

Marguerite Yourcenar:

MARI CARMEN MOLINA ROMERO

entre le silence linguistique

UNIVERSIDAD DE GRANADA

et le silence des femmes

Si l'on part d'une considération linguistique du silence comme parole non dite, face au silence considéré comme une absence de sons ou de bruits, on peut sans doute très bien se taire ou taire quelque chose tout en parlant. « Taire », dit Ponzio (1995 : 39), c'est différer une réponse ou encore son ambiguïté ou sa polysémie. La pragmatique voit encore dans les paroles vides, émises pour dire quelque chose ou pour détendre la situation de communication, un cas saillant de *silence linguistique*.

La narratologie (Genette, 1972 : 72) présuppose l'existence dans tout roman de l'*histoire* (contenu narré ou suite d'événements racontés), du *récit* (énoncé narratif lui-même ou signifiant) et de la *narration* (acte narratif producteur). Le silence linguistique dont nous venons de parler peut toucher ces trois aspects narratifs qu'il serait nécessaire d'analyser séparément. Nous nous proposons d'illustrer ces marques silencieuses à travers l'écriture de Marguerite Yourcenar, notamment avec ses romans à la première personne et d'une manière spéciale avec son roman *Alexis ou le traité du vain*

combat (1929)¹. Avant qu'elle ne soit associée à l'image d'un écrivain célèbre dont les mots sont parfaitement ordonnés et maîtrisés (*Mémoires d'Hadrien*, 1951), d'une écriture solide qui s'intéresse à des enquêtes historiques et à des sujets ancrés dans une culture énorme, la jeune Yourcenar des années 30 se trouve aux prises avec cette chose mystérieuse pour tout écrivain en herbe: le langage. Partagée entre les interdits de verbalisation et l'indicible, l'expression d'un moi incertain et flottant devient un pari difficile. Marguerite Yourcenar met en question un langage trop socialisé, trop catégorique pour saisir la substance de l'être et de la vie.

Au moment de franchir le seuil littéraire, la jeune Yourcenar qui écrit *Alexis* tient un discours liminaire qui concerne l'impossibilité de nommer et le désir d'écriture. Le narrateur homodiégétique de ce roman-lettre essaye de concilier ces deux éléments nécessaires de la poétique yourcenarienne en nous proposant un discours minimal, rempli de blancs et de silences. *Alexis ou le traité du vain combat* s'inscrit dans un débat métalinguistique et se sert d'un langage qu'on pourrait appeler langage-seuil « qui se maintient à une certaine distance d'une réalité insondable et d'une formulation définitive » (Prévot, 2002 : 73). Le passage, du monde privé des données sensibles immédiates au monde public des mots, impose la nécessité de scruter le langage et ses lisières avec l'inexprimable.

C'est un fait que le silence linguistique, « ce qu'on ne dit pas », imprègne toute narration depuis son incipit jusqu'à son excipit. Il est incontestable qu'un roman ne peut pas tout dire et doit forcément passer sous silence certains aspects de l'histoire qu'il raconte². Un récit obtient des résultats fort intéressants d'après le choix et la disposition de ces silences dans la chaîne narrative. Ces silences peuvent constituer l'élément central de l'argument, comme par exemple dans les romans policiers à intrigue ou à mystère. Dans

1 Dans *CŒuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982. Abréviation désormais utilisée (Yourcenar, OR).

2 « Se dire sans cesse que tout ce que je raconte ici est faussé par ce que je ne raconte pas ; ces notes ne cernent qu'une lacune. » (Yourcenar, OR : 523).

d'autres cas, ces omissions peuvent être beaucoup plus difficiles à découvrir ou à saisir. Pour comprendre une omission il faut, sans doute, mettre en marche des mécanismes d'interprétation plus complexes (inférer à travers des sous-entendus, des implicites...) que pour décoder ce qu'on nous dit explicitement.

De toute évidence l'énoncé narratif lui-même naît d'une parole non dite. La première phrase d'un roman implique deux présupposés logiques : l'absence au préalable de parole et la non-existence antérieure de cette même parole. Tout récit possède dans ce sens des frontières avec le silence qui le précède et qui le suit. L'incipit et l'excipit soulignent ces espaces limitrophes de la parole narrative. Ouverture et clôture du récit, deux moments-clés que la narratologie a mis en évidence et étudie avec un grand intérêt. La page blanche ne rend que trop évident pour l'auteur-narrateur et son lecteur ce seuil délicat où l'écriture doit s'affirmer comme telle. Parole initiale qui s'arrache au silence et commence le récit noircissant la page blanche. Lors de l'excipit, le roman devra à nouveau franchir ce passage vers sa cessation subite qui l'engloutira définitivement dans le silence.

Mais à l'intérieur du récit, l'énoncé narratif se déploie lui-aussi côtoyant le silence, le silence y est présent de toutes parts. Il s'agit maintenant d'un silence linguistique tissé d'omissions, de pauses, de répétitions, de redondances ou de circonlocutions. On pourrait dire que comme pour la musique, la parole narrative est ponctuée par un jeu de vides subtils qui l'aident à scander son rythme. C'est là que l'écriture de Marguerite Yourcenar se révèle encline au silence, elle tombe souvent dans des moments silencieux qui touchent aussi bien les signifiants que les signifiés. Yourcenar met en marche des mécanismes pour accentuer le silence qui se rapporte au secret et au mystère et qui oblige le lecteur à se tenir à l'écoute de l'ineffable ou de ce qui s'exprime autrement. Omettre, taire tel ou tel autre mot, s'interrompre, exposer ses réticences sont des procédés silencieux qui donnent une texture toute particulière à l'écriture de Marguerite Yourcenar.

En ce qui concerne le troisième aspect narratologique impliqué dans un roman, l'acte narratif producteur, nous envisagerons dans la dernière partie de cet article le silence de

certains personnages de Marguerite Yourcenar. Le statut du narrateur ainsi que le traitement des actes linguistiques à l'intérieur de la fiction nous mèneront à aborder le silence surprenant des femmes dans l'écriture de la première académicienne.

Sans doute le récit le plus silencieux de Marguerite Yourcenar est son premier roman *Alexis ou le traité du vain combat*, narré par un moi-je qui prend la parole pour parler sans nommer. Un jeune musicien, un être extrêmement sensible aux sonorités, aux mots, écrit à sa femme pour lui expliquer pourquoi il la quitte après avoir lutté inutilement contre ses penchants sexuels prétendument anormaux ou condamnables. Mais comment (se) dire sans nommer ? Alexis-narrateur livre un vrai combat linguistique en disant autrement ou en disant autre chose. Son récit est composé comme une sorte d'ouverture musicale, où le langage, son débit, sa texture, son rythme, ses silences répondent plus aux paramètres de la musique que de la communication langagière. Une parole faite d'omissions, d'entours, de répétition, de balbutiements, des bégayements. Alexis tente de s'expliquer non sans détours, réticences et allusions dans un récit coupé de demi-mots, de phrases indécises, où l'on plonge dans un abîme de secrets suggérés et d'obscurités sémantiques.

Alexis Géra, né dans une vieille famille aristocratique autrichienne, écrit une longue lettre d'adieu à sa femme et à son fils nouveau-né. L'homosexualité est certes un sujet scabreux pour cette ambiance d'avant 1914, mais le ton du récit répond surtout à la qualité de la voix d'Alexis, à une manière de s'exprimer et de parler, cela fait partie de la texture vocale du personnage. Alexis parle comme il joue, les mots sont aussi des sons qu'il ne faut pas tâcher de comprendre conventionnellement tout le temps, mais de les écouter. Si la lettre d'Alexis peut se lire, elle peut aussi s'écouter. Il écrit distillant ses mots, avec de longs silences.

En ce qui concerne le premier paramètre narratologique, il faut dire que les romans de Marguerite Yourcenar ne présentent pas des arguments compliqués ni riches en péripéties. L'intensité dramatique ou la teneur événementielle s'estompe en faveur des conflits intérieurs du moi qui s'exprime. Au niveau des histoires, les romans yourcenariens fuient les détails trop concrets, évitant de

tomber dans le fait divers. Souvent l'élément principal de l'argument n'est pas raconté explicitement : Alexis non seulement ne nommera pas sa « faute » ou son « péché » mais il ne racontera pas les faits concrets. Il ne parlera pas de ses amants ni de ses rencontres furtives, si ce n'est que d'une manière générale et pour analyser ce qu'elles avaient en commun et sa conduite morale.

Les faits sont après tout bien simples ; il est facile d'en rendre compte : il se peut que vous les soupçonniez déjà . Mais quand vous sauriez tout, il resterait encore à m'expliquer moi-même. (Yourcenar, OR : 19)

Entre la quatorzième et la seizième année, j'avais moins de jeunes amis que naguère, parce que j'étais plus sauvage. Pourtant (je m'en aperçois aujourd'hui), je faillis une ou deux fois être heureux en toute innocence. Je n'expliquerai pas quelles circonstances m'en empêchèrent : cela est trop délicat, et j'ai trop à dire pour m'attarder aux circonstances. (Yourcenar, OR : 23)

Voici l'allusion indirecte à sa première expérience homosexuelle :

Et ce fut alors que *cela eut lieu*, un matin pareil aux autres, où rien, ni mon esprit, ni mon corps, ne m'avertissaient pas plus nettement qu'à l'ordinaire. [...] En ce moment, où je parais m'éloigner de la nature, il me faut la louer d'être partout présente, sous la forme de nécessité. Le fruit ne tombe qu'à son heure, lorsque son poids l'entraînait depuis longtemps vers la terre : il n'y a pas d'autre fatalité que ce mûrissement intime. *Je n'ose vous dire cela que d'une façon très vague* ; j'allais, je n'avais pas de but ; ce ne fut pas ma faute si, ce matin-là, je rencontrai la beauté... (Yourcenar, OR : 31)

Ce fragment s'articule sur le pronom neutre et indistinct « cela », sans antécédent référentiel précis, puis un passé simple intensifie son importance. Ici l'impossibilité de nommer est très forte mais le narrateur tient à montrer le surgissement d'un

événement notoire. La synecdoque « la beauté » maintient l'imprécision dans l'information donnée. La relation homosexuelle ne sera confirmée que dans le paragraphe suivant à travers un pronom masculin « Puis, un matin, il ne vint plus » (Yourcenar, OR : 32).

Puis des souvenirs me reviennent. Ne vous effrayez pas : je ne décrirai rien ; je ne vous dirai pas les noms ; j'ai même oublié les noms, ou je ne les ai jamais sus. Je revois la courbe particulière, d'une bouche ou d'une paupière, certains visages aimés pour leur tristesse, le pli de lassitude qui abaissait leurs lèvres, ou même ce que je ne sais quoi d'ingénu qu'a la perversité d'une être jeune, ignorant et rieur ; tout ce qui affleure d'âme à la surface d'un corps. (Yourcenar, OR : 42)

Si les faits sont évoqués, les référents restent vides³. Ce dépouillement, cette désincarnation narrative se répète d'un roman à l'autre. Les romans de Marguerite Yourcenar ne disent pas au premier abord tout, ils disent plutôt peu et laissent au lecteur un travail d'interprétation assez important. Prenons, par exemple, *Le Coup de grâce* (1939) où Éric von Lhomond ne dit pas à Sophie ce qui l'empêche de l'aimer : l'aveu de l'homosexualité ne se produit pas non plus. Le meurtrier triangle amoureux qui s'établit entre lui et ses deux cousins n'est connu ni de Conrad ni de Sophie. Dans *Anna, Soror...* (1982, prépublication 1934 « D'après Greco » in *La Mort conduit l'attelage*) l'inceste entre Anna et Miguel de la Cerna ne sera pas nommé, il ne sera pas décrit ni explicité. Le lecteur reste à la porte et laisse le frère et la sœur le consommer après de vagues indications.

Le ciel, dans cette nuit du Vendredi saint, semblait resplendissant de plaies. Donna Anna se roidissait de souffrance. Elle dit :

3 Alexis, sorte de mystique ou de métaphysicien, se réfugie dans la quotidienneté et la répétition pour sauter du relatif à l'absolu, de son cas personnel à l'aphorisme et à la généralisation.

« Pourquoi ne m'avez-vous pas tué, mon frère ?

- J'y ai pensé, dit-il. Je vous aimerais morte. »

Alors seulement, il se retourna. Elle entrevit, dans la pénombre ce visage défait que semblaient corroder les larmes. Les mots qu'elle avait préparés s'arrêtèrent sur ses lèvres. Elle se pencha sur lui avec une compassion désolée. Ils s'éteignirent.

Trois jours plus tard, dans l'église des Dominicains, don Miguel assistait à la messe. [...] Là-haut, dans la grise forteresse, quelqu'un l'avait accompagné sur le seuil d'une chambre. Les adieux s'étaient prolongés en silence. Il avait dû, très doucement, dénouer les bras tièdes qui se serraient contre sa nuque. Sa bouche gardait encore la saveur âcre des larmes. (Yourcenar, OR : 911-912)

Un blanc discursif après « ils s'éteignirent » et l'ellipse temporelle dans le paragraphe suivant c'est tout ce que le narrateur laisse comme trace d'un inceste suggéré. Quelque paragraphes après un vague « cela » fait référence à cette relation incestueuse et la situe à nouveau dans le domaine de l'innomé : « Alors, elle se désespérait à se dire que tout cela était aussi passé qu'un songe, qu'elle n'en avait pas la preuve, qu'elle finirait par l'oublier » (Yourcenar, OR : 917). Voir à ce propos l'analyse très fine d'A.-M. Prévot sur l'anaphore flottante « cela » dans *Anna, soror...* et *Alexis* (2002 : 94 et ss), deux oeuvres où le « non-nommé » et le « non-classé » s'imposent dans le monde des réalités sensuelles.

Le narrateur yourcenarien ne se complait pas dans la description de l'action, réduite à ses lignes centrales. Il ne mise pas sur l'intrigue, truffée d'omissions, elle est très vite amortie par des prolepses qui avancent des éléments postérieurs de l'histoire et réduisent l'élément surprise ou l'attente du lecteur. Le lecteur connaît la plupart du temps la trame de l'histoire dès le début, ce qui l'oblige à focaliser son attention sur d'autres éléments. Le récit qu'on en fait devient de toute évidence plus important que l'histoire elle-même.

Cette information narrative distribuée et analysée en fonction d'une signification qui récuse l'événementiel, se trouve menacée, à l'intérieur du récit, par le langage lui-même avec lequel il s'établit un rapport conflictuel. Le langage fait problème, instrument

imparfait, incapable d'exprimer la vie et le moi qui ne nous offre qu'une fruste capacité de dénomination. Le silence entre de plain-pied dans le récit à travers des vides linguistiques et métalinguistiques. L'incipit⁴ d'*Alexis* est de ce point de vue révélateur :

Cette lettre, mon amie, sera très longue. Je n'aime pas beaucoup écrire. J'ai lu souvent que les paroles trahissent la pensée, mais il me semble que les paroles écrites la trahissent encore davantage. Vous savez ce qui reste d'un texte après deux traductions successives. Et puis, je ne sais pas m'y prendre. Écrire est un choix perpétuel entre mille expressions, dont aucune ne me satisfait, dont aucune surtout ne me satisfait sans les autres. Je devrais pourtant savoir que la musique seule permet l'enchaînement d'accords. Une lettre, même la plus longue, force à simplifier ce qui n'aurait pas dû l'être : on est toujours si peu clair dès qu'on essaie d'être complet ! Je voudrais faire ici un effort, non seulement de sincérité, mais aussi d'exactitude ; ces pages contiendront bien des ratures ; elles en contiennent déjà. Ce que je vous demande (la seule chose que je puisse demander encore), c'est de ne passer aucune de ces lignes qui m'auront tant coûté. S'il est difficile de vivre, il est bien plus malaisé d'expliquer sa vie. (Yourcenar, OR : 9)

Cet incipit entouré de précautions métalinguistiques souligne ce passage de l'indicible au dicible et propose les éléments principaux que le récit développera par la suite. Pour *Alexis Géra*, le premier des narrateurs yourcenariens, il existe assurément une déontologie linguistique fort importante et qui vient déterminer son débit narratif. Il y a des choses qu'il faut dire, mais il ne faut pas les dire de n'importe quelle manière, ou en tout cas pas de la manière dont elles seraient requises.

4 On doit considérer l'incipit de ce roman comme une sorte d'incipit général à son œuvre, étant donné qu'il s'agit de son premier roman. Avant 1929 Marguerite Yourcenar avait publié plusieurs écrits, des esquisses, quelques poèmes et contes et une nouvelle de son père Michel de Crayencour qu'elle avait remaniée et publiée sous le nom de plume de ce dernier.

La lettre d'Alexis est née d'un silence, d'une omission volontaire qui apparaît dès le deuxième paragraphe: « J'aurais peut-être mieux fait de ne pas m'en aller sans rien dire, comme si j'avais honte, ou comme si vous aviez compris. J'aurais mieux fait de m'expliquer à voix basse, très lentement, dans l'intimité d'une chambre, à cette heure sans lumière où l'on voit si peu que l'on ose avouer presque tout » (Yourcenar, OR : 9). Ce non-dit n'est que la conséquence finale d'un silence qui s'est établi entre le couple et qui a grandi jour après jour. Un silence d'abord calme et paisible⁵ qui est devenu de plus en plus dangereux et coupable, et a tout englouti autour de lui. Cela connote profondément le récit d'Alexis qui se pose d'emblée comme un aveu ou une confession et, donc, comme une parole difficile qu'on a cachée et qui est frappée d'interdit moral et linguistique. Elle se pose aussi comme une obligation pour Alexis qui doit faire son *mea-culpa*. Mais l'aveu d'Alexis sera toujours indirect, il ne parvient jamais à le formuler si ce n'est qu'à travers des hyperonymes, des synecdoques ou des substituts plus ou moins vagues (mon péché, ma faute, mes penchants, ma nature, l'instinct, la beauté).

On peut constater que les différentes modalités déontologiques du dire sont en jeu : *devoir dire*, condition sine qua la lettre n'existerait pas ; *ne pas pouvoir dire* et *ne pas savoir dire* viennent enrayer cette parole impérative. Les insuffisances touchent aussi bien l'instrument, le langage lui-même, que la capacité du locuteur qui ne sait pas comment (se) dire. Cela crée une tension entre la nécessité de dire et l'impossibilité de nommer. Marguerite Yourcenar dans son premier roman réalise un important travail d'épuration linguistique à travers lequel elle évoque l'ineffable, l'indicible et l'imprononcé. Alexis contourne la difficulté par rapport au langage qui écorche la réalité et ne s'adapte pas à son vécu, à ce moi incertain et flottant qu'il tente de cerner.

Ces détours de la parole d'Alexis qui refuse de nommer

5 Le silence dans ce roman présente un double aspect: nécessaire et bienfaisant au début, car le couple n'avait pas besoin des paroles pour se comprendre, le silence c'était l'entente et la communion avec un autre être qui nous aime; plus tard il se durcit et devient mensonge.

directement les choses laissent dans le discours une marque toute particulière. Alexis fait alterner notamment dans son récit l'art de dire sans nommer et l'art de parler pour dire autre chose. Dans le premier cas le silence linguistique se produit à cause d'une altération du signifiant, nom ou suite de mots qui n'apparaissent pas explicitement dans le discours. Dans le deuxième cas le silence s'accroche au signifié qui est remplacé par un autre (plus commode ou plus émouvant pour le narrateur). Ces deux procédés supposent apparemment un signe linguistique normal, composé de deux faces, signifiant et signifié, d'où le lecteur extrait un sens ; mais le signe linguistique est faussé dans l'un de ses éléments fondamentaux : le signifiant, le signifié ou bien le référent.

La parole tâtonnante d'Alexis joue avec le silence le déplaçant à son gré du signifiant au signifié. Tout en parlant, le narrateur arrive à créer un espace silencieux qui se love tantôt au niveau du signifié tantôt du signifiant. Le signifiant devient silencieux quand il évite tel ou tel autre mot par omission ou circonlocution (on dit une chose en utilisant d'autres mots, en la nommant différemment), mais le signifié visé passe au lecteur qui finit par l'interpréter, sans doute, avec un coût plus élevé⁶. La parole narrative peut aussi devenir silencieuse par l'entremise du signifié, quand elle diffère ce qu'elle veut dire et à sa place elle dit autre chose : le signifié ne correspond pas à ce que le locuteur veut dire ou doit dire. Il existe certes, dans ces conditions linguistiques, un message mais qui contourne le vrai signifié ou le diffère.

S'attachant successivement au signifiant ou au signifié, la parole d'Alexis est ballottée entre la périphrase et le babillage. La signification coule sinueuse entre les méandres du détour et du bruitage. Le narrateur mine le signe linguistique, ébranle ses fondements, le subvertit, lui donnant un espace où il peut devenir autre. La parole d'Alexis dit souvent ce qu'elle ne veut pas dire et tait ce qu'elle dit ou ce dont elle parle.

6 Alexis attend de Monique que son aveu non-explicite soit déchiffré : « Votre mérite, mon amie, n'est pas seulement de pouvoir tout comprendre, mais de pouvoir tout comprendre avant qu'on ait tout dit. Monique, me comprenez-vous ? » (Yourcenar, OR : 22).

Les exemples qui montrent un signifié détourné se multiplient dans la lettre d'Alexis, surtout aux premières pages, le narrateur en est conscient de cette parole qui retarde l'autre :

Il ne s'agit pas de mon art. [...] Il ne s'agit pas de cela. Il s'agit de quelque chose, non pas vraiment de plus intime (que puis-je avoir de plus intime que mon œuvre ?), mais qui me semble plus intime parce que je l'ai tenu caché. Surtout, de plus misérable. Mais, vous le voyez, j'hésite ; chaque mot que je trace m'éloigne un peu plus de ce que je voulais d'abord exprimer ; cela éprouve uniquement que le courage me manque. (Yourcenar, OR : 10)

Les choix énonciatifs du narrateur vont de préférence vers des phrases négatives au début de la lettre ; des substituts à caractère indéfinis ou vagues se multiplient : « quelque chose », « cela » annoncent déjà le choix d'un langage imprécis. Énoncer sous une forme négative c'est prétendre ne pas dire, c'est encore taire ce qu'on a l'obligation de révéler. L'entour au niveau du signifié est senti tout de suite comme une parole factice ou superflue. Le narrateur laisse voir sa mauvaise conscience car il sanctionne ce qu'il dit comme non nécessaire, hésitation ou distorsion qui ne répond à sa promesse de sincérité. Ces commentaires sur un signifié déplacé marquent souvent les articulations entre les paragraphes, les frontières du début ou de la fin :

[Début de paragraphe] Il faut me pardonner de m'attarder si longtemps à ce Woroiño d'autrefois, car je l'ai beaucoup aimé. (Yourcenar, OR : 13)

Mais je ne suis pas ici pour vous parler d'une peinture. [Fin de paragraphe] (Yourcenar, OR : 17)

Mais je ne suis pas ici pour vous parler des marionnettes. [Fin de paragraphe] (Yourcenar, OR : 17)

[Début de paragraphe] Je l'avoue, Monique, il y a dans ces pages trop de complaisance pour moi-même. Mais j'ai si peu de souvenirs

qui ne soient pas amers, qu'il faut me pardonner de m'attarder à ceux qui sont simplement tristes. Vous ne m'en voudrez pas de rapporter longuement les pensées d'un enfant, que je suis seul à connaître. Vous aimez les enfants. Je l'avoue ; peut-être sans le savoir, ai-je espéré de la sorte vous disposer à l'indulgence, au début d'un récit qui vous demandera beaucoup. Je cherche à gagner du temps : c'est naturel. Il y a cependant quelque chose de ridicule à envelopper de phrases un aveu qui devrait être simple : j'en sourirais, si seulement j'en pouvais sourire. Il est humiliant de penser que tant d'aspirations confuses, d'émotions et de troubles (sans compter les souffrances), ont une raison physiologique. Cette idée m'a fait honte, avant qu'elle ne m'ait calmé. La vie aussi n'est qu'un secret physiologique. Je ne vois pourquoi le plaisir serait méprisable de n'être qu'une sensation, puisqu'on ne méprise pas la douleur, et que la douleur en est une. [...] Mais ce n'est guère le lieu de soulever toutes ces questions. [Fin de paragraphe] (Yourcenar, OR : 17-18)

Les détours au niveau du signifiant sont plus faciles à intégrer dans la texture du récit. Cependant le narrateur reste là-dessus aussi très clair : il ne parlera en termes qui dénomment, désignent ou qualifient. Les termes justes, les termes propres ne sont pas ceux qui conviennent.

Je sens que je deviens très obscur. Assurément, il suffirait pour m'expliquer de quelques termes précis, qui ne sont mêmes pas indécents parce qu'ils sont scientifiques. Mais je les emploierai pas. Ne croyez pas que je les craigne : on ne doit plus craindre les mots lorsqu'on a consenti aux choses. Tout simplement, je ne puis pas. Je ne puis pas, non seulement par délicatesse et parce que je m'adresse à vous, je ne puis pas devant moi-même. Je sais qu'il y a des noms pour toutes les maladies, et ce dont je vous parle passe pour être une maladie. Moi-même je l'ai cru longtemps. [...] Ne croyez pas non plus que j'approuve les poètes d'éviter les termes exacts, parce qu'ils ne connaissent que leurs rêves ; il y a beaucoup de vrai dans les rêves des poètes, mais ils ne sont pas toute la vie. [...] Les mots servent à tant de gens, Monique, qu'ils ne conviennent plus à personne ; comment un terme scientifique pourrait-il expliquer une vie ? Il n'explique même pas un fait ; il le désigne. Il le désigne de façon

toujours semblable, et pourtant il n'y a pas deux faits identiques dans les vies différentes, ni peut-être dans une même vie. (Yourcenar, OR : 18-19)

Le terme propre fausse et cache la réalité de l'expérience intime d'Alexis. Son écriture refuse explicitement la voie directe d'expression. Parole qui se dévie, divague et déraille ; parole malheureuse et de la souffrance parce qu'indirecte. Plus que pour les autres, pour Alexis les mots ne sont pas les choses, sans doute le signe linguistique n'est pour lui qu'une image arbitraire, conventionnelle et usée. La critique d'Alexis sur le langage tient du linguiste et du philosophe. Il est, sans doute, plus près de Foucault que de Saussure. Nommer n'est pas connaître les choses ni les expliquer. Le système linguistique ne peut pas décrire les caractéristiques d'un être ni de tous les êtres⁷. Qui peut nous assurer que chaque être soit comparable aux autres, que chaque vie ne soit pas isolée, et qu'elle ne soit pas une structure individuelle, sur laquelle on ne peut appliquer aucun système de classification. Pour Alexis il n'y a pas de continuité entre les êtres, il n'y a que des êtres et des vies différentes. L'expérience offre un monde discontinu et une diversité subjective chaotique. Les êtres ne se ressemblent de proche en proche et il n'existe pas « un tableau continu, ordonné et universel de toutes les différences possibles ». C'est l'esprit et le langage qui établissent l'ordre du même et la continuité des caractères. Les êtres et les expériences sont incomparables, et donc différents au-delà du langage qui uniformise⁸. Alexis possède dans

7 Aussi « connaître ce qui appartient en propre à un individu, c'est avoir par de vers soi le classement de l'ensemble des autres ». Remarquons juste, au passage la parenté frappante entre cette conception et le structuralisme linguistique de Ferdinand de Saussure.

8 Même s'il n'y a pas de correspondance univoque et rigoureuse entre un énoncé et un fragment déterminé de l'expérience possible et qu'Alexis se méfie d'autant plus d'une explication qu'elle semble le satisfaire davantage, il tombe souvent dans l'aphorisme (Bouveresse, 1971 : 33).

ce sens une épistème très moderne, plus proche du criticisme que de la représentation.

Considérée de ce point de vue, la langue « naturelle » est doublement naïve, puisque toujours encore trop près et toujours déjà trop loin de l'apparence, bassement descriptive en un sens, en un autre abusivement chargée de conjectures, d'inférences et d'extrapolations de toutes sortes. Pour le philosophe empiriste, à peu près exclusivement sensible à ce dernier aspect, les ombres de la Caverne ne sont signifiantes mais signifiées et le but du philosophe n'est pas de sortir de celle-ci mais, si possible, d'y entrer. (Bouveresse, 1971 : 108)

Si le langage ne signifie que lui-même et ne peut signifier que lui-même, comme nous dit Jacques Bouveresse citant Wittgenstein (*Philosophische Bemerkungen*), la parole d'Alexis devient philosophique parce qu'elle met en évidence quelques-unes des infortunes du langage : la signification elle-même, l'âme, Dieu... et tente de lutter contre la mythologie qu'elle crée. La parole d'Alexis est malheureuse à double titre : « d'une part parce qu'elle est hantée en permanence par la mauvaise conscience et le sentiment de l'échec, jamais assurée de son statut et de ses possibilités et contrainte de parler essentiellement pour établir son droit à la parole ; d'autre part parce qu'elle est peut-être, comme le pense Wittgenstein, constitutivement malencontreuse, maladroite et hors de propos » (Bouveresse, 1971 : 11). Alexis n'est que trop conscient de cette inhabilité. Elle est notre maître au moins autant que notre instrument. Mais le droit à cette vaine parole dont il se méfie en permanence c'est tout ce qui lui reste.

Marguerite Yourcenar tient le langage en suspicion, elle le questionne constamment dans son effort de raconter, de saisir le moi informe et sans contours. L'œuvre de Yourcenar fait du langage l'une de ses préoccupations essentielles, surtout dans le roman d'Alexis qui confirme son entrée en littérature. Pour notre écrivain le langage ne peut se réduire à nommer ou à désigner. On ne peut étiqueter la complexité de la vie sous la rigidité des noms. Le détour s'impose donc à travers la syntaxe comme seule possibilité pour dire

le vague, l'insaisissable de l'être et son rapport avec le mystère et le sacré. Alexis et Marguerite Yourcenar sortiront de cette impasse en consolidant la prédominance de l'aspect grammatical sur l'aspect lexical, de la notion de structuration sur la fonction de nomination, pour formaliser au maximum leur écriture.

Si ce discours périphrastique laisse des traces silencieuses dans les récits de Marguerite Yourcenar, il existe d'autres silences au niveau de l'acte narratif lui-même. Le silence se glisse aussi dans l'écriture de Marguerite Yourcenar à travers ses personnages féminins. La critique a trop souligné l'absence de voix féminines dans son œuvre. C'est un fait que l'univers de fiction de Yourcenar est masculin. Non seulement les femmes, selon l'auteur trop secrètes et tournées vers la vie privée, apparaissent peu dans ses romans, mais encore elles ne parlent pas. Dès le début Marguerite Yourcenar s'est décanté par des voix masculines : Alexis, Éric von Lhomond, Hadrien ou Stanislas (*La Nouvelle Eurydice*, 1931) deviennent des narrateurs homodiégétiques, ensuite le protocole à la troisième personne nous impose aussi la perspective de personnages masculins comme Zénon (*L'Oeuvre au noir*, 1968) ou Nathanaël (*Un homme obscur*, 1982). Marguerite Yourcenar n'utilise pas de narratrices, et qui pis est, ses personnages féminins se voient assigner un rôle sagement silencieux qui leur convient spécialement.

Les femmes, personnages opaques et neutres, partagées entre le silence et le détour péri-phrastique, voient leur place contestée dans le schéma narratif et, en général, dans le schéma de communication. Le silence est aussi bien imposé par les femmes qu'imposé aux femmes. Silence de femmes et silence pour femmes alternent dans l'écriture de Marguerite Yourcenar. On garde silence sur quelque chose devant elles, en même temps qu'on les réduit au silence. Elles produisent sur le discours un effet silencieux, quelle que soit la case de l'échange énonciatif qu'elles occupent : locuteur-femme ou interlocutrice-femme. Séquestration de la voix féminine, la parole yourcenarienne sembler vouloir se défaire de ses attributs féminins pour entrer de pied ferme dans la littérature : voix de femme qui choisit des voix masculines pour s'exprimer et s'affirmer dans la masculinité du langage.

Première prémisse : on ne peut tout dire à une femme. Dans ce sens Monique, Sophie ou Anna imposent des restrictions aux récits. Alexis s'adresse à Monique, toute sa lettre est connotée par cette interlocutrice qu'il ne veut pas blesser ni scandaliser. La forme épistolaire renforce sa position de narrataire car elle devient destinataire. Destinataire extradiégétique, certes, et différée dans l'espace et dans le temps. Même si elle est présente dans la diégèse comme un personnage important, elle est exclue de l'instance narrative grâce au système très étanche de communication épistolaire. Son rôle est de lire la lettre (parole encore une fois silencieuse) qui lui est destinée, dans des coordonnées spatio-temporelles différentes de celles du locuteur.

Ce silence devant les personnages féminins se produit aussi au niveau intradiégétique. Dans *Le Coup de grâce* Sophie apparaît comme une interlocutrice intermittente. Quand le discours d'Éric s'adresse à elle, il garde silence sur certains aspects de sa vie privée : il n'avouera jamais sa relation homosexuelle avec son cousin Conrad. Dans le cas d'Anna, *Soror...* on trouve le même phénomène au niveau des dialogues des personnages : Miguel ne parle pas d'inceste à Anna, si ce n'est qu'à travers une référence biblique à la violence faite par Amnon à sa soeur Tamar. Quand les femmes sont les réceptrices du message, elles imposent donc ce langage périphrastique, le choix d'expressions, ces détours autour de sujets tabous comme l'homosexualité, l'inceste ou la mort.

Le récit de paroles n'est pas majoritaire chez Yourcenar ; ses personnages ne dialoguent pas souvent. En ce qui concerne les femmes, il est encore plus restreint. Le monde féminin, muet et secret, semble ne pas avoir besoin de parler pour comprendre les autres ni pour exprimer les sentiments. L'entente entre les êtres se passe de mots. À ce niveau le silence est une vertu très prisée chez les femmes yourcenariennes. Par exemple dans *Anna, Soror...* le frère et la sœur se taisent souvent. La lecture, silencieuse ou à voix haute, se substitue à la parole :

Dès leur enfance, elle leur avait appris à lire dans Cicéron et dans Sénèque : tandis qu'ils écoutaient cette voix tendre leur expliquer un argument ou une maxime, leurs cheveux s'entremêlaient sur les pages. Miguel à cet âge ressemblait beaucoup à sa sœur ; n'étaient

les mains, délicates chez elle, durcies chez lui par le maniement de la bride et l'épée, on les eût pris l'un pour l'autre. Les deux enfants, qui s'aimaient, se taisaient beaucoup, n'ayant pas besoin de mots pour jouir d'être ensemble. (Yourcenar, OR : 883)

Il arrivait tous les après-midi, à l'heure où le soleil emplissait la chambre. Il s'établissait en face d'elle ; Anna était installée à coudre, mais le plus souvent son ouvrage reposait sur ses genoux, entre ses mains indolentes. Tous deux gardaient le silence ; on entendait par la porte entrebaillée, le bourdonnement rassurant du rouet des servantes.

Ils ne savaient à quoi occuper les heures. Ils entreprirent de nouvelles lectures [...] (Yourcenar, OR : 898)

Même accord tacite dans les fiançailles silencieuses d'Alexis et Monique. Dès le début Monique apparaît comme silencieuse, calme et discrète : « Vous conversiez avec nos hôtes ; vous ne disiez que les paroles qu'il faut dire » (Yourcenar, OR : 57), « Votre nature pensive s'accordait à ma nature timide ; nous nous taisions ensemble ». (Yourcenar, OR : 58)

Vous aimiez, comme moi, ces vieux livres des mystiques, qui semblent avoir regardé la vie et la mort à travers un cristal. Nous nous prêtions des livres. Nous les lisions ensemble, mais non pas à voix haute ; nous savions trop bien que les paroles rompent toujours quelque chose. C'était deux silences accordés. Nous nous attendions à la fin des pages. (Yourcenar, OR: 58-59)

Un seul mot d'Alexis aurait pu mettre fin à cette timide relation. Cependant ce mariage construit sur une omission, sur un non-dit, laisse la place à un silence plus douloureux et à l'incompréhension d'un couple d'étrangers. Non seulement Monique parle peu ou n'ose pas dire à Alexis ce qu'elle pense, mais sa voix ne laisse aucune trace dans le discours d'Alexis. Les paroles de Monique, très difficiles à repérer, ne sont transposées que très indirectement dans le discours fort narrativisé (Genette, 1972) :

Vous me trouviez pâle ; vous ne l'étiez pas moins ; j'avais peur que vous n'eussiez pris froid ; vous me reprochiez doucement de m'être fatigué à des prières trop longues : nous étions l'un pour l'autre d'une désespérante bonté. (Yourcenar, OR : 65)

Monique ne prendra jamais la parole directement, d'abord à cause de la structure épistolaire qui la condamne au silence ne lui laissant que la possibilité d'une réponse différée, mais à l'intérieur du récit nous avons affaire à un monologue très compact qui ne laisse aucune place à la polyphonie.

Dans sa galerie de femmes, Marguerite Yourcenar nous présente encore d'autres figures féminines admirables comme Donna Valentine, la mère d'Anna et de Miguel. Cet être exquis et austère est un personnage clair, qui parle peu (Yourcenar, OR : 883) ; on dirait que dans sa devise *Ut crystallum* (la transparence du cristal) contraste justement avec l'opacité du langage. Sa relation et sa compréhension des autres et du monde n'a pas besoin de passer à travers les mots. L'impératrice Plotine, protectrice du grand Hadrien et une de ses rares amies, compte parmi ses vertus le goût de la mesure dans le langage :

Je pris l'habitude de cette figure en vêtements blancs, aussi simples que peuvent l'être ceux d'une femme, de ses silences, de ses paroles mesurées qui n'étaient jamais que des réponses, et les plus nettes possibles. [...] Notre entente se passa d'aveux, d'explications, ou de réticences : les faits eux-mêmes suffisaient. [...] En vérité, nous étions complices, mais l'oreille la plus exercée eût à peine pu reconnaître entre nous les signes d'un secret accord. (Yourcenar, OR : 350)

Mme Ailly dans *Un homme obscur* est associée à la musique. Elle fait découvrir ce nouveau langage, non produit par la gorge humaine, à son valet de chambre Nathanaël, grâce à ses réceptions musicales. Elle met en contact cet homme simple avec une nouvelle échelle de sonorités. Ces sons purs lui donnent une nouvelle perception du silence, des bruits et de la parole féminine.

Nathanaël circulait discrètement durant les pauses des musiciens, offrant du café ou des sirops glacés. [...] Des conversations reprenaient aussitôt, où perçait le timbre aigu des femmes ; on prodiguait aux exécutants les éloges attendus, mais les propos retombaient vite au niveau des ragots de la ville, aux mérites d'un modiste, à des soucis de santé, ou, sous l'éventail, à un entretien furtif avec un galant. Les gens avaient beau prendre congé avec aux lèvres le nom d'une composition italienne, ils substituaient sans la moindre gêne à ces sons mélodieux leurs susurrements ou leurs petits rires, et l'appel crié au cocher ou au porteur de lanterne.

Pis encore : dès la fin de chaque sonate ou de chaque quator, des applaudissements avaient éclaté, si immédiatement déclenchés qu'on eût dit que ces personnes n'attendaient que ce moment pour faire du bruit à leur tour. Un horrible fracas de battoirs, qui faisait s'épanouir un sourire sur le visage des musiciens, et les pliait en deux dans un salut satisfait, succédait comme une émeute à un dernier accord doux comme une réconciliation. (Yourcenar, OR : 1001-1002)

Il est évident qu'on ne peut épuiser toute l'importance que le silence prend chez Marguerite Yourcenar seulement avec les éléments que nous avons évoqués dans ce travail : la périphrase, les sujets tabous, le rapport difficile avec le langage ou le monde féminin. Les jeux de silences sont aussi une manière d'exprimer le secret, le mystère et l'ineffable qu'il y a dans chaque être humain. Écrire l'aventure humaine c'est pour Yourcenar écrire avec des blancs qu'elle tisse à longueur de roman avec des fils de silence. Si elle tente de mesurer le langage à l'informe, à l'informulé, à ce qui est impossible de catégoriser, ce n'est pas pour le dévorer ou le miner de l'intérieur mais pour lui donner une liberté nouvelle au-delà de limites du dit et du non-dit. Elle offre aux lecteurs les filigranes d'une écriture qui peut être comparée à une dentelle faite de mots et de silences qu'elle tresse avec l'art incomparable d'un artisan minutieux.

BIBLIOGRAPHIE

- BOUVERESSE, Jacques (1971) *La Parole malheureuse. De l'alchimie linguistique à la grammaire philosophique*, Paris, Minuit.
- DUCROT, Oswald (1972) *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, Collection Savoir.
- FOUCAULT, Michel (1966), *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard.
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Seuil.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1986) *L'implicite*, Paris, Armand Colin.
- MARTEL, Silvia (1999) « La mise en cause du langage dans *Alexis* et *Un homme obscur* », *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, n°20, p. 59-72.
- MOLINA ROMERO, M.Carmen (2002) « La construction du sens à travers le silence dans *Alexis ou le Traité du vain combat* », *Bulletin de l'Association Internationale d'Études Yourcenariennes*, n°23, p.17-35.
- PONZIO, A. (1995), « El silencio y el callar. Entre signos y no signos », *Bajtín y la literatura*. Actas del IV Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral, Eds. J.Romera, M. García Page y F. Gutiérrez, Madrid, Visor, pp.27-42.
- PREVOT, Anne-Marie (2002) *Dire sans nommer : Étude stylistique de la périphrase chez Marguerite Yourcenar*, Paris, L'Harmattan.
- SAUSSURE, Ferdinand (1966) *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.
- YOURCENAR, Marguerite (1982) *Oeuvres romanesques*, La Pléiade, Paris, Gallimard.