d'un réalisme documentaire et des notations contingentes aux dépens de l'idée, de l'idéalité manifestant dans *La Princesse de Clèves* l'intention morale de l'auteur, la visée éthique du texte.⁴³

Toute description témoigne d'un savoir faire rhétorique. Le détail dans une description de personnage opère un découpage microscopique d'un champ sémantique parcouru. Il est à la fois élément imprévisible d'une dérive ou d'un parcours métonymique du référent décrit (*le fer de lance*) et déclencheur d'une stratégie herméneutique du lecteur, qui va à la recherche des significations. Le détail est toujours un indice valant pour les éléments ultérieurs du récit ou indice rappelant un événement antécédent. C'étaient le cas des noms propres Jézabel ou Hérodiades, ce l'est aussi du mot *arsenal* de l'italien *arsenale*, fabrique et magasin d'armes et de munitions de guerre, figurant tout ce qui fournit des moyens d'attaque et de défense, mot qui en raison de sa technicité est indice/facteur de réalisme (il fait partie du code descriptif de l'armée) ayant un rôle stylistique actif: la reine n'hésite pas à se débarrasser de ses ennemis.

Tout détail entretient un rapport avec l'ensemble. Ainsi le lecteur peut-il penser, chez Mme de Lafayette, que la mort du dauphin, l'aîné d'Henri II destiné à succéder *dignement* à François I-er, son père est un peu suspecte : le roi était alors duc d'Orléans et avait déjà épousé Catherine de Médicis.

Quant à la curiosité de la reine pour "*l'état du sang et des entrailles du roi de Suède. Elle pensait parfois faire épouser à l'un de ses fils une princesse du Nord*" c'est une allusion aux combinaisons de mariages de la reine mère, inspirées sans doute par des astrologues la poussant à se rapprocher de plus en plus des protestants : elle voulut marier le duc d'Anjou, le futur Henri III à la reine d'Angleterre, comme elle brigua la main du jeune Henri de Navarre pour sa fille Marguerite.

Nous avons signalé dans l'écriture yourcenarienne la présence des clichés ou leur éventuelle réactivation. Soit l'auteur multiplie les signaux typographiques, des italiques comme dans les répliques de Zénon, en latin

⁴³ Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, tr. N. Ruwet, Paris, Minuit, 1963, chap. II, p. 62.

ou en italien, dans le cas de Ruggieri, soit ils sont sous-entendus dans la structure même du contexte. Voilà ce qu'en dit Riffaterre:

“La formule figée, parce qu'elle est inséparable de certaines attitudes sociales ou morales, sert à l'auteur à situer son personnage: il n'a qu'à mettre sur ses lèvres les modes verbales d'un milieu donné; c'est comme si des indications scéniques étaient fondues dans les répliques des acteurs. La représentation ainsi obtenue n'est pas objective: d'abord, parce que recueillir des automatismes, c'est choisir délibérément de voir l'homme sous un mauvais jour, dans les comportements sociaux ou mentaux par lesquels il abdique sa personnalité; l'accent sera mis sur tous les snobismes, conformisme dans la prétention pour les classes supérieures ou moyennes, conformisme de vulgarité pour les inférieurs”⁴⁴.

La phrase *Que Dieu nous le conserve*, invoquée par la reine accompagnée de gestualité *en faisant le signe de la croix* en est un exemple, qui rend bien au lecteur cette piété populaire quasi superstitieuse vouée à chasser le démon et le danger avec. Et Riffaterre précise que “ces clichés apparaissent uniquement dans les paroles ou pensées rapportées au discours direct ou indirect libre, les caractères propres à ce type de discours attribuant clairement les clichés à qui de droit”⁴⁵. Les répliques de la reine sont imbues de clichés indirects, tels *ces messieurs de la Sorbonne* (à noter aussi la distance méprisante ou craintive du démonstratif) nommant l'autorité intellectuelle du temps qui en impose à la reine puisqu'elle les gratifie d'un beau subjonctif imparfait, auquel se joint le substantif *querelles* au pluriel, notations propres à ces temps baroques saturés de peurs collectives et de fureurs religieuses (de guerre aussi), d'imaginations fantasques et de rigueur déductive mêlées.

Sans tomber dans une recherche superficielle de couleur du temps, Marguerite Yourcenar sait préserver cette unité de ton et de voix du personnage par le choix judicieux des vocables: *Ruggieri vous établira près du roi*, ajoute solennellement la reine ou bien dans le discours indirect libre *elle s'enquit de l'état du sang et des entrailles ou les calculs sur la longueur de la vie communément accordée aux princes* et les exemples pourraient continuer.

⁴⁴ Michaël RIFFATERRE, *op. cit.*, p.175.

⁴⁵ *Ibid.*, p.166.

Il est vrai que le lecteur se trouve engagé dans un véritable jeu de divination, de décryptage de ce qui est, quoi qu'on en dise, l'équivalent romanesque donné par l'illusion référentielle. Toute communication repose sur la reconnaissance du code du texte en relation avec le code du lecteur. Le même Riffaterre ajoute "Plus le code du lecteur est éloigné du code du texte, plus il lui sera difficile de reconnaître un fait de style stéréotypé. Mais il n'en sera pas moins sensible au fait de style comme contraste en contexte"⁴⁶.

C'est ce que nous avons essayé de repérer dans ces quelques remarques.

Quelques conclusions:

Mme de Lafayette utilise l'Histoire comme un univers exemplaire qui sert de garantie à la vraisemblance de l'univers romanesque. Mais le choix de la période n'est pas uniquement guidé par l'abondance des événements exemplaires ; il correspond à un souci dramatique. Entre 1558 et 1560, l'histoire de France fournit en effet au romancier une de ces actions qui permettent au sens commun d'affirmer bizarrement que la réalité dépasse la fiction : la mort brutale et fortuite d'un monarque au fait de sa puissance, que l'on fait habilement, par le moyen d'une prédiction, passer pour un trait du destin.

Et voilà la phrase qui ouvre le chapitre "Les derniers voyages de Zénon" emblématique pour le choix de la période par Marguerite Yourcenar: "C'était une de ces époques où la raison humaine se trouve prise dans un cercle de flammes."

Deuxième remarque:

Les deux romancières entendent pratiquer une écriture historique. Mais, à l'encontre de Marguerite Yourcenar, Mme de Lafayette en femme de son siècle, ne se soucie pas de rendre la voix et le ton du XVI-e siècle, mais ceux de son époque, la cour d'Henri II se superposant à la cour du Roi Soleil. L'esthétique classique lui fait choisir comme on vient de le voir les procédés de l'écriture. Et pourtant toute la richesse des connotations y compris négatives est là sous la sobriété et sous le fameux "beau idéal". Du point de vue de l'imaginaire politique, Madame de Lafayette partage cette idée ancrée dans l'esprit des contemporains de Louis XIV, notamment la pérennité de l'institution monarchique et sa

⁴⁶ *Ibid.*, p. 167.

supériorité sur toute autre forme de gouvernement. L'exemple des prestigieux Valois et des Médicis dont elle célèbre les conquêtes en témoigne.

Marguerite Yourcenar se livre à une dramatisation de l'événement politique, elle parvient à une dynamisation du récit grâce à la tension entre l'importance de l'enjeu et la figure du guerrier-aventurier qui ne fait que ravalier les événements politiques. L'héroïque devient presque de l'héroï-comique. Henri-Maximilien est ce comédien, «héros» d'un spectacle politique sur la scène de l'Europe. La tragédie de l'Europe, ce n'est que de l'histoire rejouée sur scène par des souverains inconsistants voire irresponsables.

Troisième remarque:

Ce que Thomas Pavel appelle "la pensée du roman" est chez Mme de Lafayette au service de son pessimisme moral ; l'homme n'est pas libre, il est le jouet de ses passions et de son destin. Henri-Maximilien, comme Zénon échouent eux aussi dans leur entreprise. Les causes en sont différentes, il est vrai: chez Mme de Lafayette son jansénisme, l'idée de la déchéance de l'homme suite au péché originel, mais le résultat est le même. Il n'ya pourtant aucune référence au christianisme le long du roman.

La fin tragique de Zénon, comme de tant d'autres personnages, la vanité de l'aventure, y compris celle de l'aventure intellectuelle tout semble avoir secrètement partie liée avec la mort dans *Œuvre au noir* aussi. Il serait tentant, suggère Thomas Pavel, d'inciter deux œuvres éloignées dans le temps à une confrontation au niveau de l'idéologie ou de l'écriture. Alors, malgré la révolte moderniste, malgré la flexibilité formelle du roman, dans le cas de ces deux œuvres on ne saurait saisir de changement radical dans ce qui fut l'objet séculaire de l'intérêt du roman "l'homme individuel dans sa difficulté d'habiter le monde"⁴⁷.

Nous nous permettons une parenthèse sur l'esprit européen qui anime les personnages de *L'Œuvre au noir* et qui recoupe à notre avis l'esprit plus qu'européen de l'auteur. On sait que de l'Empire romain jusqu'à la Renaissance l'Europe était bien davantage qu'aujourd'hui une réalité économique, culturelle et spirituelle. L'exemple

⁴⁷ Thomas G. PAVEL, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, p. 49.

de Saint Thomas d'Aquin est emblématique: Italien par sa naissance dans la petite noblesse toscane, rhénan par ses études à Cologne auprès d'Albert le Grand, parisien par sa chaire de théologie à la Sorbonne. N'est-ce pas l'itinéraire des personnages de ce roman? C'est peut-être l'avènement des Etats modernes qui ont défait l'Europe, en rendant les frontières de plus en plus étanches et les contradictions de plus en plus insupportables.

Une chose paradoxale est apparue au bout de ces remarques : Mme de Lafayette, qui était plus près du siècle de Zénon, qui avait eu l'occasion d'interroger des gens ayant connu des personnages de son "histoire" est moins fidèle à l'esprit du XVI-e siècle que ne l'est Marguerite Yourcenar. Serait-ce question de distance réelle, temporelle, nécessaire pour bien «jauger» un fait historique? Serait-ce, puisque nous sommes en littérature, la distance comme option personnelle des deux auteurs ou les deux à la fois? Le XX-e siècle par sa ressemblance au XVI-e a-t-il permis à Marguerite Yourcenar une meilleure approche de ce passé lointain, approche qui était interdite à Mme de Lafayette, par la proximité même des faits?

Je ne hasarderai pas semblable opinion si elle n'avait une caution yourcenarienne, celle-ci par exemple dans "un entretien inédit" que j'ai encore mentionné⁴⁸:

"Il est bien certain qu'il y a des Zénons, que les Zénons sont nombreux, plus nombreux à certaines époques qu'à d'autres. Il y a sans doute à toutes les époques d'une façon plus ou moins secrète et ainsi dans notre siècle dont les fluctuations, les vicissitudes ressemblent assez à celles du XVI-e siècle. Je ne veux pas dire que ce soient les mêmes, mais il y a des parallélismes qui prêtent assez au développement d'un esprit de ce genre. Peut-être plus, par exemple, que le XVII-e siècle (pour donner un exemple concret), qui est une époque-comparativement-de stabilisation, du moins en France".

⁴⁸ *Bulletin de la Société internationale d'Etudes Yourcenariennes*, nr. 19, décembre, 1998, p. 48.

DU DIALOGUE EN PARFAITE CONFIANCE AUX DOUBLES ET TRIPLES FONDS D'ARRIÈRE PENSEES

CRISTIANA TESCULA*

ABSTRACT. There is a lot of talking in *l'Œuvre au Noir*, very often without reaching comprehension. Verbal exchanges, from the shortest ones to the longest, do not translate the thread of thoughts. The more personal an idea – the farthest from mainstream thinking, the more the speaker uses a cloaking strategy, shifting the decoding process to the level of the unspoken. This paper attempts to follow such verbal hypocrisy, which is a reflection of behavioural hypocrisy, illustrated in two conversations at the end of *La Vie errante*. The paper opens with a presentation of the role of dialogue in Yourcenar's novel followed by an analysis of other communication means employed by the main character in his key appearances in the novel.

On parle beaucoup dans *l'Œuvre au Noir*, le plus souvent sans parvenir à une véritable compréhension, en dépit de l'outil linguistique commun et de la disponibilité - bien des fois réelle - des interlocuteurs à se faire écouter et à écouter. Les échanges verbaux, des plus brefs aux plus complexes, frôlent constamment la crise et cela parce qu'ils ne traduisent presque jamais fidèlement la pensée, ou s'ils le font, ils risquent de choisir une expression trop sinueuse pour pouvoir être suivie jusqu'au bout. Plus une idée est personnelle, voire à l'écart du courant officiel d'opinion, plus elle mobilise un filtre habile d'expression, ce qui déplace inévitablement le décodage du côté du non dit. Nous nous proposons de suivre cette forme d'hypocrisie verbale, double d'une hypocrisie de comportement, telle qu'elle est illustrée dans les deux tentatives de dialogue de la fin de la "*Vie errante*". Une mise en question du rôle du dialogue dans la formule romanesque yourcenarienne illustrée dans *l'Œuvre au Noir* nous semble nécessaire avant d'examiner de plus près les deux séquences dialogiques, sans oublier les autres formes de communication non seulement verbale auxquelles recourt le protagoniste dans les moments-clé de son évolution.

* Universitatea Tehnică Cluj-Napoca

Dialogue et formule romanesque

Une lecture orientée vers les avatars du dialogue dans l'*Œuvre au Noir* devrait reconnaître tout d'abord le statut privilégié du dialogue au sein de la nouvelle formule romanesque adoptée par Marguerite Yourcenar. Le métatexte d'auteur¹ offre en ce sens plusieurs pistes précieuses: L'autre grande fiction historique, *Mémoires d'Hadrien*, proposait une structure "monodique"², d'une surprenante homogénéité de langage, possible grâce à l'appartenance des personnages à une "civilisation étale", à leurs adhésions intellectuelles qui ne se distinguent les unes des autres que par de "discrètes nuances". L'*Œuvre au Noir* est une structure "polyphonique": le style indirect libre est conservé, mais le point de vue unique du protagoniste, rapporté à la première personne du singulier, est abandonné, au profit d'une multitude de points de vue rapportés à la troisième personne du singulier. La partie narrée est prise en charge tantôt par le protagoniste, tantôt par un autre personnage, plus ou moins épisodique, tantôt par la voix publique, tantôt par une voix neutre et omnisciente. La formule indirecte alterne avec la formule directe – pauvre dans les cent premières pages du roman qui semblent obéir au style littéraire du 16^e siècle peu intéressé à la conversation³ – et en quelque sorte artificielle: les tronçons dialogiques sont faits de ce que l'auteur présume qu'auraient dit les personnages dans des circonstances similaires, lorsqu'ils ne subissent quelque travail de stylisation⁴. La séquence fondatrice des grands dialogues sinueux du roman porte le titre significatif de conversation: à partir de cette séquence située vers la fin de la première partie du roman, le langage découvre ses pouvoirs de rendre ce qui se trouve "à ras de pensée ou de propos", tout en coulant de lui-même des lèvres des personnages.

Cette alternance style indirect libre/dialogue permet à Yourcenar d'intégrer la diversité et la multiplicité des langages d'une époque, faisant de l'*Œuvre au Noir* plus qu'une reconstitution historique, un véritable roman au sens bakhtinien du terme, c'est-à-dire un

¹ Voir M.Yourcenar – "Ton et langage dans le roman historique", dans *Le Temps, ce grand Sculpteur*.

² Toutes les citations en italique qui suivent sont tirées de l'essai "Ton et langage dans le roman historique".

³ Excepté la scène polyphonique de la fête à Dranoutre et la scène lyrique des adieux de Zénon et Wiwine.

⁴ La même scène des adieux.

“microcosme du plurilinguisme”⁵. Il n’aurait pas pu être autrement, vu le fait que le protagoniste du roman est un aventurier du savoir scientifique, pseudo-scientifique et pratique, qui parle à la fois le langage de la médecine et de la mécanique, de l’alchimie et de l’astrologie, le langage de la rue et celui des têtes couronnées, le langage des clercs et celui des geôliers! Et en même temps un polyglotte raffiné. Tout un siècle bigarré se fait non seulement voir mais aussi entendre à travers les expériences de la vie mobile, puis immobile de ce personnage en état permanent de quête ou de fuite. Mais de la biographie zénonienne nous retiendrons surtout la sensibilité linguistique spéciale et son besoin de communiquer avec les autres, ce qui le place au centre des grandes séquences dialogiques du texte.

L’outil linguistique nuancé d’un acteur social

Examinons de plus près l’outil linguistique sensible, que Zénon s’est constitué au long d’une vie d’errance. Le noyau en est le flamand de la rue et des compagnonnages, vigoureux et grossier, respectable outil d’une “*éducation pratique*”. Le français, “*langue de l’éducation savante*”, choisie plus tard comme langue de l’écrit et des entretiens privilégiés, s’y ajoute. D’autres couches successives, l’allemand, l’italien, l’espagnol et l’arabe témoignent chacun d’une nouvelle étape dans l’errance de Zénon et de l’adoption d’un nouvel outil de communication, surtout professionnelle. Il est une langue privilégiée qui remonte sans cesse aux lèvres du personnage, quelque soit le choix linguistique du moment, lorsqu’il est question d’exprimer un raisonnement subtil: le latin de son éducation scolastique, mais qui le tire d’embarras aussi dans des situations plus terrestres, en tant que langue de l’église, accessible dans les milieux les plus divers. On pourrait très bien affirmer que ce personnage qui incarne le mieux l’intérêt pour la parole pense et travaille dans la langue d’une certaine collectivité et se sert du français pour écrire, il raisonne en latin dont il parsème ses propos.

Plus qu’un polyglotte, Zénon est un habile acteur social, capable de s’adapter sans effort à son interlocuteur, quelle que soit l’appartenance sociale de celui-ci. Lorsqu’il parle en professionnel ce personnage emploie “*un langage de l’expérimentation*”, laconique et précis, qu’il s’est forgé au long du temps, en côtoyant les artisans, les

⁵ M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*.

mécaniciens-inventeurs, les barbiers-médecins et les malades de n'importe quelle catégorie sociale. L'intérêt de toute une vie pour l'alchimie lui a rendu familier le langage hermétique aux métaphores duquel il n'hésite pas à recourir pour déchiffrer sa propre crise spirituelle, lorsque les repères philosophiques ou de l'expérience pratique s'avèrent être inefficaces. En prison, l'une de ses distractions est d'élaborer une sorte de langue idéale, à partir des langues savantes et des parlers vulgaires qu'il connaît. Il pense même à des langages chiffrés qui lui permettraient d'envoyer discrètement des messages. Cette dernière manifestation de l'intérêt de Zénon pour la parole déborde les frontières de l'aventure du savoir: elle nous semble traduire un dramatique besoin de communiquer de manière authentique, ne serait-ce qu'avec soi-même.

Dialogues authentiques

Une première tentative de communiquer de manière authentique est pour Zénon l'écriture, même s'il ne peut pas assumer la paternité de ses ouvrages: pire encore, il est obligé à constater que, dans les conditions de la clandestinité, ses idées n'ont pas eu besoin de lui pour "essaimer". Il veut continuer à le faire, par le moyen du projet d'un "liber singularis" qui rassemblerait tout son savoir sur lui-même, en tant qu'être humain et esprit libre de la Renaissance.

Mais il a osé assumer aussi une manière directe de communiquer, en ouvrant son cœur à deux occasions, devant son cousin Henri-Maximilien, mais "l'aventurier du pouvoir"[ON] qui passe sa vie à "tâter la rondeur du monde"[ON], n'arrive pas à comprendre vraiment "l'aventurier du savoir"[ON], confronté à des questions sans réponse et prêt à renoncer à son "ego". Tout comme plus tard, "le défenseur de l'amour des femmes" ne pourra pas comprendre "le désir homophile de l'autre"⁶.

La communication avec le chanoine Bartholomé Campanus ne peut pas non plus dépasser un niveau épidermique: l'ancien maître qui aurait voulu transmettre son savoir assez modeste à ce disciple totalement dépourvu de vocation religieuse, ne parvient pas à s'ouvrir aux idées de celui-ci, en dépit de sa sincère bienveillance. Il aime son élève de jadis et s'efforce à lui sauver la vie, mais il ne peut que constater que l'autre s'est barricadé contre lui. La gestuelle des

⁶ Voir Anne-Yvonne Julien, "*L'Œuvre au Noir ou les enseignements de l'abîme*", dans *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*.

deux personnages dans la scène de la visite en prison dit long sur leur impossibilité de se comprendre, malgré l'appréciation réciproque.

Il n'y aura de véritable dialogue qu'avec le prieur des Cordeliers, le seul à pénétrer dans l'esprit de Zénon. Ce dialogue, institué entre les deux à partir des prétextes amicaux, théologiques ou éthiques et continué même au-delà de la parole, est une étape fondamentale dans le cheminement spirituel de Zénon: la découverte de l'amitié d'un autre et pour un autre, qui transforme radicalement son rapport avec soi. L'homme de foi, cultivé, ouvert d'esprit, qui connaît le monde et se tient à l'écart des dogmes, a parfois besoin d'un intermédiaire entre son croire "douloureux et ardent" et "le nihilisme frondeur"⁷ de l'autre, le silence: "N'insinuez pas ce que je ne veux pas entendre"[ON], mais lui montre jusqu'à la fin, par les moindres gestes de son corps souffrant, sa disponibilité à le comprendre.

Dialogues "avec de doubles et triples fonds d'arrière pensées"

Les deux séquences dialogiques placées à la fin du chapitre consacré aux derniers voyages de Zénon marquent une rupture dans le rythme accéléré de la narration. Le décor change vite au fur et à mesure qu'on passe en revue les expériences de Zénon qui ont succédé à la fuite d'Innsbruck: le séjour en Allemagne chez son disciple dans l'art hermétique, l'escale en Pologne, les deux ans dans l'armée suédoise, le séjour auprès de sa majesté suédoise et sa relation maître-disciple avec le jeune prince, la fuite vers l'Allemagne, le besoin de retourner sur ses pas et de voir de près à Louvain le destin de ses écrits et de ses innovations mécaniques, et finalement l'escale parisienne.

Le narrateur omniscient se donne le plaisir d'interrompre la course zénonienne par un nécessaire encrage dans le contexte parisien, c'est-à-dire par une brève évocation des circonstances qui pourraient favoriser une installation convenable de Zénon (le poste offert n'est pas exactement quelconque, même s'il suppose des risques) et par les portraits en quelques touches rapides, mais significatives, des deux interlocuteurs de Zénon, la reine Catherine, apparition théâtrale et hautaine, toute bijoux et voiles, et Ruggieri, "l'homme à tout faire" [ON] de Sa Majesté, trop servile pour ne pas être louche. Le dialogue

⁷ *ibid.*

s'enchaîne à deux, même lorsque la scène comporte trois personnages, et son but semble être de confirmer les hypothèses du narrateur sur le compte de ces personnages.

Dans le premier dialogue Ruggieri joue le rôle de médiateur en raison des rapports qu'il entretient tant avec Zénon (ils se sont rencontrés autrefois à Bologne, d'après la sèche indication du narrateur omniscient), qu'avec sa maîtresse-compatriote. L'étiquette et son triple devoir de serviteur, ami, voire protecteur de la reine étrangère, veuve et mère de cinq petits enfants, l'oblige à prendre en charge la présentation de Zénon à la cour, mais une digression explicative du narrateur vient éclaircir la véritable motivation et l'ordre des priorités de ce personnage ambigu: "l'homme à tout faire de la reine Catherine se cherchait un assistant sûr, assez compromis pour qu'on eût barre sur lui en cas de danger et qui l'aiderait à médicamenter les jeunes princes et à prédire leur avenir"[ON]. Zénon devra donc servir aux intérêts de Ruggieri, derrière sa mission officielle de médecin et astrologue de cour.

On a donc affaire à un premier fonds d'arrière pensées, voire à un cas d'hypocrisie constitutive parce que l'unique intervention de ce personnage dans la conversation de Zénon avec la reine atteste une habileté particulière à poursuivre un intérêt personnel, tout en créant l'impression de servir les intérêts des autres. Apparemment, en présentant un guérisseur fameux et un spécialiste en herbes et venins à une reine qui fait empoisonner les personnages incommodes et à une mère dont le fils est sérieusement malade, il ne fait qu'aider un confrère en difficulté et rendre un grand service à une puissante maîtresse. Au fond, l'énumération solennelle des compétences de Zénon cache mal sa jalousie pour la science de celui-ci et derrière son attitude un peu condescendante il y a reconnaissance de la supériorité de l'autre, dont il devra profiter. La stratégie appliquée est subtile: tout d'abord il épargne aux oreilles augustes les propos trop sincères de Zénon au sujet de ses dons limités, à travers la réplique "Parla per divertimento"[ON], censée étoffer, sinon détourner le sens de ce qui a déjà été dit. Puis il flatte la reine et promet l'impossible à la mère, en recourant à un code de la complicité, qui consiste à employer une langue "à eux", l'italien, une formule d'appellation qui dépasse largement les exigences de l'étiquette courtoise et transforme le sommet de la hiérarchie terrestre en un prolongement naturel de la hiérarchie

céleste: "il Suo Santissimo Figlio"[ON]. Et à multiplier les sourires persuasifs et rassurants – après tout, il ne s'agit que d'une femme. Le dialogue se déroule entre la reine et Zénon, parce que l'unique réplique du personnage-médiateur ne se développe pas en un échange. C'est un dialogue construit sur les mêmes assises du non dit. La reine y ajoute une part de théâtralité obligatoire vu l'étiquette courtoise qui cultive la rigueur et la rigidité dans les rapports des têtes couronnées avec les sujets. A cela s'ajoute l'étiquette du deuil qui exige une mélancolie sobre et une grande tenue. La gestuelle abondante de ce personnage, attentivement enregistrée par le narrateur, constitue la matière d'un vrai portrait en clé dynamique. Deux détails physiques, les yeux et les mains, et les parures qui leur correspondent – bagues et tissus précieux, sont animés tour à tour par une sorte de courant. Né de la vivacité et de l'éclat d'un regard curieux, transmis ensuite aux mains pommadées et un peu bouffies, qui mettent en valeur les mille feux des diamants royaux, ce courant s'éteint dans la soie noire de la robe. Si l'agitation des mains s'interrompt dans le giron noir, un voile de crêpe toujours noir éteint la vivacité du regard et parfait ainsi la pose du grand deuil, tout en créant un effet de séparation en quelque sorte similaire à celui créé par le rideau entre la scène et le public.

L'initiatrice de l'échange est la reine, le point de départ en étant le fatal accident qui a causé la disparition de son auguste époux. La veuve se plaint et la reine se reproche de ne pas avoir su prévoir l'incident sanglant qui a dû lui brouiller bien des plans. Une autre couche d'arrière pensées s'amorce, en rapport avec les calculs politiques. Une pause vient interrompre de façon stratégique la complainte solennelle et en quelque sorte artificielle, centrée sur une métaphore précieuse – "le feu roi" qui assimile le prestige de la royauté à l'énergie créatrice et destructrice de l'élément dominant des transformations alchimiques, et sur une synecdoque, censée euphémiser la mort du roi et l'inscrire dans une série de morts héroïques. La césure détermine un changement de registre et de sujet. On met en jeu cette fois-ci une ironie fine et une stratégie de l'indirect, qui permet de déguiser en négation une affirmation délicate et d'exprimer un soupçon sans avoir l'air de le faire. "Car je pense [...] que vous n'êtes pas sans avoir pris part à cet ouvrage réputé dangereux pour les cervelles faibles et qu'on met sur le compte d'un certain Zénon"[ON].

Quant à Zénon, il est un partenaire de conversation redoutable, qui n'hésite pas à se lancer dans un duel verbal, pour défendre ses convictions, dans les limites étroites imposées par ses persécuteurs. Et sans oublier le code courtois de l'interpellation indirecte, en bon acteur social, comme on a déjà vu. Il accepte la provocation de la reine qui lui attribue au moins en partie, la paternité des *Prognostications*. Il établit la règle du jeu – "parlons comme si j'étais Zénon"[ON], ce qui lui permet de dire ce qu'il croit, en se servant d'un bouclier paradoxal, sa vraie identité, non reconnue comme telle. Ses propos amers sur les limites de l'art astrologique s'enchaînent autour d'une série d'images allégoriques de la naissance qui font de l'évènement futur l'égal de la larve humaine, en tant que promesses de bonheur ou de catastrophe, confirmées ou infirmées par seul le hasard, donc presque impossibles à prévoir. D'où le principe qu'essaie de suivre le spécialiste en choses célestes recommandé par Ruggieri: "Je n'ai jamais vendu au marché des catastrophes et des bonheurs accouchés d'avance"[ON]. Comme Sa Majesté, habituée aux arrière pensées, se montre méfiante à l'égard d'un tel témoignage de responsabilité, Zénon tourne habilement la phrase – se défend par une négation à laquelle il insère une appellation flatteuse: "Je n'ai pas de raison de mentir à la plus habile femme de France"[ON]. Après l'intervention de Ruggieri censée remettre en valeur la compétence plurielle de son protégé, la modestie de Zénon rééclate de manière symétrique, cette fois-ci portant sur ses limites de médecin et sur son manque d'illusions en ce qui concerne l'acte médical. C'est une modalité indirecte et par cela atténuée, de refuser l'offre de traiter noble patient (en raison de la gravité des symptômes) et en même temps une terrible annonce euphémisée, l'imminence de la mort du jeune roi "Le ciel vous a heureusement donné plus d'un fils"[ON].

Devant un tel refus la reine ne peut que réajuster sa requête et de nouveau la gestuelle dit long sur le combat intérieur du personnage, partagé entre le désenchantement et le besoin (l'habitude?) d'espérer l'impossible – elle fait machinalement le signe du croix et confie à Dieu ce cas difficile. Zénon reprend sous forme interrogative la requête de la reine (soulager les maux, si les guérir est impossible), qui devient ainsi sa requête à lui, adressée à la reine et explicitée par la suite: les maux zénoniens sont liés à la censure qui menace ses *Prothéories*. Sa requête ne peut être que prudemment formulée, sur le mode interrogatif

et en recourant aux formules d'atténuation au lieu de rendre le sens cru: "La reine peut-elle empêcher que la fumée de mes écrits [...] ne vienne m'incomoder dans mon galetas du Louvre?"[ON] Naturellement, au refus de Zénon la reine répond par un refus, indirect, prétendument imposé par "les Messieurs de la Sorbonne", dans lesquels Zénon avait identifié la source de ses "maux". Une nouvelle symétrie s'est dessinée dans le dialogue, véritable duel d'avancées et de reculades qui semble suivre un schéma du type *situation défavorable – appel à l'aide – refus poli – justification du refus*, avec reprise et changement de rôles entre les deux forces égales qui se confrontent. Le duel verbal semble s'interrompre par le dernier refus, même si, selon les indications du narrateur omniscient, la conversation continue, centrée sur un autre thème, la santé du roi de Suède, l'ancien protecteur de Zénon. Ces informations n'intéressent pas comme possibles preuves des compétences du médecin errant, mais pour encourager ou décourager les projets d'alliance qui couvent dans la tête de la reine. Le fonds d'arrière-pensées est toujours là.

La seconde séquence dialogique est séparée de la première par une vague allusion temporelle ("la visite au petit roi malade") et par un changement net de décor qui n'est plus statique, mais dynamisée (les protagonistes, Zénon et Ruggieri, ont quitté le Louvre et se promènent sur les quais de la Seine, en côtoyant la foule). La scène semble se jouer seulement en surface. Ruggieri, le bouffon de la reine, continue à faire le bouffon même en l'absence de sa maîtresse et hors sa scène habituelle: il bombarde l'autre d'anecdotes de cour et essaie d'obtenir de lui sinon des informations jouteuses, transformables en anecdotes pour la cour, du moins une indiscretion exploitable au moment juste. La rêverie des boucs émissaires est un contrepoint permanent des propos de l'Italien. Zénon continue à être le médecin responsable et réaliste, plein de compassion pour ses malades – il vient de quitter un dont il ne peut pas changer le sort et dont il ne s'occupera que de manière indirecte, en chargeant son confrère de faire à sa place tout ce qu'il aurait fait en tant que médecin personnel du jeune roi. Il est bref et très précis, comme chaque fois que la langue constatative et injonctive de médecin lui remonte aux lèvres. On dirait que la netteté de la pratique médicale et l'absence, chez lui, de toute forme d'ostentation du savoir se prolongent dans sa façon de parler, non seulement en contexte professionnel. Et dans la sobriété de sa présence.

Même son équipement est extrêmement réduit – la trousse de médecin et son manuscrit (à part les quelques choses personnelles), ce qui fait du personnage une sorte de synthèse de ses préoccupations. C’est du moins l’image qu’on a du Zénon sur le point de s’enfuir, à la fin du dernier épisode de *“La vie errante”*.

L’interlocuteur est surpris ou mime la surprise – la nomination de Zénon à la cour semblait un fait accompli, tant de la part de la reine qui avait disposé l’installation de celui-ci auprès de son patient, que de la part de l’intéressé qui vient d’ausculter le jeune roi. Il feint la parfaite ignorance à l’égard des motifs qui ont poussé un homme qui n’a rien à refuser une installation apparemment idéale. Il s’agit de l’aide que la reine lui a niée au fond, parce que le poste de médecin offert ne met pas fin à la cabale contre le philosophe et son œuvre. Pour ne pas parler de la complète indifférence de Zénon en ce qui concerne les attrait de la cour! La cour perdra donc un médecin brillant et lui, le bouc émissaire dont il a tellement besoin. Il essaie quand-même d’obtenir la seule information qui compte vraiment pour lui, après avoir créé un cadre adéquat, à travers le rapprochement physique (il prend l’autre par le coude), le changement de ton (il baisse la voix, après avoir assourdi l’autre avec ses anecdotes et ses exclamations) et l’effet surprise du passage brusque à un autre sujet sans aucun rapport apparent avec les précédents. Mais l’autre sait contourner le danger en répondant à une question par une question qui cache, au fond, une affirmation doublement atténuée, parce que présentée comme écho de rumeur: “Ne me faites pas croire que la voix publique a raison qui vous accuse d’expédier les ennemis de la reine?”[ON]

La réponse de Ruggieri est ambiguë – il accepte la convention de l’indirect: l’accusation n’est qu’une rumeur déformée par les exagérations de la foule. D’autre part, en mentionnant la position difficile de sa protectrice en tant que femme, étrangère et figure compromise aux yeux de la religion, il justifie les manœuvres condamnables de la reine et par cela il reconnaît indirectement son implication. La dernière réplique de Zénon passe sous silence l’aveu de ce personnage louche et reprend comme un refrain la référence aux mécomptes de la reine avec les représentants des hiérarchies religieuses, en plaçant la femme, quand-même la plus puissante du royaume, sous la protection de quelqu’un de plus puissant – le bon Dieu. La réplique de Zénon fait également allusion à l’emploi criminel

des poisons, mais en un contexte hypothétique, à connotations sinistres et strictement personnel. C'est une allusion à portée prophétique car le sort confrontera le médecin alchimiste et philosophe à l'accusation injuste d'empoisonneur et à la mort volontaire. Dans cette note pessimiste le dialogue est suspendu et la narration reprend son cours, suivant le rythme lent des quelques jours presque sereins, voués aux soucis du travail éditorial. Le coup du sort intervient de nouveau et la course zénonienne peut recommencer, menant cette fois-ci vers l'étape immobile de sa vie.

En guise de conclusions

Après avoir suivi de près les deux dialogues et les arrière pensées qui les soutiennent, reprenons de façon systématique les éléments qui font leur spécifique. Dans les deux cas on a affaire à des dialogues, puisque les interlocuteurs sont toujours deux, en dépit d'une troisième présence qui ne participe pas aux échanges qu'en tant que médiateur – c'est le cas de Ruggieri, ou en tant que public spectateur – la foule que Ruggieri et Zénon côtoient en longeant les quais de la Seine, dont les deux invoquent la voix comme étant la source de rumeurs crédibles ou exagérée. C'est le personnage de Zénon qui établit la liaison entre les deux séquences, en raison de son statut d'interlocuteur commun. Dans les deux cas les idées échangées en surface sont inauthentiques, leur double souterrain étant porteur de la "vérité" de chaque personnage et ce qui est encore pire, à l'hypocrisie verbale correspond un hypocrisie de comportement. Zénon fait exception à cette règle: il ne cache que sa vraie identité pour éviter les persécutions des "cervelles faibles", mais il n'y a pas de clivage entre ce qu'il croit, ce qu'il dit et ce qu'il fait.

Fait extrêmement significatif, dans les deux dialogues intervient un changement de code linguistique, le français alternant avec l'italien, langue des protecteurs et des secrets partagés, et pour Zénon, langue parmi les autres qu'il a acquises dans une vie de pérégrinations. Nous n'avons pas mentionné les deux paroles latines qui échappent à Zénon devant la reine et qui prouvent ses repères culturels solides, malgré la modestie qu'il affiche, ainsi que le statut privilégié de langue de la réflexion qu'il a attribué au latin. Une autre constante du dialogue est l'alternance des registres de langue: soutenu - un peu lourd

et artificiel vu les formules figées et l'emploi de la troisième personne pour adresser la parole à l'interlocuteur royal, familier - dont use et abuse le bouffon Ruggieri ou scientifique - pris en charge par Zénon lorsqu'il parle en médecin. La stratégie de l'atténuation traverse les deux séquences, traduite en euphémismes lorsqu'il est question de vérités insoutenables ou inexprimables, et en actes indirects de parole (demandes et refus) en présence de l'interlocuteur couronné. Une dernière remarque à faire concerne la fluidité du dialogue, dont les répliques coulent les unes des autres, reprenant des séquences antérieures pour les soumettre à des transformations plus ou moins radicales, selon les exigences du nouveau contexte et les caprices du nouvel émetteur, à la manière de l'enchaînement et des reprises de motifs dans un fragment musical.

La recette yourcenarienne du dialogue à fonds d'arrière pensées telle qu'elle a été illustrée dans ces deux séquences nous semble une confirmation brillante de cette vertu du langage de traduire ce qu'il y a "à ras de pensée ou de propos", à travers un type particulier de réplique dont la densité ne sacrifie pas la fluidité.

BIBLIOGRAPHIE

- YOURCENAR, M., *L'Œuvre au Noir*, dans *Œuvre Romanesque*, Gallimard, 1968
YOURCENAR, M., "Ton et langage dans le roman historique", dans *Le Temps, ce grand Sculpteur – Essais et mémoires*, Gallimard, 1991
JULIEN, A.-Y., "L'Œuvre au Noir ou les enseignements de l'abîme", dans *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, P.U.F., 2002
BAKHTINE, M., *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978

„PARLONS COMME SI J'ÉTAIS CE ZÉNON” FIGURES DE LA DISSIMULATION.

ADRIAN TUDURACHI*

ABSTRACT. The article uses the rhetorical perspective to filter the events, the dialogue and the setting of a short episode of *l'Oeuvre au Noir*. Analysing in a systematic way all the emergences of the individual, the study establishes the common aim of all these occurrences – the dissimulation – as well as two major forms to achieve this. On the one hand, it is all a matter of dissimulation of significances, and, on the other, of dissimulation of things. On the rhetorical plan, we deal with individuals who exploit the resources of semantics or, on the contrary, with individuals who exploit the relation of the sign with its referent. This movement from a category of individuals to the other is situated in the centre of the episode. It reflects a deepening of the rhetorical problematisation which, as a result of a mere semantic method, becomes a casualisation of the real, of the status of characters, of their relation with the world and the fiction.

La vie errante de Zénon¹ s'achève sur une conversation avec la reine de la France, Catherine de Médicis. L'épisode est court et presque dénué d'information. En peu de mots, on nous apprend que la reine tente de convaincre Zénon «à médicamenter les jeunes princes et à prédire leur avenir». Catherine de Médicis veut que Zénon mette sa «science» au service de la famille royale et elle le demande à plusieurs reprises, par sa propre voix ou par l'intermédiaire de son homme «à tout faire», Ruggieri. Cette précision épuise du point de vue narratif l'intérêt des trois pages suivantes. C'est au moins étonnant. On s'attendrait qu'au cours de cette rencontre avec la reine se passe un fait important qui précipite l'enchaînement des événements et qui explique l'arrêt brusque de la vie errante de Zénon. Or, il semble que la requête de la reine, tout comme la réponse de Zénon n'ont, pratiquement, aucune influence sur

* Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca

¹ Pour le texte du roman, j'ai employé Marguerite Yourcenar, *L'Oeuvre au Noir*, Paris, Gallimard, 1968, pp. 182-187.

le développement ultérieur des actions. Il est indifférent si Zénon accepte ou refuse la demande de la reine. Il restera, dans un cas comme dans l'autre, sans protection: ses écrits seront de toute façon «brûlés en place publique». Quel que soit le résultat de cette conversation, la Sorbonne chassera toujours Zénon. «Ces Messieurs de la Sorbonne trouveraient mauvais que je me mêlasse de leurs querelles» lui répond Catherine de Médicis, tout en refusant de l'aider.

Si le côté «épique» de cet épisode reste peu important, son côté «dramatique» paraît, au contraire, se jouir d'une signification particulière. La mise en scène de la conversation est remarquablement riche en détails. On peut citer un assez long passage qui informe sur la position des personnages, sur leurs attitudes et sur leurs gestes. Ruggieri est poli, il fait ses révérences à la reine et il sourit. On suppose la convention derrière le geste: ce sont de «force courbettes» et de «force sourires». La notation attentive surprend le côté rituel du comportement du personnage. Néanmoins, cette information – qui suppose le sens de la nuance et qui communique, en quelques mots seulement, une situation sociale – est inutile pour la compréhension du personnage. C'est plus qu'on voudrait savoir et, en même temps, c'est moins. En effet, les gestes de Ruggieri sont dépourvus de signification individuelle. Bien qu'on imagine en détail son geste, le héros n'a pas de visage ou de signes particuliers. Rien ne l'«exprime» dans cette mise en scène. On sait exactement combien ses courbettes sont rigides, on s'aperçoit de la feinte de ses grimaces mais on ne «voit» pas le personnage, on n'y pénètre point ses pensées ou son caractère.

Le contraste entre la richesse des détails et le déficit d'expressivité est encore plus visible dans le cas de Catherine de Médicis. La gesticulation et la mimique de la reine sont minutieusement évoquées: «La Reine examina l'étranger de ses yeux étincelants dont elle jouait avec habileté, tout comme, en gesticulant, elle se plaisait à allumer des feux dans les diamants à ses doigts. Ses mains pommadées, un peu bouffies, s'agitaient comme des marionnettes dans son giron de soie noire». La représentation du personnage surprend le geste mais également sa modalité. Tout mouvement comprend un côté «technique» - son exécution - dont le narrateur relève l'artifice. On connaît la direction du regard de la reine et, même plus, on saisit l'orientation avec

ostentation, «jouée», des yeux vers Zénon. On n'aperçoit pas seulement les mouvements de la main mais aussi un jeu des doigts suffisamment contrôlé pour engendrer des effets optiques. C'est comme si le narrateur avait un appareil très fin pour surprendre la moindre tension des articulations ou la contraction insaisissable des muscles pour faire la différence entre le geste naturel et le geste joué, plus tendu que l'habitude. S'il y avait une camera au lieu du narrateur, ce serait une camera spéciale, capable de ralentissement et de hautes résolutions.

Néanmoins, dès qu'on tente de donner signification à ces détails, on a des problèmes. D'abord, il est évident que ces gestes «joués» ne reflètent pas Catherine de Médicis. On ne peut pas la connaître, comprendre ses pensées ou ses intentions par l'observation de ses gestes. Il n'y a pas de signification «réaliste» qui attribue un sentiment, une réalité psychique, à chaque symptôme physique. De ce point de vue, la reine n'est pas sincère. Tous ses mouvements sont contrefaits. Elle joue de son regard, et elle joue également de ses mains ou de son visage. On dirait une théâtralisation. Catherine de Médicis semble interpréter un rôle devant Zénon. Sauf que, si rôle il y a, on n'est point en mesure de l'identifier. Quel partition joue-t-elle? Difficile de dire s'il s'agit de l'indifférence, de la politesse ou de la séduction. La reine ne présente point à Zénon un autre être, comme l'acteur qui présente un personnage. On est très loin de la situation théâtrale. Les mouvements des mains, le regard et le jeu des doigts ne figurent rien de manière identifiable. Le texte insiste au contraire sur une sorte d'imitation «à rebours»: au lieu d'imiter un être en char et os, les gestes de la reine imitent des matières inertes. Les mains «jouent» les marionnettes, le visage «joue» le voile de crêpe, les yeux «jouent» le diamant. On «interprète» le bois, les minéraux ou le tissu.

Le corps de Catherine de Médicis subit une sorte de déshumanisation et, certainement, la perte du souffle vital. De ces mouvements, le vivant s'est évanoui. Dans le texte s'insinue discrètement l'image du corps-machine, dont les articulations rudimentaires rendent péniblement le mouvement, dans des cycles répétitifs et saccadés. Ce n'est pas au hasard qu'on y souligne l'agitation syncopée des mains, l'«habileté» dans la manipulation des doigts ou la descente matérielle et en quelque sorte mécanique de la tristesse: «Elle fit descendre sur son visage l'équivalent d'un voile de crêpe». Dans ce contexte,

l'observation d'un geste machinal de la reine («Dieu nous la conserve! dit la Reine avec un machinal signe de croix.») est – plus qu'un simple cliché – une expression appropriée de cette aliénation du corps. «Mécanisé», réduit strictement à ses ressorts physiques, le corps devient impénétrable et perd entièrement sa qualité expressive. Il n'exprime point la reine, tout comme il n'exprime personne. Loin de révéler une âme, le corps la cache, comme un milieu opaque. Les efforts de la reine vont notamment dans cette direction. S'il s'agit d'une séparation entre âme et corps, le comportement de la Catherine de Médicis la renforce. Son «jeu» n'est pas un rôle, mais une cachette. Par son visage, par ses gestes et par ses regards, la reine opacifie son intériorité. Derrière son corps, elle se cache.

On est tenu constater que l'épisode ne décrit pas un événement, un personnage ou les rapports entre plusieurs personnages. Ce qu'on y voit est seulement une tension entre un contenu (l'intériorité de la reine) et un instrument de communication (le corps de la reine). Pour être exact, je dirais qu'il s'agit de la rupture entre les deux. L'enjeu de la scène n'est point épique et il n'est pas dramatique non plus; il est plutôt «sémiotique». La reine, qui s'efforce d'insinuer et de conserver une distance entre son apparence corporelle et ses intentions, exploite en effet la possibilité de séparer le sens de son signe. D'ailleurs, les courbettes de Ruggieri, la gesticulation de la reine ou son regard sont des signes véritables qui n'ont pas de valeur en soi mais seulement par rapport à ce qu'ils remplacent. L'œil qui aperçoit les mains pommadées de Catherine de Médicis n'est pas sensible au mouvement d'un membre, mais au signe fait avec. L'expression brusquement imprimée sur le visage de la reine n'est pas sa tristesse, mais son «équivalent», la chose qui tient la place de la tristesse. Ce n'est pas par hasard que les courbettes de Ruggieri s'accompagnent de l'articulation rapide dans une langue innommée, «la langue de leur pays». C'est une association révélatrice entre corps et texte. Le corps fonctionne ici, tout comme le texte, dans sa qualité de signe; ce qui plus est, il s'associe à un texte impénétrable, dont on ne connaît pas le code. Si le corps est un signe, il en est un qui s'est séparé de sa signification.

Toute la tension de la scène est engendrée à partir de cette rupture «sémiotique» entre le signe et le sens. La conversation entre Catherine de Médicis et Zénon se déroule entièrement sur cette base. Non seulement les gestes de la reine apparaissent opaques, mais ses

mots le sont aussi. Rien de ce qui est dit ne correspond directement à ce qui est entendu. Un écart s'insère toujours entre le contenu et le moyen qui le communique. Tout comme l'agitation des mains de la reine ne manifeste pas son attitude, ses paroles n'expriment guère ses pensées.

Le fait qu'elle avoue le regret pour sa lecture trop hâtive d'un livre de Zénon ne signifie pas qu'elle le pense aussi. «Que n'ai-je mieux entendu vos *Prognostications*, où j'ai vu naguère des calculs sur la longueur de la vie communément accordée aux princes!». La phrase parle de la vie «accordée aux princes» évoquant avec considération une force – Dieu – qui accorde cette vie. Tout humblement, la reine paraît seulement intéressée d'interroger la volonté divine. Bien comprendre les *Prognostications* ne serait alors qu'une autre voie de connaître les lois de Dieu. Du point de vue de l'idéologie officielle, ce désir de Catherine de Médicis est tout légitime: l'Eglise promet une compréhension analogue de la volonté divine. A peine la phrase suivante découvre un peu le véritable enjeu des paroles de la reine: «nous aurions peut-être évité au feu Roi le fer de la lance qui me fit veuve...». Sauver le roi est tout autre chose que de comprendre le dessein divin qui le concerne. Ce que la reine veut n'est pas connaître le destin «accordé» au prince, mais le changer. Elle parle de la compréhension de la vie; en réalité, elle pense à sa modification. Connaître, cela veut dire changer. Il faut saisir ici la litote: la reine dit moins que ce qu'elle entend. Ce recours au trope n'est pas accidentel. Il est une procédure discursive légitime qui remplit pratiquement une fonction analogue au corps de la reine: il cache ses pensées. On peut voir la litote comme une mise en énigme de la signification. Par la présentation d'un autre sens, elle opacifie le sens entendu, le rendant incertain. Un célèbre manuel de rhétorique insiste sur l'effet mystérieux créé par la litote: «Pour charmer et, en même temps, pour soumettre à un exercice l'esprit du lecteur, nous allons employer dans l'expression de la pensée un certain tour mystérieux; nous allons dire moins que ce que nous allons laisser entendre ou deviner du rapport entre les idées énoncées et celle qui ne sont pas énoncées».²

² Pierre Fontanier, *Figurile limbajului*, tr. Antonia Constantinescu, București, Univers, 1977, p. 102. Cf. «On dit moins qu'on pense mais on sait qu'on ne va pas le prendre *ad litteram*, qu'on en comprendra plus qu'elle ne dit.» *Ibidem*, p. 113.

La définition est utile puisqu'elle expose le fonctionnement de la cachette discursive de la reine. Pierre Fontanier parle du rapport entre un sens énoncé et un sens non-énoncé: la litote ne supprime ni un terme, ni l'autre. Catherine de Médicis ne cherche ni un procédé qui révèle ses intentions, ni un qui les substitue. Supprimer le sens «énoncé» serait trop oser contre les tabous de l'Eglise; supprimer le sens «non-énoncé» serait abandonner ce qu'elle pense. La reine a besoin simultanément des deux sens, de celui qui cache et de celui caché. L'intérêt qu'elle porte à la litote concerne sa capacité de mettre en rapport deux significations et, surtout, de les mettre à distance. Plus le sens exprimé s'écarte du sens pensé, moins l'abus contre l'autorité de l'Eglise est visible. Protégée par l'énonciation d'une signification autorisée, Catherine de Médicis trouve la possibilité de nourrir une signification subversive. Il ne s'agit point de la coexistence simple, polysémique, des deux significations. Entre le sens énoncé et le sens non-énoncé s'insère une suite des conjectures, une série de gestes interprétatifs retardant le décryptage. Ces gestes instaurent entre les deux sens une durée, une étendue, une distance effective. Le chemin parcouru d'un sens à l'autre garantit la sécurité de la reine ou, d'un autre point de vue, lui assure sa liberté. Catherine de Médicis mise donc sur le retard du décryptage, sur l'appréciation du sens non-énoncé à partir du sens énoncé et sur la durée de la compréhension pour y disposer sa pensée. Dans cet «espace» construit par la litote elle pense, elle se fait son idée sur le monde, sur la vie et sur le destin – libre des contraintes idéologiques officielles.

Gérard Genette, qui a réfléchi jadis sur la condition des figures,³ portait à ce sujet un intérêt particulier. Dire d'un trope qu'il met en rapport deux sens, cela lui semblait insuffisant; encore doit-on relever l'«espace» de pensée créé par cette mise en rapport. Il n'y a point de trope qui n'implique pas une durée de la compréhension, une étendue matérielle de l'entendement: «il faut qu'il y ait au moins deux termes à comparer, deux mots à combiner, un espace où la pensée puisse tourner. Il faut donc que le lecteur puisse traduire implicitement l'expression par une autre, et évaluer leur écart, leur angle, leur distance.» Dans la «traduction», Gérard Genette trouve l'image probablement la

³ Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, pp. 205-221.

plus heureuse pour illustrer l'instauration d'un espace de pensée. Il s'agit d'une projection spécifique de la signification: dans la traduction, il n'y a pas de sens sans traversée d'un autre sens. Le sens transposé ne se constitue qu'à partir du sens originare. Cette particularité explique la consistance du rapport entre les deux sens. En effet, ce rapport ne cesse jamais. Toute fidèle qu'elle soit, la traduction conserve la distance face au sens originare. Sa substitution est impossible. Le sens traduit se pose en fonction de l'autre, restant ainsi dépendant de celui-ci. La distance par rapport au sens originare lui est constitutive. Cette même distance où s'inscrit la pensée de la reine est rendue nécessaire par la «traduction», comme une condition obligatoire de la signification.

Je retiendrais cette image de la «traduction» puisqu'elle correspond à une réalité dans la rencontre entre Zénon et Catherine de Médicis. L'épisode évoque les interventions de Ruggieri, qu'il exprime, plusieurs fois, en italien. Cette présence étrangère a une particularité saillante: on ne traduit jamais les répliques en italien. Une sensation d'inaccessibilité persiste au long de la conversation car des questions, des exclamations, parfois des assertions complexes restent incompréhensibles pour le lecteur. La mise en scène augmente ces difficultés. Ruggieri parle l'italien «rapidement», en «baissant» la voix et forçant le rapprochement intime. L'italien instaure un régime exclusif. Il est évident que la langue étrangère s'associe à l'opacité et au mystère. Parler italien n'est pas un geste naturel, déterminé par le besoin de communication. On n'emploie pas cette langue pour être mieux compris. Ruggieri l'emploie au contraire pour obscurcir le sens, pour mettre un obstacle, pour retarder le décryptage. Ce n'est pas une simple langue étrangère mais une langue pour la clandestinité, une cachette. En italien on exprime des contenus dangereux qu'on n'ose pas prononcer en français. Ruggieri parle des poisons, de la magie et des choses célestes. Ce sont les mêmes significations interdites que la reine avait transmises par la litote. En effet, l'italien agit comme un trope. Dire en italien c'est comme si on n'énonçait guère: il présente un sens mais suppose un autre, caché, qui n'est accessible que par une traduction. L'italien suppose le même rapport que la litote entre un sens absent et un sens présent. Mais, tandis que la litote est un phénomène discursif isolé, l'italien est une présence bien plus massive. La scène s'ouvre sous le signe d'un parler «dans la langue de leur pays»: la

mise en situation contient, comme condition de cette conversation, la langue étrangère. En effet, on peut supposer l'italien, même lorsqu'il n'est pas cité, tout au long de la rencontre avec la reine.

Par cette voie, le trope se réalise à une autre échelle. La «traduction» le rehausse d'un fait particulier, en signe générique de la scène. On peut dire que l'épisode se constitue autour d'un trope. Il ne s'agit pas de la litote, de l'allusion, de la métalepse ou de tout autre cas déterminé. Le trope devient ici une présence plus compréhensive, totalisatrice en quelque sorte. On dirait un «macro-trope». C'est à cette présence tutélaire de dramatiser l'épisode et d'orienter son champ des tensions. Les répliques ne sont pas justifiées par le conflit entre deux forces (quel serait l'enjeu d'un conflit entre la reine et Zénon?), mais par la logique interne du trope. L'échange de paroles s'inscrit dans les temps spécifiques de l'articulation du trope. Il y a dans la conversation un temps de l'institution de l'écart – mais il y a également un temps de la réduction de cet écart. L'interaction verbale entre la reine et Zénon se structure de manière exemplaire selon le pattern décrit par la *Rhétorique générale*: «si le premier temps de la rhétorique consiste pour un auteur à créer des écarts, son deuxième temps consiste pour un lecteur à les réduire».⁴ La reine, qui propose à Zénon de changer le destin de son fils, instaure, par la litote, un dédoublement du sens, séparant la signification énoncée de la signification non-énoncée; il s'agit là de la réalisation de l'écart. La réponse de Zénon supprime cette distance et convertit le trope en sens univoque. Sa réaction ne concerne pas le sens énoncé, mais le sens non-énoncé. Par rapport à la demande de la reine, il ne refuse pas la compréhension de la volonté divine, mais le changement du destin. Il répond directement à ce que la reine avait sous-entendu: «Je n'ai jamais vendu au marché des catastrophes et des bonheurs accouchés d'avance». Plus tard, l'échange entre Zénon et Ruggieri s'appuie sur le même mécanisme. A la proposition en italien, Zénon répond en français, parlant ouvertement des poisons et de leur rôle dans la stratégie de la reine: «[Ruggieri:] *E questi veleni? Sarà vero che ne abbia tanto e quanto?* [Zénon:] – Ne me faites pas croire que la voix populaire a raison qui vous accuse

⁴ Groupe μ , *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970, p. 39. Cf. Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1978, pp. 191-192.

d'expédier les ennemis de la Reine?». Les répliques n'évoquent pas forcément un conflit de points de vue; Zénon n'oppose guère son principe aux idées de l'italien. Pratiquement, Zénon ne fait que reprendre et rendre évident l'intérêt de Ruggieri pour la science des poisons. Ce que Ruggieri a dit par langage «figuré» lui, il dit par langage univoque. Entre la proposition de Ruggieri et la réponse de Zénon il s'agit moins d'un conflit, que d'une traduction. Entre ces deux repères, entre la proposition d'un personnage et la réponse de l'autre, le trope traverse ses deux temps. A l'instauration de l'écart, à la présentation d'un dédoublement de sens, Zénon répond toujours par la remise du sens en «plain», par la réduction de l'écart.

Le trope donne le «fil rouge» au long duquel la conversation s'arrange. L'état du trope, en transformation permanente, détermine la dynamique particulière de cette rencontre avec la reine. La distance entre les deux sens, entre le sens apparent et le sens caché, est incessamment réajustée, augmentée ou diminuée: elle subit, tour à tour, des instaurations, des réductions et des réhabilitations. De la sorte, l'évolution de la conversation tend suivre ce drame interne du trope. A chaque instauration de l'écart convient une réduction; à toute réduction répond la restauration de l'écart. A Zénon, qui avait assuré la reine de son parler franc («je n'ai pas de raisons de mentir à la plus habile femme de la France») rétorque Ruggieri: «*Parla per divertimento*». Il parle en plaisantant: la réplique tente, d'une part, d'insinuer le dédoublement du sens dans les paroles de Zénon, et de l'autre part, de réhabiliter la distance entre énonciation et pensée par l'usage de la langue étrangère. Ruggieri est concerné par la survie de la distance tropique. Il y a là certainement une lutte pour la conservation de cette distance portée par la reine, soutenue par Ruggieri, acceptée par Zénon. C'est dans ce sens que j'ai envisagé l'intériorisation du trope dans la conversation: j'oserais dire que le ressort prégnant de cette rencontre avec la reine, celui qui détermine l'enchaînement des répliques, l'attitude des personnages ou la tension entre proposition et réponse, suit, inlassablement, l'institution et la restauration de l'écart.

Au cours de la conversation, Zénon fait une seule exception par rapport à son «rôle»: il abandonne la parole univoque lorsqu'il doit s'identifier. «Parlons comme si j'étais ce Zénon» propose une identification

fictive, marquée comme telle. C'était la reine qui lui avait offert cette échappatoire. Elle lui avait suggéré d'éviter de parler en son propre nom et, de la sorte, de décliner sa responsabilité face aux choses dangereuses communiquées. Le tour de parole qu'elle avait employé au moment où elle faisait cette proposition à Zénon était clairement un trope. «Vous n'êtes pas sans avoir part à cet ouvrage réputé dangereux pour les cervelles faibles» constitue en effet une métalepse. La reine évite de prononcer le nom de Zénon par l'évocation de son activité. Elle substitue le nom par une de ces circonstances «de telle manière qu'elle en réveille le souvenir». ⁵ D'ailleurs, la métalepse sert souvent pour éviter la prononciation d'un nom propre imprononçable. Pierre Fontanier cite, à ce titre, la manière dont Phèdre cache l'objet de son amour incestueux en appelant Hippolyte sous le nom de Thésée.

Bien qu'il ne s'agisse pas d'un trope, le tour employé par Zénon correspond sous plusieurs regards à l'échappatoire suggérée par la reine. Entre ces deux tours de parole il y a quelques particularités communes. Observons dès le début que ce que Zénon propose à Catherine de Médicis est une hypothèse: «Parlons comme si j'étais ce Zénon». Autant que le trope, ce tour hypothétique présente un sens qui n'est pas définitif: ⁶ la supposition met un terme au sens qu'elle institue. Le sens n'est pas recevable en dehors des conditions posées par l'énonciation, pour un temps seulement. Au-delà de ce terme, le sens n'est plus valable. Il en est de même pour la signification proposée par trope: ce qu'on énonce par litote ou métalepse est conçu de telle manière qu'on le supprime à la lecture. A cette précarité du sens énoncé, à sa nature provisoire – commune au trope et au tour hypothétique employé par Zénon – s'ajoute le désengagement du sujet. On sait bien que dans le trope le sujet n'est concerné, à vrai dire, que par le sens non-énoncé. La reine ne s'exprime guère par ce qu'elle dit mais plutôt par ce qu'elle tait. «Comme si» évoque une attitude similaire du

⁵ Pierre Fontanier, *op. cit.*, p. 107.

⁶ La pragmatique s'est particulièrement intéressé au fonctionnement et à la nature du sens proposé par «comme si». Je m'appuie sur la description qu'en donne Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1972 (pp. 167sq.): «l'univers du discours constitué par la supposition est un univers explicitement reconnu comme provisoire, les interlocuteurs ne sont pas engagés par lui», p. 186.

sujet face au sens qu'il expose. Le sujet n'assume pas la responsabilité du sens: il ne le présente pas comme vrai, comme signe d'un événement réel ou comme expression sincère de sa pensée.

La supposition employée par Zénon est analogue au trope, à une différence près. Hans Vaihinger, qui avait construit au début du XX^e-ème siècle une «philosophie du comme si», envisageait cette locution comme une expression générique du conflit avec la réalité. La fiction proposée par «comme si» contredit l'ordre des faits, non pas l'ordre de la pensée. Ce n'est pas par hasard que les logiciens ont désigné ce tour hypothétique comme «contrefactuel» et les pragmaticiens – comme «irréel». Il nie toujours le «fait» ou le «réel» et non pas le sens. Par contraste au trope employé par la reine, la locution proposée par Zénon s'appuie sur un autre type de rapport. Il n'est point le rapport entre le sens exprimé et le sens caché, mais le rapport entre le sens et la réalité.

Il s'agit là d'une différence majeure que la rhétorique connaît bien. Dans une tentative de classification, Tzvetan Todorov séparait les figures qui jouaient sur la sémantique des figures basées sur le rapport entre signe et référent. Dans la première catégorie on retrouve les figures qui servent à la dissimulation de la pensée, notamment l'*allusion* qui, par l'évocation du sens à travers un autre sens, pourrait bien figurer en emblème de toutes les stratégies de Catherine de Médicis. Tzvetan Todorov caractérise la deuxième catégorie par le mensonge: «on évite d'appeler la chose dont on parle par son nom».⁷ Et il complète cette définition en renforçant l'effet de négation: «le nom substitué peut être le contraire du nom de l'objet». Bien que cette formule se prête encore à des confusions – car il n'est pas clair s'il s'agit de la négation du nom ou de la chose –, la distinction entre les figures qui pervertissent la sémantique et celles qui corrompent la référence est, toutefois, claire aux rhétoriciens. Elle apparaît aussi dans la *Rhétorique générale*, représentée par l'opposition entre «métasémèmes» et «métalogismes». Il est impossible de confondre les deux catégories. Le domaine des «métasémèmes» concerne l'altération du sens: «quand il s'agit de passer d'une signification à l'autre»;⁸ par contraste, les

⁷ Tzvetan Todorov, *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967, p. 110.

⁸ Groupe μ , *op. cit.*, p. 123.

«métalogismes» désignent la négation de la réalité: «[elles] nient expressément que les choses soient ce qu'elles sont».⁹ La définition de cette dernière catégorie est bien plus précise que chez Tzvetan Todorov. On ne s'interroge plus si la négation concerne le nom ou la chose: la *Rhétorique générale* identifie le critère des «métalogismes» dans «un donné extralinguistique».¹⁰ C'est seulement par rapport à la réalité qu'on peut apprécier une telle figure: face à la réalité la figure instaure son «écart», mesure sa distance et son degré de fausseté. Finalement, par rapport à la réalité, on opère la correction de l'écart, la restauration de la vérité, ce que la *Rhétorique générale* appelle la «réduction de la figure». Comprendre une telle figure réclame la consultation du référent.¹¹

Entre la stratégie de Catherine de Médicis et la stratégie de Zénon il n'y a pas de différence concernant le but mais le procédé. Dans les deux cas, il s'agit d'une dissimulation: mais la reine dissimule un nom, tandis que Zénon dissimule une chose. On saisit cette différence dans le court échange verbal qui se réfère au nom de Zénon. La reine lui suggère de cacher son nom mais Zénon choisit, par le tour hypothétique qu'il emploie, de nier son existence. Pourquoi cette deuxième dissimulation? Pourquoi Zénon répondrait-il autrement à la dissimulation proposée par la reine? Je pense que la présence de cette deuxième figure de la dissimulation est justifiée notamment par son rapport à la réalité, par le fait qu'elle implique la consultation du référent. La solution choisie par Zénon pose certainement plus de problèmes que la stratégie de Catherine de Médicis. Sa dissimulation est tout simplement plus difficile à repérer. La *Rhétorique générale* rappelle que la perception de la réalité reste une question subjective: rapporter le sens énoncé aux faits, établir son degré de fausseté et finalement réduire le conflit avec le réel peut s'avérer une tâche compliquée.

Le cas probablement le plus connu est celui de l'ironie. La plupart des rhétoriciens l'ont envisagé comme une simple assertion contraire à la réalité; néanmoins, il suffit d'un regard plus attentif pour saisir la nature indéterminable de ce rapport au réel. Dans une étude illustre, Vladimir Jankélévitch a refusé de définir l'ironie comme

⁹ *Ibidem*, p. 140.

¹⁰ *Ibidem*, p. 125.

¹¹ *Ibidem*, p. 128.

une seule attitude unitaire face à la réalité. Il a refusé d'y voir seulement le mensonge, le «jeu» par lequel on se moque de l'ordre donné, la négation hypocrite du réel. L'ironiste n'est pas celui qui renverse volontairement l'ordre d'une réalité dont il a la certitude. Envisager l'ironie strictement comme jeu serait un «piège»: «le premier des pièges est la déviation de l'ironique en jeu et le deuxième est le retour de l'allégorie à la tautégorie naïve». ¹² Ce serait un «piège» l'interprétation de l'ironie comme fiction contraire à la réalité; mais ce serait tout aussi erroné de prendre cette fiction naïvement, de la substituer à la réalité. Ces deux «pièges» dont parle Vladimir Jankélévitch sont d'une part, l'erreur de croire en l'ironie, et de l'autre part – de n'y croire du tout. En d'autres mots, l'ironiste reste à mi-chemin entre voir sa fiction comme «jeu» et la prendre au sérieux. Il se méfie du sens qu'il exprime mais également il se méfie de la réalité. Il n'est capable ni d'avoir confiance dans son discours, ni d'être sûr de ce monde. Entre fait et fiction, entre réalité et signification, l'ironie ne peut pas trancher. «Être ironiste c'est hésiter», ¹³ Ce que Vladimir Jankélévitch découvre c'est qu'en effet pour l'ironiste, la réalité est tout aussi peu sûre que la fiction projetée par son tour de parole. Cette figure marque une distance par rapport à la réalité, sans pour autant déterminer qu'est-ce que c'est le réel. L'ironie s'avère en effet une figure ambiguë, qui ne permet pas le choix entre sens et réalité, qui n'indique point la solution vraie. Il est impossible de supprimer l'une de ces côtés: supprimer le sens – pour rétablir la réalité ou supprimer la réalité – pour consolider la fiction. L'ironie est vouée à une oscillation éternelle. On se rend compte, de la sorte, qu'elle ne permet pas de réduire la signification qu'elle énonce. L'«autocorrection» de l'écart, la réhabilitation du réel après la «consommation» de la figure n'est plus pensable.

Entre ces deux modèles de dissimulation, entre la stratégie de la reine, qui détermine clairement lequel est le sens à prendre ou à rejeter et le modèle indécidable de l'ironie, Zénon penche envers ce dernier. Ses procédés de dissimulation tendent à postuler des rapports complexes entre sens et fait, entre fiction et réalité. Une subtile description des gestes de Zénon nous montre la complexité de cette dissimulation:

¹² Vladimir Jankélévitch, *Ironia*, tr. Florica Drăgan, V. Fanache, Cluj, Dacia, 1994, p. 109.

¹³ *Ibidem*, p. 131.

«Il surveillait lui-même... l'impression de son livre... corrigeant ça et là un mot ou une notion derrière un mot, éliminant une obscurité ou parfois à regret en ajoutant une au contraire.» La révision de son texte représente, de manière évidente, une dissimulation. Zénon prépare son discours pour la publication et cache les choses interdites. Le terme qu'il emploie, la «correction», trahit son procédé: l'euphémisme. Il s'agit du seul trope voué à corriger, son but étant de rendre agréable, acceptable ou désirable ce qui ne l'est point. Dumarsais le décrit en des mots suggestifs, très proches du registre lexical yourcenarien. On y retrouve le rapport évoqué par la narration entre «mot» et «notion»: «la figure par laquelle on déguise les idées désagréables ou tristes à l'aide des mots qui ne sont point les noms propres de ces idées; l'euphémisme leur sert en voile». ¹⁴ L'identification de l'euphémisme est importante, vu l'histoire de ce procédé. Dumarsais raconte que l'euphémisme était apparu au sein de la pensée magique: le procédé était destiné à changer non pas un simple nom, mais l'essence même de la réalité. Il était censé convertir le mal en bien, le noir en blanc, le négatif en positif. Par exemple, on tenait pour hospitalière une mer agitée justement afin de la maîtriser. Le sens manifestait ainsi son pouvoir sur la réalité. Aussi, l'euphémisme s'avère-t-il bien plus compliqué que la litote ou la métalepse. Il propose un ordre inversé, où le sens exprimé devient plus puissant que le réel. Dans l'univers de l'euphémisme la réalité est incertaine, changeante, variable en fonction de la parole. Le choix entre le sens énoncé et la réalité, entre faux et vrai, entre ce qui est provisoire et ce qui est stable – n'est pas du tout simple.

Pour Zénon, la dissimulation met en question la consistance de sa réalité. Dans la figure, la fiction s'avère plus puissante et la réalité moins stable qu'on ne le croyait. La formule «Parlons comme si j'étais ce Zénon» représente, de ce point de vue, le signe inquiétant du transfert entre réalité et fiction, la reprise des prérogatives de l'une par l'autre. Par le tour employé, Zénon dissimule son existence, en se projetant provisoirement dans un alter égo. Néanmoins, là où il devait inventer une identité fictive, il pose sa propre identité. Au lieu de mentir, au lieu de

¹⁴ Du Marsais, *Despre tropi*, tr. Maria Carpov, București, Univers, 1981, p. 127. L'euphémisme entre dans la catégorie des «métalogismes» pour le Groupe μ (*op. cit.*, pp. 136-137).

prendre un autre nom, il se réinvente. La formule réalise simultanément deux choses: par «comme si» elle nie l'existence de Zénon en tant qu'être réel; par «j'étais ce Zénon» elle affirme l'existence du héros en tant que fiction. L'identité de Zénon subit, simultanément, une mise en fiction et un abandon de sa réalité. Zénon renonce à son statut réel pour se poser comme hypothèse. Pratiquement, il réalise le passage d'un étage ontologique à l'autre – du réel à la fiction. La mise en trope équivaut pour lui à une dissolution de la réalité.

Je dirais même plus, qu'à travers cette formule, Zénon devient conscient de son inconsistance. Le personnage saisit sa constitution fictive, son être discursif. Je vois cette scène comme un lieu presque métatextuel, où Zénon comprend son statut en tant que partie de la fiction. Il s'agit d'un «lieu» où le héros comprend que la réalité ne lui garantit son existence et que son identité dépend d'un procédé discursif – d'une hypothèse. A la fin de la rencontre avec la reine, on voit Zénon jeter au feu les feuillets et la plume. Son geste est symbolique. Zénon aspire à abandonner l'écriture, à sortir de la fiction, à réduire la «figure». Jeter au feu les outils de l'écriture, cela montre le désir du personnage de reprendre le contact avec la réalité. Il fait son choix entre fiction et réalité – ce qui n'est qu'une preuve de plus qu'il a réellement compris son statut.

Ce qui met fin aux voyages de Zénon c'est justement cette compréhension. Parti à la recherche d'une expérience renouvelée, plus complète et plus dense de la réalité, Zénon voit maintenant qu'il a été le protagoniste d'un autre voyage, qui l'avait amené, au contraire, à la perte du contact avec la réalité. Je ne peux pas m'empêcher de penser à Vladimir Jankélévitch qui a décrit la figure comme un voyage. Au sens où elle redéfinit incessamment la place et les repères du moi, l'ironie propose toujours une expérience de l'altérité, au-delà de ce qui est donné ou connu. Mais c'est un voyage qui dissout le réel au lieu de l'intensifier. «La vie ironique devient ainsi un voyage perpétuel d'une modalité à l'autre, et d'une catégorie à l'autre, qui n'a que des déterminations instables et des épithètes mobiles. L'ironiste, voyageur des excursions oniriques, est toujours un AUTRE, toujours AUTRE CHOSE, toujours PLUS TARD.»¹⁵ Il s'agit de la révélation des voyages en

¹⁵ Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 128.

tant que déplacements dans la figure, en tant que dissimulations de différents degrés qui, loin de renforcer la prise du réel, la subvertissent. C'est un mécanisme métatextuel qui a décidé la fin des voyages du héros. Zénon a compris en effet qu'il n'a exploré que la distance entre son identité réelle et son identité fictive, entre réalité et sens. En d'autres mots, à la fin de cet épisode, il réalise qu'il n'a traversé que l'«écart» qui l'a installé dans la fiction.

BIBLIOGRAPHIE

- Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1972.
Du Marsais, *Despre tropi*, tr. Maria Carpov, București, Univers, 1981.
Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.
Groupe μ , *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970.
Pierre Fontanier, *Figurile limbajului*, tr. Antonia Constantinescu, București, Univers, 1977.
Vladimir Jankélévitch, *Ironia*, tr. Florica Drăgan, V. Fanache, Cluj, Dacia, 1994.
Tzvetan Todorov, *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967.

LE DIT ET LE NON-DIT. APPROCHE PRAGMATIQUE DE L'ŒUVRE AU NOIR

VIORICA BACIU*

ABSTRACT. This approach of the fragment of *l'Œuvre au noir* illustrates how pragmatics can enrich the literary analysis by adding new interpretations. The main tool of analysis is the act of speech, which, as micro-unit of the discourse, helps us identify the levels of conversation: the surface level (secondary speech acts required by the social standards at the Court of France) skillfully disguises the deep level of primary acts of rejection and request. The approach provided by pragmatics helps us visualize the conversation structure in a particular type of discourse, characteristic for the 16th century French Court.

1. Cadre théorique

Notre approche de ce fragment sera pragmatique et se fondera sur des notions essentielles pour l'analyse du discours, à savoir l'acte de langage et les «face threatening acts» (les «actes menaçants pour la face des interlocuteurs»). Tout d'abord, nous allons présenter, en grandes lignes, les notions sur lesquelles cette approche se construit, pour voir ensuite ce qu'elles peuvent apporter à l'étude du texte de Marguerite Yourcenar.

La théorie des actes de langage a été proposée et décrite par J. Austin¹ et reprise par J. Searle². Elle est née comme réaction à la conception vériconditionnelle sur la fonction du langage, qui affirme que la fonction principale du langage est de décrire la réalité. Selon la théorie d'Austin et Searle, le langage n'est pas seulement descriptif, mais capable d'agir sur la réalité et de permettre à celui qui produit un énoncé d'accomplir, ce faisant, une action.

Ainsi, tout énoncé suppose un contenu propositionnel et une force illocutoire. Par exemple la phrase

* Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca

¹ J. Austin, 1970.

² J. Searle, 1982.

(1) *Je te promets que je t'emmènerai au cinéma demain* (repris à Moeschler & Auchlin) contient un marqueur de contenu propositionnel (*je te promets que je t'emmènerai au cinéma demain*) et un marqueur de force illocutoire (*Je te promets*), la force illocutoire de l'énoncé étant la promesse.

Les actes de langage peuvent être directs et indirects, selon la présence d'un verbe performatif explicite (le cas du verbe *promettre* en (1)) ou d'un marqueur performatif implicite (le verbe au futur ayant valeur de promesse en (2)).

(2) *Je t'emmènerai au cinéma demain.*

L'**acte de langage indirect** représente l'acte illocutoire primaire du locuteur, qui n'est pas littéralement exprimé dans son énonciation, qui se réalise par l'intermédiaire d'un acte illocutoire secondaire, qui «dit une chose pour laisser entendre une autre».

(3) *Pouvez-vous me passer le sel?*

Ainsi l'exemple classique (3) représente un acte indirect de requête (*Passez-moi le sel!*) qui se réalise par l'intermédiaire d'un acte secondaire, une question. Comprendre un acte de langage indirect veut dire comprendre l'intention du locuteur et agir en conséquence (passer ou ne pas passer le sel et non pas seulement répondre «oui/non»).

La notion d'«actes menaçants pour la face des locuteurs» se trouve en liaison directe avec celle d'acte indirect de langage. En reprenant des hypothèses de Goffman, Brown et Levinson, Kerbrat-Orecchioni³ stipule la présence de certaines «lois du discours concernant l'ensemble des comportements sociaux et relevant d'une sorte de code des convenances». Ces lois supposent l'existence d'une «face négative» (le besoin de défendre le territoire de soi-même) et d'une «face positive» (le besoin d'être reconnu et apprécié par autrui) et exigent que le locuteur maintienne «la face» de l'autre pour ne pas mettre en danger la sienne. Dans cette perspective, les actes de langage directs représentant l'ordre, la requête, la critique ou l'insulte représentent des actes menaçant la face négative de l'interlocuteur, et la promesse, la proposition, l'aveu ou l'excuse sont des actes menaçant la face positive du locuteur même. C'est ici qu'interviennent

³ C. Kerbrat-Orecchioni, 1986.

alors les actes de langages indirects, dont le rôle serait de ménager «les faces» des interlocuteurs qui veulent respecter le code des convenances.

2. Phénomènes d'indirection dans un fragment de *L'œuvre au noir*

La lecture d'un fragment de *L'Œuvre au noir* nous a permis d'observer ce que sont justement les phénomènes d'indirection, le jeu des implicites, du dit et du non-dit, de la politesse et de l'hypocrisie qui font la spécificité d'un discours produit dans un contexte particulier, à la cour de France.

2.1. Une première manifestation des phénomènes d'indirection est représentée par les **formules rituelles** tenant de l'usage à la cour de France.

Ainsi, Zénon ne s'adresse pas directement à la Reine par le pronom «vous» mais, par un désir de politesse encore plus grande, il emploie la 3^{ème} personne.

Votre Majesté sait [...]

Je n'ai pas de raison à mentir à la plus habile femme de France.

La Reine peut-elle empêcher que la fumée de mes écrits brûlés en place publique ne vienne m'incommoder dans mon galetas...

C'est un procédé que la rhétorique classique appelle **énallage**⁴: la possibilité d'utiliser certaines formes (le pronom de la 3^{ème} pers.) avec une valeur décalée par rapport à leur valeur usuelle (2^{ème} pers.). Il s'agit d'un «il» cérémonieux, d'une marque de politesse, de déférence habituelle jadis, aux cours royales, dont l'usage se perd aujourd'hui (de nos jours, on peut toujours rencontrer de telles formules dans les magasins bien tenus, par exemple: *Madame este servie*).

Il y a d'autres formules rituelles, comme l'emploi du pronom de politesse «vous», l'emploi de la part de Zénon de formules censées flatter la Reine et reconnaître sa supériorité hiérarchique (*Votre Majesté, la plus belle femme de France, la Reine*), des formules conventionnelles comme *Dieu nous le conserve!*, *Dieu la garde!*.

L'explication que donne la pragmatique pour l'usage de ces formules est que ce sont des formules de politesse dont le rôle est

⁴ D'après C. Kerbrat-Orecchioni, 1999, p. 70-71.

d'amener l'autre à se sentir bien dans sa peau, de lui montrer qu'on le reconnaît comme interlocuteur, règles conversationnelles visant à faciliter les échanges et à réduire le plus possible les tensions. Les interlocuteurs y ajoutent d'habitude des comportements non-verbaux ayant la même fonction. On peut voir que la Reine tient à parler à Zénon d'un ton agréable (*ajouta-elle avec grâce*) et à afficher une expression aimable (elle sourit). Il y a donc tout un arsenal de procédés que les personnages ne mettent en jeu que pour créer et maintenir un cadre propice à la conversation.

2.2. Les relations interpersonnelles se construisant dans et à travers les dialogues représentent une occasion de manifestation des **phénomènes d'indirection**. Les dialogues se portent en fait à deux niveaux, un niveau de surface, (de ce qui est dit explicitement), et un niveau de profondeur, (du non-dit et des implicites).

Il y a des points d'intérêt que chacun essaie de poursuivre sans offenser l'autre par une demande trop directe; ce sont, pour la sociolinguistique et la pragmatique, des actes menaçant la face des interlocuteurs: les demandes /requêtes directes sont évitées dans les conversations pour ne pas menacer la face de l'interlocuteur, mais aussi la face du locuteur, au cas où il recevrait un refus. L'impact de la requête sur l'interlocuteur est atténué, et en cas de refus le locuteur ne se sent pas offensé parce que la requête n'a pas été formulée explicitement.

Puisque la conversation des trois personnages se construit essentiellement par des actes de requête et de refus, nous avons groupé ces actes selon les points d'intérêt autour desquels tourne la conversation:

a) L'intérêt de la Reine pour l'art de Zénon, en tant qu'alchimiste et docteur Lorsque Ruggieri attire l'attention de la Reine sur le fait que Zénon pourrait guérir son fils, Zénon construit attentivement son refus:

- tout d'abord en affichant son impuissance

Je puis sécher un abcès mais non guérir le jeune Roi.

- il affirme de manière indirecte la possibilité de la mort du Roi en accentuant le fait que la Reine a plus d'un fils

Le ciel vous a heureusement donné plus d'un fils.

Cet énoncé représente un acte secondaire d'affirmation par l'intermédiaire duquel un acte primaire d'affirmation s'accomplit: *Votre fils a les jours comptés*. Paradoxalement, c'est l'adverbe

heureusement qui suggère, par contraste, la situation malheureuse de la famille royale.

L'intervention réactive de la Reine n'a pourtant pas la même orientation argumentative. Elle n'accepte pas le refus poli et bien argumenté de Zénon et enchaîne sur ce qu'il avait dit comme s'il s'agissait d'une acceptation:

Ruggieri vous établira près du Roi et nous comptons sur vous pour soulager au moins une partie de ses maux.

Le verbe au futur suggère que la Reine considère l'acceptation de Zénon comme un fait sûr. Sa position lui permet de ne pas accepter de refus et de forcer la main de l'alchimiste. D'un point de vue pragmatique, l'intervention de la Reine est caractérisée par un manque de cohérence au niveau du contenu propositionnel.

b) Le besoin de Zénon de protéger son œuvre

Dans la demande de la Reine de soulager les maux du jeune Roi, Zénon voit l'occasion parfaite d'introduire sa demande auprès de la Reine et il la saisit immédiatement. La question

Qui soulagera les miens?

cache en fait un acte de langage indirect adressé à la Reine:

Si je soulage les maux de votre fils je veux que vous soulagiez les miens!

requête qu'il ne peut en aucun cas adresser telle quelle à une personne si haut placée dans la hiérarchie sociale.

Zénon reformule ensuite un peu plus explicitement son désir, mais toujours par l'intermédiaire d'un acte indirect; la question (*La Reine peut-elle empêcher que la fumée de mes écrits brûlés ne vienne m'incommoder?*) dissimule l'acte primaire de requête et l'atténuation est réalisée à la fois par la présence de la 3^{ème} personne du singulier et par la présence du verbe modal *pouvoir*.

Le refus de la Reine est lui aussi habilement caché et implicite par l'argument support de ce refus: *Ces messieurs de Sorbonne trouveraient mauvais que je me mêlasse de leurs querelles* (l'acte secondaire déclaratif cache l'acte primaire de refus).

c) L'intérêt de Ruggieri porte à tirer profit des connaissances de Zénon

Selon les mots exacts de l'auteur, Ruggieri cherche «un assistant sûr, assez compromis pour qu'on eût barre sur lui en cas de danger,

et qui l'aiderait à médicamenter les jeunes princes et à prédire leur avenir». Par conséquent, ses actes aussi représentent des actes indirects, cachant ses vraies intentions: profiter des connaissances de Zénon pour consolider sa position auprès de la Reine.

Mais avant de relever les actes de langage indirects produits autour de ce noyau thématique, je vais décrire un peu le rôle de Ruggieri dans le trio Zénon – la Reine – Ruggieri.

La conversation entamée par 3 personnages s'appelle désormais en linguistique par un terme technique, **trilogie**⁵: «un échange communicatif se déroulant au sein d'une triade, c'est-à-dire d'un ensemble de 3 personnes existant en chair et en os». Selon Orecchioni, chaque fois qu'il y a un trio, il y a la possibilité qu'il se scinde en un duo et que le troisième reste seul, Ruggieri jouant ici le rôle de destinataire indirect pour la plupart du temps (dans le cadre du trilogie). La troisième personne présente peut d'habitude assumer le rôle de médiateur dans la conversation (et ce n'est pas le cas de Ruggieri) ou de *tertius gaudens*⁶ («troisième larron»). Ce rôle suppose qu'il fasse tourner à son propre avantage la dispute des autres personnages et qu'il suive ses propres intérêts, ne tenant pas compte des intérêts du groupe.

Ruggieri matérialise cette attitude, son rôle, par son intervention dans l'échange entre la Reine et Zénon. L'intervention est construite dans la langue de Ruggieri et de la Reine, ce qui renforce l'impression de coalition de Ruggieri avec la Reine. Même si Zénon comprend l'italien (la réplique de Zénon enchaîne très bien sur ce que Ruggieri avait dit et démontre qu'il a bien compris), l'emploi d'une langue étrangère est supposé établir une distance entre les deux Italiens d'une part et le Français de l'autre.

L'intérêt de Ruggieri porté aux poisons que l'alchimiste saurait préparer est dissimulé encore une fois par un acte de langage indirect: une question portant sur la vérité de ce fait:

E questi veleni? Sarà vero che ne abbia tanto et quanto?

L'échange devient ici amusant puisque Zénon enchaîne sur le non-dit, sur l'acte de langage primaire dissimulé (qui serait un acte de requête: *La Reine, par mon intermédiaire, vous demande quelques-*

⁵ C. Kerbrat-Orecchioni, 1995.

⁶ C. Kerbrat-Orecchioni, 1995, p. 15.

unes de vos poisons), non pas sur le dit, dénonçant les vraies intentions de l'Italien, interrompant délibérément le jeu des indirections et s'amusant à mettre l'autre dans une situation embarrassante:

Ne me faites pas croire que la voix populaire a raison qui vous accuse d'expédier les ennemis de la Reine? (acte secondaire d'interrogation qui cache un acte primaire de refus)

Le comble de ce dialogue/trilogie où (l'indirection vire à l'hypocrisie et le jeu du dit et du non-dit est un art en soi, pratiqué presque indépendamment du sujet de conversation mais servant pourtant les intérêts des participants), est la pénultième réplique de Zénon, montrant une parfaite exclusion entre l'explicite et l'implicite de cet énoncé:

Dieu la garde! répondit *l'athée*.

L'exclamation pieuse y perd naturellement toute valeur dans la bouche d'une personne étiquetée comme «athée», devenant une simple formule rituelle comme tant d'autres, masquant l'indifférence du personnage quant à la personne de la Reine.

3. Conclusions

Concernant les relations interpersonnelles construites dans ce fragment, une première conclusion qui s'impose est l'existence d'un rapport direct entre les distances sociales établies entre les personnages et les types d'actes de langage employés par les locuteurs. Plus les distances sont grandes, plus les phénomènes d'indirection s'accroissent, devenant même une obligation. On ne peut plus parler de manière directe par peur de ne pas menacer la face de l'interlocuteur. Seulement le rang social (une haute position sociale) permet de transgresser certaines des contraintes conversationnelles; on observe que la Reine est celle qui met fin à la conversation et c'est elle qui propose/impose parfois des thèmes de conversation.

L'analyse pragmatique des types d'actes de langage nous a permis d'observer que les trois personnages obéissent strictement à un code de règles éthiques, sociales, morales et conversationnelles qui influe sur la transparence de leurs discours, sans pourtant affecter le sens. Le vrai défi est en fait de savoir aborder tout sujet, quelque embarrassant qu'il soit (la mort du fils de la Reine, le refus des requêtes

de la Reine, une requête faite auprès de la Reine, les poisons de Zénon), de manier habilement les formules flatteuses, de politesse, d'atténuation et les actes de langage indirects. Le résultat est le tissage d'un réseau d'actes directs qui en cache un autre, d'actes indirects, entraînant le lecteur à jouer le jeu du déchiffrement des vraies intentions des personnages.

BIBLIOGRAPHIE

- YOURCENAR, M. (1968) *L'œuvre au noir*, Gallimard, Paris.
- AUSTIN, J. (1970) *Quand dire c'est faire*, Seuil, Paris.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1995) *Le trilogue*, Presses Universitaires de Lyon.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1999) *L'énonciation*, Armand Colin, Paris.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1986) *L'implicite*, Armand Colin, Paris.
- MOESCHLER, J., AUCHLIN, A. (2000) *Introduction à la linguistique contemporaine*, Armand Colin, Paris.
- ROULET, E., et alii (1987) *L'articulation du discours en français contemporain*, Peter Lang, Berne.
- SEARLE, J. (1982) *Sens et expression. Etudes de théorie des actes de langage*, Editions de Minuit, Paris.

ASPECTS TRADUCTOLOGIQUES DANS LA VERSION ROUMAINE DE L'ŒUVRE AU NOIR

MARIA MĂȚEL-BOATCĂ*

ABSTRACT. Due probably to fame and to the impact of Marguerite Yourcenar's novels on the Romanian readers, their Romanian versions have often been subject to discussion. Throughout the present article, we intend to analyze the characteristics of the Romanian translation of *L'Œuvre au noir* as performed by Sanda Oprescu and published first in 1971. Our approach comprises a set of lexical changes (proper examples included) which the translator operated for the benefit of coherence and which are to be noted as proofs of Sanda Oprescu's art as a remarkable translator.

Le contact des littéraires roumains avec l'œuvre de Marguerite Yourcenar s'est concrétisé depuis quelques décennies en de nombreuses traductions, mais en ce qui concerne les opinions critiques au sujet de sa prose, pendant quelque temps elles ont été liées à ces traductions (en guise de préfaces ou avant-propos).

Plus tard, notamment à partir de 1979¹, des articles commencent à paraître portant soit sur la chronique de la famille (ceux de Silvian Iosifescu ou de Felicia Antip), soit sur la biographie de Marguerite Yourcenar (celui du professeur Rodica Baconsky) ou bien sur l'une de ces traductions même – l'article publié en 1984, par le professeur Tudor Ionescu, portant sur la traduction des *Mémoires d'Hadrien* par Mihai Gramatopol².

Pour citer Magda Ciopraga, «parfois, un même observateur s'est occupé, à distance, de plusieurs livres, comme l'ont fait Silvian

* Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca

¹ Cf. CIOPRAGA, Magda, *Marguerite Yourcenar de la morale à l'écriture*, Iași, Fides, col. „Litteratus”, 2000, chap. *En guise de conclusion*; CIOPRAGA, Magda, *Marguerite Yourcenar en Roumanie*, communication présentée à l'occasion du colloque *Marguerite Yourcenar*, 7 p.

² Cf. IONESCU, Tudor, «„Memoriile lui Hadrian” în traducere», in *Steaua*, Cluj-Napoca, anul XXXV, nr. 2 (441), februarie 1984, p. 42.

losifescu, Nicolae Manolescu et Mircea Muthu³». Au fil du temps, des études critiques plus étendues ont été consacrées à cet écrivain, dont une en 1981, par Cornelia Ștefănescu, dans *Revista de teorie și istorie literară* no. 4, et une autre en 1989, par Radu Toma, dans le manuel collectif *Création et devenir dans la littérature française du XX-e siècle*⁴.

Pour ce qui est de l'œuvre yourcenarienne qui constitue le sujet de ce colloque, la première traduction en roumain du roman *L'Œuvre au noir* de Marguerite Yourcenar est parue en 1971 sous le titre *Piatra filozofală*. En 1999 la traductrice Sanda Oprescu fait paraître une deuxième variante de sa traduction, dont le titre sera *Piatra filosofală*. Ce changement est amplement justifié par le fait que seule la variante «filozofală» est conforme à l'orthographe roumaine.

Sans nous arrêter sur la question de la transposition du syntagme «l'œuvre au noir» par l'expression «piatra filozofală», dont la possible signification métonymique est à discuter, nous nous proposons d'opérer une analyse traductologique d'un fragment comprenant les dernières pages du chapitre «Les derniers voyages de Zénon», chapitre final de la première partie du roman, «La vie errante».

Pour commencer, il est nécessaire de préciser que, grâce à sa cohérence et au maniement subtil de la langue, la traduction de Sanda Oprescu est l'une des meilleures versions roumaines d'un roman de Marguerite Yourcenar. Cependant, pour créer un discours tellement fidèle à l'original et en même temps tellement raffiné, la traductrice a dû effectuer certaines transformations – pour la plupart, lexicales – qui feront l'objet de la présente étude.

Parmi ces changements, nous avons décelé des archaïsmes, des néologismes, des remplacements de termes du lexique fondamental français par des notions du vocabulaire populaire roumain ou bien par des termes du langage soutenu roumain, des élargissements et des réductions de champs sémantiques et des traductions de noms propres.

Un premier détail à signaler est la transposition des temps verbaux. Le passé simple, temps du récit en français, a pour correspondant en roumain soit le passé composé («le rețut») du passage «À Paris, Ruggieri,

³ CIOPRAGA, Magda, *Marguerite Yourcenar en Roumanie*, communication présentée à l'occasion du colloque *Marguerite Yourcenar*, p.3.

⁴ *Ibidem*.

que Zénon avait autrefois rencontré à Bologne, le **reçut** à bras ouverts...»⁵ sera traduit «l-a primit» dans «La Paris, Ruggieri, pe care Zénon îl întâlnise odinioară la Bologna, l-a **primit** cu brațele deschise...»⁶), soit le passé simple («**dit** l'alchimiste»⁷ devient «**răspunse** alchimistul»⁸). L'alternance des temps est la seule solution possible, puisque l'emploi du passé simple en roumain est différent par rapport à celui du passé simple français.

En ce qui concerne les aspects lexicaux, notons en premier lieu les archaïsmes le choix desquels est une des trouvailles de la traductrice. «Pas de raisons» devient «nici o pricină» (syntagme dont l'un des éléments, notamment le nom «pricină» - en français «cause» - est archaïsant). «Compter (sur)» a pour correspondant un verbe à deux nuances, archaïque et populaire, «a se bizui (pe)». Plusieurs fois le pronom de politesse «vous» est traduit par le roumain «domnia-ta» (équivalent approximatif de «Ța Seigneurie»). Un autre archaïsme notable est le mot d'origine turque «alaiul», employé à la place du neutre «la suite».

En revanche, dans quelques cas - tel le syntagme «ses arquebuses et ses **bombardes**»⁹ dont la variante roumaine est «arcebuzele și **tunurile** ei»¹⁰ - l'auteur de la traduction n'utilise pas - comme elle aurait dû le faire - l'archaïsme (ce n'est pas le terme archaïque «bombarde» que la traductrice emploie, mais le nom «tunuri», l'équivalent du français «canons»).

En deuxième lieu, remarquons la présence de certains néologismes. Par exemple, à la transposition du français «prince», le nom d'origine italienne «principe» remplace le terme commun «prinț». Plus loin, le syntagme «un compère **ravaler** leur science»¹¹ devient «un confrate **depreciind** știința lor»¹²; le verbe «a depreciia» ayant le même sens et le même usage que le français «déprecier». Par contre, le roumain «impostorul» apporte une nuance supplémentaire à la place de

⁵ YOURCENAR, Marguerite, *L'Œuvre au noir*, Paris, Gallimard, 1968, p. 182.

⁶ YOURCENAR, Marguerite, *Piatra filosofală*, en roumain par Sanda Oprescu, Bucarest, Editions Univers, 1999 (2ème édition), p. 109.

⁷ YOURCENAR, Marguerite, *L'Œuvre au noir*, *op. cit.*, p. 183.

⁸ YOURCENAR, Marguerite, *Piatra filosofală*, *op. cit.*

⁹ YOURCENAR, Marguerite, *L'Œuvre au noir*, *op. cit.*, p. 185.

¹⁰ YOURCENAR, Marguerite, *Piatra filosofală*, *op. cit.*, p. 111.

¹¹ YOURCENAR, Marguerite, *L'Œuvre au noir*, *op. cit.*, p. 183.

¹² YOURCENAR, Marguerite, *Piatra filosofală*, *op. cit.*, p. 110.

«charlatan». C'est la raison pour laquelle nous pensons que la variante choisie par la traductrice est la plus adéquate.

Troisièmement, la traduction de termes français neutres par des notions du lexique populaire roumain est assez fréquente, procédé qui rajoute à la cohérence du texte. C'est le cas du syntagme «l'homme à tout faire», remplacé par «trepădușul», nom qui a également la signification de «personne qui trépigne (sur place) d'impatience». Le participe «compromis» a pour correspondant «deocheat», adjectif roumain qui a une nuance familière. En revanche, le verbe «médicamenter» (gaver de médicaments) sera transformé en «a doftorici», terme populaire archaïsant qui signifie «soigner un malade par des moyens empiriques». Un autre verbe, «parler», devient «a grăi», dont l'origine est le bulgare «graja» et qui fait toujours partie du langage populaire. Plus loin, le nom «les suées» deviendra «nădușeala», terme populaire archaïsant - judicieusement choisi - désignant la notion de transpiration. À la place du verbe «mettre», c'est le verbe familier «a vârî» qui apparaît, son sens étant plus proche de «fourrer». De la même manière, «a fi înhățat» traduit le passif «être appréhendé», le verbe roumain étant un élément à part entière du langage familier.

Une quatrième catégorie est celle des élargissements et des réductions de champs sémantiques, autre procédé qui témoigne des qualités artistiques du texte roumain. Un exemple dans ce sens est celui de l'expression «est viable et arrive à terme»¹³, traduite par «e vrednic să trăiască și poate să se nască»¹⁴ où une action déjà accomplie (le fait d'être arrivé à terme) est remplacée en roumain par une potentialité (mot à mot, «[qui] est digne de vivre et peut naître»). Un élargissement des plus heureux opère dans le cas de l'adjectif «habile», dans la version roumaine, «dibace»; puisque le roumain «dibace» a à la fois le sens de «habile», mais aussi celui de «adroit, malin», ce-dernier étant assez évident, donc pour la plupart des roumainophones, facile à imaginer dans le contexte. Par contre, une variante moins bien choisie est celle où le verbe «sécher (un abcès)» devient «a sparge (un abcès)», signification plus restreinte

¹³ YOURCENAR, Marguerite, *L'Œuvre au noir*, op. cit., p. 183.

¹⁴ YOURCENAR, Marguerite, *Piatra filosofală*, op. cit., p. 110.

en roumain qu'en français, le verbe roumain n'impliquant point la guérison, mais le simple geste d'écrasement. Un autre exemple de réduction moins conseillée est la transposition de la formule de politesse «[J'ai vu] **Sa Majesté**» par un pronom personnel simple de la troisième personne, singulier: «**L**-[am văzut]» («je l'ai vu»).

En cinquième lieu, mentionnons les conversions de sens dont certaines sont discutables. Il s'agit des changements telle la traduction du participe passé «pommadées» par le syntagme «unse cu alifie». Le nom «alifie» désigne les produits de pharmacie et seulement très rarement les produits esthétiques.

Lors de la parution de la deuxième édition, la traductrice a effectué quelques transformations. Par exemple, pour «[mains] bouffies», la première variante était «buhăite». Mais, comme l'adjectif roumain est valable uniquement pour les visages et pour aucune autre chose, dans la deuxième édition l'auteur le remplace par «umflate» («gonflées, bouffies»), beaucoup plus approprié au contexte. Un autre changement réussi est la variante finale «nu mai contenea povestind» - «n'en finissait plus (de raconter)», après avoir traduit «déversait tout en marchant un flot de...» par «nu mai tăcea tot povestind» - construction assez artificielle, au sens approximatif de «[il] ne se taisait plus et [il] racontait».

Pour conclure, même si certains syntagmes peuvent être sujets à discussion en raison de leur manque de fidélité par rapport au texte-source ou de leur apparent manque de fluidité, la traduction réussit à souligner les moments-clé du texte originel en opérant des transformations inspirées.

BIBLIOGRAPHIE

- YOURCENAR, Marguerite, *L'Œuvre au noir*, Paris, Gallimard, 1968.
 YOURCENAR, Marguerite, „Memoriile lui Hadrian” (fragment), in *Steaua*, Cluj-Napoca, anul XXXIV, nr. 10 (437), octombrie 1983, p. 48, 62.
 YOURCENAR, Marguerite, *Piatra filozofală*, în românește de Sanda Oprescu, București, Univers, 1971 (prima ediție).

- YOURCENAR, Marguerite, *Piatra filosofală*, în românește de Sanda Oprescu, București, Univers, 1999 (a doua ediție).
- CIOPRAGA, Magda, *Marguerite Yourcenar de la morale à l'écriture*, Iași, Fides, col. „Litteratus”, 2000.
- IONESCU, Tudor, «*Memoriile lui Hadrian* în traducere», in *Steaua*, Cluj-Napoca, anul XXXV, nr. 2 (441), februarie 1984, p. 42.
- DURAND-BOGAERT, Fabienne (textes rassemblés par), *Violence et traduction. Actes du Colloque de Melnick, Bulgarie, 7-10 mai 1993*, Sofia, Université «Saint Clément d'Ohrid», 1995.
- GRELLET, Françoise, *Apprendre à traduire: Typologie d'exercices de traduction*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1991.
- LADMIRAL, Jean-René, *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1993.
- LARBAUD, Valéry, *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1997 (1ère édition 1946).

Mélanges.
En marge du colloque

**ALLOCUTION À L'OCCASION DE L'OUVERTURE
DES 100 JOURNÉES YOURCENAR EN ROUMANIE.
[CLUJ-NAPOCA - 10 MARS 2003]**

MICHÈLE GOSLAR¹

*Monsieur le Président, Monsieur le Doyen, Madame la Directrice,
Mesdames, Messieurs.*

C'est avec une grande joie et beaucoup de fierté qu'à l'invitation de Maria Căpușan, je participe au lancement de ces cent journées que la Roumanie, et Cluj en particulier, consacre à Marguerite Yourcenar, écrivain « au-dessus de la mêlée » et première femme élue à l'Académie française. Depuis mon arrivée à Cluj, il y a quatre jours, j'ai pu rencontrer plusieurs professeurs passionnés par la grande dame des lettres et j'avais déjà, il y a onze ans, à l'occasion d'un colloque qui fut consacré à l'étude des sources chez Yourcenar, pu constater l'engouement et l'enthousiasme les plus purs, pour cet écrivain qui sut rétablir le contact entre nous et l'empereur Hadrien. La Belgique, et Bruxelles en particulier, d'où je viens, prépare également un grand et long hommage à Marguerite Yourcenar. Rien de plus normal puisqu'elle est née, voici cent ans, dans la capitale qui est devenue entre-temps celle de l'Europe, dans un immeuble de l'aristocratique avenue Louise d'alors, lequel fut, comme vous le savez par *Souvenirs pieux*, détruit pour laisser place à une galerie commerçante, dans les sombres années soixante qui inauguraient une série de destructions malheureuses d'immeubles qui avaient fait la gloire de notre architecture et la renommée de notre patrimoine. Si le 193 de l'avenue Louise n'offrait, il est vrai, rien d'exceptionnel qui put le sauver de l'anéantissement, il n'en était guère de même pour, par exemple, la Maison du Peuple de Victor Horta, détruite la même année malgré de multiples protestations, et remplacée par une tour de bureaux et un parking d'une laideur si rare que la répétition du phénomène donna lieu au triste terme de « bruxellisation » désignant le plus total mépris pour son propre patrimoine architectural. J'ai pu longuement me promener dans votre ville et ai constaté que nombre d'immeubles anciens y subsistent en parfait état et que l'on étudie ici, sous les dorures des colonnades, parmi le marbre et les moulures et qu'il doit être bénéfique de se former aux arts de toutes sortes ainsi esthétiquement entouré. J'ai l'air, en parlant d'architecture et du patrimoine,

¹ Biographe de l'auteur et directrice du Centre International de Documentation Marguerite Yourcenar de Bruxelles

de m'éloigner de la femme exceptionnelle qui nous réunit aujourd'hui, et cependant j'en suis plus proche qu'on ne croit, car cette femme-là était une admiratrice de l'art et une amoureuse de la pierre et de l'histoire qu'y inscrivent les hommes. Elle scrutait aussi le grand travail du temps qui ramenait, lentement mais sûrement, la pierre taillée à la simple pierre, et l'art à la nature, comme si celle-ci voulait affirmer sa domination sur les civilisations et sur l'homme auquel elle survivra. Une autre occasion d'étonnement fut de retrouver ici des moineaux, lesquels ont totalement disparu de Bruxelles à cause de la pollution. Si l'échange et le dialogue des cultures et des expériences peut nous apprendre quelque chose, c'est peut-être de prévenir ici des malheurs d'ailleurs afin qu'ils soient évités: la disparition des moineaux des villes nous apprend peut-être que la nôtre est déjà programmée. Aussi, ai-je envie de vous dire: gardez vos moineaux! J'ai également eu l'occasion de me promener dans votre musée ethnographique, en bordure de la forêt, couvert par la neige et la brume. J'ai eu l'impression de me promener dans un autre âge où l'homme éprouvait le dur mais bénéfique contact avec le bois, l'eau, les laines aux couleurs naturelles, le pain, les outils taillés à même la matière; un monde où l'art n'est qu'un prolongement naturel de l'existence de tout un chacun et où la fortune se mesure humblement au nombre de coussins exposés. J'y ai vu des églises poussant leur mince flèche vers le ciel, comme vers la joie de l'espérance, et les dessins des paysans qui les décorèrent et je pensais pourtant qu'il devait être rude de vivre dans cette pénombre, heureux d'avoir seulement un toit sur la tête, un vêtement sur le dos et de quoi se nourrir. Et pourtant, me disais-je aussi, qu'est-ce qui nous différencie de ces hommes qui prenaient le temps de sculpter leurs cuillers de bois et leurs portails? Qu'avons-nous fait surtout de l'immense temps gagné par l'eau qui jaillit de nos robinets, le chauffage obtenu en manipulant un thermostat, ou de la nourriture toute prête à être avalée? Avons-nous donné plus de temps à l'art ou à l'amour? Avons-nous pris plus de temps à écouter ou à voir? A écouter l'enfant qui mendie? A voir le chien qui erre? Mais je me sens injuste de vous interroger ainsi car Cluj est la seule ville que je connaisse à ce jour où l'invité est traité comme un prince, où on ne compte justement pas le temps qu'on lui consacre, et les cadeaux les plus divers pour dire sa joie d'accueillir l'étranger. Je ne pense pas que Marguerite Yourcenar ait visité la Roumanie; elle n'en a guère parlé à ma connaissance, mais je crois sincèrement qu'elle aurait été heureuse de découvrir un pays aussi hospitalier et aussi sincèrement enthousiaste d'échanger les expériences, les cultures et les livres. Elle aurait aimé votre langue qui rappelle le latin et apprécié votre parc botanique, elle qui ramenait de partout des essences rares pour en peupler son jardin. Et aujourd'hui elle se dirait peut-être: voilà, c'est à Cluj que j'aurais dû confier mes livres, puisqu'à Cluj on se souvient que j'aurais eu cent ans en 2003, tandis qu'à Paris, rue Sébastien Bottin, on ne s'en souvient pas! Merci.

L'HISTOIRE D'UN THÈME MUSICAL

FRÉDÉRIC ROSSILLE¹

En 1988, le metteur en scène Eric Podor m'a demandé d'écrire la musique de sa "Cantate d'Antinoüs", adaptation théâtrale des "Mémoires d'Hadrien" de Marguerite Yourcenar. J'ai donc écrit la "Suite d'Hadrien", recueil de pièces pour piano inspirées directement du roman et s'articulant sur ses moments forts. Le personnage d'Hadrien s'est imposé de lui-même sous la forme d'un thème ample, écrit en mesure à 6/8. L'empereur Hadrien était un helléniste passionné et j'ai choisi d'utiliser pour son thème une gamme grecque antique retrouvée sur les rares transcriptions qui nous sont parvenues de son époque. Durant toute l'élaboration du thème, cette vision était très présente à mon esprit: celle d'un l'empereur vieillissant, contemplant du haut d'un promontoire la Méditerranée et son horizon lointain, et méditant sur la vanité de l'oeuvre accomplie durant son règne, fût-elle immense. La Suite d'Hadrien a été diffusée lors de plusieurs représentations et événements officiels. Le Thème d'Hadrien a ensuite été repris au théâtre et adapté en chanson (Paris, 1989). Une variation pour piano a été enregistrée sur compact-disc (1993). Une autre version a été écrite et enregistrée sur compact-disc au retour d'un voyage à Rome (1999). Le thème a également servi la littérature poétique. Son adaptation pour trio (piano, violon, violoncelle) a été créée à la Cité Internationale des Arts (Paris, 2000). Avec le concours de Monsieur Rémy Poignault, le compact-disc de la pièce en trio est paru dans le bulletin de la Société Internationale des Etudes Yourcenariennes (2001). Enfin, la pièce a été reprise le 8 mai 2003 par le trio Artis à Cluj-Napoca (Roumanie) dans le cadre du colloque international "Marguerite Yourcenar - Citoyenne du monde" organisé par Madame Maria Voda Capuşan. L'aventure continue aujourd'hui avec cette nouvelle version de concert, dédicacée à l'auteur qui s'est penché avec tant de bonheur sur la destinée d'un empereur romain épris de culture grecque.

¹ Musicien - compositeur

PORTRAIT D'UNE MUSIQUE

MARIA VODĂ CĂPUȘAN*

"Des sons purs (Nathanaël croyait maintenant préférer ceux qui n'ont pas, pour ainsi dire, subi une incarnation dans la gorge humaine) 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, mais cette comparaison était encore trop charnelle. On eût pensé à des serpents, si ce n'est qu'ils n'étaient pas sinistres; à des clématites ou des volubilis, si ce n'est que leurs délicats enroulements ne semblaient pas fragiles. Ils l'étaient, pourtant; une porte inconsidérément claquée suffisait à les briser. Plus les questions et les réponses se poursuivaient entre violon et violoncelle, entre viole et clavecin, plus s'imposait l'image de balles d'or descendant marche à marche un escalier de marbre, ou de jets d'eau fusant dans les vasques d'un jardin..." (*Un homme obscur*)

Quelle est-elle donc, cette musique que Nathanaël écoute, en essayant de la cerner et qui semble lui échapper à chaque fois où ses mots s'acharnent à la contenir... Sa "description", quelle est-elle sinon le constat de l'impuissance même du langage à en rendre compte. Les choses les plus belles, dans leur mouvement, sont appelés à lui venir en aide mais toute comparaison s'avère être hésitante devant cette musique innommable. Jamais la "ressemblance", quelque imparfaite qu'elle soit, qui lie soit les choses visibles ou même invisibles à l'image que l'homme prétend en donner.

Jamais la confiance de la parole qui rend compte de cette ressemblance des formes et des couleurs, des traces que le temps "ce grand sculpteur" laisse sur les choses et sur leurs images dans l'œuvre. Le monde de la musique, celle créée par les hommes, en est tout autre et leur langage n'y peut rien. La durée y avance autrement, quand la perfection est soumise au devenir, "mirage", bonheur "qui coule dans le temps".

La voix humaine qui chante oui, elle se laisse saisir par les mots, de même que le chant des oiseaux ou les bruits, les bataillent qui "tonnent", les bêtes qui "mugissent", les carrioles qui "grincement". Tout cela a un nom dans l'univers du langage ou le prononce d'un trait, sans même sentir le besoin de l'affubler de quelque autre qui en précise le sens. C'est pareil pour «l'horrible fracas de battoirs», ce bruit humain qui clôt tout concert comme pour souligner la rupture entre la musique et ce qui l'entoure, dans le temps et dans l'espace.

* Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca

Mais le son unique, quand le doigt se pose distraitement sur la touche d'un clavecin, quel est-il, "perle" ou "pleur"... De nouveau, la parole reste impuissante devant l'essence de ce qui la dépasse. Question sans réponse, que Proust s'est posée aussi, et la "petite phrase" de Vinteuil est là pour témoigner de cette aventure infinie des mots qui tentent à surprendre une essence supérieure. Mais chez Marguerite Yourcenar, déjà, la certitude que ces deux langages humains, parole et musique, restent à jamais clos l'un par rapport à l'autre.

Parler musique, pour Nathanaël, c'est dire les "plaisirs" et les "délices" qu'elle fait naître en nous, du cœur qui bat à l'attendre s'éclore, du bonheur, de la joie qu'elle donne. Mais pas la dire elle-même, sinon en tant que "totalité" changeante. On ne peut pas la définir, comme on ne peut pas saisir le mouvement même.

La destinée de la musique, se joue entre la mélodie tout humaine d'un Bob Dylan et l'excellence d'une musique autre, celle de Mozart – mirage présent mais impossible à déchiffrer. Sinon par la Mort qui joue au violoncelle dans quelque rêve yourcenarien, où il n'y a plus de temps retrouvé.

MARGUERITE YOURCENAR – HISTOIRE ET UTOPIE

IULIAN BOLDEA*

La manière dont Marguerite Yourcenar se rapporte à l'histoire est marquée en permanence par une perspective morale. Les geste, les événements, les faits sont structurés d'un pareil point de vue, or ils contiennent dans leur relief débordant un élément qui les ordonne en nous conduisant vers une vision totalisante sur le devenir. Dans *Mémoires d'Hadrien*, aussi bien que dans *L'Œuvre au Noir* et même dans *Nouvelles orientales*, entre l'histoire et la mémoire épique s'établissent des relations, des correspondances subtiles, des interconditionnements d'une grande complexité et raffinement.

Pour Marguerite Yourcenar la passion pour le passé signifie une modalité de vivre le présent. Le passé et le présent sont des instances du devenir qui se reflètent l'un dans l'autre par l'intermédiaire de la mémoire épique, dans le périmètre de laquelle on retrouve des événements révolus concentrés pour le regard rétrospectif de l'écrivain. Dans le volume *Les yeux*

* Universitatea Petru Maior, Târgu-Mureș

ouverts Marguerite Yourcenar souligne justement le sens de la communion entre le présent et le passé, communion constituée et instituée par l'instance régulatrice – sur le plan éthique – de la mémoire historique.

Les visages de l'histoire, tels qu'ils apparaissent dans l'œuvre de l'écrivain font l'objet d'une reconstitution où la passion du détail se joint à la rigueur de la méditation d'anvergure philosophique sur la fuite du temps et à l'insertion du destin humain dans la perspective historique. L'homme et son passé, la figuration d'un monde irrémédiablement passé ont pour Marguerite Yourcenar une valeur symbolique et exemplaire. Les traits d'Hadrien se complètent par les dimensions humaines du héros, par ses moments de faiblesse en face du temps. Les dernières lignes du roman témoignent de cette faiblesse de l'homme qui se trouve dans une solitude essentielle, la solitude même de sa propre condition humaine: "Petite âme, âme tendre et flottante, compagne de mon corps, qui fut ton hôte, tu vas descendre dans ces lieux pâles, durs et nus, ou tu devras renoncer aux jeux d'autrefois. Un instant encore, regardons ensemble les rêves familiers, les objets que sans doute nous ne reverrons plus... Tâchons d'entrer dans la mort les yeux ouverts...".

D'autre part, *Mémoires d'Hadrien* sont l'exemple le plus éloquent de la dimension du portrait d'une figure éloignée vue par la sensibilité contemporaine. L'autoanalyse et la retrospection sont les éléments fictionnels qui constituent la démarche épique au niveau d'une construction narrative cohérente et rigoureusement structurée. Le destin d'Hadrien, est ainsi, projeté à l'échelle d'une histoire personnalisée, passée par le philtre de la démarche autoscopique.

Les *Mémoires d'Hadrien* font partie, comme typologie narrative, de la catégorie des œuvres où la convention autobiographique se mêle à la fiction(nalité), et les ressources épiques sont nourries par la référentialité et la fiction à la fois. Un tout autre statut ont les œuvres *Souvenirs pieux* ou *Archives du Nord* dans lesquelles la démarche narrative se base, d'une façon précise sur le pacte autobiographique. Dans l'acception de Philippe Lejeune, le pacte autobiographique suppose "l'affirmation par écrit de l'identité auteur-narrateur-personnage principal, et l'envoi, en dernier lieu, au nom de l'auteur sur la couverture".

L'engagement de la mémoire par l'intermédiaire de l'art d'écrire en vue de récupérer le passé se réalise ici par une documentation extrêmement rigoureuse, par l'insertion de l'archive capable d'authentifier les faits, de leur donner la garantie de la véridicité. L'identification avec les gestes du passé est illustrée par la mise en scène d'un spectacle épique où le document occupe un rôle de premier plan.

On peut dire, d'autre part, que le roman de Marguerite Yourcenar est aussi un vaste poème en prose, une œuvre marquée d'un lyrisme particulier, d'une modalité affective presque magique d'enregistrer le relief d'un monde qui n'existe plus. Surprendre toutes les nuances de la réalité,

donner le sentiment de la vie en ce qu'il y a de plus étonnant en elle – voilà la valeur suprême d'un livre qui réunit à la fois le document et la poésie de la vie: "Le paysage de mes jours semble se composer, comme les régions de montagne, de matériaux divers entassés pêle-mêle. J'y rencontre ma nature, déjà composite, formée en parties égales d'instinct et de culture. Ça et là, affleurent les granits de l'inévitable; partout, les éboulement du hasard. Je m'efforce de reparcourir ma vie pour y trouver un plan, y suivre une veine de plomb ou d'or, ou l'écoulement d'une rivière souterraine, mais ce plan tout factice n'est qu'un trompe l'œil du souvenir. De temps en temps, dans une rencontre, un présage, une suite définie d'événements, je crois reconnaître une fatalité, mais trop de routes ne mènent nulle part, trop de sommes ne s'additionnent pas. Je perçois bien dans cette diversité, dans ce désordre, la présence d'une personne, mais sa forme semble presque toujours tracée par la pression des circonstances; ses traits se brouillent comme une image reflétée sur l'eau".

L'expérience utopique et l'histoire, le document et la fiction, la récupération du passé et la dimension morale sont les éléments définitoires de la prose de Marguerite Yourcenar, écrivain pour lequel se rapporter à l'histoire est la tentative de réécriture de notre propre destin, tel qu'il s'est révélé dans la mémoire de l'humanité.

MARGUERITE YOURCENAR ENTRE L'EXIL ET L'UNIVERSALITÉ. DÉMARCHE PSYCHOPATHOLOGIQUE

MIRCEA AL. BIRȚ*

Les biographes nous offrent peu d'informations sur l'état de santé de Marguerite Yourcenar.

Dans ses antécédents familiaux on remarque la présence des maladies psychiques (dépressions, hypomanies, psychopathies, retard mental, etc.) du côté maternel, aussi bien que du côté paternel. Un demi-frère, Alexis, né de la relation de son père avec Jeanne de Vietinghoff, était schysochrène. Sa mère est morte dix jours après les couches, à cause d'une fièvre puerpérale. Son père a succombé à un cancer pharyngien et son demi-frère aîné, Michel, personnalité accentuée par un Moi hypertrophique, à un cancer pulmonaire.

* Universitatea de Medicină și Farmacie, Cluj-Napoca

Quant à Marguerite, dès sa plus tendre enfance elle a contracté les maladies habituelles. En 1935 elle a attrappé la malaria. Pendant ses relations avec les deux Andrés elle a connu le désespoir et la dépression psychique. Andreas Embiricos l'a arrachée à la mort, en l'entraînant dans une aventure érotique de consolation, bien loin du trio infernal qui l'avait rejetée, en lui causant tant de chagrin.

Psychanalyste, surréaliste, communiste et humaniste, Embiricos achève son «traitement» et leur relation devant une bouche de métro parisien et lui offre une lithographie chinoise représentant un cheval légendaire qui s'envole au ciel.

À 41 ans elle manifeste les premiers symptômes d'une maladie cardiaque, la cardiopathie ischémique. Au Kenya, en 1983, suite à un accident routier, elle présente des fractures aux côtes et à la jambe. Le 9 octobre 1985 elle se fait opérer à cœur ouvert et supporte cinq pontages coronariens. Son décès survient suite à un accident vasculaire cérébral.

Privée de l'affection d'une mère ou d'une grand-mère dès sa tendre enfance, elle a contesté l'existence faite de restrictions, d'obligations mondaines, et le comportement aristocratique vieux jeu qu'on lui imposait. Elle a eu la chance d'avoir un père qui a su stimuler sa curiosité intellectuelle, son ouverture spirituelle, sa compassion et la compréhension à l'égard des autres. Elle a eu également un excellent rapport avec ses bonnes, surtout avec Barbe Aerts. Elle a énormément souffert lorsque sa famille a renoncé à celle-ci. Elle a été aussi très attachée à sa nourrice, Camille Letot.

Il semble qu'elle ait eu ses premières expériences sensuelles à 8 ans, en Angleterre, avec Yolande, la fille aînée de sa belle-soeur Madeleine. Cette relation a été marquée par des instincts et des désirs intermittents de la part de Marguerite, qui a fini par être repoussée par Yolande, plus âgée qu'elle. À la puberté elle a eu de telles tentatives avec un cousin photographe, étant sous l'influence des lignes harmonieuses des sculptures grecques admirées dans les musées qu'elle fréquentait assidûment.

Mais la figure féminine de référence est Jeanne de Vietinghoff, une femme particulièrement belle et très distinguée, ancienne amante de son père, que les convenances sociales avaient obligée d'accepter comme mari le baron balte Conrad de Vietinghoff, un pianiste efféminé, bisexuel et grand névrotique. Marguerite Yourcenar a été fascinée par l'influence de cette femme mûre, mariée à un homme qu'elle n'aimait pas et qui éprouvait une étrange attraction pour son amant, Michel de Crayencourt. «Adolescente, je voyais en elle un modèle d'intelligence et de bonté féminines, de sorte que son influence a été grande sur moi». D'ailleurs, Jeanne de Vietinghoff a inspiré les figures féminines d'*Alexis*, du *Coup de grâce*, de *La Nouvelle Euridyce*, de *Quoi? L'Éternité*. L'amour pour Jeanne de Vietinghoff n'a rien de filial, ni de platonique – les *Sept sonnets pour Isolde morte* qu'elle lui a dédiés en 1929 en sont la preuve.

Son amour pour André Fraigneau, écrivain et critique, son cadet de deux ans, rappelle une tragédie grecque. Beau visage d'ange et corps d'éphèbe - André Fraigneau ne pouvait pas la laisser indifférente. Obsédé par la mort, il souffrait de la solitude et de l'indifférence du public ; incapable de se faire aimer par ceux qui l'attiraient, il n'appréciait dans l'autre que la beauté qui fait naître le désir. Il n'aimait que les hommes. Parfois il cédait aux femmes, tantôt par caprice, tantôt pour se venger des hommes qui ne l'aimaient pas assez.

Une jeune femme aux traits de garçon, les cheveux courts, grande, habillée sans goût, dépourvue du charme d'une Jeanne de Vietinghoff - telle était Marguerite Yourcenar à cette époque-là. Elle essayait en vain de prouver qu'on peut se faire aimer par un homme qui n'aime que les hommes. Lui, il n'était intéressé que par l'intelligence et par le talent de celle-ci, et non pas par son corps. Repoussée par celui qu'elle aimait «plus que Dieu», Yourcenar en a souffert énormément, d'autant plus qu'elle voyait en lui le seul être capable de lui offrir ce qu'elle cherchait désespérément, dès son adolescence, le bonheur.

L'échec de cet amour non partagé l'a laissée complètement désemparée. Sa dérive a duré deux ans ; elle s'en est remise grâce à la rencontre d'Andreas Embiricos. Ce poète et psychanalyste grec né à Brăila a été conquis par cette femme capable d'aimer d'un amour total ; il lui offre l'amour et l'évasion dans une croisière vers le Bosphore où le ciel s'unit à la mer.

Une autre escapade grecque, cette fois-ci avec Lucia Kiriakos, a préfiguré sa longue liaison avec Grace Frick qui a duré plus de 40 ans. L'amour et le dévouement de Grace lui ont été indispensables pendant la période américaine, au long de laquelle Yourcenar s'est intégrée à cette civilisation complètement différente et a conquis la renommée internationale.

L'affection de Marguerite Yourcenar pour Jerry Wilson représente une tentative d'explorer l'amour impossible. La différence d'âge y joue un certain rôle, ce jeune photographe l'émeut par la force de sa jeunesse, par sa vitalité, par son comportement envers elle. C'est une aventure qu'elle assume avec responsabilité, à travers laquelle elle essaie de vivre l'expérience de Marc Aurèle avec Antinoüs. Cette aventure a eu ses moments de tendresse mais aussi de passion, créés surtout par Marguerite Yourcenar qui a essayé d'y réaliser la synthèse entre Eros et Filia (l'amour et l'amitié)¹. Elle a eu aussi ses moments de détresse, car le jeune Jerry Wilson, homosexuel et narcomane vers la fin de leur liaison, était incapable de s'élever à la hauteur de son amie. Cette expérience l'a profondément blessée et n'a pas

¹ voir Marguerite YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, 1982, Bibliothèque de la Pléiade

eu la fin heureuse de celle qu'a vécue Edith Piaf, par exemple. Cette tentative de régénération spirituelle et même physique ne ressemblait pas non plus à l'expérience de Marc Aurèle et d'Antonius (celui-ci adorait son maître jusqu'au sacrifice). Même si Jerry Wilson et son amant ont exploité sans scrupules l'affection de Marguerite Yourcenar, grâce à lui, elle a retrouvé les joies et les incertitudes de son adolescence, la passion véritable pour les hommes. Jerry Wilson a sa pierre tombale dans le cimetière de Somesville à côté de celles de Grace Frick et de Marguerite Yourcenar. Yourcenar a conservé jusqu'à sa mort une boucle des cheveux de Jerry Willson (fétichisme).

Les freudiens considèrent l'homosexualité féminine comme une névrose acquise. Les lesbiennes étalent leurs cheveux courts, aplatissent leur poitrine et marchent avec fierté, tout cela pour créer une image de «femme butch». Presque sans exception elles se rappellent clairement leurs émotions de jeunesse; elles demandent qu'on leur prête attention, qu'on leur rende service; une nourrice ou bien une gouvernante les a séduites dans leur lit ou dans la baignoire, ou bien quelque enseignante, attirée par l'adoration et les qualités de la fillette. Elles avouent, toutes, aimer une certaine femme d'un amour plus ou moins intense, qui peut aller jusqu'à l'idolâtrie absolue¹.

Freud affirmait que l'homosexualité est un trait acquis et soulignait l'idée qu'un développement normal doit aboutir à l'hétérosexualité génitale. Évidemment, la cause en est moins la peur de la castration, déclenchée à la vue des organes sexuels de l'autre sexe. Angus Mc Laren affirme que l'apparition de l'homosexualité est provoquée par l'instinct, par une attraction qui se manifeste dès l'enfance, de même que par les orgasmes accidentels eus avec des personnes du même sexe, par la corruption, par la séduction – et non pas par la découverte, dès l'enfance, du fait que la femme n'a pas de pénis². Marguerite Yourcenar a idolâtrisé son père, mais elle repousse une relation incestueuse et en préfère une autre de type bisexuel.

La peur de l'inceste, le choix d'un idéal féminin qui ressemble à Jeanne de Vietinghoff, l'impossibilité de réaliser une identification féminine complète dans son enfance, absence d'une affection réelle et constante de la part des substituts maternels, les échecs érotiques dans les relations avec les hommes qu'elle a aimés ont probablement augmenté le complexe d'Œdipe déclenché par la relation avec son père et ont favorisé les options sexuelles d'après 1939. La sublimation des conflits générés par cette option est visible dans son œuvre. Sa création littéraire, surtout *Alexis*, *L'Œuvre au Noir* et les *Mémoires d'Hadrien*, constituent un plaidoyer pour une

¹ HENRY W. G., *Study of Masculinity and Femininity*, Rinehart, 1955, p. 293

² McLAREN A., *Sexualitatea secolului XX. O istorie*, Ed. Trei, Bucarest, 2002

identité sexuelle assumée, pour l'acceptation de l'idée que les plaisirs du corps ne sont pas interdits, nuisibles, à incriminer. L'antiquité grecque et romaine, la Renaissance représentent des sources d'inspiration, mais aussi des arguments pour une relation sexuelle sans contraintes et sans préjugés. Si dans les cas de Gide et de Proust la sexualité s'exprime avec la force du vécu, à travers des relations humaines raffinées, Marguerite Yourcenar préfère une argumentation savante faisant appel au savoir alchimique, tantrique et aux expériences de l'antiquité. Ainsi le passé devient-il l'avocat du présent. D'ailleurs les auteurs hermétiques prêchaient le dualisme sexuel au nom des conceptions millénaires selon lesquelles avant la création le Créateur était hermaphrodite.

Marguerite Yourcenar a été fascinée par les relations et les sentiments qui apparaissent entre un couple familial ayant un membre bisexuel et une troisième personne, amoureuse de l'un des partenaires. Elle-même est attirée de façon inexplicable soit par une femme mariée à un homosexuel soit par un homosexuel. Le roman *Le Coup de grâce* rend compte de son échec à se faire aimer et propose une réflexion sur elle-même et sur l'autre. Elle sait rester généreuse avec celui qui a causé son malheur.

Sans aucun intérêt pour le mariage et la procréation, elle préfère une existence matérielle pleine de risques et affiche un certain mépris pour les biens, mais elle est très sensible au malheur des autres et à l'état du monde; elle revendique l'égalité totale entre les êtres humains, au-delà de toute différence de sexe ou de race. Fait très significatif, Marguerite Yourcenar a légué ses droits d'auteur et sa fortune à l'Association pour la Protection de la Nature.

Baignée de mélancolie, la biographie de Marguerite Yourcenar est marquée par un deuil prolongé. Dans la vie fantasmatique de l'enfant qui survit à la mort puerpérale, la mère morte symbolise le sein perdu, bon ou mauvais. Le lien fondamental mère-sein ne peut pas être dissocié de la découverte de l'inconscient freudien. Conformément à l'expérience clinique freudienne, le corps originairement sexualisé se rapporte au mythe archaïque de la mère¹. Les enfants qui perdent leur mère en couches prennent conscience du fait que la mère morte se rapporte à la mère archaïque (association de la vie à la mort). Les femmes qui ont prodigué leurs soins à Marguerite Yourcenar n'ont pas réussi à devenir des substituts maternels satisfaisants - d'ailleurs elles n'en avaient pas les conditions nécessaires. Dans ces circonstances le père est intervenu de façon active dans l'éducation

¹ N. TANGUY-SOUBRIER, « Le deuil de Marguerite Yourcenar », SIEY n°20, décembre 1999, p. 189 – 202.

de l'enfant, la séduisant à travers les lectures et un système d'éducation très libre, ce qui a contribué au développement de son narcissisme élémentaire. En même temps le conflit entre le Moi et le Surmoi devient plus profond, la perte de la mère s'inscrit inévitablement dans un travail psychique de deuil et dans un scénario fantasmatique lié à la blessure narcissique.

Bien que l'éducation et les voyages aient stimulé sa confiance en elle-même, ses traits physiques et les projections envers les femmes du cercle de son père ont produit finalement une faille dans le système narcissique primitif de l'écrivain. À cela s'est ajoutée l'impossibilité d'atteindre l'étalon de beauté représenté par Jeanne de Vietinghoff. Ces frustrations narcissiques ont continué jusqu'à la fin du processus d'identification sexuelle. Marguerite Yourcenar accepte son destin, sa propre identité et choisit la sublimation de sa névrose dans l'acte créateur. Freud soutient que l'art est un déguisement sexuel, une force essentielle qui empêche l'individu de souffrir, un jeu de l'imaginaire, une libération des désirs réprimés, l'émotion artistique étant intimement liée à la sphère des relations sexuelles. Le moi yourcenarien met à son service toutes les pulsions intolérables de son entourage.

À la différence des surréalistes pour lesquels l'amour ne pouvait être que charnel et qui, à travers la parole, refusaient l'art au nom de la spontanéité et du rêve, Marguerite Yourcenar adopte une autre attitude à cet égard et propose une perspective antique sur le beau, d'où la nature contagieuse de la beauté et sa capacité de métamorphoser l'esprit. Il en résulte une résurrection esthétique qui vise la perfection. Ses hypostases érotiques sont tributaires du deuil, l'accomplissement étant toujours temporaire, versatile, éphémère. Le deuil est aussi la voie qui mène à la sérénité, au calme, au détachement, et en fin de compte, à la sagesse. Ce deuil, elle a essayé de le réprimer, elle l'a repoussé à maintes reprises et l'a transfiguré par la création. En deuil pour la mort de sa mère, vouée au deuil par celle-ci («si ma fille désirait prendre le voile, qu'on ne l'empêche pas»¹), elle aspire à l'amour qu'elle ne rencontre que très rarement, de façon sporadique. Elle s'en console en assumant le sacerdoce de la littérature. Marguerite Yourcenar exerce sa séduction à travers son œuvre et ses personnages, elle propose de nouvelles voies pour interpréter et pour déchiffrer les énigmes de l'esprit humain. Elle exerce sa séduction avec raffinement, avec érudition, avec noblesse. Son œuvre constitue, dans son ensemble, une justification savante et variée, une sublimation géniale, ample, de son option.

Du point de vue typologique, la personnalité de Marguerite Yourcenar s'inscrit dans la catégorie des introvertis stables, qui se distinguent par un art rationnel, précis et géométrique, de souche apollinienne, par un penchant pour la musique méditative, par le refus de la peinture tumultueuse et de

¹ Marguerite YOURCENAR, *Le Labyrinthe du monde* in *Œuvres romanesques*.

l'architecture courbilligne¹. Sa personnalité peut être associée au style classique, réaliste ou au style visuel.²

Pour Wölfflin³, les extravertis stables représentent un style joyeux, linéaire, objectif et tactile, tandis que les introvertis stables représentent un style mélancolique, pictural et visuel. L'inspiration de Marguerite Yourcenar est de substance surtout visuelle ; au moment où l'inspiration tarit, c'est au dessin, au tableau et au paysage de servir de muse. Ses voyages fréquents sont une source d'images, indispensables pour les moments féconds de la création.

Sa mémoire fabuleuse, son génie, sa nature pédante, rigoureuse et persévérante, ont facilité le chemin de Marguerite Yourcenar vers l'idéal de son enfance – devenir quelqu'un («Je suis importante!»). À une époque bouleversée par deux guerres mondiales, par des convulsions sociales très graves, par de grandes transformations culturelles, sa biographie comprend trois périodes. La première s'étend jusqu'à l'âge de neuf ans, étant marquée par l'absence d'un foyer, par la présence sporadique du père. La deuxième s'achève par la mort de son père et coïncide avec la lutte de Marguerite pour affirmer sa propre identité, sous la direction attentive de Michel de Crayencourt. Son tumulte existentiel, ses nombreux voyages rendent possible son option, le choix d'une identité qui la satisfasse. La troisième période, celle du choix du métier d'écrivain, couvre la lutte solitaire contre les obstacles, les déceptions et les soucis matériels qui n'avaient pas menacé Marguerite jusqu'alors ; jusqu'au départ pour l'Amérique, cette période a été marquée par des quêtes fébriles et douloureuses. L'être humain et l'écrivain manquent de certitudes et ressentent douloureusement les épreuves de la vie ; la recherche d'un équilibre et de la stabilité se heurte, pendant une décennie, aux pulsions et aux passions extrêmes. La jeune fille, ravagée par ses passions et ses frustrations, se transforme finalement en une femme qui sait lutter pour subsister et surtout pour trouver sa place sur la grande scène littéraire du XX^e siècle.

Son éducation, sa culture, sa connaissance profonde des beaux arts, de la musique et des sciences traditionnelles l'aident à se frayer chemin vers la Grande Œuvre. La sérénité et le calme deviennent des manifestations intrinsèques de sa personnalité, étant les preuves de la sagesse finalement acquise. Attachée aux grands rituels, elle transforme sa vie et son œuvre en

¹ H. PIKULSKA, « Styles artistiques et traits de la personnalité », *Psychologie Médicale* 15, 13, 1983, p. 2215 - 2221.

² H. PIKULSKA, « Styles artistiques et traits de la personnalité », *Psychologie Médicale* 15, 13, 1983, p. 2215 - 2221.

³ H. WÖLFFLIN, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1952.

rituel. Ce rituel qui comprend les expériences alchimiques des grandes religions, Marguerite Yourcenar l'exerce avec sûreté, avec une distinction aristocratique. Son narcissisme se fonde dans son œuvre, dans la fiction et dans sa biographie.

Les rêves ont joué un rôle important dans son existence et dans sa création, en accompagnant de près l'acte d'écrire. Elle a fait des rêves relativement récurrents, surtout des rêves avec des paysages d'une grande beauté, richement coloriés, et plus rarement des rêves angoissants. Tous ces rêves peuvent être mis en relation avec les archétypes collectifs de Jung, vu son attitude empathique et son don extraordinaire de la prémonition. Certains de ces rêves ont été reproduits dans son œuvre. Il s'agit de rêves verbaux, parfois magiques, tels le rêve de Dürer ou ceux de Léonard de Vinci qui n'ont rien à voir avec les rêves artificiels, caléidoscopiques provoqués par les substances toxiques. Dans ces rêves apparaissent aussi les complications dédaliques des architectures et des paysages. Marguerite Yourcenar a bien connu l'ésoterisme et l'alchimie, elle a étudié et appliqué le symbolisme des sciences traditionnelles; elle a pratiqué certaines méthodes orientales pour se détendre ou pour se concentrer. À un certain moment elle a voulu atteindre la sérénité par l'ascèse. Pourtant, elle n'a pas réussi à se soustraire aux impulsions et aux pulsions libidinales. Parfois les instincts ont dominé la sagesse de l'initié. Les passions qu'elle a invoquées et qu'elle a éprouvées auraient dû engendrer un moment fécond dans sa création, ou bien un moment de bonheur pour celle qui a cherché en vain l'amour partagé et le bonheur qui en découle. De tels moments peuvent être interprétés aussi comme une tentative de révolte contre les conventions et les codes traditionnels ou comme un remède primitif, une sorte de stimulus pour le philosophe et le militant écologique que fut Marguerite Yourcenar.

Le moi yourcenarien est un paradoxe : il allie la dissimulation et la glorification. C'est dans ce sens qu'on doit interpréter la glorification de Zénon et celle d'Hadrien, les pulsions homosexuelles évidentes des *Mémoires d'Hadrien*, la figure de la mère, le thème de la maladie, le recours à la fiction comme masque autobiographique, l'intérêt pour Mishima et Cavafy, l'empathie, la tentation de se confondre avec certains personnages. À ce sujet Marguerite Yourcenar avouait : «le moi est l'être le plus illusoire que je connaisse».

La peur de la maladie, un des thèmes principaux de l'œuvre yourcenarienne, s'explique par la perte de la mère et de tous les êtres qui lui ont été chers et qui ont joué un rôle positif dans sa vie (les amies américaines, les amis grecs, Cavafy etc.). Cette peur de la maladie et de ses conséquences sur la personnalité et sur le destin de l'individu a forgé l'attitude spéciale de Yourcenar devant la mort.

Marguerite Yourcenar a recouru à l'idéalisation de l'histoire antique gréco-romaine, en attribuant au temps le rôle de grand sculpteur. Ce rôle s'explique facilement si l'on pense à la valeur de modèle philosophique, voire d'idéal que Yourcenar attribue à la sculpture grecque.

L'expérience et les conceptions humaines sont abordées du point de vue des étapes générales de l'existence : la jeunesse avec ses joies et avec la découverte de l'amour, l'âge mûr avec sa lutte pour s'imposer dans un métier, avec l'expérience de l'amitié ou de l'hostilité et la vieillesse avec la souffrance et la mort. L'amour yourcenarien est une passion pure, qui n'a rien à voir avec la procréation, mais qui détermine l'élévation ou la dégringolade de l'individu. Les lois de l'amour cèdent devant la tyrannie des passions, tout comme les lois de la vie, devant la fascination exercée par la mort. La mort est une fin, non pas inéluctable, mais nécessaire, une rédemption, une expérience purificatrice, une forme d'impuissance, une expression froide de la lucidité. La mort à travers le suicide semble exprimer la volonté, la liberté souveraine de l'individu.

De ces points de vue, l'œuvre yourcenarienne pourrait représenter une défense névrotique, l'écho d'une émotion réprimée et lointaine. Dans la perspective de la théorie de Klein, les créations yourcenariennes de l'âge mûr correspondraient à une tentative de réélaborer la position dépressive à valeur réparatoire, spécifique à la littérature de la résignation.

Dans sa vie Marguerite Yourcenar s'est conduite d'après le principe des frères Van Eyck «Als ik kan» (D'après mes forces), en essayant toujours de faire de son mieux. Quant à son exil, préfiguré par sa naissance, ses voyages et ses changements fréquents de domicile, il a contribué au statut de citoyenne du monde, intégrée au temps éternel, obtenu par Yourcenar vers la fin de sa vie.

Les *Mémoires d'Hadrien*, *L'Œuvre au Noir*, *Kâli décapitée*, reflètent la conception de l'écrivain centrée autour de trois principes: *Humanitas*, *Felicitas*, *Libertas*. Poète, romancière, essayiste, traductrice et en même temps initiée à l'alchimie, au bouddhisme, au confucianisme et à la philosophie, Marguerite Yourcenar défend une intégrité rapportée à soi-même, le triomphe de la Volonté libre sur la fatalité; la mort est pour elle une transmutation qu'elle perçoit avec sérénité et avec patience. Le message socratique de son œuvre représente l'expression heureuse de la solution des conflits interpersonnels qui ont marqué son trajet psychopathologique existentiel. Sa création qui s'inscrit dans l'espace-temps événementiel est la meilleure synthèse de la sagesse et de la beauté, le reflét de l'idéal de l'union parfaite.

UN MODELE EROTIQUE DE LA CONNAISSANCE

RUXANDRA CESEREANU*

Les pensées de l'empereur Hadrien, dans le célèbre roman de Marguerite Yourcenar (*Les Mémoires d'Hadrien*), débutent par une construction simple et commune: la nudité équivaut à la mort, la passion est distincte du plaisir, l'amour corporel conduit au bout du compte à l'amour pour l'être intégral (corps et esprit), la chair se trouve blessée, insultée par sa limitation à l'amour corporel, puisque la flamme du corps et de la chair c'est, en fait, l'âme. La logique continue de la manière suivante: l'amour est un miracle, car il instaure le royaume de la beauté, alors que la beauté est une initiation à des mystères, une rencontre avec le sacré; on ne doit pas blâmer l'expérience sensuelle, puisqu'elle constitue un rituel de voyage, proche du délire dionysiaque.

Dans sa jeunesse, Hadrien avait connu la tentation de créer un modèle de connaissance basé sur l'érotique, plus précisément sur la théorie du contact vu comme une rencontre de troisième degré, on dirait aujourd'hui, comme une collision et une contamination réciproque entre deux mondes différents. Dans le cadre de ce modèle érotique, la volupté représentait une technique cognitive intense. On aboutissait au moment d'apogée lors de «l'invasion du corps par l'esprit», lorsque la corporalité était spiritualisée par l'élément de la connaissance absolue et constructrice. En tant que créateur d'un tel modèle érotique cognitif, Hadrien avait pourtant refusé la posture de séducteur, refusant d'être perçu comme un Don Juan (avant la lettre). Il avait compris qu'à partir d'un certain point se mettait en place une routine de la possession physique, qu'aucun stratagème ne pouvait plus rafraîchir. Epris de beauté, l'empereur était parvenu à la conclusion que celle-ci ne disparaît jamais, même si d'habitude elle se présente en état d'imperfection. Ayant rencontré de tels «chefs-d'œuvre fragmentaires», Hadrien avait toujours senti le besoin de les compléter. Vu que même la séduction était devenue ennuyante, l'empereur prit, comme un parti éphémère et expérimental, la voie de la débauche.

La régénération et l'auto défi qu'il se lance interviennent quand Hadrien découvre en lui un Pygmalion, un architecte du beau; l'expérience suprême est savourée par l'intermédiaire du jeune Antinous: il ne s'agit pourtant pas d'une

* Universitatea Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca

simple relation de permutation, mais de l'illumination que le beau lui procure. Au commencement, Antinous (Anti-Nous, c'est-à-dire Anti-Esprit, selon le décryptage et l'interprétation donnés par un écrivain de Cluj) n'était ni cultivé ni raffiné, mais sa perfection physique s'était prouvée semblable à celle d'une statue sculptée par Phidias. C'est sa beauté physique qui a mené l'empereur vers une relation esthétiquement complexe, grâce à un jeu spéculaire: en se reflétant dans le beau jeune homme et en se laissant refléter par lui, Hadrien est contaminé par la construction de la perfection, grâce à une attraction magnétique. Il subit une opération cosmétique de proportions considérables; l'empereur devient beau à son tour (dans le sens d'un modèle de connaissance), la perfection d'Antinous l'accomplit. Il devient contaminé par la beauté et jouit, selon ses dires, de l'âge d'or. Il finit par exalter le corps d'Antinous dans toutes ses parties, des paupières aux cuisses, du cou au thorax, des doigts à la coupole de sa chevelure. Mais il exalte ce corps uniquement dans la mesure où il est une construction esthétique. A ce point-là s'avère la minutie avec laquelle Hadrien parvient, par l'intermédiaire d'Antinous, à se nourrir de beauté, puisque celle-ci est unique, intense, concentrée. Près d'Antinous, Hadrien entreprend un voyage initiatique, mais celui-ci est, d'une façon déjà prévisible, un voyage vers le centre. C'est à ce moment-là que l'empereur devient conscient de sa tâche: consolider la connaissance de la beauté, et pour ce faire, il raffine Antinous, il le transforme du berger qu'il était auparavant en prince, d'une beauté grossière et brute en éphèbe d'élite. Antinous devient l'Œuvre parfaite, un Adam antérieur au christianisme, créé par un empereur à vocation génésique.

Mais le créateur sait qu'après le moment de grâce, le chef-d'oeuvre va révéler son visage humain commun. Vu le fait qu'Hadrien est un déifié, Zeus et Mars à la fois, il sait aussi qu'il doit sacrifier quelque chose. A son tour, la belle victime parfaite (du point de vue esthétique) sait qu'elle va être sacrifiée: par conséquent, elle choisit de le faire par elle-même. Le suicide d'Antinous va conduire vers sa déification posthume: une multitude de statues et de temples lui sera consacrée, Hadrien ayant choisi que l'ancien Adam, l'ancien créé, reçût le titre de dieu. C'est à peine à présent qu'il se rend bien compte que la beauté d'Antinous a eu une nature divine et, par conséquent, il convient de la célébrer: et il convient de le faire d'une manière fastueuse et apothéotique. Par sa mort, la créature rend malade pour toujours son créateur. Progressivement, Hadrien devient l'esclave de l'image de la beauté d'Antinous. L'empereur perd peu à peu sa divinité, tout en apprenant que l'amour pour un mort est plus profond et plus dangereux que l'amour pour un être vivant. Mais son deuil s'avère être une forme de débauche aussi dans la perception de la beauté: sa construction et sa perfection avaient été

couronnées d'une mort qui s'était révélée, à son tour, accomplie, parfaite. La consommation du modèle érotique de la connaissance fait d'Hadrien un nécrophile platonique, celui-ci instituant un culte de Mystères pour un Antinous projeté comme un nouveau Osiris.

La beauté fait souffrir comme une blessure ouverte, la beauté tranche comme un couteau, c'est, selon nous, la conclusion des *Mémoires d'Hadrien*.

UTILE DULCI

MARTHE PEYROUX ¹

Les bons moments ne furent pas limités à l'étude. Place à la musique de Frédéric Rossille interprétée par le juvénile *Trio Artis!* Place au tourisme labyrinthique pour découvrir le château remis à neuf du centre Arcalia dont le parc s'ornait entre autre d'un pommier du Japon tout en fleur pour accueillir M. Osamu Hayashi! Mais tout le monde avait déjà admiré continûment la profusion des lilas roses, escorte esquise le long de notre route serpentine au milieu des champs, puis des alpages, enfin des forêts d'où auraient pu surgir, sinon Dracula, des loups ou des ours, sans danger, nous dit-on, à moins que ce ne soit pour les moutons souvent serrés les uns contre les autres et surveillés de loin ou de haut par un berger nonchalant qui s'interrogeait peut-être sur "*Quoi? L'Éternité*".

Des laboureurs se courbaient sous leurs houes, des chevaux tiraient un araire tranchant la terre noire, le fertile tchernoziom, sur lequel poussaient déjà le blé ou le maïs nourriciers. Mais un dimanche ces bêtes avaient mieux à faire que tirer un outil de travail. Ils véhiculaient dans de longues charettes des promeneurs endimanchés, comme eux. Chaque clairière le long des torrents descendus des Carpates comptait son lot de familles ou d'amis venus se reposer, se rafraîchir, festoyer.

¹ Après avoir cerné l'horizon des communications du colloque et signalé l'esprit qui l'a animé, esprit d'adéquation de l'objet (Marguerite Yourcenar citoyenne du monde) aux sujets (la diversité des recherches autant que des nationalités présentes), Marthe Peyroux nous a fait part de ses quelques impressions sur l'accueil qui fut réservé aux participants. Qu'elle en soit chaleureusement remerciée.

Sibiu nous reçut avec éclat. Banquet, musique, chants, virtuosité d'un violoniste, ambiance folklorique et visite de la grand-place au centre de la ville où les lucarnes en forme d'*yeux* à moitié *ouverts* nous épiaient innocemment. L'image de la tyrannie était loin des "yeux de Sibiu".

Mais la découverte admirable fut bien sûr celle des monastères orthodoxes de la Bucovine: Voronet, Moldovita et Sucevita, trésors de l'art mondial. Les fresques qui parent les murs de leurs églises permettent de lire comme dans un livre ouvert les pages de l'histoire de leur culte. En plus de la beauté des bleus, des jaunes et des verts, de la perfection des portraits, des attitudes et des scènes, nous avons été frappés et émus à l'heure de l'office par l'ensemble des fidèles dont - pour revenir à Marguerite Yourcenar assistant au service du dimanche dans la Cathédrale Saint-Nicolas à Leningrad - (dont) "la foi se manifestait avec tant d'évidence". La ferveur des religieuses engagées dans leurs amples vêtements noirs, l'érudition de quelques-unes nous ont impressionnés. Une institutrice convertie, parlant bien la langue française nous a fait avec entrain, vivacité et précision la lecture des fresques de son église. Elle a séduit toute notre troupe; réajustant sa toque au moment de la photo, imposant la pose agenouillée aux hommes ! Pieuse en son for intérieur, réaliste dans le siècle. Certains d'entre nous reconnurent dans une autre religieuse parlant français, l'interprète d'un document monté par une chaîne de télévision française sur quelques-uns des monastères moldaves. Interrogée sur ce fait, la religieuse dissimula à peine sa fierté.

L'eau pétillante des nombreuses sources calmait notre soif en ces journées très chaudes. Puis peu à peu notre groupe se disloqua, vint le moment toujours un peu triste de la séparation..."

*En Hommage a
Marguerite Yourcenar*

**DISCOURS DE LA MORT OU MORT DU DISCOURS?
PRINCIPES DE CONSTRUCTION TEXTUELLE DANS
CHANTS D'EN BAS DE PHILIPPE JACCOTTET**

ANDREEA-FLAVIA HOPARTEAN

ABSTRACT. An investigation of Philippe Jaccottet's aesthetical system involves dealing with a specific method concerning two essential scriptural acts. In all his works, Jaccottet incessantly doubts as to the legitimacy of the (poetic) language, which cannot **name** or **figure** something without necessarily implying the absence of the objective referent. The aim of our paper is to examine the way in which Jaccottet builds his textual universe by means of which he should have obviously undermined it. The support of our analysis is *Chants d'en bas*, a collection of poems that Jaccottet wrote in 1973. A close investigation will afford successive series of hypotheses, which will attempt to clear up the paradoxes that seem to lie at the basis of the Swiss poet's aesthetics.

Dans l'esthétique de Philippe Jaccottet, deux opérations fondamentales de l'écriture s'inscrivent comme des gestes essentiellement problématiques. Il s'agit, d'une part, de l'acte de nommer, et de l'autre, de l'acte de figurer. Les mettre en question, ce que Jaccottet entreprend dans ses *Chants d'en bas* – comme, d'ailleurs, dans tous ses écrits – suffit de poser le problème de la légitimité et du potentiel de la démarche poétique. Ces actes disposent de leur valeur opératoire dans le processus d'élaboration textuelle et de celui, infiniment plus délicat, de construction de la signifiante. Modaliser la valeur assertive – posée comme telle depuis toujours – des mots, mettre sous le signe du doute leur efficacité réelle, ce serait construire un texte sur ce qui conduit justement vers ses ruines. Une écriture du désastre.

Quels seraient les enjeux – esthétiques, éthiques – d'un choix pareil? Ce serait peut-être adopter la seule voie encore possible aujourd'hui.

Écrits par Philippe Jaccottet entre mai et septembre 1973, sept ans après *Leçons* (novembre 1966-octobre 1967), les poèmes des *Chants d'en bas* s'instituent comme des tentatives linguistiques de penser le langage et de traverser la parole pour approcher l'innommable. Une traversée du désert donc, car les mots ne sont jamais que des absences, figurations d'un néant:

tous les mots sont écrits de la même encre,
«fleur» et «peur» par exemple sont presque pareils,
et j'aurai beau répéter «sang» du haut en bas
de la page, elle n'en sera pas tachée,
ni moi blessé¹.

Structuré en deux sections, «Parler» et «Autres chants», entre lesquelles vient s'insérer la faille d'un texte en italiques, mis entre parenthèses, le recueil inaugure la parole par un poème liminaire, situé en marge du discours proprement dit. Par un paradoxe, procédé caractéristique de la pensée du poète romand, la condition marginale de ce texte pose et impose son thème comme argument d'écriture du recueil tout entier: si *Chants d'en bas* germent dans les circonstances de la mort de la mère du poète, ce poème est le seul à dénoncer, d'une manière explicite, cet événement:

Je l'ai vue droite et parée de dentelles
comme un cierge espagnol.²

La diction de la mort se réalise sur un vecteur discursif; dès le début, contrairement à la démarche habituelle de Jaccottet, l'énonciateur prend en charge la parole. La justification d'un tel geste résiderait peut-être dans l'extrême subjectivité de l'expérience, généralement non partageable. Toutefois, Jaccottet régit son texte comme un discours, ouvrant l'espace énonciatif pour engager aussi un destinataire. Si la voix de celui-ci reste *off*, cela n'implique nullement son absence et elle trouvera sa formulation linguistique dans les autres poèmes du recueil, soit dans la structure profonde du pronom «on», soit à la surface du texte, dans l'usage fréquent des embrayeurs:

sans vous brûler – comme si, au contraire,

¹ Philippe Jaccottet, *À la lumière d'hiver* précédé de *Leçons* et de *Chants d'en bas*, Paris, Gallimard, 1977, p.41.

² *ibidem*, p.37.

on était dans son voisinage plus ardent³

– nos paroles:

bruissement du tambour...⁴

L'importation d'une altérité à l'intérieur d'une épreuve exclusivement individuelle élargit les cadres de l'expérience et détourne l'évocation poétique de la mort vers la structure formelle d'un témoignage.

Les mots ne sont jamais capables, en effet, de restituer la présence de la chose nommée, mais Jaccottet ne cède pas aux séductions du silence. Absence, le mot est cette «pierre mal aimée»⁵ qui couvre le tombeau. Mot-tombeau, la parole abrite les dépouilles d'une ancienne présence, existence évanescence, fuyant dès que l'on essaye de la capter et de l'orienter vers nous. Tous les huit poèmes de la section «Parler» et le pénultième d'«Autres chants» trouvent leurs ressorts intimes dans le sillage de la réflexion inaugurée par le poème liminaire et se constituent comme autant de prolongements dialectiques du thème posé en exergue. Un jeu subtil de variations et de reprises construit le trajet d'une aventure métadiscursive, d'une interrogation lucide, trop lucide, sur la légitimité de la parole poétique face à la provocation de la mort et du deuil. Si ce questionnement se trouve au cœur de la pensée réflexive de Jaccottet, par le fait de radicaliser le doute, *Chants d'en bas* opèrent un déplacement. L'enquête sur les pouvoirs du mot articule un mouvement dialectique et avance par des hypothèses qui laissent le champ de l'interrogation ouvert.

Les deux premiers poèmes représentent un premier temps de ce cheminement. Ils se construisent autour des isotopies similaires, précisant des foyers de signification semblables. Si le premier poème s'intéresse au travail du poète superposé au travail de l'artisan, de la «dentellière» (métaphore suffisamment transparente pour permettre d'y voir la figure de la page-paysage, du texte comme textile, texture), le deuxième focalise le produit de ce travail – la «feuille de papier»⁶. Dans les deux textes, Jaccottet refuse le jeu textuel gratuit, qui ne comporte

³ *ibidem*, p.44.

⁴ *ibidem*, p.50.

⁵ *ibidem*, p.37.

⁶ *ibidem*, p.43.

aucun risque véritable. S'il recourt à un agencement laborieux des unités, sa démarche n'est pourtant pas gratuite, car, dans l'ambiguïté de sa construction, elle annonce une profondeur. L'univers textuel, possédant tous les traits sémiologiques d'un espace protecteur («un ouvrage de dentellière, calfeutré, / paisible»⁷), apparaît problématique: la délicatesse de son «maillage» ne cesse d'être fragile, précaire. La menace de la déchirure reste une potentialité fantomatique.

Le jeu des répétitions et des variations entraîne le développement du thème initial. La mise en scène de la précarité de la parole va se développer dans le deuxième poème à travers la métaphore de «la feuille de papier près de la flamme»⁸. La menace *se figure* explicitement; in-formelle de par sa nature, elle prend une forme, tout en restant irréprésentable (une métaphore ne décrit pas, elle propose au réel une construction inédite, en le re-décrivant).

Ce qui intéresse notre propos, c'est moins le parcours, certainement fascinant, d'une pensée qui se cherche, que les mécanismes qui rendent possible l'existence d'un tel parcours. Par quels moyens Jaccottet réussit-il à élaborer son texte, ayant dès le début posé comme nuls les deux principes constructeurs de tout texte – nommer et figurer? Un premier constat de bon sens nous met dans la présence du texte, dans le voisinage de sa matérialité et sur la voie de sa lecture. Et même si la parole poétique énonce son manque de pertinence, les chemins de la lecture ne mènent pas pourtant «nulle part».

Nous avons parlé plus haut de la parole-cimetière. Incapable par son articulation de dire la mort, et par conséquent de l'exorciser (car toute diction est un affranchissement), le mot chez Jaccottet ne devient négativité du silence non plus. S'il y a silence – tout cet espace autre du texte, composé de blancs, de non-dits, de suspensions de la parole –, ce silence ne reçoit pas de connotations négatives. Il fait partie de la grammaire textuelle et génère ses propres significations. En somme, ce qui devrait conduire à la destruction du texte est un principe d'élaboration textuelle.

⁷ *ibidem*, p.41.

⁸ *ibidem*, p.43.

Les points de suspension, eux, introduisent le non-dit dans l'espace intratextuel. Leur rôle, c'est de rendre visible une frontière. Aveu d'une faiblesse de la parole, matérialisant l'incertitude, ils pratiquent en même temps une ouverture vers un ailleurs échappant à la verbalisation⁹:

tout cela qui remonte en paroles, tellement
allégé, affiné qu'on imagine
à sa suite guêr même la mort...¹⁰

Il y a désormais un sens du texte intimement lié aux principes de structuration de celui-ci. Refusant «l'art(isanat)» poétique, Jaccottet manifeste cependant un souci particulier de la spatialisation de son texte. Mise en correspondance au «grand filet de lumière»¹¹ du cinquième poème, la métaphore textile du premier poème change de signe et, implicitement, de statut. Tout accès direct à la lumière étant interdit, reste la possibilité médiatrice du texte. Dans l'ouverture de ses mailles, la texture de l'œuvre peut accueillir la promesse d'un devenir.

Cette première analyse conduit à une série provisoire d'hypothèses: les considérations métapoétiques négatives n'empêchent pas Jaccottet d'élaborer rigoureusement son espace du travail. Pour s'écrire, le poème a besoin d'un espace propre: le gestion de l'espace poétique doit permettre «l'événement de son passage».¹²

La dalle funéraire témoigne d'une absence, mais elle est aussi bien trace d'une présence. Le tombeau est le garant d'une mémoire; à son tour, la parole se définit comme un espace privilégié de mémoire – sensuelle ou culturelle. Mémoire du fils, mémoire du lecteur. Les mots possèdent par conséquent une certaine vertu réparatrice: inscrivant la temporalité au sein de leur mise en acte, ils peuvent la transcender, tout en l'assumant. Comme le dit Greimas, c'est «l'absence [qui fait] surgir la présence: non s'1 est déjà le premier terme positif»¹³.

⁹ Cf. Michèle Monté, *Mesures et passages – Une approche énonciative de l'œuvre poétique de Philippe Jaccottet*, Paris, Champion, 2002.

¹⁰ Philippe Jaccottet, *op.cit.*, p.46.

¹¹ *ibidem*, p.48.

¹² Jean-Claude Mathieu, *Philippe Jaccottet, l'évidence du simple et l'éclat de l'obscur*, Paris, José Corti, 2003, p.496.

¹³ Jean-Claude Coquet et Michel Arrivé (éds.), *Sémiotique en jeu. Actes du Colloque de Cerisy: «À partir et autour de l'œuvre d'A.J. Greimas»*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1987, p.314.

«La critique de la poésie s'exprime en vers»¹⁴, selon la constatation subtile d'Hervé Ferrage. Jaccottet décide de formuler (/formaliser?) ses doutes dans des «codes et rythmes anciens», autrement dit, «dans une forme-mémoire de la poésie»¹⁵. L'analyse de la forme versifiée des poèmes des *Chants* conduit ainsi vers une deuxième supposition, consolidant l'architecture de nos hypothèses. Le «jeu» poétique est mis sous inculpation, mais cette inculpation se fait par le détour de la poésie.

Un examen des constructions paradigmatiques révèle un souci particulier de la forme du discours. Le terme «parler» comporte dans son modèle paradigmatique sept actualisations successives:

- «Parler» (titre de la première section du recueil)
- «Parler est facile» (p.41)
- «Parler alors semble mensonge» (p.42)
- «Parler pourtant est autre chose, quelquefois» (p.45)
- «Parler ainsi» (p.45)
- «J'aurais voulu parler sans images» (p.49)
- «Parler donc est difficile, si c'est chercher» (p.50).

La répétition n'est jamais répétition du Même¹⁶. Les contextes, toujours différents, parfois même antagoniques, déterminent un miroitement perpétuel du sémantisme.

Quel serait le statut du système paradigmatique des mots finissant en [-œR]? L'analyse du premier paradigme nous a conduit à une hypothèse positive: la constitution de sens pluriels à travers la substitution des contextes. Le second paradigme en question semble pourtant servir d'exemple pour la mise en forme de la réflexion sur la fragilité de la parole. Dans le cadre d'un seul poème, quatre termes (dont un apparaît par deux fois) à finale en [-œR] figurent un espace binaire qui polarise des sémantismes opposés:

¹⁴ Hervé Ferrage, *Philippe Jaccottet, le pari de l'inactuel*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Littératures modernes», 2000, p.261.

¹⁵ *ibidem*.

¹⁶ Cf. Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1995, p.48.



Le schéma, certainement restrictif, réussit à rendre compte d'un micro-univers de signification. Déstabilisant les relations antagoniques (alors que l'équilibre était déjà fissuré par l'inégalité relative au nombre des termes de chaque suite: 1 vs. 4), l'usage paradigmatique semble servir la cause énoncée par le texte.

La construction rigoureuse d'un tel système pose pourtant problème. Si l'on déplaçait un peu la perspective, ne pourrait-on y voir ce que, depuis Jakobson, ne cesse d'entretenir les gloses littéraires: une mise en œuvre de la fonction poétique du langage? Selon les dires, déjà célèbres, du linguiste, la fonction poétique consisterait dans la projection du «principe d'équivalence de l'axe de sélection sur l'axe de combinaison». Sur-déterminée par son contexte verbal, cette équivalence implique concrètement que la récurrence des symétries phoniques en [-œR] l'emporte sur les considérations liées à l'efficacité (ou l'inefficacité) informationnelle du message. Ce que Jaccottet entreprend avant tout, c'est construire un texte poétique.

Pour reprendre nos séries d'hypothèses en un tout cohérent, les observations d'ordre formel nous ont conduit à l'énonciation d'une première constatation: la poéticité d'un texte qui se nourrit de la dénonciation du pouvoir de ce même texte.

Ce constat ne va pas sans un questionnement du second acte impliqué par le travail scriptural: le recours aux «images». La matière est beaucoup plus délicate qu'elle ne le semble, d'autant plus qu'elle donne lieu, dans le champ théorique moderne, à une série d'analyses très poussées consacrées à cette problématique.¹⁷

¹⁷ Pour la question du processus métaphorique, on se rapportera, entre autres, aux travaux de Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975; Groupe Mu, *Rhétorique de la poésie*, Paris, Seuil, 1990; Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1978; Laurent Jenny, *La Parole singulière*, Bélin, coll. «Extrême Contemporain», 1990. Pour la problématique de la métaphore chez Jaccottet, voir le quatrième chapitre de l'ouvrage d'Hélène Sanson, *Le «tissu poétique» de Philippe Jaccottet*, Mardaga, coll. «Philosophie et langage», 242 p.

Le cadre restreint de notre propos ne nous permet pas de les envisager en profondeur; rappelons quelques postulats: pour le groupe Mu, la métaphore constitue le fait poétique par excellence, en tant que la forme la plus «intégrante»¹⁸ parmi les figures possédant la capacité d'établir des relations entre diverses isotopies; les travaux de Max Black et de Mary Hesse conceptualisent la métaphore comme un instrument de découverte, proche de l'outil scientifique; Ricoeur y voit un vecteur de métamorphoses permettant de re-décrire le monde; Laurent Jenny s'attache à l'étude de la singularité de l'événement figural. Jenny insiste d'ailleurs sur le mécanisme en deux temps qui s'impose dans le «jeu» du figural: l'événement passe par une opération de déconstruction linguistique, «mais ne s'y arrête pas»¹⁹. Jaccottet a raison de voir dans l'écriture de telle unité linguistique («fleur' et 'peur' par exemple sont presque pareils») un acte qui n'implique pas le risque; toutefois, il ne faut pas oublier la distinction, devenue lieu commun de la réflexion linguistique, introduite par Saussure entre *langue* et *parole*. Le modalisateur «presque» du vers mentionné acquiert, dans ce cadre conceptuel, une valeur significative: même l'existence abstraite d'une unité isolée dans le système de la langue s'avère problématique, car toute unité ne peut être appréhendée que dans sa réalisation concrète au niveau de la parole. Si les choses arrivaient autrement, il n'y aurait aucune justification à ce que nous continuions de lire des ouvrages. La mise en discours signifie une «chance» et un «risque», selon les mots de Jenny, et ces mots correspondent parfaitement aux objections soulevées par Jaccottet. La parole introduit «une actualité 'autre' qui déjoue les motifs de la communication, déf[ait] les formes de ses contrats ou de ses jeux, découpe même les contours de ses articulations»²⁰.

Refusant la valeur ornementale de la métaphore, Jaccottet reconnaît cependant son intérêt épistémologique et la comprend en tant qu'archéologie de la parole. «J'aurais voulu parler sans images»²¹, avoue-t-il dans le sixième poème de la section «Parler». Mais, pour être *visible*, l'évidence d'une vision ne peut se passer de sa traduction

¹⁸ Cité par Hélène Sanson, *Le «tissu poétique» de Philippe Jaccottet*, op.cit., p.176.

¹⁹ Laurent Jenny, op.cit., p.13.

²⁰ *ibidem*.

²¹ Philippe Jaccottet, op.cit., p.49.

linguistique (de sa *lisibilité*). L'expérience sensorielle est (im)médiate, le texte s'y interpose toujours. L'acte de nomination étant précaire et instable, reste la possibilité d'un détour salutaire – le travail métaphorique non seulement re-décrit le réel mais il conduit au jaillissement d'une temporalité autre, qui somme l'apparition, fût-elle passagère, d'une présence. La quête de l'état natif se traduit, au niveau linguistique, par cet emploi de la métaphore comme dynamique de re-description du monde. L'événement figural instaure chaque fois un ordre nouveau, originaire.

En éprouvant de la méfiance à l'égard de la forme fascinante de la métaphore, Jaccottet sauve la fonction essentiellement créatrice de celle-ci et la promeut au statut de «principe», c'est-à-dire pourvue d'une puissance inaugurale. Elle devient «transposition [...] d'une différentialité»²², acte qui met en tension des éléments autrement irréconciliables.

C'est l'intérêt cognitif et poétique du processus figural qui pousse Jaccottet à clore momentanément la dialectique de son aventure métadiscursive par la convocation d'une ample métaphore:

À présent,
 habille-toi d'une fourrure de soleil et sors
 comme un chasseur contre le vent, franchis
 comme une eau fraîche et rapide ta vie.²³

Le choix de clore la suite des huit poèmes de «Parler» par un procédé, par définition, ouvert, n'est certainement pas innocent. Mais Jaccottet ne peut pas souscrire à clore un trajet par une évidence; il se sent le mieux dans l'espace intercalaire, dans l'entrouvert, dans l'intervalle. L'éclat de la métaphore est promptement réduit au régime, plus terne, de la comparaison.

La parole est un cimetière qui pourrait annoncer une résurrection. La possibilité de la renaissance reste pourtant dans l'incertitude convoquée par la modalisation du verbe au conditionnel. Si le dernier poème «tourne résolument le dos à la specularité et à la mort»²⁴ et engage à l'action (le poème se construit sur une série de verbes à l'impératif), des limites viennent empêcher le mouvement, ou du moins le gêner:

²² Laurent Jenny, *op.cit.*, p.110.

²³ Philippe Jaccottet, *op.cit.*, p.51.

²⁴ Hervé Ferrage, *Philippe Jaccottet, le pari de l'inactuel, op.cit.*, p.266.

Si tu avais moins peur,
tu ne ferais plus d'ombres sur tes pas.²⁵

Les deux vers reprennent et résumant nos hypothèses. L'ombre est fonction de lumière; cette dialectique répond au cheminement réflexif. Le texte ne peut se construire que par un travail de déconstruction. Les seules marques visibles de l'intuition d'un *ailleurs* restent les traces noires, incertaines, inscrites sur cet *ici* de la page.

²⁵ Philippe Jaccottet, *op.cit.*, p.51.

LA GUERRE AUX MOTS DANS LA LETTRE LXXXI DES *LIAISONS DANGEREUSES* (LACLOS)

IULIA MATEIU et SERGIU PASTOR

ABSTRACT. *The War of the Words in the Letter LXXXI of Les Liaisons dangereuses* (Laclos). Madame de Merteuil's discourse is highly polemical especially when she feels a threat from her interlocutor. The letter LXXXI is illustrative of her tactics, but also appears paradoxical since La Marquise betrays her basic principle of never writing about her inner life. Our intention is to identify and explain the devices she uses to fight her interlocutor (Valmont), i.e. the means of polemics.

Sur les cent soixante-quinze lettres qui composent le recueil des *Liaisons dangereuses*¹, vingt-six sont de la plume de la Marquise de Merteuil, et toutes se caractérisent par un style empreint d'ironie, de moquerie à l'égard du référent (le destinataire ou un tiers). Parmi ces lettres, celle qui occupe la quatre-vingt-unième position, autrement dit une position quasi centrale dans le déroulement du roman, est privilégiée par ce qu'elle représente pour le lecteur: c'est une lettre-aveu. La Marquise y fait son autobiographie et son autoportrait.

De par sa nature, la lettre est le lieu d'une certaine intimité, de la confiance qui encourage la révélation des secrets le plus jalousement gardés. C'est pourquoi, bien que le XVIIIe siècle fût celui d'une extrême sociabilité, souvent une lettre s'adressant non pas à un seul correspondant mais à tout un cercle, on s'attendait à ce que cette lettre révèle une intimité et un secret extrêmes, la part cachée, bénie ou maudite, des relations de ces deux personnages qui autrefois avaient été amants. En effet, nos attentes n'en sont pas déçues. Ce qui frappe en échange, dès les premières lignes, c'est la tonalité polémique du discours, car la Marquise y laisse éclater sa colère, son ironie mordante, qui va jusqu'à destituer l'autre de sa personnalité, à le réduire à l'état d'objet. Ainsi, encadrée d'une lettre élégiaque de

¹ Ch. de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, 1782 (1987, pour l'édition consultée).

Danceney séparé de sa Cécile, et d'une autre, de Cécile, où éclatent encore une fois son impuissance, sa dépendance et sa naïveté en opposition totale avec le ton et la personnalité de Madame de Merteuil, cette grande lettre autobiographique provoque une spectaculaire rupture de ton.

À travers une analyse pragmatico-sémantique, nous nous proposons d'expliquer le fonctionnement et les effets des procédés linguistiques qui confèrent au discours de la Marquise de Merteuil sa tonalité polémique.

Plusieurs phénomènes d'énonciation localisés semblent se concerter pour servir les intentions guerrières de l'épistolière, parmi lesquels:

- le jeu des pronoms personnels qui désignent les participants à l'énonciation;
- des apostrophes;
- des négations polémiques;
- des adjectifs et des noms fortement axiologiques;
- des énonciations ironiques;
- des reprises diaphoriques assorties de commentaires sur l'attitude discursive de l'autre.

S'y ajoute le recours à certains champs lexicaux comme celui de la distance, de la guerre (entre les sexes) ou de la volonté dans la présentation de son rapport à Valmont (en tant que conseiller-associé aussi et en tant qu'homme), mais aussi dans le récit de sa formation qui devrait justifier ce rapport.

1.1. Avec la lettre LXXXI, le lecteur assiste à une redéfinition foudroyante du rapport entre les deux personnages épistoliers, tout autre que celui connu depuis la première lettre de la marquise, où elle prenait Valmont pour son complice, voire son égal, ce qui ne manque pas d'audace à une époque où l'égalité des sexes est bien loin d'être reconnue. Ainsi, la symétrie à laquelle on était plus ou moins habitués, entre un séducteur (Valmont) et une séductrice (la Marquise) est maintenant annulée, leur nouveau rapport étant celui du maître (la femme) à son élève (l'homme). Ce rapport relève d'une différence qualitative, qui se traduit aussi comme une supériorité de la Marquise sur le vicomte. C'est ainsi que domine dans *l'incipit*

de la lettre **le champ lexical de la supériorité**. Bien que le mot même de «supériorité» n'apparaisse qu'une seule fois, l'idée est reprise par l'emploi du lexème «distance», utilisé avec une intention métaphorique et ironique évidente et qui fait affleurer pratiquement son propre champ lexical. À cette première occurrence de «distance» s'associe par la suite la formule «intervalle», à laquelle les verbes «remplir» et «séparer» confèrent un sens précis, descriptif: «remplir» suggère la quantité qui y manque, «séparer» une rupture, un espace qu'on doit parcourir pour retrouver l'unité ou bien l'égalité. Les deux font partie d'un code ironique qui révèle un Valmont maladroit par opposition à la marquise, sans suffisamment d'expérience, car la «distance» qui les sépare est bien celle de l'existence menée, de l'expérience accumulée et mise à profit dans les relations avec les autres.

En fait, ce qui confère à ces lexèmes un rôle dans la construction du discours polémique, c'est **la distribution des pronoms et adjectifs personnels désignant la locutrice et l'allocutaire**: dans leur contexte, la première personne (*je*) et son paradigme – surtout des adjectifs personnels (*mon/ma/mes*) – s'octroie toujours la position haute, réservant à son interlocuteur (*vous*) la position basse (v. *ma supériorité sur vous*²; *quelle distance il y a encore de vous à moi*³). Une distribution contraire, où le *vous* tient le haut n'apparaît que dans des énoncés qui font l'objet d'une vive contestation ou d'une appréciation négative de la part de la locutrice:

- des interrogations-exclamations rhétoriques, à valeur indirecte de reproche⁴: *et vous voulez m'enseigner, me conduire?*⁵
- des exclamations à fonction antiphrastique - ironique, soulignée par le contraste avec une apostrophe dépréciative: *Être orgueilleux et faible, il te sied bien de vouloir calculer de mes moyens et juger de mes ressources!*⁶

² Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Le Livre de Poche, 1987, p.194.

³ *ibidem*.

⁴ Cf. «En fait [...] la question n'est nullement innocente, et cela non seulement dans les cas particuliers de la soi-disant question rhétorique, en réalité une qui contient presque implicitement sa réponse.» (M. D. Lesovici, *Ironia*, Iași, Institutul European, 1999, p. 15, n. trad.).

⁵ Laclos, *op. cit.*, p. 194.

⁶ *ibidem*.

- des expressions d'un état affectif négatif, face à l'attitude de supériorité manifestée par l'autre: *Au vrai, Vicomte, vos conseils m'ont donné de l'humeur, et je ne puis vous le cacher.*⁷
- des expressions concessives fortement thématiques par l'antéposition du complément ou de la complétive, et par la brièveté de l'apodose contenant l'expression concessive (*consentir, vouloir bien, pardonner/ passer à qqn qqch.*) qui produit un déséquilibre choquant et partant un effet de surprise: *Que pour masquer votre incroyable gaucherie auprès de votre Présidente, vous m'étaliez comme un triomphe d'avoir déconcerté un moment cette femme timide et qui vous aime, j'y consens.*⁸
- des commentaires évaluatifs de l'attitude discursive (et non seulement) de l'autre: *Qu'enfin vous vous autorisiez [...] pour me dire d'un ton doctoral que [...]; cette vanité ne me nuit pas, et je la pardonne.*
- des critiques - accusations des jugements de l'autre introduites par un *mais* réfutatif et reposant sur un verbe axiologique négatif (*s'enorgueillir*).

Le *je* affirme sa supériorité, s'attribue des mérites/ droits en même temps qu'il rabaisse le *vous*. Une seule fois le *je* et le *vous* se trouvent réunis en un *nous*, mais celui-ci semble acquérir lui-même une nuance ironique, car il apparaît comme objet direct du verbe *séparer*.

Après une première comparaison/ confrontation qui doit restituer à la locutrice toute son autorité, l'allocutaire sera comparé à une tierce personne (une femme quelconque, puis une autre, particulière (la Présidente), qu'il serait vain de prétendre posséder, puisqu'elle ressemble plus à un maître qu'à une esclave (v. *Eh! votre Présidente vous mène comme un enfant*⁹). Enfin, après une affirmation à portée générique (*on acquiert rarement les qualités dont on peut se passer*¹⁰), la Merteuil va porter la différence entre elle-même et Valmont à un autre niveau: c'est toute la différence entre les sexes: *vous autres hommes – nous (les femmes)*. La prudence et la finesse des femmes fait face à l'insouciance des hommes. La différence s'associe ici encore à un rapport d'inégalité, auquel renvoient des lexèmes tels que: *cette partie inégale; de combien encore ne devons-*

⁷ *ibidem.*

⁸ *ibidem.*

⁹ Laclos, *op. cit.*, p. 195.

¹⁰ *ibidem.*

*nous pas vous surpasser*¹¹. En fait, en ce point de la comparaison, le *vous* devient ambigu: un *vous* de politesse (ou de distance) adressé au seul Vicomte ou bien un *vous* inclusif qui concerne le Vicomte comme tous les hommes. Les déterminants qui s’y rapportent s’accordant au singulier, on est quand même tentés d’y voir plutôt un *vous* adressé au seul destinataire de la lettre.

Le *je* se solidarise avec le tiers qu’est la gent féminine lorsque celui-ci est envisagé dans un rôle actif, valorisant (v. *Notre fortune* est de ne pas perdre; je vous accorderais *autant de talents qu’à nous* [...] ¹²).

Cependant, dès qu’il faut parler de femmes soumises, vaincues par l’amour, le *je* se détache du *nous les femmes* pour décrire deux attitudes contraires.

D’un discours personnel (allocutif - élocutif¹³) qui doit venger un affront personnel, la Marquise passe à un discours général sur les rapports hommes – femmes, en particulier sur l’amour. Elle fait la guerre aux femmes comme aux hommes. Sa critique, particulièrement acerbe, s’appuie tant sur les qualificatifs négatifs qui s’accumulent et, de ce fait, se renforcent réciproquement, dans leur présentation (femmes à *délire et qui se disent à sentiment; dont l’imagination exaltée ferait croire que la nature a placé leurs sens dans leur tête; qui n’ayant jamais réfléchi, confondent sans cesse l’amour et l’Amant; qui dans leur folle illusion, croient que celui-là seul avec qui elles ont cherché le plaisir en est l’unique dépositaire; vraies superstitieuses; plus vaines que prudentes; imprudentes; ces femmes inconsiderées*¹⁴) que sur les constructions démonstratives qui mettent à distance, qui signifient un écart méprisant (*ces femmes à délire; ces femmes actives; ces femmes inconsiderées*). Avec de telles qualités, les femmes se laissent facilement prendre au piège, dans un monde dominé par la volonté de puissance. Dans cette histoire, la femme est toujours en position d’objet abandonné ou changé selon le bon vouloir de l’homme. Tout ce qu’elle gagne sur le plan affectif, ce sont des humiliations, du chagrin, de la crainte.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ P. Charaudeau, *Grammaire du sens et de l’expression*, Paris, Hachette, 1992.

¹⁴ Laclos, *op. cit.*, p. 197.

Sa double attaque s'appuie aussi sur le vocabulaire de la guerre et de ses conséquences: l'esclavage, la souffrance (v. *victime*; qu'une femme *infortunée sente (...) le poids de sa chaîne*, quels *risques n'a-t-elle pas à courir*, si elle tente de s'y soustraire, si elle ose seulement la *soulever*; *à la merci de son ennemi*; qui, dans l'Amant actuel, ne savent pas voir *leur ennemi futur*¹⁵).

Dans ce contexte, le *je* réapparaît sur scène pour affirmer sa différence (elle est le meneur de jeu, grâce à l'intelligence), pour souligner son rôle: *venger mon sexe et maîtriser le vôtre*¹⁶. Son opposition s'inscrit dans son discours par toute une série d'éléments: l'adverbe *mais*, la construction disloquée, deux questions rhétoriques et deux affirmations catégoriques où l'exemple des autres n'est qu'un faire valoir: *mes principes (...) ne sont pas comme ceux des autres femmes, donnés au hasard, reçus sans examen et suivis par habitude, ils sont le fruit de mes profondes réflexions*.¹⁷ Cet éloge de la raison s'inscrit tout à fait dans les vues de l'époque des Lumières. La nouveauté consiste dans le fait qu'il est confié à une femme.

1.2. Les apostrophes

Les (pro)noms personnels ne sont cependant qu'une des désignations possibles des participants à la communication. Le *vous* et un exceptionnel *tu (te)* sont doublés ou remplacés d'apostrophes non moins significatives de leurs rapports. Car les termes qu'elles mobilisent expriment une évaluation affective ou morale négative du référent.

Ainsi, l'appellatif *mon pauvre Valmont*¹⁸ dévalorise le référent en faisant de lui un objet de pitié pour l'autre, autrement dit en instituant un rapport paternaliste entre les deux, adouci par le possessif *mon*.

Les apostrophes reflètent aussi l'évolution des sentiments de la locutrice: la pitié semble faire place à la colère. Le nom propre sera remplacé, en l'espace de deux phrases, par un terme générique déterminé de deux adjectifs axiologiques négatifs en rapport

¹⁵ *Ibidem*, p.196.

¹⁶ *Ibidem*, p. 197.

¹⁷ Laclos, *op. cit.*, p. 197.

¹⁸ *Ibidem*, p. 194.

antithétique, lesquels dénoncent sa condition absurde d'homme pris entre ses possibilités et ses ambitions: *être faible et orgueilleux*¹⁹.

1.3. L'ironie

En tant qu'énonciation dévalorisante d'une cible²⁰, l'ironie relève incontestablement du discours polémique²¹. L'ironie résulte d'une contradiction «entre l'apparence et la réalité textuelles»²², autrement dit «entre ce qui est affirmé, supposé (cru) et évalué et le contexte interne (les situations «de fait» - fictionnelles) et/ ou externe (reconnu par l'intermédiaire du système ME du R_r²³).»²⁴

Selon Henri Morier²⁵, l'auteur d'un *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, l'ironie peut tenir de l'*antiphrase*, lorsqu'elle remplace un terme considéré approprié par son antonyme, ou bien de l'*anticatapse* lorsqu'elle décrit une situation tout à fait opposée à la situation réelle.

Dans le discours de la Marquise de Merteuil, l'ironie éclate dès les premières phrases et elle se présente sous les deux espèces.

La pitié que la Marquise signifie à son destinataire n'est point de l'attendrissement face à son attitude protectrice, mais une pitié moqueuse qui sanctionne le ridicule de cette même attitude. La vraie signification de la phrase est reconstituée à rebours, à partir du contexte subséquent. Car la phrase qui suit évoque un rapport de forces tout à fait différent de celui qu'aurait pu suggérer le mot «craintes», et qui est d'ailleurs rappelé dans le second segment de phrase: *Que vos craintes me causent de pitié! Combien elles me prouvent ma supériorité sur vous! et vous voulez m'enseigner, me conduire?*²⁶.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *cf.* «L'ironie est presque toujours négatrice [...] L'ironiste s'occupe de non-valeurs ou il dévalorise [...]» (M. D. Lesovici, *op. cit.*, p. 100, n. trad.); aussi C. Kerbrat-Orecchioni.

²¹ *cf.* «Le discours polémique est un discours disqualifiant, c'est-à-dire qu'il attaque une cible, et qu'il met au service de cette visée pragmatique dominante[...] tout l'arsenal de ses procédés rhétoriques et argumentatifs.» (C. Kerbrat-Orecchioni, *apud* P. Charaudeau, D. Maingueneau, 2002, p. 438), aussi M. D. Lesovici, V. Géraud.

²² M. D. Lesovici, *op. cit.*, p. 85.

²³ R_r=le récepteur réel; ME= le monde de l'expérience de R_r, son horizon d'attente

²⁴ M. D. Lesovici, *op. cit.*, p. 86, n. trad.

²⁵ *Apud* M. D. Lesovici, *op. cit.*

²⁶ Laclos, *op. cit.*, p. 194.

Par la suite, l'attribution de deux qualités contradictoires au même référent, l'orgueil et la faiblesse, sera à la base d'une nouvelle ironie qui tourne un (apparent) compliment en reproche: *être orgueilleux et faible, il te sied bien de vouloir calculer mes moyens et juger de mes ressources!* (= ...*honte à toi qui oses...!*).

D'autres associations de termes contradictoires (votre incroyable *gaucherie* auprès de votre Présidente – vous m'étaliez comme *un triomphe* – avoir *déconcerté un moment cette femme timide et qui vous aime*; vous espérez *dérober* à mon attention *le peu de valeur de votre conduite en me flattant...*²⁷) entretiennent l'effet ironique, lequel va déteindre sur d'autres termes évaluatifs, en inversant leur sens (*ces actions d'éclat* devient ainsi synonymes de *actions ridicules*).

Les commentaires métadiscursifs qui encadrent les reprises diaphoriques sont toujours ironiques (le *ton doctoral* et la *vanité* qu'évoque la Marquise annulent les propos du Vicomte, lesquels avaient en fait la même visée ironique: *il vaut mieux employer son temps à exécuter ses projets qu'à les raconter*²⁸).

C'est toujours par un commentaire métadiscursif ironique, de prise de distance, qu'elle dénonce les clichés du langage amoureux et sa conception de l'amour (*En effet, ces liens réciproquement donnés et reçus, pour parler le jargon de l'amour [...]*²⁹). La même ironie colore le portrait qu'elle fait des femmes amoureuses: les commentaires métadiscursifs ([...] *ces femmes à délire, et qui se disent à sentiment; ces femmes [...] que vous nommez sensibles*), des modalisateurs doxologiques/ véridictaires négatifs (*confondre; (qui, dans leur) folle illusion, croient ...; vraies superstitieuses*), ainsi que des modificateurs inverseurs de topoï (imagination *exaltée*) expriment un détachement méprisant de la locutrice par rapport à leur façon de penser et de se conduire avec l'autre sexe. Les contradictions s'accroissent dans sa présentation, dénonçant une conduite absurde: [...] *ferait croire que la nature a placé leurs sens dans leur tête*»; «*qui sentent le besoin de s'en occuper encore, même lorsqu'elles n'en jouissent pas; et [...] enfantent [...] ces Lettres si douces, mais si dangereuses à écrire*³⁰, etc.

²⁷ Laclos, *op. cit.*, p. 194.

²⁸ Laclos, *op. cit.*, p. 195.

²⁹ *Ibidem*, p. 196.

³⁰ *Ibidem*, p. 197.

L'ironie apparaît donc comme un «mouvement d'émancipation»³¹ de la subjectivité, de la pensée qui s'arrache à la doxa (v. aussi 1.1.), voire la dénonce comme injuste.

Ailleurs, l'ironie naît d'un autre type d'opposition: celui qui caractérise la phrase concessive. Deux points de vue s'y trouvent confrontés: celui formulé dans la subordonnée et attribué à un opposant réel ou fictif, respectivement celui compris dans la proposition régissante (introduite généralement par *mais*) et appartenant au locuteur³².

Dans le discours de Madame de Merteuil, les concessions revêtent en réalité deux formes:

Il y a tout d'abord des concessions explicites, construites à l'aide d'un verbe performatif (*j'y consens; je vous le passe*) ou d'un verbe synonyme (*je le veux bien; je la [=cette vanité] pardonne*). La gravité de l'acte est soulignée par la thématisation par antéposition des compléments de ces verbes, constitués eux-mêmes de verbes à l'infinitif ou de propositions (*Que pour masquer votre incroyable gaucherie auprès de votre Présidente, vous m'étaliez comme un triomphe d'avoir déconcerté un moment cette femme timide et qui vous aime, j'y consens; d'en avoir obtenu un regard, un seul regard, je souris et vous le passe*.³³, etc.). La complétive renvoie à une feinte du Vicomte, dénoncée autant par le verbe véridictoire négatif *masquer* que par l'ironie qui conteste son prétendu *triomphe* (v. *supra*). En se déclarant prête à accepter l'inacceptable (le mensonge, ou plus loin la vanité de l'autre), la Marquise accomplit un véritable acte de concession.

Ensuite il y a des concessives implicites construites à l'aide du connecteur *mais* qui présente un fonctionnement inférentiel. D'autres marques polémiques s'y associent pour appuyer l'attaque de la Merteuil: la proposition qu'introduit *mais* et qui annule les arguments supposés du Vicomte est une question rhétorique, reformulée deux fois, qui donne plus de retentissement à la réfutation (*Vous avez séduit, perdu même beaucoup de femmes: mais quelles difficultés avez-vous eues à vaincre? quels obstacles à surmonter? où est le mérite*

³¹ Géraud, V., «L'ironie au siècle des Lumières», in *L'Information grammaticale*, Paris, S.I.G., n° 83, 1999, p. 3.

³² Cf. P. Charaudeau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.

³³ *Ibidem*, p. 194.

*qui soit véritablement à vous?*³⁴). L'emploi d'une question rhétorique à la place d'une réfutation directe (au moyen d'une phrase assertive négative) produit un effet de litote qui sert l'ambiguïté de l'ironie³⁵.

Les prétendues réponses³⁶ faisant valoir les qualités de Valmont seront remises en question, l'une après l'autre, au moyen du même *mais* associé à des modificateurs déréalisants³⁷ (des grâces, *que l'usage donne presque toujours*; de l'esprit à la vérité, *mais auquel du jargon suppléerait au besoin*; une impudence assez louable, *mais peut-être uniquement due à la facilité des premiers succès*³⁸). La simple juxtaposition d'arguments contraires peut produire le même effet de réfutation (*une belle figure(+), pur effet du hasard (-)*).

La démonstration de la Marquise est donc forcément polémique: si elle envisage une qualité, ce n'est que pour la dévaloriser quand elle daigne la reconnaître au Vicomte. Car, si l'ironiste «adopte la cause de son adversaire, c'est pour mieux servir la sienne. C'est là le grand art, la liberté risquée de l'ironie. De là sa nature analytique: en mimant les fausses vérités, il les désapprouve inévitablement, en approfondissant, en révélant leurs défauts qui autrement passeraient inaperçus.»³⁹

La thématization par antéposition et au moyen de *pour*, *quant à* sert justement à fixer les points de départ, ce qui fait objet à discussion ou ce qui servirait d'argument au Vicomte dans une confrontation face à face (en présence). Les caractérisations ironiques de la Marquise les détournent en sa faveur, de sorte que Valmont est battu avec ses propres armes.

1.4. La négation polémique

Comme son nom l'indique, la négation est un procédé polémique privilégié. De même que l'ironie, la négation polémique sert à dénoncer/rejeter un point de vue que le locuteur tient pour absurde (attribuable

³⁴ *Ibidem*, p. 195.

³⁵ Cf. «L'ironie repose sur la litote, le grotesque et le burlesque sur l'hyperbole.» (n. trad.) (M. D. Lesovici, *op. cit.*, p. 129).

³⁶ Cf. «L'ironie ne fait qu'anticiper, que citer le récepteur fictif, le préjugé, la supposition de celui-ci.» (n. trad.) (M. D. Lesovici, *op. cit.*, p. 90).

³⁷ O. Ducrot *apud* O. Galatanu.

³⁸ Laclos, *op. cit.*, p. 195.

³⁹ M. D. Lesovici, *op. cit.*, p. 52, (n. trad.).

à un Énonciateur⁴⁰ qui se confond le plus probablement avec le destinataire), autrement dit à signifier une dévalorisation du discours et de la façon de penser de l'autre.

La Merteuil use de la négation polémique à sa façon: tantôt elle déguise ses reproches/ critiques sous (le posé d')une contestation (*Non, tout l'orgueil de votre sexe ne suffirait à remplir l'intervalle qui nous sépare.*⁴¹), tantôt elle cache les contestations mêmes derrière des questions rhétoriques affirmatives telles que: *Et qu'avez-vous donc fait que je n'ai surpassé mille fois?»; «mais quelles difficultés avez-vous eues à vaincre?; quelle femme n'en [de la prudence, de la finesse] aurait pas plus que vous?»*⁴².

Ailleurs, les questions rhétoriques ainsi que des négations polémiques explicites servent autant à critiquer les autres qu'à souligner les qualités de la locutrice qui font justement sa différence (*Mais moi, qu'ai-je de commun avec ces femmes inconsidérées? quand m'avez-vous vue m'écarter des règles que je me suis prescrites, et manquer à mes principes?; [...] car ils ne sont pas comme ceux des autres femmes [...]»*⁴³).

1.5. Un autre procédé par lequel la Marquise signifie sa supériorité sur le destinataire de la lettre, c'est **l'emploi de l'impératif**. Le contexte où apparaissent ces verbes à l'impératif en fait des conseils empreints d'ironie autant à l'égard de l'allocutaire, qu'à celui des femmes amoureuses qui font l'objet de son discours: *gardez vos conseils et vos craintes pour ces femmes à délire...; Craignez encore pour celles qui plus vaines que prudentes...; Tremblez surtout pour ces femmes actives dans leur oisiveté...»*⁴⁴.

⁴⁰ cf. «J'appelle "énonciateurs" ces êtres qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation, sans que pour autant on leur attribue des mots précis; s'ils "parlent", c'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant leur point de vue, leur position, leur attitude, mais non pas au sens matériel du terme, leurs paroles.» (O. Ducrot, *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, p. 204).

⁴¹ *Ibidem*, p. 194.

⁴² *Ibidem*, p. 195.

⁴³ *Ibidem*, p. 197.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 197.

Ailleurs, un impératif devenu phatème sert à faire passer plus facilement, mais aussi à cibler (avec l’apostrophe), une critique déguisée en assertion générique: *Croyez-moi*, Vicomte, on acquiert rarement les qualités dont on peut se passer⁴⁵.

La deuxième partie de la lettre est consacrée à un «discours motivationnel»: le récit de sa formation, qui est à la fois celui du combat contre une société décevante.

Le discours devient autocentré par excellence. Le destinataire n’est plus rappelé qu’une fois jusqu’à ce que la Marquise arrive au récit de leur histoire commune.

Le rêve de liberté et d’indépendance de la marquise trouve son expression dans l’abondance de lexèmes qui évoquent la volonté d’agir. Certains de ces verbes sont employés à la forme active (*observer*, *profiter*, *réfléchi*), d’autres à la forme réfléchie (*s’instruire*; *s’étudier*, *se travailler*), car le moi agit sur les autres, sur le monde, et puis il agit sur lui-même. L’emploi obstiné du *je*, qui jaillit toujours en tête de phrase est significatif aussi du vif désir de la jeune fille de se livrer à une existence menée à son gré, d’échapper à la condition⁴⁶ typique, dans cette société du XVIIIe siècle, de femme réduite au silence et à l’inaction, traitée comme un objet.

Dans le monde d’apparences où elle vit, les moyens de combattre ne sauraient être que ceux des comédiens. Aussi le champ lexical qui domine dans son récit est celui de la dissimulation: *régler les mouvements de ma figure*, *prendre ce regard distrait*, *prendre l’air de sérénité*, *même celui de la joie*; *réprimer les symptômes d’un sentiment inattendu*; *j’observais mes discours*; *me montrer sous des formes différentes*; *froideur apparente*; *une feinte amitié*; *une apparente confiance*; *ma feinte timidité*, *déployer sur le grand Théâtre les talents que je m’étais donnés*. Deux autres champs lexicaux s’associent automatiquement à celui-ci, car ils renvoient à la raison et à la manière de faire. Il s’agit du vocabulaire qui évoque la volonté (*prendre à volonté*; *me causer des douleurs volontaires*; *je voulais savoir*; *le désir*

⁴⁵ *Ibidem*, p. 195.

⁴⁶ Condition que rappellent des constructions passives telles que «j’étais vouée», «forcée», «surveillée», pas forcément complétées d’un complément d’agent (ce qui pourrait suggérer aussi la généralité de la pratique dans l’époque).

de le goûter, je résolus, je refusai), et respectivement l'instruction (*observer, réfléchir, m'instruire, m'étudiais, éléments de la science* que je voulais *acquérir, savoir, une occasion d'expérience; étude*).

Le rêve d'indépendance de la jeune femme dégénère en volonté de domination. Maîtresse d'elle-même, possédant tous les talents d'une comédienne et d'un homme politique, la Marquise cherche le pouvoir. Son rôle est ambigu dans cette société du XVIIIe, car, grâce à ses principes, elle n'est plus femme comme toutes les autres (*après m'être autant élevée au-dessus des autres femmes par mes travaux pénibles*⁴⁷). Elle prend une initiative démiurgique qui retentit dans ses déclarations catégoriques (v. *née pour venger mon sexe et maîtriser le vôtre*⁴⁸; *faire de ces hommes si redoutables le jouet de mes caprices ou de mes fantaisies*⁴⁹) et dans sa définition de la vie comme son propre *roman*. Elle crée sa propre vie et se joue de la vie des autres, mène les intrigues, établit ou rompt des liens, comme un Dieu dans son petit monde.

La seule défaillance de sa volonté a été provoquée par le vicomte: la volonté cédait le pas au désir (*je vous désirais, je brûlais de*). La Marquise se soumettait à l'homme qui partageait ses principes. Cet aveu ne va pas sans un rappel de leur dépendance mutuelle actuelle: *je* et *vous* se trouvent réunis dans un *nous* par les secrets qu'ils partagent, et non plus par le désir.

Dans le dernier paragraphe, la révolte de la marquise éclate dans une nouvelle contestation- condamnation des femmes comme des hommes, qui justifie sa sentence: *Il faut vaincre ou périr*.⁵⁰

Dans la lettre LXXXI, la Marquise de Merteuil fait la guerre à son ancien amant, et, indirectement, à la société de l'époque, partagée en victimes/ esclaves (les femmes) et tyrans (les hommes). Ses armes, déclarées d'ailleurs dans la deuxième partie de la lettre, sont les mots, qu'elle manie comme nul autre dans un discours illustrant, d'un côté, son jeu entre l'être et le paraître, puisqu'il repose sur des figures comme l'antiphrase, la litote, la question rhétorique subsumées le

⁴⁷ Laclos, *op. cit.*, p. 205.

⁴⁸ *ibidem*, p. 197.

⁴⁹ *ibidem*, p. 196.

⁵⁰ Laclos, *op. cit.*, p. 205.

plus souvent à l'ironie; de l'autre côté, sa position forte, de meneur de jeu, par le jeu des pronoms personnels (*je- tu/vous- elles*) dans leur rapport à certains champs lexicaux, ou bien par les actes de langage accomplis: reproches, conseils (ironiques), réfutations, concessions, évaluations affectives négatives.

La pragmatique énonciative et illocutoire aussi bien que la sémantique nous auront donc permis de montrer ce qui fait la particularité du discours polémique de la Marquise de Merteuil et qui pourrait justifier l'écho du roman dans l'époque et plus tard.

BIBLIOGRAPHIE

- Charaudeau, P., *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette, 1992.
- Charaudeau, P., Maingueneau, D., *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.
- Ducrot, O., *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984.
- Galatanu, O., Notes du cours d'Analyse du discours, Maîtrise de Sciences du langage, Nantes, 1998-1999.
- Géraud, V., «L'Ironie au siècle des Lumières» in *L'Information grammaticale*, n 83, 1999, S.I.G., pp. 3-8.
- Kerbrat-Orecchioni, C., *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, A. Colin, 1980.
- de Laclós, Ch., *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1987.
- Lesovici, M.D., *Ironia*, Iași, Institutul European, 1999.
- Moeschler, J., Reboul, A., *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Seuil, 1994, trad., Cluj, Editura Echinoc, 1999.

PARLER EN CLICHÉS

LIGIA TUDURACHI*

ZUSAMMEFASSUNG. Der Text analysiert den Roman "Mitte" des Literaturkritikers Eugen Lovinescu und hebt dessen Auffassung über das Klischee hervor. In diesem Text betont das Klischee seine Unanpassbarkeit der beschriebenen Realität gegenüber. Sie betrifft nicht das Thema, sondern grundsätzlich die Form, die aus dem Grundcharakter des diskursiven Profils des Klischees hervorgeht.

Le long des années '30, E. Lovinescu a écrit des romans qui se situent quelque part entre l'échec et l'expérience. Parfois, on a l'impression qu'on y trouve une somme de ses préoccupations théoriques, à peine dévoilées dans ses textes critiques. On y voit des commentaires sur la fonction *suggestive* du langage poétique, des théories sur le processus de la création, des jeux savants autour des mots. Le théoricien semble chercher dans les pages de ses romans une compensation à son activité de critique. Néanmoins, si compensation il y a, elle va dans le sens contraire à ce qu'on attendait: les romans arrivent à montrer ce que Lovinescu n'a pas pu dire dans sa critique.

En ce qui suit, nous nous sommes arrêtés sur un des romans que Lovinescu écrit autour de la biographie érotique de Mihai Eminescu. Ce roman représente une spectaculaire prolifération d'insertions verbales étrangères, de formes discursives figées, de stéréotypes et de registres stylistiques incompatibles, dont on relève, de diverses façons, la clôture, l'irréductibilité aux alentours discursifs. De telle manière, la conception de ce roman relève une conception toute particulière sur le cliché. Le phénomène est d'autant plus incitant qu'une telle réflexion sur le cliché dans l'espace roumain apparaît en 1935 (date de parution du roman); or les années '30 marquent un moment particulièrement intéressant dans l'évolution de la conceptualisation des formes discursives figées. On peut y énumérer les recherches de

* Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca

l'École Formelle Russe – qui commencent leur carrière en Occident au début des années '30, par le biais des travaux du Cercle linguistique de Prague – sur les formes stéréotypées du langage, sur les phénomènes d' "automatisation" du lexique poétique ou sur le processus de stylisation du langage quotidien. Il ne faut pas oublier non plus la préoccupation des formalistes russes pour les structures invariantes de la prose (Vladimir Propp, 1928) qui correspond dans l'Occident à la tentative de l'hollandais André Jolles (1930) d'identifier on, plusieurs formes discursives immuables, dont la clôture verbale est inscrite dans le langage-même.

*

Lors de quelques voyages, Eminescu rencontre parfois un personnage aussi énigmatique que secondaire. On ne le voit qu'à travers de telles rencontres: chaque fois sur le quai, avant le départ du train, pour quelques instants seulement, il croise Eminescu et il lui parle. Lovinescu ne donne aucune autre information sur ce personnage. À son tour, Eminescu semble ignorer l'identité de cet homme, ou toute autre donnée sur la biographie de celui-ci. C'est donc un personnage qu'on ne connaît qu'à travers ces quelques répliques, que Lovinescu transcrit d'une façon compacte, en ignorant à dessein les réactions de Eminescu et les distances temporelles qui séparent ces dialogues.

– Ce sera vite fait, journaliste de dimanche! – Qu'est-ce qui sera fait? – Hé, là, toi, tu tombes de la lune ou quoi? La révision./

– Non, elle n'aura plus lieu. – Ah, bon? – Le bonhomme vert n'en veut pas. Mais nous allons lui faire la leçon, à ç'ui-là! Tu causes dans le journal et l'attaques!/
– Je t'ai lu, poète: bravo et en avant!/
– Arrête d'écrire autant, maître, car je n'ai ni assez d'argent, ni assez de temps./

– Hourra, Jean! [*prénom français dans le texte*]/

– À ta santé, Mitica!/
– Demain, à l'heure connue/
– Pas du tout, petiot!/
– Essaie ailleurs, niais!/
– Tu n'as qu'à frapper Bratianu même, mais ne touche pas à Rossetti, que je me fâche. Au revoir, maître!¹

¹ Eugen Lovinescu, *Mite. Bălăuca*, Bucarest, Editions "Eminescu", 1989, p. 173-174.

Constamment, le thème de ces dialogues est grave, visant la politique du pays. On dirait que des idées extrêmement importantes et urgentes exploitent toute occasion pour se faire entendre. Et, effectivement, on y parle d'une "révision", à réaliser bientôt. Le locuteur mystérieux discute en homme politique, directement impliqué par les événements. Il est en mesure à connaître le moment exact quand la *révision* se produira, les facteurs qui l'empêchent, comme il est en mesure à refuser des services quand on lui demande («Pas du tout, petiot!», «Essaie ailleurs, niais!»). Son rapport avec Eminescu s'institue depuis une position de force. C'est à lui d'indiquer ce qu'il faut écrire («nous allons lui faire la leçon, à ç'ui-là! Tu causes dans le journal et l'attaques!»), comment il faut écrire ("Tu n'as qu'à frapper Bratianu même, mais ne touche pas à Rossetti, que je me fâche") et en quelle quantité ("Arrête d'écrire autant..."). Les appellatifs qu'il emploie à l'adresse de Eminescu – comme "journaliste de dimanche" – rendent sa supériorité encore plus explicite dans ce rapport. Eminescu n'y est donc qu'en employé, qui doit amuser les bourgeois pendant les jours de repos. De manière évidente, il a un grand désavantage, celui de ne pas être directement impliqué par les luttes politiques quotidiennes.

La haute référence de ce dialogue s'avère pourtant être en contraste avec les circonstances où il se produit. S'appliquant au politique d'une manière apparemment assumée, les répliques sont données à l'occasion de rencontres occasionnelles, qui durent normalement le temps du salut, et qui sont strictement limitées par les conventions sociales. Ce n'est pas réellement ni le temps, ni la place pour des programmes, des déclarations ou des professions de foi. L'impropriété des circonstances soulève des doutes sur l'autorité prétendue du locuteur. D'autant plus, que Eminescu ne connaît pas cet «étranger» en son «supérieur»; il semble même qu'il ne le reconnaisse aucunement. Les sujets sur lesquels l'autre lui réclame la compétence ne sont pas non plus familiers au poète – il n'y a donc de quoi attester sa compétence. Comme «tombé de la lune», Eminescu n'a pas connaissance des événements dont l'autre lui parle, par exemple, de telle «révision» sur le point de s'accomplir.

Malgré tout, rien n'y est inédit. Le comportement d'un tel locuteur se fait aisément comprendre vus les théories du cliché du XIX-ème siècle. Il revient à Flaubert d'avoir défini le cliché comme inscription de la prétention du bourgeois d'être plus qu'il ne l'est pas.

C'est ensuite à Léon Bloy² d'observer que l'inflation identitaire impliquée par le cliché cherche toujours une compensation, un équilibre à l'aide d'un régime particulier de diction. Qu'il soit énoncé au marché ou dans la boulangerie, le cliché se fait toujours entendre autant grièvement que possible. "Qui n'a remarqué la *prudence cauteleuse*, la *discretion solennelle*, le *morituri sumus* de ces braves gens (...). Quand la sage-femme prononce que «l'argent ne fait pas le bonheur» et que le marchand de tripes lui répond avec astuce que «néanmoins, il y contribue», ces deux augures ont le pressentiment d'échanger ainsi des *secrets* précieux, de se dévoiler l'un à l'autre des arcanes de vie éternelle et leurs attitudes correspondent à l'importance inexprimable de ce négoce".³ L'inadéquation entre la prétention du message et les circonstances dans lesquelles le message s'actualise fait donc partie de la définition du cliché. Si Eminescu rencontre toujours l'autre dans un arrêt de train et que les répliques se changent sans exception dans l'espace public de la gare, destiné au passage – c'est que Lovinescu veut assurer autant que possible la perception de ces expressions en tant que des clichés. Par rapport aux circonstances de leur énonciation, les confessions politiques du locuteur apparaîtront toujours comme inadéquates. Cette mise en scène fonctionne dans le texte de Lovinescu comme un révélateur de la qualité de cliché du discours prononcé. Effectivement, le fait d'avoir projeté ces dialogues sur un écran de réalité toujours impropre, a une valeur quasiment théorisante quant à l'analyse du cliché. À ce titre, il faut rappeler que Léon Bloy lui-même avait jadis entamé son travail sur le démantèlement des lieux communs, à partir notamment du régime de diction particulièrement impropre aux circonstances.

*

On a déjà saisi l'objet de ces dialogues accidentels: le politique. L'étranger parle à Eminescu du gouvernement, du parlement, de l'opposition, mais surtout d'une «révision». Il paraît qu'en peu de temps un remaniement du gouvernement aura lieu. L'image qu'en donne l'étranger est incontestablement celle d'un événement attendu. L'information sur la révision change pourtant d'un instant à l'autre.

² Léon Bloy, *Exégèse des Lieux communs*, Paris, Mercure de France, 1901.

³ *Ibidem*, p. 9.

D'abord, la révision sera «vite faite», ensuite elle «n'aura plus lieu». La temporalité est la seule coordonnée qui la définit; c'est donc seulement le moment où elle aura lieu qui compte. On a là les repères d'un événement historique: un remaniement gouvernemental qui arrive dans un certain moment («ce serait vite fait»), sous la pression de telles forces politiques («le bonhomme vert n'en veut pas»). Sauf que Eminescu n'en sait rien. Que le texte nous fait connaître cela, c'est déjà remarquable. Comme nous l'avons déjà précisé, Lovinescu ignore pratiquement la contribution de Eminescu à ces dialogues, il ne transcrit que les répliques de l'étranger. À l'exception de deux répliques seulement, qui, les deux, notent la réaction de Eminescu au sujet de la *révision*: «Qu'est-ce qui sera fait?», «Ah, bon?». Ce n'est peut-être pas par hasard que le narrateur nous laisse voir, exceptionnellement, l'ignorance de Eminescu à ce sujet. Le poète était censé connaître, lui aussi, au moins l'imminence de la révision, sinon le moment précis où elle aurait lieu. Son ignorance met en doute la crédibilité de l'étranger. Dans cet horizon d'attente, on devient méfiant quand l'événement n'a plus lieu. La révision ne se fait pas – cela nous convainc qu'en réalité l'étranger n'a pas parlé d'un événement. Si, historiquement, la révision n'a pas lieu, c'est qu'elle ne représente pas un moment irréductible sur l'échelle temporelle. En effet, ces deux éléments – l'ignorance d'Eminescu à l'égard de la révision et le fait qu'elle n'ait plus lieu – mettent la «révision» sous un jour différent. Il y a là un fort contraste entre la prétention événementielle de la révision et sa valeur réelle. Parler de la révision sans renvoyer à quelque fait concret, ce n'est que désigner l'événement le plus probable de la vie politique: on s'y réfère en tant que virtualité du politique, comme à une possibilité d'un système de gouvernement. Si la révision ne décrit pas un événement historique particulier, c'est qu'elle représente le type, la classe même des événements. De cette manière, l'historique bascule en typologique. Le locuteur ne s'appuie donc pas sur l'existence d'un événement historique, mais sur la capacité de la parole d'en évoquer un. Il ne dénote pas tel remaniement gouvernemental, mais l'idée même de la révision. On dirait, un mensonge: le locuteur manque d'information, mais il en fait semblant quand même. «Mensonge» est pourtant un mot trop peu nuancé et il se peut qu'il ignore ici certains aspects du fonctionnement du

cliché. En réalité, l'étranger joue sur la qualité du mot d'être en même temps le signe d'une classe et le signe d'un individu concret de cette classe. Il tente de faire passer un mot à dénotation générale pour un mot à dénotation concrète. L'usage qu'il en fait reflète un décalage entre la prétention événementielle du mot et sa valeur typologique – qui est comparable à celui qui sépare le sujet des dialogues des circonstances de l'énonciation. Sauf que, pour ce cas-là, il n'y avait qu'une inadéquation entre le registre trop grave de la confession politique et la situation frivole de la communication. Tandis que, pour ce cas-ci, on saisit, bien plus grièvement, une imprécision qui substitue le type général à l'individu concret.

*

Si on se concentre maintenant sur la manière dont Eminescu est appelé dans ce dialogue, on saisit une autre impropriété. De son vrai nom, il s'appelle Mihai. Il est pourtant nommé consécutivement par "Jean" («Hourra, Jean!») et "Mitica" («A ta santé, Mitica!»). C'est une chose remarquable que cette formule. L'étranger ne s'adresse à Eminescu que par le biais des deux prénoms qui ont en commun leur fréquence. A la fin du XIX-ème siècle, pour des raisons différentes, les deux prénoms deviennent extrêmement populaires dans le parler roumain. Pour les deux, cette popularité s'accompagne d'une valeur idéologique. D'une part, "Jean", emprunté par le roumain directement du français, s'associe à toute une série de signes linguistiques d'émancipation sociale: le français est le jargon d'une couche sociale plutôt haut-placée, de plus en plus épaisse à la fin du siècle. De l'autre part, "Mitica" est l'abréviation d'un vieux prénom roumain, Dumitru. Néanmoins, par rapport au prénom complet, l'abréviation en est infiniment plus fréquente. Pratiquement, à l'époque de Eminescu, "Mitica" arrive à se substituer à la classe même des prénoms abrégés. Toutes les circonstances où l'on peut abréger un prénom, on emploie "Mitica". Il devient de la sorte plus qu'un nom d'individu, le signe de la familiarité; de même que "Jean" acquiert-il la signification de l'émancipation sociale. Grâce à leur valeur idéologique particulière, ces deux prénoms franchissent le seuil qui sépare le signe d'un individu (son prénom) du signe d'une classe d'objets (les mots de la langue). On voit donc comment l'étranger tente d'appeler Eminescu à travers des prénoms à

valeur générale. On observe là, sous un autre ongle, la même tendance que dans le cas de la "révision". L'étranger semble toujours essayer de substituer le mot qui désigne l'individu par un mot qui désigne une classe. Sauf que, pour l'appellation de Eminescu, le décalage entre le mot qu'on attend et le mot qu'on lit est bien plus frappant. Il y a deux raisons à cela. D'abord, le fait qu'on y attende un nom propre – qui est la manière la moins générale de désigner un individu; le contraste avec la valeur générale du prénom proféré par l'étranger ne peut en être que plus fort. Ensuite, le fait, tout simplement, de l'inadvertance entre le prénom de Eminescu et le prénom que l'étranger lui attribue. Il ne s'appelle ni "Mitica", ni "Jean", mais "Mihai". La différence par rapport à l'emploi de la «révision» en est nette. Là, l'étranger avait substitué l'individu par la classe qui le contenait; ici, en revanche, il substitue l'individu par des classes qui ne le contiennent pas. La généralisation s'y présente comme une fausse relation de contenance.

On enrichit de la sorte la palette des façons dont un cliché est incapable de s'accorder au particulier. Du simple décalage entre le registre et les circonstances de la communication, jusqu'au faux rapport entre les noms propres du dialogue, la rupture de la forme discursive par rapport au réel s'est avérée de plus en plus grave.

*

Dès le début, les répliques de ce personnage illustrent son effort de bâtir des oppositions politiques fortes. La "révision" – dont on a relevé la valeur typologique, paradigmatique – trouve son terme de contraste dans la "réaction". «Le bonhomme vert *n'en veut pas*» illustre le même contraste entre action /réaction, entre initiative/refus – mais, de plus, on voit l'expression de la non-volonté se renforcer par l'ajout d'un nouveau cliché de la même opposition: "le vert." Dans l'imaginaire politique roumain de la fin du XIX-ème siècle, l'antagonisme entre *le vert* et *le rouge* traduisait le conflit entre le parti conservateur et le parti libéral. Le personnage tente de se situer par rapport à cette opposition, de s'y identifier. Mais le cliché fausse encore une fois ses intentions. Ce qu'il évoque, une coalition contre «le bonhomme vert» («Nous allons lui faire la leçon...») – cela devrait faire un drôle d'effet dans le cas de Eminescu. Le journal que Eminescu servait par conviction, *Le Temps*, est décidément l'organe du parti conservatoire. C'est un

fait historique que Eminescu était le défenseur des valeurs des "verts" et un critique dur des "rouges".

En ce qui concerne Eminescu, la coalition contre les verts est dès le début fautive. Mais elle évoque encore la vraie valeur de ce cliché pour le personnage qui en fait l'usage. Le fait qu'il prenne Eminescu pour un libéral prouve qu'il applique l'opposition entre "verts" / "rouges" de la manière la plus naturelle: il suppose qu'un journaliste d'extraction rurale (comme l'était Eminescu) ne peut pas adhérer au parti des aristocrates ("les verts"). Cela montre, en effet, que l'opposition verts/rouges ne qualifie pas l'option idéologique de ce journaliste, mais seulement l'attitude la plus prévisible de sa classe. Il se met en défenseur des "rouges", parce que sa profession intellectuelle semble lui déterminer naturellement. En conséquence, son geste d'identification n'y évoque pas une option individuelle, mais l'option probable de sa catégorie sociale. Entre les rouges et les verts, il ne fait pas "son" choix, mais le choix de sa classe. Il ne s'y illustre pas en tant qu'individu, mais seulement comme représentant d'une couche sociale abstraite.

Par rapport à l'individuel, le cliché se prouve décidément inefficace. Ce que toutes les répliques de ce personnage montrent, c'est le geste répété de l'identification. Par chaque ligne, il tente de se différencier, en vain. La dernière figuration de son attitude politique en fait encore un bon exemple. «Tu n'as qu'à frapper Bratianu, mais ne touche pas à Rossetti». Les deux noms invoqués appartiennent à des chefs du parti libéral, également distingués lors de la Révolution roumaine de 1848 et, ensuite, dans la vie politique roumaine d'après 1866. Pour l'œil critique de Eminescu, dans l'un de ses articles politiques, entre les deux figures des "rouges", il n'y a pas, pratiquement, de différence: "...Ici, où un parvenu bulgare comme M. I.C. Bratianu et un grec parvenu comme M. C.A. Rossetti s'emparent de la destinée de ce pays malheureux...".⁴ L'option «pour Rossetti» n'a pas ici plus de valeur que l'option «pour tous les rouges». L'opposition dans laquelle le personnage cherche à se figurer manque pratiquement de contenu. Elle reste toutefois l'expression d'un besoin d'identité, de figuration, que le cliché n'arrive pas, en fin de compte, à remplir. Le recours final de cette opposition creuse illustre comme un phénomène "d'inflation", naturel pour le cliché. La projection impossible sur l'individuel en

⁴ Mihai Eminescu, *Opere X*, Bucarest, Editions RSR, 1989, p. 238 [Daca tonul foi noastre].

détermine une consommation toujours accrue. Dans la prose de Lovinescu, on ne retrouve presque jamais un cliché tout seul, mais des séries. Tout se passe comme si le locuteur, étant conscient du déficit d'identité que lui apporte le cliché, essaierait de le compenser par une abondance de manifestations.

L'inefficacité du cliché dans ce cas est telle, qu'il n'arrive pas à définir une identité du tout. Ce qui est hautement significatif dans la situation qu'on a analysée, c'est que Eminescu ne reconnaît jamais ce personnage qui lui parle. En dépit de tous les efforts de celui-là de se définir, il n'atteint aucunement ses enjeux identitaires. Ses oppositions et ses choix ne laissent pas souvenir. Les déterminations de classe, que ces clichés illustrent, ne durent pas, elles non plus. Eminescu n'ignore pas seulement qui est celui qui parle, mais encore il n'arrive pas à comprendre que c'est un "rouge" qui lui parle. Pratiquement, le personnage n'arrive pas à transmettre, non plus, l'image d'une classe censée l'inscrire. Dans la situation construite par Lovinescu, devient manifeste une grave dysfonction du cliché en tant que figure verbale: Çe qui lui manque le rend complètement inapte à toute situation de communication. Ce n'est pas seulement que le cliché n'arrive pas à fixer l'individuel, mais chez Lovinescu, il n'arrive pas non plus à illustrer le «type». Il est incapable de transmettre quoi que ce soit. On a observé, à travers l'analyse de plusieurs aspects de cette communication à clichés (sa fonction dénotative, sa capacité d'identifier le locuteur et l'interlocuteur), un décalage entre ce qu'on veut nommer et ce qu'on arrive à nommer. Nous l'avons indiqué tour à tour comme imprécision, inexactitude, fausse contenance; néanmoins, tous ces termes recouvrent une même inadéquation: du général au particulier.

Le cliché apparaît donc incapable d'adéquation à une situation concrète. Il manque des instruments pour fixer l'événement. Il est, de ce point de vue, symétriquement opposé au déictique. Si l'on pense aux déictiques comme aux moyens que le discours possède pour s'accorder au réel, le cliché, tel qu'il ressort du texte de Lovinescu, est à la fois décalé par rapport à la réalité et une forme discursive incomplète. Par rapport à l'énoncé qui repère la réalité s'appuyant sur des diverses composantes discursives – circonstancialisation, encrage spatio-temporel, marqueurs de la subjectivité – le cliché apparaît comme

s'il était à jamais inachevé. Son impuissance devant l'événement, son incapacité d'identification – qui prouvent sa relation problématique avec la réalité – impliquent également un fonctionnement linguistique particulier. La généralité qui marque l'expression du journaliste qui parle à Eminescu est plus que son thème, une note qui la définit formellement. Le comportement de l'interlocuteur est déterminé non pas par le contenu généralisant de ces mots, mais par leur "forme" même, par leur comportement discursif spécifique.

On a reconnu au cliché, depuis longtemps déjà, la qualité de se référer à des classes plutôt qu'à des individus; à des moyennes plutôt qu'à des singularités.⁵ Néanmoins, on a très rarement associé à cette qualité thématique une particularité formelle. La bibliographie du sujet lui connaît très peu d'études l'abordant comme forme spécifique de discours. Pour renforcer la position de E. Lovinescu, on ne peut citer que les études de Michael Riffaterre. Le point de départ du théoricien français est toujours celui d'une inadéquation essentielle du cliché par rapport à la réalité. Ainsi analyse-t-il en tant que cliché la «voix tonnante»: «*voix tonnante* paraît excessif puisque chaque fois la voix du personnage éclate dans un milieu clos où il n'a pas besoin de s'époumoner pour se faire entendre. L'action de tonitruer est donc inacceptable dans la réalité».⁶ Ce que M. Riffaterre saisit, c'est tout simplement le mauvais rapport du cliché à la réalité. C'est une «mise à distance du quotidien».⁷ Le cliché de la *voix tonnante* n'arrive pas à coller sur la réalité, et cela non pas à cause d'une dénotation erronée, fautive (la désignation d'une voix tonnante lorsqu'il n'y avait pas une), mais en raison d'une manière toute particulière de la dénotation. Le cliché choisit de rendre la voix comme tonnante, en feignant d'obéir à des lois de l'inscription du réel qui lui soient spécifiques. M. Riffaterre va donc y saisir non pas un mensonge, mais un excès, tout comme nous l'avons diagnostiqué dans le texte de Lovinescu, en analysant le phénomène de la généralisation. Il s'agit d'une manière d'édifier la signification, spécifique au cliché. Comme s'il

⁵ Cf. Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, 1994.

⁶ Michaël Riffaterre, *Le cliché dans la prose littéraire*, in *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, p. 165.

⁷ *Ibidem*, p. 174.

y avait des lois qui régleraient l'inscription linguistique de la réalité, le cliché se définit par infraction. Il y a toujours un "trop" dans la manière du cliché de signifier: trop peu s'il généralise, trop excessif pour la *voix tonnante* etc. Une différence l'isole toujours, qui n'est pas réductible. Le fonctionnement particulier du cliché est tel, qu'il reste saisissable même dans les conditions d'une altération historique. «Plus le code du lecteur est éloigné du code du texte qu'il déchiffre, plus il lui sera difficile de reconnaître un fait de style stéréotypé. Mais il n'en sera pas moins sensible au fait de style comme contraste en contexte». ⁸ On voit déjà comment M. Riffaterre convertit la qualité thématique du cliché en une définition formelle. C'est notamment là où le décalage par rapport à la réalité devient manière spécifique de codification, que le cliché se découpe de l'ensemble des formes linguistiques, pour développer une "personnalité" discursive fortement marquée. M. Riffaterre a pu appeler à juste titre le cliché une «étrangeté permanente»: «Tout élément isolé en contexte fait saillir en proportion avec son isolement même; à plus forte raison quand cet isolement est renforcé par des caractères *d'étrangeté permanente* comme c'est le cas du cliché». ⁹

Il s'agit de saisir par l'*étrangeté* l'identité formelle inaltérable du cliché. Une telle dénomination retentit étonnement dans l'interprétation du texte qu'on a tiré de Lovinescu. L'absence systématique d'une réaction de Eminescu aux paroles de l'autre (bien que le dialogue soit repris maintes fois) montre l'existence d'un obstacle immuable. Une dysfonction apparaît toujours dans la réception de l'information transportée par ces clichés. On ne peut comparer cet obstacle qu'à l'effet d'incompréhensibilité totale que donne une langue étrangère. Eminescu ne reconnaît jamais le personnage qui lui parle, ne fait pas usage des informations que celui-ci lui donne sur son identité. En effet, il fait semblant de ne recevoir de l'information du tout. L'inintelligibilité y est telle, qu'elle ne pourrait pas puiser sa source d'une simple manipulation erronée de l'instrument linguistique. Ce n'est pas un abus thématique de généralités qui puisse engendrer

⁸ *Ibidem*, p. 167.

⁹ *Ibidem*, p. 175.

autant d'incompréhension. Seulement une constitution essentiellement différente de l'instrument linguistique aurait pu y aboutir.

Le cliché apparaît comme une forme discursive dont les particularités assurent sa «mise en emphase» en quelque sorte absolue. «Des formes tautologiques et très structurées (...) leur densité, leur automatisme, leur tension continue due à l'expression d'états extrêmes, font que l'expressivité propre des clichés semble monochrome: ils ont une fonction de contexte, et de *contexte spécialisé* puisque déjà en contraste avec tout usage ordinaire».¹⁰ Le contraste que tout cliché engendre à l'intérieur d'un discours est la suite naturelle de ses particularités chez Lovinescu, telles que nous les avons décrites jusqu'ici. L'apparence monochrome du cliché proscrit l'apparition irréductible du cliché dans le discours. En tant que forme discursive, le cliché ne s'ouvre pas à des échanges, il bloque les mélanges, il écarte l'hétérogène. Pour garder sa pureté, sa constitution particulière, le cliché pose un seuil dans le discours, une limite infranchissable. C'est uniquement dans ce sens-là, que Lovinescu s'intéresse au cliché. Il récupère les particularités de ces expressions en ce qu'elles peuvent établir une clôture dans le discours. Les clichés apparaissent dans son texte pour bloquer la compréhension, pour couper la communication, pour disloquer les dialogues en des répliques indépendantes. D'ici la forme dans laquelle Lovinescu rend les rencontres de Eminescu avec le journaliste, comme une suite abrégée de répliques entre-coupées par plusieurs dialogues. L'écrivain roumain ne s'intéresse aucunement à la manière dont le cliché s'intègre à une communication, mais exclusivement à sa qualité de s'en détacher. La mise ensemble de ces fragments de dialogue est une tentative de représenter la manière pure dans laquelle le cliché apparaît. Le collage de plusieurs clichés rend ici visible l'inexistence d'une solution intégrative. Il n'y a pas, en effet, une forme discursive qui arriverait à intégrer les clichés, à défaire leurs particularités, à perméabiliser leur pureté. La suite des répliques est significative par l'absence qu'elle signale. Le fait que nous ne nous en apercevions pas dans le cadre d'un dialogue – montre bien que, pour le cliché, un tel cadre n'existe pas.

¹⁰ *Ibidem*, p. 172-173.

Libri

**MARGUERITE YOURCENAR, *PORTRAIT D'UNE VOIX*,
VINGT-TROIS ENTRETIENS (1952-1987), TEXTES REUNIS,
PRESENTES ET ANNOTES PAR MAURICE DELCROIX,
PARIS, GALLIMARD, LES CAHIERS DE LA NRF, 2002.**

La première impression que fait l'ouvrage *Marguerite Yourcenar, Portrait d'une voix*, paru chez Gallimard au tout début de 2002, est celle d'un gros livre, qui approche les 500 pages, bien serrées. Sa présentation, en quatrième de couverture, explique le choix du titre, sans éviter certaines faiblesses du style journalistique. Peut-être par imprégnation, voire par mimétisme? Car ce livre recueille précisément vingt-trois entretiens accordés par Yourcenar à différents journalistes de différents pays, entre 1952 et 1987. Vingt-trois entretiens sur plus d'une centaine recensés, sans compter les émissions de radio ou de télévision, ni les entretiens déjà publiés. C'est dire le travail auquel a dû se livrer l'éditeur et présentateur de ces entretiens, Maurice Delcroix, éminent yourcenarien. - Et il en est qui continuent d'accuser de misanthropie celle qui a bien voulu se livrer si abondamment au public?

Les dates parlent d'elles-mêmes. Yourcenar est courtisée par les médias à partir du moment où *Mémoires d'Hadrien* (et non «les» *Mémoires d'Hadrien*, comme certains s'obstinent à dire, et à écrire) connaît le succès et attire l'attention sur son auteur. Une attention certes jamais désintéressée, car un bon «papier» fait vendre, et qui se maintient bon an mal an, malgré les fluctuations

de l'actualité, jusqu'à sa mort. La difficulté de la sélection consistait, naturellement, à ne retenir, le plus objectivement possible, que les plus *parlants* de ces entretiens, tout en essayant de faire ou laisser entendre comment une «voix» vivante et souvent vive peut, non moins naturellement, évoluer tout en restant elle-même, en se montrant à chaque fois différente et identique. Ce qui est d'une autre façon poser sinon résoudre le problème de ce «moi» sur lequel Yourcenar, on le sait, s'est elle-même longuement interrogée - et il n'est pas besoin d'aller en Extrême Orient pour ce faire.

Aux lecteurs familiers de l'œuvre et qui ont depuis longtemps collationné, peu ou prou utiles, les enregistrements écrits ou sonores des entretiens accordés par l'écrivain, le livre apporte sans doute fort peu de révélations, peu d'éléments de réflexion nouveaux. Sans doute aussi n'est-ce pas ce public qui était visé, mais celui des lecteurs qui n'ont pas eu la chance de pouvoir suivre l'édification d'une œuvre du vivant de son auteur; et qui, attendant l'ouverture lointaine des fonds archivés, ressentent le besoin, un besoin sur lequel Yourcenar a maintes fois émis les plus expresses réserves, de savoir de quel être humain sont nées ces pages qui, d'une manière certaine et comme toute grande œuvre, nous ont formés autant et souvent

bien plus que notre famille selon la chair. Ce qui n'établit pas de manière irréfutable l'intérêt véritable c'est à dire littéraire de ce genre d'entretiens, mais peut-être celui du fameux koan sur lequel s'ouvre *Souvenirs pieux*?

Ces lecteurs-ci, peut-être plus que ceux-là, apprécieront probablement que Yourcenar revienne fréquemment et comme inlassablement, si l'on peut dire sans ironie, sur les mêmes thèmes qu'elle ou qu'on présente comme ses thèmes fondamentaux, fût-ce pour les moduler en fonction de l'interlocuteur, du temps accordé, de sa propre évolution ou de son état de santé. Ils trouveront certainement des plus utiles la bibliographie due à Françoise Bonali Fiquet, et l'*index nominum* qui complètent le panorama offert au public de langue française par ces vingt-trois entretiens. Les autres auraient sans nul doute apprécié un *index rerum* qui, devant le retour inévitable de certains propos, ne les aurait pas obligés à faire leur propre index et aurait fourni en fin de compte et au plein sens de l'expression, la seule *table des matières* qui vaille.

On a trop souvent dit et répété que la première femme élue à l'Académie française l'avait été, entre autres, bien qu'établie en terre américaine et devenue depuis des décennies citoyenne des États-Unis sans y avoir été le moins du monde forcée, pour la francité inébranlable de sa langue et son style. Ceux qui l'ont dit et répété peut-être ne l'ont pas toujours lue d'assez près? Ou bien ont cédé et cèdent encore à ce vice constitutif des médias: la

manie du sensationnel qui pousse à la schématisation et mène à la désinformation. Peut-être certaines notes du livre auraient-elles mérité une meilleure information des réalités nord-américaines dans lesquelles Yourcenar baignait et desquelles elle jouait parfois devant l'européen naïf. Ainsi, par exemple, de la note 2 de la page 412, ou encore de la note 1 de la page 426 où le présentateur de ces entretiens, à la suite de Josyane Savigneau, veut nous le faire à l'émotion. De même n'est-on pas loin de trouver «hénaurme», comme aurait dit Flaubert, et pour de semblables raisons, la note 1 de la page 142 qui assimile abusivement, absurdement, scandaleusement «mort de la mère» et «libération pour l'enfant» - l'enfant qui vient de naître? Ce n'est pas la première fois, hélas, septante-sept fois hélas! Est-ce bien le portrait d'une voix, seulement?

Aucun livre n'est parfait, sauf les plus grands d'entre les plus grands. Celui-ci n'y prétend pas. Mais au mérite, qui n'est pas mince si l'on peut dire, de proposer un manuel de références et peut-être de référence à ceux qui débutent dans les études yourcenariennes, ils sont nombreux, et qui voudront bien, c'est infiniment plus rare mais c'est aussi la *voie* sinon toujours la voix de Yourcenar, se donner la peine - et la joie - de lire et de le lire les yeux grands ouverts.

ANDRE MAINDRON

**MICHÈLE GOSLAR, YOURCENAR BIOGRAPHIE
"QU'IL EÛT ÉTÉ FADE D'ÊTRE HEUREUX",
BRUXELLES, EDITIONS RACINE, 1998, 406 p.**

Dès l'*Avant propos* le lecteur est renseigné sur la motivation de l'ouvrage autant que sur la démarche de l'auteur: une empathie subitement déclenchée à la nouvelle de la mort de Marguerite Yourcenar et l'ambition acharnée d'écrire sa biographie. Entre temps deux autres biographies paraissent, celle de Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar, L'Invention d'une vie*, Paris, Gallimard, 1990, 542 p. et celle de Michèle Sarde, *Vous, Marguerite Yourcenar, La Passion et ses masques*, Paris, Laffont, 1995, 426 p. Inutile de remarquer que ce troisième projet de biographie est un vrai défi que Michèle Goslar a relevé. Elle a persévéré, se délimitant de ses consœurs et cherchant, affirme-t-elle, des réponses à des interrogations restées "en suspens" après la lectures des deux biographies, ci-dessus mentionnées. En outre, elle part à la quête du moi profond pour montrer "combien l'austère Marguerite Yourcenar fut un être déchiré, dominé, victime de la passion, et, pour tout dire, exclu du bonheur; ensuite déceler ou éclairer les visages - le sien compris - ou les événements - ceux qu'elle vécut inclus - qui inspirèrent directement les oeuvres." (p.8)

Pour ce faire, Michèle Goslar entend adopter une démarche mimétique: s'imprégner d'abord de la réalité où a vécu Marguerite Yourcenar à la fin de sa vie (Prologue, Petite Plaisance, août 1987, p.13-21), puis remonter le

fil du temps et "grimper avec elle la pente abrupte qui mène à la terrasse du Mont Noir", découvrir ses parents, sa famille, cheminer avec elle à travers le monde jusqu'au jour de son dernier voyage, vers l'au-delà.

Il nous faut apprécier le travail complexe auquel Michèle Goslar s'est livrée: une documentation considérable puisée aux sources les plus dignes de confiance, résultat d'une enquête menée près de dix ans en Belgique, en France, en Suisse, en Grèce aux Etats-Unis, recours aux écrits souvent inédits, un va-et-vient continu de l'oeuvre à l'auteur et inversement, trajectoire vers le vrai, compliquée de détours, de pièges mais aussi d'apparitions ou de découvertes.

En spécialiste de la chose, Philippe Lejeune parlait de récit biographique plus vrai que l'autobiographie. Il pensait certainement au fait que la plupart des autobiographies sont amenées à biaiser, ne serait-ce que par crainte d'aveux impudiques ou dangereusement anecdotiques. Vu le respect religieux des sources et la fidélité au mot qui la travaille on pourrait dire que Michèle Goslar ambitionne un pareil projet. Cela ne devrait nullement surprendre puisqu'elle avoue elle-même dans l'avant propos: "J'ai rêvé d'écrire ce livre à la première personne, comme s'il se fût agi de la confession, à la fois ferme et hésitante d'une femme qui a traversé le siècle,

cherchant à s'y orienter le plus sereinement possible, c'est-à-dire sans ajouter à la violence à la laideur, à la bêtise et à la convoitise. Je n'y ai renoncé que parce que le recul, entre l'auteur et moi était trop mince et la connaissance intime de certains faits trop faible pour l'oser. Je le regrette encore" (p.19) Elle semble par là répondre aux réticences que Marguerite Yourcenar formulait dans une lettre Georges de Crayencour du 2 septembre 1980 "(Et) j'avoue que je suis ennuyée par tant de gens qui s'occupent de la biographie des écrivains, sans en savoir grand-chose, que je commence à me méfier du genre. Quand je m'en mêle, je dis presque à chaque ligne: "peut-être" ou "probablement" En fait une probité intellectuelle lui fait souvent écrire des "probablement", mais aussi des "sans doute" tranchants, comme dans ces passages sur la genèse du *Coup de grâce*: "Une seule fois Sophie et Eric - sans doute Marguerite et André - se rapprochent après une scène où ils auraient pu mourir ensemble" et un peu plus loin: "Une scène probablement vécue, parce qu'elle apparaît aussi dans *Anna soror*...rassemble les amants des deux côtés d'une porte de chambre close" (p.172). La démarche de la biographe, d'identification à Marguerite Yourcenar et partant aux personnages de son oeuvre amène des réfutations du type de la prolepse (d'ailleurs fréquentes dans les pages du livre) ainsi que des anticipations sur la destinée de tel ou tel personnage où s'étale une lecture minutieuse de l'oeuvre

yourcenarienne: "Marguerite Yourcenar pressentait-elle sa propre fragilité lorsqu'elle le faisait dire à Eric, au sujet de son héroïne adolescente. *Elle était trop jeune pour se douter que l'existence n'est pas faite d'élan subits et de constance obstinée, mais de compromissions et d'oublis* A ce point de vue, elle serait toujours restée trop jeune, même si elle était morte à soixante ans". Et voilà le commentaire de Michèle Goslar: "Elle vivra bien au-delà des soixante ans, et revivra, bien au-delà de cet âge, la passion de Sophie pour un autre Eric. Mais elle croira la vivre plus sereinement (p.172-173). Ailleurs, souvent l'auteur réitère des aveux d'ignorance comme sur cette mention trouvée dans l'agenda de l'écrivain: "*Fin d'une très heureuse année. Merci. On ne sait à quoi ou à qui attribuer cette étrange note laissée dans l'agenda de 1944- ni à qui ou à quoi vont ses remerciements*".

Tout en pratiquant une sorte de dépersonnalisation, voire humilité Michèle Goslar, emboîtant le pas de Marguerite Yourcenar comble les lacunes, lui substitue même sa plume s'efforçant à la plus grande exactitude: elle indique toutes les sources (témoignages et documents) et les points précis où elle était contrainte, faute d'information, de laisser courir son imagination. Dans tous les cas elle cherche à faire la part du certain sinon à celle du vraisemblable afin de laisser le lecteur libre de son jugement.

LIVIA TITIENI

**REMY POIGNAULT, VICENTE TORRES, JEAN-PIERRE CASTELLANI,
MARIA-ROSA CHIAPPARO (ED.), *L'ÉCRITURE DU MOI DANS L'ŒUVRE
DE MARGUERITE YOURCENAR. ACTES DU COLLOQUE INTERNATIONAL
DE BOGOTA (5-7 SEPTEMBRE 2001)*, CLERMONT-FERRAND, SOCIÉTÉ
INTERNATIONALE D'ÉTUDES YOURCENARIENNES, 2004, 240 p.**

En septembre 2001 un colloque international a eu lieu à l'Université de Los Andes de Bogota, sur l'initiative du spécialiste Vicente Torres. Lors de l'organisation de cet événement scientifique, la Société Internationale d'Études Yourcenariennes et l'université colombienne ont eu pour collaborateurs l'Ambassade de France à Bogota et la Fondation Santillana. La langue commune des manifestations étant le français, les Actes publiés à Clermont-Ferrand constituent une première version, la traduction hispanique des communications restant à publier en Colombie.

Les spécialistes participants sont venus de pays des plus éloignés par rapport à la capitale sud-américaine: du Japon, de la Grèce, des États-Unis ou de la Roumanie, notamment Madame Maria Vodă-Căpușan, qui a représenté avec un succès indiscutable la Faculté des Lettres de Cluj. L'intérêt commun des yourcenariens présents à cette occasion pour la dimension identitaire de l'œuvre de Marguerite Yourcenar a eu comme résultat une série de conférences tout aussi intéressantes, en même temps dans leur diversité et dans leur continuité.

Dédié à la mémoire de Blanca Arancibia, organisatrice de la première manifestation scientifique consacrée à l'œuvre de Marguerite Yourcenar en Amérique latine – le colloque *Lectures transversales de Marguerite Yourcenar* qui a eu lieu à Mendoza, en Argentine, en 1994 – le volume comprend également la communication soutenue par celle-ci à l'événement de Bogota, sous le titre *Assise, la fileuse au bleu de la croisée*. Entre Paul Valéry – dont elle avoue avoir «volé» le vers qui constitue le nom de son exposé, Harold Bloom et Sven Birkerts, l'auteur se propose de déceler l'énigme de la lecture et de ses réseaux, approche théorique comparative qui établit quelques balisages nécessaires à la question du moi dans la critique littéraire sans pour autant épuiser le sujet.

Une tout autre approche est celle du professeur Rémy Poignault, qui procède à une analyse de la culture classique des personnages des *Souvenirs pieux* entre le statut de vernis et celui de culture de fond, cela tout en poursuivant le trajet de l'héroïne Fernande en tant que moyen d'expression de la critique yourcenarienne de l'inculture. D'autres

démarches critiques touchant, de loin ou de près, à la même œuvre, envisagent soit des questions de récurrence verbale – comme l’argumentation linguistique d’André Maindron, soit des éléments psychanalytiques – tels les deux fragments cités par l’Autrichien Walter Wagner comme possibles preuves d’un traumatisme natal.

Parmi les exposés traitant des représentations identitaires à travers des moyens rhétoriques citons la contribution de Colette Gaudin de l’Université de Dartmouth, *Hadrien corps et âme: aventures de l’identité*, une analyse pertinente du rythme narratif des *Mémoires d’Hadrien*; à l’avis de l’auteur, la succession des crises physiques et spirituelles que le personnage semble traverser n’étant rien d’autre qu’un parcours de vie construit «dans la remémoration à l’ombre de la mort imminente» (p. 35).

Une communication pour le moins intéressante s’avère être également l’œuvre de May Chehab, qui opère la promotion d’un nouveau syntagme, celui d’*autobiologie*. Cela pour affirmer l’impossibilité d’une exploitation totale de la mémoire propre, selon la yourcenarienne chypriote, Marguerite Yourcenar penchant plutôt vers l’emploi des chaînes d’événements vécus par son grand-père, Michel-Charles.

Si Claude Benoît et May Chehab favorisent les parallèles entre *je* et *moi*, Jean-Pierre Castellani procède à son argumentation sur les modalités du

discours autobiographique – dans la trilogie du *Labyrinthe du monde* – à travers l’idée que le *je* des lettres qui donnent la forme des *Souvenirs pieux* deviendra un *nous* plus compréhensif et plus permissif dans des romans épistolaires tels *Alexis* ou *Mémoires d’Hadrien*. La mention – par Pierre Castellani – des didascalies en tant qu’arguments à la faveur de la manière de se parler à soi-même que représentent les lettres rappellera une contribution portant en totalité sur la théâtralité yourcenarienne, l’exposé *Le moi théâtral de Marguerite Yourcenar* de Madame Maria Vodă-Căpușan.

Le spécialiste japonais Osamu Hayashi est l’auteur d’un rapprochement entre la dimension freudienne du *moi* yourcenarien et une possible influence bouddhique. Cette démarche imbue d’éléments de philosophie *zen* sera suivie par l’approche mythologique de Mireille Brémond, qui se pose la question si le mythe n’est pour l’auteur un paravent subtil du *moi*.

La contribution qui clôt le volume est celle de Maurice Delcroix, auteur de *Soi comme un autre*, communication qui démontre à la fois un inouï sens de l’humour et une capacité de synthèse remarquable, le tout pour argumenter ce que Monsieur Delcroix appelle un «effacement du moi» (p. 231) bénéfique pour le processus idiosyncrasique de la création littéraire.

MARIA MĂȚEL-BOATCĂ

**YVON BERNIER, *INVENTAIRE DE LA BIBLIOTHEQUE
DE MARGUERITE YOURCENAR. PETITE PLAISANCE,
CLERMONT-FERRANT, SOCIETE INTERNATIONALE
D'ÉTUDES YOURCENARIENNES, 2004.***

Si vous voulez savoir ce que Marguerite Yourcenar aimait lire ou quels étaient les sujets auxquels elle s'intéressait, le livre d'Yvon Bernier peut satisfaire votre curiosité. S'il s'agit de plus qu'une simple curiosité et ces informations vous sont nécessaires pour écrire une étude sur son œuvre, alors ce livre est incontournable.

La maison de Marguerite Yourcenar est ouverte au grand public, ses bibliothèques n'ont pas été touchées depuis sa mort, n'importe qui donc peut aller voir ses livres. Heureusement pour nous, il n'est plus nécessaire de faire le voyage jusqu'à *Petite Plaisance* grâce aux efforts d'Yvon Bernier qui a dressé un inventaire des livres qui s'y trouvent, inventaire disponible maintenant dans les librairies. Cet ouvrage, littéralement exhaustif, est dédié aux chercheurs et respecte rigoureusement toutes les règles de la bibliothéconomie. La méthode qu'Yvon Bernier adopte pour inventorier les livres vient à l'aide de ceux qui chercheraient des associations entre l'œuvre de Marguerite Yourcenar et ses lectures, en abandonnant le classement par ordre alphabétique et en gardant l'ordre établi par Yourcenar, plus révélateur. La place que tel livre occupe dans la bibliothèque, les autres livres qui se trouvent dans sa proximité,

tout peut devenir un indice précieux pour l'exégète. Bernier procède donc allant d'une pièce à l'autre, en commençant par le couloir d'entrée et présentant chaque bibliothèque dans l'ordre de leur emplacement. L'ouvrage commence avec la *Bibliothèque du couloir d'entrée* et s'achève avec les *Bibliothèques de la chambre de Marguerite Yourcenar*. On remarque les efforts de Bernier pour présenter le plus fidèlement l'emplacement exact de chaque bibliothèque. Nous pouvons découvrir par exemple la *Bibliothèque à droite de la porte du couloir d'entrée ouvrant sur le living* (p. 111) ou la *Seconde bibliothèque à gauche de la porte du bureau contre la bibliothèque derrière la porte de celui-ci et le placard* (p. 295).

Le fonds de livres de Marguerite Yourcenar comprend un nombre impressionnant de livres (quelques 7000 volumes) et révèle la culture étendue mais aussi les intérêts très variés de l'écrivain, allant de l'histoire antique jusqu'aux différentes formes de religion ou à la magie médiévale. La plus intéressante est la bibliothèque de son cabinet de travail, surtout si l'on suppose qu'il y a là les livres qu'elle a le plus étudiés pour écrire ses ouvrages. Nous y trouvons, dans une première bibliothèque, les auteurs

antiques (Lucrèce, Marc Aurèle, Caro, Plutarque, Pompée) traduits et en latin et des livres d'exégèse sur la littérature antique. Il y a aussi beaucoup d'ouvrages dédiés à la religion (christianisme, paganisme, judaïsme, etc.) parmi lesquels le *Zamolxis* de Mircea Eliade. Les mythologies et les légendes antiques y tiennent aussi une place importante: nous y trouvons pêle-mêle des livres sur la mythologie scandinave, saxonne, germanique. La *Légende des Nibelungen* y côtoie les contes populaires balkaniques ou le *Kalevala* finlandais. Nous remarquons aussi, parmi beaucoup d'autres ouvrages traitant de l'histoire antique le *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* en cinq tomes de Daremberg et de Saglio et un grand nombre d'albums d'illustrations de différents musées d'histoire (surtout d'histoire antique).

Une autre bibliothèque de la même pièce est réservée presque entièrement à la littérature antique grecque, mais nous y trouvons aussi quelques études d'ethnologie et d'anthropologie et des livres sur les religions orientales. Les littératures assyrienne, babylonienne et mésopotamienne y ont une place aussi.

La quatrième bibliothèque est dédiée à la linguistique. À part une quinzaine de livres de Borges, s'y trouvent surtout des dictionnaires, des grammaires, des études de linguistique, qui révèlent la passion de Yourcenar pour l'étude des langues étrangères. Outre l'anglais, l'italien,

l'espagnol et le portugais, d'autres langues plus exotiques y sont représentées: le grec, le japonais, le sanskrit, le néerlandais.

La littérature antique romaine occupe elle aussi une bibliothèque entière: la cinquième bibliothèque du cabinet de travail contient les œuvres des auteurs représentatifs de la Rome antique, dont l'œuvre complète en plusieurs dizaines de volumes de Cicéron.

Si nous pouvons supposer que le cabinet de travail, destiné principalement à l'étude et à l'écriture, contient les ouvrages nécessaires pour ces activités, le même raisonnement nous dit que la chambre de Marguerite Yourcenar, probablement destinée au repos et aux loisirs, contient ses auteurs favoris qu'elle aimait lire pour le plaisir de la lecture. Nous y trouverons quelques ouvrages représentatifs de grands classiques comme Shakespeare, Dante ou Racine, ou de romantiques comme Milton, Théophile Gautier, et surtout des auteurs du XX-ème siècle, à commencer par les œuvres complètes de Proust, Gide, Schumberger, Cocteau, Montherlant, Lorca jusqu'à l'autobiographie de Gandhi. Les noms les plus connus de la littérature universelle s'y trouvent: les anglophones: Yeats, Maugham, Lawrence, Huxley, Shaw, Virginia Woolf, Joyce, Forster, Henry James; les italiens: Buzzati, Pirandello, Cesare Pavese; les hispaniques: Lorca, Pessoa, Jimenez; mais aussi beaucoup d'auteurs japonais, en principal les œuvres de Yukio Mishima.

Dans la bibliothèque à la tête du lit de Yourcenar il y a aussi des atlas d'astronomie, de géographie, des ouvrages sur le Tibet ou le Japon, des albums de photos, mais aussi de la philosophie orientale: yoga, zen.

Le livre d'Yvon Bernier est un instrument de travail précieux pour n'importe quel chercheur qui veut se consacrer à l'étude de l'œuvre yourcenarienne. La valeur du livre est augmentée par l'existence d'un

nombre de huit photos illustrant les pièces les plus intéressantes (y compris le cabinet de travail et la chambre de Marguerite Yourcenar), un index alphabétique des auteurs, et un autre des ouvrages anonymes. On déplore seulement l'absence d'une table des matières, ce qui fait qu'il faut feuilleter des dizaines de pages si l'on veut trouver telle ou telle bibliothèque.

CRISTIAN GYURKAN

**BERNARD ANDRIEU, *LE CORPS EN LIBERTE.*
INVENTION OU ILLUSION DU SUJET?,
BRUXELLES, ÉDITIONS LABOR/ESPACE DE LIBERTES,
ÉDITIONS DU CENTRE D'ACTION LAÏQUE, 2004.**

Le titre contient déjà les éléments majeurs que Bernard Andrieu place au centre de son livre: l'individu du XXI-e siècle et son corps. La cohésion du rapport entre ces deux termes sera assurée par un troisième: le concept de liberté. L'auteur affirme dès «L'Avant-propos» avoir l'intention d'interroger toutes les limites imposées au corps moderne afin de pouvoir décider si la liberté corporelle est une invention du sujet ou une illusion produite en lui par la société dans le but de le maintenir dans ses normes. L'intérêt que cette question suscite chez Bernard Andrieu est justifié par sa conviction que l'individu occidental est persuadé du fait que la liberté du corps a une importance capitale dans la définition de l'identité personnelle. La relation de l'individu à soi-même, à la société, à la nature, à la mort,

tels sont les points de repère que l'anthropologue impose à sa démarche.

Le point de départ de l'analyse de la culture corporelle occidentale est représenté par la réflexion sur la légitimité de la transgression de toute loi naturelle dans la tentative d'une libération totale du corps. Bernard Andrieu commence par commenter le péché originel mentionné dans l'*Ancien Testament* comme la première mutation opérée par l'être humain à l'intérieur de l'ordre de la nature. Il continue par l'étude de l'interprétation de l'Apocalypse par Sade où l'écrivain français introduit un clivage entre l'ordre de la nature et l'action humaine. Aujourd'hui, la mode SM, qui se réclame toujours de Sade, se veut une manière de dépasser les limites de la nature. Il s'agit de la quête de la liberté sexuelle par la domination des autres,

par la maîtrise de son corps, par l'exercice du pouvoir. Une autre façon de transgresser l'ordonnement de la nature remarquée par Andrieu est l'apologie du regard. L'hypertrophie de la vue remplace le toucher. Le contact direct entre les corps est court-circuité par l'interposition d'un écran médiateur (TV, vidéo, DVD, ordinateur) qui met en réseau les corps sans qu'ils se touchent. La rhétorique de l'image et du discours deviennent les seuls moyens de communication.

Les effets au niveau du corps humain de l'essor enregistré par la technologie médicale sont également pris en discussion. La découverte des méthodes contraceptives dépossède la sexualité de sa fonction de reproduction en la réduisant aux dimensions d'un simple jeu. Désormais, la famille n'est plus le résultat d'une relation naturelle entre un corps masculin et un corps féminin. Elle est fondée plutôt sur un choix. La libération de la femme du déterminisme naturel a modifié son identité sociale. Elle n'est plus limitée à sa fonction de mère c'est-à-dire de reproduction et de perpétuation de l'espèce. Bernard Andrieu montre aussi que les nouvelles pratiques médicales permettent à l'individu d'opérer des modifications sur son corps naturel. L'invention des moteurs biomoléculaires, l'injection de cellules souches, l'incorporation des nano-robots contribuent à la transformation corporelle. Le morcellement de ce corps nouveau développe son propre imaginaire. L'addition des composantes technologiques efface la différence entre la machine et le sujet.

Puisqu'il est permis au sujet de transgresser les lois de la nature afin d'acquérir sa propre liberté corporelle, Bernard Andrieu se propose aussi d'établir à quel point la déontologie médicale permet à l'individu d'exercer le libre usage de sa mort. Selon lui, la société française délimite le respect du corps humain en privilégiant les soins palliatifs plutôt que l'euthanasie. Lorsqu'il s'agit de la mort, ce n'est plus au malade ni au médecin de choisir le cours des événements, mais on s'en remet aux normes préétablies stipulées par la déontologie médicale.

La dimension individuelle de l'être humain se double en permanence de sa dimension sociale. En tant qu'anthropologue, Bernard Andrieu est conscient de l'ampleur de l'influence que le corps politique exerce sur le corps individuel. La langue, les valeurs, les cultures, les modes d'apprentissage, les structures sanitaires, le contrôle de l'existence des citoyens, le niveau économique, l'organisation du travail sont autant de moyens par l'intermédiaire desquels l'identité politique déteint sur celle de l'individu.

Bernard Andrieu conclut par la réflexion sur les trois impuissances absolues contre lesquelles la tentative de libération corporelle ne peut rien: l'impuissance ontologique de la mort, l'impuissance métaphysique, suite à la condamnation divine de l'homme à rester à l'état de créature et l'impuissance naturelle qui limite l'action de l'homme à respecter la création sans chercher à en découvrir les lois.

VLAD MEZEI

FABRICE VAN DE KERCKHOVE (TEXTES REUNIS PAR), JEAN DANHAIVE ET YVES DE BRUYN (AVEC LA COLLABORATION DE), PAUL WILLEMS, L'ENCHANTEUR, NEW YORK, PETER LANG EDITEUR, 2002 [COLL. "BELGIAN FRANCOPHONE LIBRARY"]

Paru à l'initiative de Donald Friedman, le volume consacré à Paul Willems a été financé par le Ministère de la Culture de la Communauté Française de Belgique. En tête de ce recueil d'hommage figurent deux nouvelles de Paul Willems, traduites en anglais par Donald Friedman. Le choix des nouvelles *Les Cerises* et *Les Sphères d'eau* justifie l'affirmation du traducteur qui nomme Willems "a poet of memory" ("un poète de la mémoire"). Cette appellation signifie non seulement le fait que la voix mélancolique du prosateur Willems célèbrerait un Eden perdu qui est celui de la poésie immanente, mais aussi le fait que, en témoin honnête, Willems décrit également la cruauté et les violences du monde.

Après l'œuvre traduite de Willems, la première partie de l'ouvrage comprend une partie de ses lettres et certains extraits des carnets de l'écrivain datant des années soixante. La question de la mémoire se pose également dans les lettres adressées à ses parents, la romancière Marie Gevers et le peintre Frans Willems. Le jeune créateur se propose d'approfondir ce qu'il appelle le «capital» de l'enfance que ses parents lui ont rendue heureuse, trésor qui lui donnera la force nécessaire pour vaincre tous les dangers possibles. Suivent des lettres à Charles Bertin, Jacques Ferrand, Pierre Cambier, Jean

Sigrid, correspondance chargée d'une métaphorisation inouïe du quotidien et d'un sens de l'humour qui témoignent à la fois de l'optimisme de Willems et de sa foi dans les vertus de l'art. Les extraits des carnets 1961-1969, choisis par Elza Willems, l'épouse du dramaturge et prosateur, expriment l'étendue des préoccupations de l'auteur tout en révélant une manière particulière de percevoir les événements non comme des suites de faits, mais comme de véritables séquences d'impressions.

La parole revient aux amis de Willems, à commencer par le discours de son fils, Jan, prononcé à l'occasion des funérailles du créateur, le 2 décembre 1997, à Missenbourg. Pierre Harmel parle de la notion de sacré selon Paul Willems, tandis que Marc Quaghebeur adresse au dramaturge une lettre au-delà de la tombe, lettre où la mémoire qui hantait Willems revient pour l'englober («Tu es dans la mémoire profonde»).

Dans la section consacrée au théâtre de Willems, les souvenirs de Jacques Colson, Freddy Aeby, Janine Bandin-Willems et Jan Blockx portent sur le Théâtre de Verdure de Missenbourg, où la troupe réunie par les soins de Willems, de Marie Gevers et d'Émile Gevers a mis en scène entre 1934 et 1951 des fêtes et des divertissements composés - pour la

plupart - par Paul Willems, mais aussi la pièce *Jacqueline de Bavière*, dont l'auteur est Marie Gevers.

La traductrice Suzanne Bourgoyne décrit les moments privilégiés de sa collaboration avec l'auteur, ses révélations réalisant le passage vers les articles qui concernent Paul Willems en tant qu'animateur.

Les écrivains qui parlent de Willems - Charles Bertin, Alain Bosquet de Thoran, Guy Vaes et Fernand Verhessen - mentionnent le «traitement original de l'irrationnel poétique» (p. 136) qui constitue la toile de fond de l'écriture willemsienne et aussi le fait que chez l'auteur «l'émerveillement ... s'inscrit dans l'instant ou, si l'on préfère, dans l'oubli du temps chronologique» (p. 149).

Les études de la quatrième partie correspondent aux deux passions majeures du créateur: le théâtre et la prose. Si, à l'avis de David Willinger, Willems est une «figure of transition and intersection in the Belgian dramatic tradition», Ana Gonzalez Salvador examine le statut du mannequin dans les pièces *La Ville à voile* et *La Vita brève*, tandis que Pierre Piret parle

d'un «trompe-l'oreille» qui symbolise le rôle de la voix dans la configuration dramaturgique spécifique à Paul Willems.

En évoquant la chronotopie dichotomique de la prose willemsienne, Laura Lopez Morales mentionne également un «bestiaire singulier» qui marque de sa présence le roman *Blessures*. Pour Angélique Tasiaux, les héroïnes romanesques de Willems sont «parées des attributs d'une féminité voilée par les grâces de l'ignorance» (p. 253), ce qui ramène la discussion sur l'importance du souvenir de l'enfance dans la création de l'auteur. Si Eric Lysøe analyse la dimension symbolique du roman de jeunesse *Tout est réel ici*, Renée Linkhorn est préoccupée par «le temps-qu'il-fait et le temps-qui-passe» chez Willems.

Ce périple est complété par les affirmations du dramaturge au sujet de son théâtre, son argumentation s'appuyant sur l'exemple de la mise en scène de la pièce *La Vita brève* pour démontrer la portée du souvenir en général et son implication dans l'œuvre littéraire en particulier.

MARIA MĂȚEL-BOATCĂ

**AUTRE SUD, CAHIERS TRIMESTRIELS, MARSEILLE,
ÉDITIONS AUTRES TEMPS, N 25, JUIN 2004, 159 p.**

Sous la direction de Gérard Blua, la revue marseillaise *Autre SUD*, cahiers trimestriels consacrés surtout à la poésie contemporaine, s'institue comme un espace non seulement *autre*, mais aussi *de* l'autre. Un espace dense, qui

dans ses environ 150 pages, réussit brillamment dans son projet de faire résonner des voix singulières, puissantes et envoûtantes. La fréquentation de cet espace invite à un exercice d'écoute et de silence, la seule sagesse encore

possible aujourd'hui, selon le poète belge Yves Namur, l'invité de cette vingt-cinquième livraison d'*Autre SUD*.

La revue débute par un dossier (50 pages) consacré à Yves Namur, une des voix les plus importantes de la poésie contemporaine, lauréat de nombreux prix littéraires et membre de l'Académie Royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Le dossier inclut des poèmes inédits, un entretien et plusieurs articles critiques, signés, entre autres, par Gaspard Hons, Philippe Jones, Roger Munier ou Jean Royer. Depuis 1992, avec *Fragments de l'inachevée*, la poésie de Namur s'inscrit dans une «quête intermittente», poursuivant inlassablement la transparence de l'être, se proposant de surprendre, fût-ce pour un seul moment, l'ombre de quelque dieu «perdu» ou «terrible».

Les études critiques, hétérogènes par les approches adoptées, convergent pourtant, au fil de leurs analyses textuelles, vers un espace traversé par les mêmes tensions et lignes de fuite. Une poésie «attentive à la parole d'autrui» (André Ughetto), une recherche, toujours inachevable, des commencements, selon Jean Royer, «interrogation perpétuelle» pour Bernard Mazo ou «questionnement» (Philippe Jones) prolongeant ses miroitements dans l'esprit du lecteur, troublé à jamais, voilà quelques propositions de lecture qui ne s'érigent jamais en grille interprétative. Leur seule ambition reste la saisie d'un pluriel de trajets signifiants. Dans cette perspective, elles constituent une écoute tout autant qu'une lecture, une écoute de cette voix autre d'Yves

Namur, celui qui n'hésite pas à proclamer: «J'aime l'Ouvert.» La leçon de Hölderlin n'a pas été oubliée.

La deuxième rubrique de la revue, «Espace méditerranéen», accueille les poèmes d'Yves Broussard et de Jean Claude Xuereb. Leurs démarches poétiques creusent toutes les deux la quête d'un espace originaire, lieu d'une mémoire et de la rédemption de cette mémoire.

«Partage des voix» se veut un hommage rendu à la polyphonie. On a apprécié le goût exquis de la mise en présence de voix multiples (textes poétiques ou en prose de Christiane Baroche, Pierre Dhainaut, Jean-Pierre Luminet et Jean Rousselot), des voix qui transcendent leur expérience singulière – intuitive ou réflexive – pour approcher l'universel. Des dictions de l'épreuve, du deuil (cette livraison d'*Autre SUD* est dédiée à Jean Rousselot qui, à l'heure de la publication de la revue, venait de quitter ce monde) ou du néant qui figurent pourtant, en filigrane, la promesse d'un inespérable. S'«[i] se fait tard dans le monde», «veille que veille on nage» (Jean Rousselot).

À l'étrangeté des voix appartenant pourtant à la même culture, les «voix d'ailleurs» associent un effet de dépaysement: cette rubrique donne la parole à un poète libanais. Les poèmes d'Akl Awit, poète libanais contemporain, dont la «Lettre adressée à Dieu», publiée la veille de la guerre américaine en Irak, lui a valu l'accusation de blasphème, cristallisent une méditation discrète, même pudique, sur la subjectivité, la mémoire et les enjeux de l'acte d'écriture.

«Tribune libre» se consacre à un sujet particulièrement brûlant de la polémique actuelle. L'article de Jean-Pierre Luminet est une interrogation sur les discours philosophique et scientifique touchant à la problématique de la cosmogonie. Échappant au dogmatisme aussi bien qu'à l'empirisme, l'argumentation de Luminet constitue une belle leçon d'équilibre et de conciliation entre les différents discours (mythologique, philosophique, scientifique) qui organisent leurs systèmes autour de la pensée de l'originaire.

Les rubriques «Mises en scène» et «Chroniques et notes» sont dédiées à des réflexions autour des actualités

théâtrales ou littéraires. Le public francophone roumain sera content de découvrir dans les pages de la revue, une note de lecture consacrée à la réédition des *Chants du mort*, poèmes populaires roumains recueillis par Constantin Brăiloiu et traduits en français, en 1946, par le poète roumain Ilarie Voronca (avec l'appui de Jacques Lassaing), peu avant qu'il ne se suicide.

Nous saluons l'apparition de ce vingt-cinquième numéro d'une revue dont la discontinuité formelle ne fait que renforcer une intuition toujours fidèle à elle-même.

ANDREEA-FLAVIA HOPARTEAN

TRANSYLVANIAN REVIEW/REVUE DE TRANSYLVANIE,
INSTITUT CULTUREL ROUMAIN, CENTRE D'ETUDES TRANSYLVAINES,
VOLUME XIII, NO. 4, HIVER 2004.

La plupart des études incluses dans ce numéro de la revue est issue d'un projet d'enseignement et de recherche développé par Ioana Bot à l'Université «Babeş-Bolyai» de Cluj-Napoca et Adriana Babeţi à l'Université de l'Ouest de Timişoara (2003-2004). L'*Introduction* signée par Ioana Bot vient prouver l'importance scientifique de l'histoire littéraire comme discipline académique et impose une interrogation des méthodes, des écoles, des pratiques qui cernent l'avenir de cette discipline, mais aussi une intégration des exemples roumains dans le contexte européen. L'historien roumain de la littérature doit analyser

un objet «impur», complexe, à cause de la multiple insertion de l'histoire dans la construction des lieux littéraires de la modernité.

L'article de Kazimierz Jurczak analyse l'héritage romantique et symbolique dans la littérature polonaise du XXe siècle. La littérature polonaise des deux derniers siècles a été marquée par une formation romantico-symbolique qui s'organisait autour des valeurs spirituelles de la collectivité: la patrie, l'indépendance, la liberté de la nation, la solidarité nationale. L'évolution du code culturel est située sous le signe des dénégations et reprises successives des valeurs romantiques. À

la fin du XIXe, au début du XXe siècle et pendant l'entre-deux-guerres, la culture a été dominée par une version modifiée, vulgarisée du paradigme romantique. Pendant la période communiste, la culture devient «utilitaire», donnant naissance au kitsch socialiste, pour aboutir dans les années '80 à la revitalisation de ce paradigme, mais aussi à une tendance régressive en ce qui concerne la perception de l'histoire. La période postcommuniste relève d'une crise dans la littérature polonaise qui semble indifférente à l'héritage romantique, ce qui n'est pas tout à fait vrai, car la culture polonaise ne se sépare pas définitivement de cet héritage.

L'étude d'Adrian Tudurachi est dédiée au concept de «suggestivité» tel qu'il a été perçu par le critique roumain E. Lovinescu au début du XXe siècle. La suggestivité est un instrument du discours poétique, mais elle est utilisée aussi dans le langage quotidien qui favorise l'ambiguïté et la pluralité des interprétations plutôt que l'exactitude exigée par les concepts scientifiques. Ne faisant aucune distinction entre le sens symboliste et sociologique du concept, Lovinescu transfère d'un type de discours à l'autre un attribut spécifique seulement à l'un d'eux, touchant ainsi au plus important problème du concept: celui de l'identité. Une analyse pertinente des affirmations du critique prouve que l'opposition entre le langage notionnel et le langage suggestif est annulée et l'ambiguïté peut constituer une possibilité d'aborder le concept littéraire.

Ligia Tudurachi analyse la poétique innovatrice de Lovinescu dans le roman *Mite*. Il y a chez cet auteur l'idée de la concurrence entre la qualité descriptive du langage et ses pouvoirs fondateurs de réalité. Une série d'exemples prise au roman prouve que la réalité du discours fait concurrence à la réalité des personnages, la réalité des scènes ne fait que se conformer au discours qui leur préexiste. L'anticipation de la fiction romanesque par le texte poétique crée ainsi une situation inhabituelle pour une narration réaliste. Utilisant le même champ sémantique, entre le «commentaire» (le discours donné comme citation) et la narration, il n'y a plus de différence perceptible; il s'agit d'une sorte d'intertextualité. Lovinescu rompt avec la tradition réaliste, mimétique du roman, mais il reconstruit la fiction romanesque d'une autre manière: la réalité dissolue se recompose en une réalité du verbe.

La culture de Transylvanie a un aspect pluriel à cause de la présence et de la coexistence de plusieurs groupes ethniques dans cette région. Dans le cas de la «littérature hongroise de Transylvanie», on parle plutôt d'«histoires» que d'«histoire», soutient Imre-József Balázs. Cela rend presque impossible la construction d'une (des) littérature(s) régionale(s), conclut l'auteur de l'article. En même temps, il plaide pour le concept de «littérature hongroise de Transylvanie» en dépit de «littérature hongroise de Roumanie» à cause de la nature de la tradition littéraire et à cause du dialogue qui doit s'établir entre les textes

situés dans la même tradition, sans tenir compte des limites géographiques et historiques.

L'article de Daniela Vălimăreanu est tout d'abord un hommage rendu à tous ceux qui ont vécu le tragique de l'expérience carcérale. Dans l'espace roumain, opprimé par les années du communisme, deux voix féminines se détachent dans la littérature de témoignage sur l'univers carcéral: Lena Constante et Oana Orlea. Leurs écrits représentent le témoignage d'une expérience intolérable qu'on veut partager pour la rendre tolérable, mais aussi un obstacle devant l'oubli d'une époque sinistre. Le texte devient un espace protecteur ou le sujet-narrateur se dé-construit pour aboutir à une re-construction de soi. Daniela Vălimăreanu conclut que c'est par la fictionalisation du texte non-fictif, par le pouvoir poétique de la métaphore et de la personnification, par les blancs et les non-dits, par les pauses et les hésitations qui traversent le récit, que Lena Constante arrive à narrer son histoire presque inénarrable.

Raluca Lupu-Oneț met en évidence les caractéristiques du surréalisme bruxellois qui vise une séparation des productions modernes, une rupture définitive avec le passé culturel et prend de la distance par rapport au surréalisme parisien. Paul Nougé et le groupe de *Correspondance* consacrent le goût pour le refus de la forme, de l'automatisme comme expression de la liberté de l'esprit créateur, de tout carriérisme littéraire et de l'œuvre, et instituent la destruction, la dé-création. Ils entament un travail

de sape de la littérature, mettent en doute les textes littéraires par une réécriture critique, subversive, ironique, qui démolit mot par mot le discours et veulent instituer une poésie nouvelle, «primitive», «projective» qui invente et se sert d'un langage spontané, dépourvu de toute convention.

Dans le chapitre «Restitutions», on a une courte étude de Ioana Em. Petrescu sur les articles politiques publiés par Eminescu entre 1870 et 1877 et entre 1880 et 1889. Tous ces articles s'inscrivent dans une lignée qui lutte pour la création d'une nation-Etat «organique» et pour le progrès socio-économique, Eminescu assumant ainsi un rôle «purificateur» qui visait «une révolution de la conscience».

Les trois articles qui suivent portent sur des aspects de la culture italienne: l'article de Gizella Nemeth et Adriano Papo sur Filippo Scolari (Pippo Spano), habile commandant militaire dans les luttes contre les Turcs à côté de Jean Hunyadi; un article de Orietta Altieri qui traite des caractéristiques démographiques, socio-économiques et culturelles de la petite communauté juive de Gorizia depuis 1800 jusqu'à nos jours; et finalement l'article de Marco Grusovin sur la controverse de Isacco Samuele Reggio et Aaron Chorin, qui illustrent deux courants hébraïques novateurs en Europe du XXe siècle et qui s'opposent à la ligne rabbinique traditionnelle.

ADINA-IRINA ROMOSAN