

MARGUERITE YOURCENAR :  
DE LA PREMIERE A LA TROISIEME PERSONNE  
par Claude BENOIT  
(Université de Valencia)

C'est face à une oeuvre définitivement close qu'il est possible d'obtenir une vue d'ensemble de celle-ci et de procéder à un examen global des diverses modalités utilisées par l'auteur au long de sa production littéraire. Dans le cas de M. Yourcenar, il me semble particulièrement intéressant de souligner les formes narratives les plus usuelles et d'en détecter les constantes et les variations pour essayer de comprendre les raisons qui déterminent l'évolution de ses choix esthétiques, depuis ses premiers courts récits jusqu'aux grands romans qui l'ont consacrée définitivement. Cette étude se centrera donc sur les premiers romans écrits avant 1940 : Alexis ou le traité du vain combat, Anna, Soror (1), La nouvelle Eurydice, Denier du rêve, Le Coup de grâce, et sur les oeuvres postérieures à cette date, c'est-à-dire sur celles composées par stratifications successives, au cours d'une lente et féconde germination : Mémoires d'Hadrien, L'Oeuvre au noir et Un Homme obscur (2), provenant toutes les trois d'un immense roman historique ébauché par M. Yourcenar à l'âge de vingt ans, Remous, et du triptyque La Mort conduit l'attelage, paru en 1934 (3).

Le projet initial d'examiner les formes narratives m'entraînera sans doute beaucoup plus loin. Il est évident qu'on ne peut dissocier la forme du contenu, l'ensemble de ces deux éléments étant ce qui confère à l'objet esthétique son unité constitutive spécifique. Comme le signale M. Bakhtine, "... Avant tout, il importe (...) de comprendre la forme et le contenu dans leur interrelation essentielle et nécessaire, de comprendre la forme comme forme du contenu et le contenu comme contenu de la forme (...). A partir de là seulement l'on pourra conduire comme il convient l'analyse esthétique concrète des oeuvres particulières" (4). Et c'est en ce sens que s'exprime M. Yourcenar elle-même, lorsqu'elle déclare à P. de Rosbo : "En réalité pour moi, il n'y a pas d'antithèse entre fond et forme. La forme d'un être est l'aspect visible, tangible de sa nature (...). La forme n'est autre chose que le fond rendu visible et l'essence rendue palpable" (5).

Je me proposerai donc, non seulement de signaler les principales caractéristiques des procédés narratifs qui configurent l'oeuvre de M. Yourcenar, mais de cerner également la relation qui existe entre chaque roman et sa modalité littéraire, entre le mouvement sémantique du texte et sa représentation formelle.

Enfin, un troisième aspect, indissociable des deux autres, est celui de la participation de l'auteur en tant que personnalité créatrice qui imprime au roman sa tension intérieure et devient partie constituante de la forme en l'individualisant ; individualité de l'expression littéraire qui fait que chaque roman présente une forme spécifique puisqu'il provient d'une activité de sélection, d'association et d'organisation qui ne se reproduit jamais de la même façon. Pleinement consciente de cette originalité de l'oeuvre romanesque, M. Yourcenar affirme : "...chaque livre naît avec sa forme tout à fait particulière, un petit peu comme un arbre. Une expérience transplantée dans un livre emporte avec elle les mousses, les fleurs sauvages qui l'entourent dans cette espèce de boule de terre où ses racines sont prises. Chaque pensée qui fait naître un livre emporte avec soi toute une série de circonstances, tout un complexe d'émotions et d'idées qui ne sera jamais pareil dans un autre livre. Et chaque fois la méthode est différente" (6).

Cependant, s'il est vrai que chaque roman s'élabore de façon spécifique et possède des caractères formels intrinsèques, l'ensemble d'une oeuvre romanesque laisse transparaître les conceptions littéraires de l'auteur, matérialisées par certaines pratiques d'écriture. Or, ce que M. Yourcenar explique dans les commentaires qui encadrent ses livres et qu'elle met en pratique dans tous ses romans, c'est son projet de peindre l'homme par l'intermédiaire de ses personnages, de réaliser "une certaine peinture de la condition humaine qui ne peut passer qu'à travers un homme ou des hommes" (7). Les personnages de M. Yourcenar sont avant tout des personnages pensants, soit qu'ils se révèlent sous l'angle de leur psychisme et de leur intériorité, soit qu'ils posent sur le monde et la vie un regard lucide et qu'ils intériorisent leurs expériences vitales. Cette caractéristique du personnage yourcenarien implique certaines structures discursives, ce qui oriente plus spécialement mon étude vers les modes de représentation qui révèlent implicitement ou explicitement la vie intérieure des personnages.

D'autre part, c'est à travers le personnage ou le narrateur que l'auteur peut exprimer ses opinions et transmettre son idéologie. "On écrit pour attaquer ou défendre un système du monde...", dit-elle (8). Cette déclaration me mènera à considérer des phénomènes tels que la fonction des diverses formes auto-biographiques, de la biographie à la troisième personne ou le rôle que jouent les sentences et les généralisations, si fréquentes dans les romans de M. Yourcenar.

- De la première personne...

Sur les huit romans précités, quatre d'entre eux sont rédigés à la première personne, chacun offrant une variante de la modalité autobiographique. Pour Alexis ou le traité du vain combat, son premier récit publié en 1929, l'auteur choisit la forme épistolaire, la lettre d'Alexis à sa femme Monique, procédé qu'elle

reprendra en 1948 pour la version définitive de Mémoires d'Hadrien (9). Entre temps, elle écrit La nouvelle Eurydice, récit rétrospectif d'une expérience amoureuse, et Le Coup de grâce, monologue d'un homme qui raconte un épisode tragique de sa jeunesse. Dans ces diverses formes d'auto-récit, le protagoniste narre des situations passées et décrit quels ont été ses états de conscience. Il s'établit donc une distance entre le sujet et l'objet de la narration, entre le "moi narrateur" et le "moi de l'action" (10). Pour reprendre l'expression de J. Rousset, le roman se déroule sur un "double registre" (11), et c'est généralement un narrateur lucide et réflexif qui fait part de ses expériences telles qu'il les a vécues, mais pleinement conscient de l'écart qui le sépare de son moi antérieur. Ainsi dans Alexis : "L'enfant que j'étais, l'enfant de Woroiño n'est plus" (Alex. p. 21) ; "Je ne m'étais pas encore détrompé de ma prétendue perfection..." (id., p. 51).

Cette particularité de l'écriture autobiographique détermine une structure temporelle spéciale dans laquelle se superposent le temps du narrateur - temps de l'écriture et du discours - et le temps de l'histoire narrée, phénomène qui donne lieu à de nombreuses "anachronies" (12). Comme l'explique Dorrit Cohn, "...dans le récit à la première personne, le moi de l'action est toujours soumis au regard d'un narrateur qui sait ce qui lui est arrivé ensuite et qui a toute liberté de parcourir dans les deux sens l'axe temporel qui relie ces deux subjectivités" (13). C'est dans cette distance temporelle que réside l'un des aspects les plus significatifs du roman à forme autobiographique : l'organisation de la temporalité est en relation directe avec la logique interne du personnage ; c'est à travers elle que nous connaissons ses motivations profondes, son évolution psychologique, la prépondérance de ses souvenirs, et sa façon personnelle d'exprimer son intériorité.

Chez M. Yourcenar, les quatre romans à la première personne suivent plus ou moins le modèle classique : la macro-structure répond à une volonté d'organisation chronologique de la part du narrateur qui retrace son passé suivant un ordre progressif cohérent. Toutefois, on peut observer certaines variantes, dues au cadre formel de chaque roman. Ainsi, les deux romans épistolaires présentent le même schéma temporel fixe ; tout d'abord, le présent de la narration, exprimé au début de la lettre :

- "Je suis descendu ce matin chez mon médecin Hermogène (...)  
Je t'épargne les détails..." (M.H., p. 11) ;
- "Je n'aime pas beaucoup écrire (...)  
et puis je ne sais pas m'y prendre..." (Alex., p. 19),

présent de l'écriture qui est aussi le présent du narrateur, orienté vers le futur et annonceur du projet d'écriture :

- "Cette lettre sera très longue..." (Alex., id.) ;
- "J'ignore à quelles conclusions ce récit m'entraînera"  
(M.H., p. 29).

Puis un changement radical s'opère ; le narrateur revient sur son passé le plus éloigné :

- "Mon enfance fut silencieuse et solitaire" (Alex., p. 29) ;

- "Marullinus, mon grand-père, croyait aux astres (...), une nuit, il vint à moi, me secoua pour me réveiller et m'annonça l'empire du monde..." (M.H., p. 39-40).

Aux premiers souvenirs succèdent ceux de l'adolescence puis de la jeunesse et ainsi successivement jusqu'à ce que les deux axes temporels se rejoignent pour fusionner dans le présent du narrateur. De nombreux indicateurs temporels permettent de suivre rigoureusement les différentes étapes de la vie passée du personnage :

- "...entre ma quatorzième et ma seizième année, j'avais moins de jeunes amis que naguère" (Alex., p. 40).

Le lettre se termine au présent car la fin de l'écriture est ancrée dans l'actualité du personnage-narrateur.

Le parallélisme apparent de la macrostructure temporelle qui régit ces deux romans est dû au mécanisme interne du récit autobiographique. Dans les deux cas, un fait capital entraîne le personnage à écrire sa vie passée. Chez Alexis, c'est la rupture qui provoque la lettre explicative. En décrivant les circonstances de son enfance et de sa formation, Alexis prétend expliquer les causes de son penchant homosexuel et de son échec matrimonial :

- "Je crois que ces années d'enfance ont déterminé ma vie" (Alex., p. 28) ;

- "Cette lettre est une explication" (Id., p. 35).

Chez Hadrien, ce sont la maladie et l'approche de la mort qui poussent l'empereur à écrire sa vie, à l'intention de son successeur Marc Aurèle

- "Peu à peu, cette lettre commencée pour t'informer des progrès de mon mal est devenue le délassement d'un homme qui n'a plus l'énergie nécessaire pour s'appliquer longuement aux affaires d'Etat, la méditation écrite d'un malade qui donne audience à ses souvenirs. Je me propose maintenant davantage, j'ai formé le projet de te raconter ma vie" (M.H., p. 29).

Les quatre parties centrales du roman reconstruisent pas à pas la jeunesse et la maturité du personnage VARIUS, MULTIPLEX, MULTIFORMIS ; TELLUS STABILITA ; SAECULUM AUREUM et DISCIPLINA AUGUSTA désignent quatre phases vitales nettement différenciées par le narrateur lui-même et organisées selon la chronologie la plus stricte.

Bien qu'ils ne soient pas des romans épistolaires, La nouvelle Eurydice et Le Coup de grâce présentent un fonctionnement similaire : le souvenir d'une expérience tragique entraîne le personnage à devenir narrateur et à écrire ou à raconter une période plus ou moins éloignée de son passé. Quoique la motivation ne soit plus la même, le récit de Stanislas et le monologue d'Eric suivent la même progression chronologique des événements, mais en se limitant à un laps de temps beaucoup plus court - quelques années de leur jeunesse.

Ne s'adressant à aucun destinataire explicite, La nouvelle Eurydice est le seul de ces trois romans dont la narration commence sans préambule par l'évocation du passé :

- "C'était en pleine campagne (...). Je venais de descendre du train..." (N.E., p. 9).

Cependant, au long du récit, il arrive quelquefois que la distance temporelle s'annule et que les situations passées s'expriment au présent, présent d'évocation ou présent historique qui confère à la narration une spontanéité et une immédiateté intraduisibles au moyen des procédés traditionnels. Bien qu'il se réfère à une expérience révolue et même lointaine, le narrateur évoque le temps de l'histoire dans celui de la narration, faisant coïncider formellement les deux niveaux temporels.

- "Je me soulève sur un coude. Je regarde ma montre ; elle est arrêtée mais il doit être trois heures. (...) Couché, la tête levée vers l'immense étendue vide, encore fatigué des larmes, j'ai l'illusion de sentir dans tout mon corps ce tournoiement planétaire..." (N.E., p. 146-147).

Si le lecteur n'a aucun doute sur la valeur de ce présent narratif, la temporalité devient plus ambiguë quand ce sont les pensées du personnage ou un monologue en style direct qui viennent se juxtaposer au présent historique :

- "Est-ce que je rêve ? (...) Vous êtes morte, ma bien aimée (...) Mon amie, ce n'est pas ma faute, vous avez consenti trop tard..." (N.E., p. 147-148).

S'agit-il des pensées anciennes ou présentes du narrateur ? Celui-ci semble avoir oublié toute référence temporelle ; il revit dans le présent une expérience qui demeure intacte dans sa mémoire et qui resurgit avec sa netteté et sa force initiales. Le passé s'est actualisé au cours de l'anamnèse. Cette "entorse" au temps narratif du récit rétrospectif ne se retrouve dans aucun des autres romans à forme autobiographique, mais elle fournit ici un exemple de superposition temporelle qui laisse entrevoir à quel point la psychologie du narrateur peut conditionner les modalités de son récit. Ainsi, Stanislas n'adopte jamais la distance d'un Alexis, d'un Hadrien ou d'un Eric face à son passé. La confusion de ses idées et de ses sentiments, la vivacité de ses souvenirs, les innombrables questions qu'il se pose à lui-même au cours de son récit montrent bien qu'il ne s'agit pas d'un narrateur détaché de son moi antérieur mais d'un être qui cherche à revivre les événements dans toute leur intensité. Ceci explique la grande quantité de dialogues (environ un cinquième du texte) rapportés en style direct, qui actualisent la conversation et la situation évoquées.

Dans *Le Coup de grâce*, les dialogues, moins nombreux, attestent le désir d'Eric de retracer le plus exactement possible certains moments inoubliables de son aventure : les nuits d'intimité en compagnie de Sophie (C.G., pp. 184, 189, 190, 202), le départ de celle-ci (id., pp. 210-15) et leur entretien avant l'exécution (id., <sup>pp.</sup> 240-3).

Dans les deux autres romans, exempts de dialogues de par leur forme épistolaire, c'est principalement le narrateur qui intervient au présent, interrompant fréquemment le récit au passé, soit par la description de ses pensées actuelles, soit par l'évocation

d'images ou de souvenirs qui affluent à sa mémoire :

- "Je revois la courbe particulière d'une nuque (...). Je pense à des inconnus qu'on ne reverra pas..." (Alex., p. 71). "En prenant sur moi toute la faute, je réduis cette jeune figure aux proportions d'une statuette de cire que j'aurais pétrie (...), je n'ai pas le droit de déprécier le singulier chef-d'oeuvre que fut son départ, je dois laisser à cet enfant le mérite de sa propre mort" (M.H., p. 189),

soit pour attirer l'attention du destinataire sur son activité narrative :

- "Je n'ai pas encore dit combien je désirais un fils" (Alex., p. 111),

ou soit pour assurer la situation de communication, comme c'est le cas d'Eric, dans Le Coup de grâce :

- "Je me rends compte que cette affirmation paraît s'inscrire en faux contre tout ce que j'ai dit jusqu'ici" (C.G., p. 209).

De plus, le présent instantané de la narration s'élargit souvent en un présent atemporel, le présent gnomique des généralisations. En effet, les personnages yourcenariens montrent une tendance aux commentaires d'ordre général, qui dérivent parfois en longues digressions. Le discours prend alors le pas sur l'histoire et le narrateur délaisse momentanément le récit des événements pour se livrer à une sorte de monologue. Alexis, par exemple, se met à philosopher sur la vie (Alex., pp. 32-5), la souffrance (id., p. 42) ; Hadrien, au début de sa lettre, se livre à ses méditations sur les renoncements aux plaisirs, sur l'amour, sur le sommeil puis il expose ses idées sur le pouvoir, la justice, les arts ; son récit s'interrompt pour méditer longuement sur la mort d'Antinoüs et sur la sienne ; Eric parle du bonheur, des femmes, de l'homosexualité, de la guerre ; quant à Stanislas, il exprime ses opinions sur le désir, les sensations, les souvenirs, le temps, la vie, la mort... Pour eux, la rétrospection est motif de réflexion et de généralisation. Tantôt ce sont de longs développements discursifs qui suivent un raisonnement déductif, comme dans La nouvelle Eurydice, tantôt des maximes ou des sentences lapidaires :

- "Tout bonheur est une innocence" (Alex., p. 54)
- "La méditation de la mort n'apprend pas à mourir" (M.H., p. 310).

C'est précisément dans cette activité discursive du narrateur que se manifeste l'idéologie de M. Yourcenar. Dans ses romans à forme autobiographique, elle se sert de la voix du personnage-narrateur pour transmettre son éthique, à partir d'une expérience individuelle

- "dont l'illusoire universalité permet de la mieux imposer au lecteur" (14).

Ses personnages, en effet, poursuivent un but bien précis ; en faisant le récit de leur passé, ils désirent défendre leurs idées, justifier ou condamner leurs actes, chercher un sens à leur vie. Par conséquent, chacune des formes autobiographiques remplit une fonction spécifique : pour Alexis, la lettre est tout d'abord un moyen d'expliquer tout ce qu'il n'a pas osé avouer à Monique. Longue confidence faite à un destinataire absent qui ne peut l'interrompre, elle est en même temps la confession d'un penchant honteux, d'une

faute condamnée par les lois religieuses et sociales. Mais en faisant le récit de sa vie à Monique, Alexis tente de justifier ses inclinations homosexuelles et apprend à s'accepter tel qu'il est :

"La vie m'a fait ce que je suis..." (Alex., p. 122).

L'écriture autobiographique non seulement le libère de tout sentiment de culpabilité mais elle l'aide à voir clair et à assumer pleinement sa nature :

"Ecrire ma vie me confirme en moi-même" (id.).

C'est aussi un sentiment de culpabilité qui pousse Eric à "l'interminable confession qu'il ne faisait au fond qu'à lui-même" (C.G., p. 139).

Le monologue, face à un auditoire silencieux, exerce une double fonction : informative, puisqu'il y a récit événementiel, mais surtout, libératrice, cathartique car l'auto-accusation aide le personnage à exorciser ses obsessions et à apaiser ses remords.

Alors qu'Alexis et Eric dévoilent leur tragédie intime sous forme de confidence ou de confession, Stanislas écrit pour lui-même, pour essayer de comprendre les faits en revivant pas à pas les étranges circonstances de la mort de ses deux amis :

"On use une partie de sa vie à la recherche des causes" (N.E., p. 219) ;

"... et pourquoi donc écrirais-je, si ce n'est pour donner des choses l'image la plus exacte, la moins déformée possible ?" (id., 217).

Le récit autobiographique devient recherche cognitive, élucidation des énigmes qui obscurcissent les événements, analyse des sentiments et des états psychologiques du personnage lui-même, en quête de compréhension et de vérité.

Plus complexe est la fonction de la lettre qu'adresse Hadrien à Marc Aurèle ; après l'information première sur son état de santé, le narrateur formule le désir d'écrire sa vie dans un double but :

D'une part, il veut montrer à l'adolescent imbu de stoïcisme une vie riche en expériences pour pallier une éducation trop rigide :

"Je tiens pourtant à t'instruire, à te choquer aussi. Je t'offre ici comme correctif un récit dépourvu d'idées préconçues et de principes abstraits" (M.H., p. 29).

Le récit de vie, placé sous le sceau de la sincérité et de la vérité, se charge d'une intention exemplaire et par conséquent, la lettre assume une fonction didactique.

D'autre part, elle est aussi pour Hadrien un moyen de connaissance personnelle, puisqu'elle devient examen et évaluation critique de toute une vie :

"J'ignore à quelles conclusions ce récit m'entraînera. Je compte sur cet examen des faits pour me définir, me juger peut-être, ou tout du moins pour me mieux connaître avant de mourir" (M.H., pp. 29-30).

Avant la disparition progressive des marques du destinataire dans la lettre, le récit autobiographique abandonne le ton de la confidence ou de la confession ; il s'adresse, au-delà de Marc-Aurèle, à tous

les futurs lecteurs qui pourront y trouver un modèle de vie et l'exposition d'une morale.

Les objectifs de l'auteur semblent avoir évolué depuis Alexis. Après la lettre/confiance comme moyen de faire connaître à l'autre son moi secret et caché, la lettre d'Hadrien ne se limite plus à la révélation d'une intériorité. Elle se métamorphose en récit exemplaire, destiné à soi-même et à tous. La peinture de l'homme par lui-même, contemplant sa vie "de façon à embrasser d'un seul coup la courbe tout entière" (C.N.M.H., p. 322) devient un prétexte pour exposer et défendre une ligne de conduite et une attitude vitale. Ce n'est plus la forme autobiographique en soi sinon le récit de vie, la biographie, qui accomplit la transmission de l'idéologie yourcenarienne.

- ... A la troisième personne.

Déjà, en 1934, la romancière avait publié La Mort conduit l'attelage, triptyque composé par trois courts récits de vie à forme traditionnelle : D'après Dürer, D'après Gréco et D'après Rembrandt, qu'elle reprend bien des années plus tard pour les refondre complètement - exception faite du second, devenu Anna, Soror..., publié en 1981 et moins remanié que les deux autres.

A la même époque (1934), apparaît aussi la première version du Denier du rêve qui ne connaîtra sa forme définitive qu'en 1959. On peut dire qu'après 1951, date de parution de Mémoires d'Hadrien, M. Yourcenar se livre au lent et minutieux travail de la "refonte" de ces premiers ouvrages et qu'elle abandonne désormais la forme autobiographique pour s'adonner aux techniques littéraires du roman à la troisième personne. Ce changement radical dans les choix esthétiques de la romancière suscite certaines questions : quels procédés narratifs a-t-elle privilégiés et quels objectifs a-t-elle poursuivis dans cette dernière étape de son oeuvre romanesque ?

Il faut considérer à part Denier du rêve, roman atypique qui ne s'accorde avec aucun des modèles yourcenariens. Composé entre La nouvelle Eurydice et Le Coup de grâce, il n'offre aucun point commun avec eux et présente des caractéristiques formelles tout à fait différentes.

"Du point de vue formel, Denier du rêve représentait un nouveau départ après le strict régime du roman à la française (...) Je rêvais cette fois d'une forme mi-lyrique, mi-narrative ..." (15)

explique l'auteur, et si l'on examine attentivement certains aspects formels de l'édition définitive, on voit une hétérogénéité des méthodes narratives qui confère au roman son originalité : tout d'abord, la structure, très élaborée, formée de plusieurs intrigues juxtaposées qui gravitent autour de l'intrigue centrale - le projet de l'attentat contre le dictateur - et qui s'enchaînent au moyen d'un artifice formel : le denier. Élément à valeur symbolique, il est aussi un moyen commode pour relier entre elles les neuf parties



du roman. Le protagoniste passant toujours le denier à une autre personne, c'est le chemin parcouru par la pièce de monnaie qui détermine la structure du roman, selon une étroite imbrication entre la forme et le fond.

Pour sa part, le statut du narrateur offre une certaine complexité. A côté du récit objectif où il semble s'effacer pour laisser la narration couler d'elle-même, celui-ci se comporte le plus souvent en narrateur omniscient, qui sonde et connaît l'intériorité de ses personnages :

"Il savait (...) que rien ne pouvait aller mieux, que les choses suivraient leur pente à la fois insensible et sûre..." (D.R., p. 50).

Souvent, il intervient, à l'aide de commentaires, pour juger les personnages, leurs pensées ou leurs actions. Giulio Lovisi, par exemple, encourt les jugements les plus sévères :

"ce vieil homme parcimonieux et casanier" (D.R., p. 36),

"insignifiant jusque dans ses malheurs" (id., p. 39) ;

ou bien, plus rarement, il adopte le point de vue de ses personnages, montrant uniquement ce que ceux-ci peuvent voir ou penser, avec les restrictions de champ qui en découlent ; ainsi l'opinion d'Alessandro Sarte sur Angiola Fidès :

"Encore une de ces femmes qui prétendent trouver successivement en chaque homme, sinon leur premier amant, du moins leur premier amour" (id., p. 145) ;

ou encore les pensées de Lins Chiari, après sa visite chez le médecin :

"... elle s'arrangerait pour revoir Massimo le soir même (...), ce garçon distrait, égoïste et câlin (...) ne s'apercevrait pas qu'elle souffrait" (id., p. 31).

Ce dernier exemple, par l'absence de verbe déclaratif, illustre la technique du style indirect libre que l'auteur utilisera dans ses romans postérieurs. On peut même relever quelque tentative isolée de monologue intérieur non structuré logiquement, comme chez Clément Roux, lorsque celui-ci laisse vaguer ses pensées et ses souvenirs, et les formule intérieurement de façon chaotique :

"Et le Colisée (...) et des visages merveilleux, comme le tien... et puis des corps (...) La chair aperçue sous le vêtement comme un doux secret dans ce monde dur (...) une certaine manière de montrer la lumière jouant sur les corps" (id., p. 187-8),

ou chez Massimo :

"Et il y a un siècle qu'elle est morte, et il y a cinq siècles que Carlo ... Morts. Evanouis (...) Une somme escamotée du total. INCONCEVABLE" (id., p. 173).

La perspective du récit adopte successivement plusieurs possibilités : récit non focalisé, focalisation interne fixe, multiple (L'attentat vu par plusieurs personnages) ou variable (Giovanna vue tour à tour par Massimo et Marcella), et même, par moments, focalisation externe comme dans la dernière scène du sommeil et du réveil de Massimo dont le lecteur ignore les rêves et les pensées.

La tenue temporelle du récit est, elle aussi, extrêmement variée. Alors que le mouvement général de la narration avance chronologiquement au long des vingt-quatre heures que dure le temps de l'histoire, ponctué par des indicateurs précis "Dix heures moins vingt ... Tu n'arriveras jamais à te faufiler au premier rang" (id., p. 123) -, il se produit de nombreuses rétrospections. En effet, tous les personnages, à un moment donné, se retournent sur leur passé : Giulio, Lins, Marcella, Rosalia, Rugero, Alessandro, Angiola, Massimo, Clément Roux... Quelquefois, le rythme de la narration se ralentit à cause des dialogues, assez abondants dans la partie centrale, ou des monologues ; il va même jusqu'à s'immobiliser totalement pendant la longue description de Rome endormie.

La diversité de tous ces mécanismes narratifs montre les inquiétudes littéraires de M. Yourcenar qui s'oriente vers des techniques nouvelles pour tenter de capter sur le vif et de représenter le plus fidèlement possible des événements réels (les réactions de certains milieux dissidents pendant le fascisme). Ces innovations formelles indiquent un changement d'optique, une vision du monde qui s'est élargie, délaissant les problèmes strictement personnels des romans antérieurs pour pénétrer dans la réalité du monde extérieur :

"Pour la première fois, j'étais consciemment en face d'événements actuels, une certaine année de l'Histoire, et j'avais à improviser une technique devant ce panorama changeant" (16).

La polyphonie des voix, le contraste des points de vue, la simultanéité des intrigues confirment un renouvellement des modes de représentation.

On retrouve à peu près les mêmes procédés narratifs dans Anna, Soror... qui a subi des remaniements d'ordre grammatical, syntaxique et stylistique, dans le but "(d)'assouplir certains passages" (17).

Il est curieux de voir que dès 1925, la jeune romancière avait déjà pratiqué la méthode de la focalisation variable (17bis), "goûtant pour la première fois, avec Anna, Soror..., le suprême privilège du romancier, celui de se perdre tout entier dans ses personnages (...) J'ai vécu sans cesse à l'intérieur de ces deux corps et de ces deux âmes, me glissant d'Anna en Miguel et de Miguel en Anna..." (18).

Cette focalisation alternée, quoique dominante sur Miguel, détermine toute la perspective du roman.

La narration se réalise selon les formes traditionnelles : narrateur omniscient, jeu des focalisations pour représenter la vie intérieure des personnages. Les quelques passages où l'on retrouve des exemples de focalisation interne correspondent aux retouches faites pour l'édition de 1981 (19). Le style indirect libre met en relief le caractère onirique des pensées de Miguel qui s'expriment par des bribes de monologue auto-narrativisé :

"Sans doute avait-il la fièvre. Mais peut-être la fièvre permet-elle de voir ce qu'autrement on ne voit et n'entend pas" (A.S., p. 19).

"Cette fille l'avait peut-être ensorcelé. Elle ne lui plaisait pas. Anna, par exemple, était infiniment plus blanche" (id., p. 21).

Les sentiments cachés ou inavoués sont suggérés au moyen de la focalisation externe :

"Il se tenait debout, appuyé contre la portière du coche, les mains encore tremblantes, et plus livide que sa soeur" (id., p. 29).

Par effet de contraste, ce type de narration impersonnelle renforcé par la concision de la phrase, traduit avec plus d'efficacité la violence des sentiments. L'inceste, thème capital du roman, n'est jamais explicité mais seulement insinué à travers les souvenirs de Miguel (A.S., p. 49) ou d'Anna (id., p. 64, 75) ou par l'amorce narrative "Ils s'étreignirent" qui sous-entend son accomplissement. La discrétion du narrateur dénote l'effacement de l'auteur qui n'intervient jamais et préfère s'exprimer en se situant derrière ses personnages ou sous le couvert de la focalisation externe :

"... dans le cas d'une narration en apparence impersonnelle (...) où c'est l'auteur qui est censé raconter et expliquer, le ton de la voix, l'inflexion, le point de vue demeurent le plus possible celui du personnage en question. (...) Il y a une espèce d'humilité en présence du personnage qui m'importe beaucoup" (20).

Cette affirmation de M. Yourcenar s'applique parfaitement à L'Oeuvre au noir et à Un Homme obscur qui sont aussi des romans à forme traditionnelle. Ce sont des biographies qui retracent la vie entière du héros, à la manière du "Bildungsroman", selon la modalité classique du roman à la troisième personne. Mais chacun d'eux présente cependant des particularités qu'il convient de signaler.

"L'Oeuvre au noir est polyphonique et non monodique. Les conversations y abondent" (21).

D'importantes parties dialoguées viennent pallier les silences narratifs et coïncident souvent avec les moments décisifs de la vie du personnage ; la conversation à Innsbrück, qui informe sur la vie errante de Zénon, fait écho au premier dialogue avec Henri Maximilien, dans "Le grand chemin" au cours duquel les deux protagonistes se confient les motifs de leur départ ; les entretiens de Zénon avec le prieur et sa dernière conversation avec le chanoine Campanus montrent ses différents états d'esprit, son évolution interne et sa détermination finale de mourir plutôt que de se rétracter. Mis à part le style direct de ces dialogues, c'est le style indirect qui domine la majeure partie de la narration, qu'il s'agisse du récit événementiel ou de l'intériorité des personnages, sauf dans certains passages du chapitre "L'abîme" et de la dernière partie du roman où l'expérience intérieure de Zénon est formulée dans le style indirect libre, sans changement de l'instance narrative mais en respectant la langue propre du personnage :

"Se pouvait-il que ce jet de semence, traversant la nuit, eût abouti à cette créature, prolongeant et peut-être multipliant

sa substance, grâce à cet être qui était et qui n'était pas lui ?" (O.N., p. 280).

De plus, les péripéties sont minimisées et, le plus souvent, rapportées par le narrateur anonyme et collectif "on sut plus tard", "on crut le reconnaître", "on savait vaguement", "des gars prétendirent l'avoir vu"... (id., p. 57) -, c'est donc l'aventure personnelle et intérieure que l'auteur veut privilégier en utilisant la focalisation interne et le style indirect libre.

La biographie, dans ce cas, ne s'organise pas selon les lois du genre. Le continuum temporel du personnage n'est pas respecté et le récit de vie se caractérise par la discontinuité. La vie de Zénon ne se construit que de façon intermittente à travers l'évocation souvent fortuite des souvenirs ou les informations incomplètes du narrateur. Cet effet est renforcé par la structure elliptique du roman, par l'alternance des zones de silence et des séquences narratives, par les apparitions et les disparitions du personnage. C'est au lecteur qu'il échoit de réunir et de disposer correctement les pièces du puzzle pour reconstruire chronologiquement la biographie du héros.

En adoptant cette nouvelle technique biographique, M. Yourcenar veut montrer Ces deux nouvelles appartiennent au recueil : la complexité de la vie même et l'impossibilité de fixer l'individu dans une progression vitale logique si l'on veut rendre fidèlement les avatars de son évolution psychologique.

Un Homme obscur, qui clôt l'oeuvre romanesque (22), est sans doute la biographie la plus épurée. Sans abandonner les procédés narratifs propres au récit de vie, l'auteur adopte une nouvelle optique. La biographie de Nathanaël se fonde sur la transcription du quotidien et des multiples circonstances qui déterminent une vie façonnée par le hasard. La narration suit le déroulement des événements, retraçant fidèlement les étapes successives d'une vie qui passe "comme l'eau qui coule". La structure circulaire du roman qui commence et se termine par la mort du protagoniste accentue l'effet de transparence produit par la linéarité du récit.

Dans cette dernière biographie, le discours disparaît au profit de l'histoire. Tantôt c'est le narrateur omniscient qui dévoile les pensées du personnage et informe de ses actions, tantôt le récit focalise sur Nathanaël, mais les dialogues sont pratiquement inexistant, mis à part la conversation de Nathanaël avec Leo Belmonte, dont la fonction est de mettre en relief la lucidité et le bon sens d'un être simple et presque inculte. Le personnage ne parle pas, il formule silencieusement ses pensées (23). De ce fait, la modalité de l'écriture se distingue par la dominance du style indirect qui glisse imperceptiblement vers le style indirect libre quand s'expriment, en son for intérieur, les raisonnements et les pensées de Nathanaël :

" Vers l'aube, pris d'un criant regret, il se demanda si

quelqu'un, sachant mieux s'y prendre, eût pu sauver Sara!. Il pensa que non. (st. ind.) / On ne l'aurait sauvée qu'en l'empêchant d'être elle-même. En tout cas, il n'était pas cet homme-là." (st. ind. libre).

Ce genre de monologue auto-narrativisé se manifeste encore plus explicitement dans les interrogations qui surgissent à l'esprit de Nathanaël

"Mais d'abord, qui était cette personne qu'il désignait comme étant soi-même ? D'où sortait-elle ? Du gros charpentier jovial (...) et de sa puritaine épouse ? Que non ... Il avait seulement passé à travers eux" (H.O., p. 197).

La voix du personnage est devenue silencieuse, elle s'intériorise ou se laisse deviner derrière la narration impersonnelle :

"On ne s'orientait pas bien. Tout semblait orient. (...) On était bien, là" (id., p. 205).

A travers ces techniques narratives, c'est l'essence même du personnage qui transparait et la progression de celui-ci vers le dépouillement et le silence total. A la fin du roman, il en arrive à perdre le sens de son identité et de son individualité ; il ne reconnaît même plus le son de sa voix :

"Une fois, pour se prouver qu'il possédait encore une voix et un langage, il prononça tout haut (...) son propre nom. Le son lui fit peur. (...) Mais ce nom inutile semblait mort comme le seraient tous les mots de la langue quand personne ne la parlerait plus" (id., p. 194-5).

Par l'intermédiaire de son personnage, l'auteur semble mettre en doute le pouvoir du langage et l'utilité de la communication.

Il est évident que les modalités littéraires ont bien changé depuis Alexis ou le traité du vain combat. Après avoir choisi, probablement influencée par le modèle du récit gidien, la technique de l'écriture à la première personne par laquelle le personnage s'affirme face au monde, au moyen du discours autobiographique, M. Yourcenar est revenue au récit traditionnel de ses premières ébauches. Sans doute est-elle de ceux qui pensent que cette forme romanesque n'a pas les limites de subjectivité et de partialité qui pèsent sur le roman à la première personne. Après avoir renoncé au discours moralisant et à l'exposition narcissique du moi, elle a préféré transmettre ses préoccupations philosophiques, sociologiques et humanitaires à travers des récits de vie exemplaires, par le truchement de ses personnages qui vivent et intériorisent directement leurs propres expériences. La modalité biographique acquiert ainsi une dimension didactique qui répond à l'intention profonde de la romancière proposer un modèle d'attitude vitale pour faire réfléchir le lecteur et l'aider à assumer pleinement sa condition d'homme. Telles sont, pour elle, l'utilité et la mission de l'écrivain :

"Il est utile s'il ajoute à la lucidité du lecteur (...) Si mes livres sont lus et s'ils atteignent une personne, une seule, et lui apportent une aide quelconque, ne fût-ce que pour un moment, je me considère comme utile" (24).

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Les références au texte sont faites dans les éditions suivantes :

Titre	Edition	Abréviation,
Alexis ou le traité du vain combat	Gallimard, 1971	Alex.
La Nouvelle Eurydice	Grasset, 1931	N.E.
La Mort conduit l'attelage	Grasset, 1934	-
Denier du rêve	Gallimard, 1971	D.R.
Le Coup de grâce	Gallimard, 1971	C.G.
Mémoires d'Hadrien	Gallimard, 1974	M.H.
Carnet de notes de Mémoires d'Hadrien	Gallimard, 1974	C.N.M.H.
L'Oeuvre au noir	Gallimard, 1968	O.N.
Un Homme obscur (*)		H.O.
Anna, Soror(*)		A.S.
(*) Ces deux nouvelles appartiennent au recueil :		
Comme l'eau qui coule	Gallimard, 1982.	

\* \*

NOTES

1. Anna, Soror "fut écrite en quelques semaines du printemps 1925", explique M. Yourcenar dans la postface (cf. Comme l'eau qui coule, op. cit. p. 247). Cette nouvelle s'intègre dans la série des premiers romans écrits au fil de la plume, et sans retouches, importantes.
2. Un Homme obscur est suivi d'une courte nouvelle : Une belle matinée, qui reprend et développe un épisode de la vie du jeune, Lazare, fils de Nathanaël. Cette nouvelle a été rédigée définitivement en 1981
3. Nous n'avons pas inclus les Nouvelles orientales, puisqu'il s'agit plutôt d'un recueil de contes et de légendes, ni les deux

volets du triptyque Le Labyrinthe du monde, Souvenirs pieux et Archives du Nord participant davantage du genre de la chronique et du récit autobiographique que du roman. Voir à ce sujet : R. Jean "Archives du Nord, archives de l'écriture", Actes du colloque international M. Yourcenar, Universitat de València, 1986, p. 123 et suiv.

4. Mikhaïl Baktine, Esthétique et théorie du roman, bibliothèque des Idées, Gallimard, 1978, p. 81-2.

5. P. de Rosbo, Entretiens radiophoniques, Mercure de France, 1972, p. 15-6.

6. Galey M., Marguerite Yourcenar : Les Yeux ouverts, Le Centurion, 1980, p. 85.

7. Ibid., p. 62.

8. C.N.M.H., op. cit., p. 342.

9. Les premières versions avaient été rédigées sous forme de dialogue ou de roman historique (cf. M. Galey, op. cit., p. 57) ; quant à la version de 1934, elle était sous forme de lettre, mais beaucoup plus près du ton du journal intime (id., p. 148).

10. Leo Spitzer, Etudes de style, Gallimard, 1970, p. 451.

11. J. Rousset, Forme et Signification, Corti, 1964, p. 45.

12. G. Genette, Figures III, Seuil, 1972, p. 78 et suiv.

13. Dorrit Cohn, La Transparence intérieure, Seuil, 1981, p. 169-70.

14. Cl. Edmonde Magny, Histoire du roman français depuis 1918, Seuil, 1950, p. 75.

15. M. Yourcenar, Rendre à César, Théâtre I, coll. N.R.F., Gallimard, 1961, Histoire et examen d'une pièce, p. 13.

16. M. Galey, op. cit., p. 84.

17. M. Yourcenar, Postface de Anna, Soror..., op. cit., p. 251. 17bis. Cf. G. Genette, op. cit.

18. id., p. 248.

19. "Les quelques scènes où figure la fille-aux-vipères (...) ont été plus retouchées et élaguées que les autres..."

Cf. M. Yourcenar, Postface de Anna, Soror..., op. cit., p. 251-2.

20. M. Yourcenar, Le Temps, ce grand sculpteur, N.R.F., Gallimard, 1983, pp. 41-2.
21. Une belle matinée, qui suit Un Homme obscur, ne peut être considérée comme un roman. C'est une très courte nouvelle (28 pages) que l'auteur avait intégrée à D'après Rembrandt, dans La Mort conduit l'attelage.
22. M. Yourcenar, Comme l'eau qui coule, op. cit., postface de Un Homme obscur, p. 260.
23. M. Galey, op. cit., p. 248.