

LA PAROLE DANS LE COUP DE GRÂCE : *Mea culpa* ou stratégie du mentir-vrai

par Malek BACCOUCH
(Institut Supérieur des Langues de Tunis)

Résumé

On se propose de réfléchir sur la parole opaque dans Le Coup de grâce, de s'intéresser à ses détours et d'en exploiter les modalités. Cet article présente d'abord une réflexion sur la parole oblique, ayant pour noyau l'ironie et le cynisme. C'est une parole variable et indéterminée, où la vérité est masquée à travers le jeu du non-dit présent dans tout le récit. Ensuite, la parole est mise en question car elle est trompeuse : elle manipule le lecteur et voile l'homosexualité d'Éric Von Lhomond, jetant le doute sur ses propos et suscitant des interrogations sur sa confession. Par ailleurs, la parole subit le poids de la mémoire, et donc de l'oubli qui frappe de suspicion le discours du narrateur. Enfin, la parole dans Le Coup de grâce est un moyen de contourner la vérité et de la dissimuler, traduisant une volonté de s'opposer aux clichés littéraires et rhétoriques.

Abstract

This research suggests that we reflect on the opaque language in the Coup de grâce, take an interest in its detours and explore its modalities. First, this article presents a reflection on oblique speech, with irony and cynicism at its core. It is a variable and indefinite language, where the truth is hidden through the unsaid present in the whole story. Second, the word is called into question because it is misleading : she manipulates the reader and hides Eric Von Lhomond's homosexuality, questioning his speech and raising questions about his confession. On the other hand, speech is burdened with memory and oblivion, which strikes the narrator's discourse of suspicion. Finally, the word in the Coup de grâce is a means of circumventing the truth, concealing it, reflecting a desire to oppose literary and rhetorical clichés.

Baccouch.malek@outlook.fr

La question de la parole traverse l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Elle s'y inscrit dans la dynamique de la révélation et de la dissimulation. Car, la parole est trompeuse, nous ignorons si elle est vraie ou mensongère, si elle dit la vérité ou tente de la travestir. À cet égard, la parole semble s'inscrire dans les œuvres yourcenariennes sous le signe du détour : le « dire sans nommer » réduit moins la capacité de la parole à dire la vérité qu'à la dissimuler. La parole, ou les paroles, puisque tout fonctionne au pluriel chez Yourcenar, est l'espace premier d'un mouvement de la recherche de soi, et parfois de la fuite de soi. Pour explorer la complexité de la parole, il nous a semblé pertinent d'en observer les modes de fonctionnement à partir d'un récit à la première personne qui est *Le Coup de grâce*¹. Le lecteur du roman *Le Coup de grâce*² se trouve d'emblée, dès les premières lignes, face à un questionnement : faut-il croire la parole d'Éric von Lhomond³ ou pas ? Son discours est-il une tentative d'« exorcise[r] ses obsessions et [de]cherche[r] à apaiser les remords qui n'ont cessé de le tourmenter depuis son adolescence »⁴, ou relève-t-il d'une stratégie du *mentir-vrai*, néologisme d'Aragon⁵ qui se définit comme le dévoilement du réel par la fabulation. L'écriture du *mentir-vrai* prend forme dans les non-dits du texte, dans le double discours du personnage et dans la position ambiguë qu'il entretient avec les souvenirs qu'il évoque. L'écriture du détour chez Yourcenar prend appui, tel que l'a démontré Anne Marie

¹Récit écrit en 1939 à Sorrente, il raconte les péripéties d'une histoire d'amour tourmenté dans un endroit ravagé par la guerre et par une situation politique embrouillée.

² Vicente TORRES, « *Coup de grâce (Le)* », *Dictionnaire Marguerite Yourcenar*, Bruno BLANCKEMAN éd., Paris, Honoré Champion, 2017, p. 134-136.

³Personnage principal du *Coup de grâce*, il entreprend un récit rétrospectif sur un épisode marquant de sa vie.

⁴Claude BENOIT, « L'égotisme yourcenarien ? De la naissance du *je* à la disparition du *moi* », *L'écriture du moi dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Rémy POIGNAULT, Vicente TORRES, Jean-Pierre CASTELLANI, Maria-Rosa CHIAPPARO éd., Clermont-Ferrand, SIEY, 2004, p. 89.

⁵Louis ARAGON, *Le mentir-vrai*, Paris, Gallimard, 1980.

Prévo⁶, sur un certain nombre de figures de rhétorique dont les plus importantes, dans *Le Coup de grâce*, sont l'ironie, le paradoxe et le non-dit, qui manifestent à la fois la distance prise par l'énonciateur vis-à-vis du passé remémoré, son attitude variable, indécidable, à l'égard des événements vécus, et aussi sa tendance à la dissimulation. Ainsi, il est légitime de se demander si une parole qui s'inscrit sous le signe du doute, puisqu'elle est décalée et ambivalente, cherche à dire la vérité ou au contraire à s'en distancier, voire à la "fabriquer". Notre étude s'organisera donc autour de la question de la parole problématique dans le récit, pour mettre en évidence les marques du détour, qui constitue à notre sens la singularité de la parole du Sujet, défini comme une entité variable, multiple et multiforme⁷. Notre travail évoluera en quatre temps : la parole détournée par le biais de l'ironie et du cynisme, le discours de l'homosexualité inavouée comme l'une des raisons de la manipulation de la parole par le narrateur, la confession ratée d'Éric von Lhomond, le militaire solitaire qui raconte à des auditeurs non intéressés les épisodes de sa vie qui l'ont le plus marqué et, enfin, la voix narrative dans le texte : nous tiendrons compte des traces de l'énonciateur qui prend en charge le récit rétrospectif et qui paraît opaque dans la mesure où il sème le doute chez le lecteur.

Le Coup de grâce se caractérise par une parole oblique où tout le récit est raconté par le « je », qui est l'instance énonciative dominante du livre. Éric raconte, et c'est là la trame narrative, son arrivée au château des Reval, sa rencontre avec Sophie⁸, les péripéties de cette histoire d'amour tourmenté et la fin tragique de Sophie de Reval. Tous ces événements sont tissés sur un arrière-plan politique

⁶Anne-Marie PRÉVOT, *DIRE SANS NOMMER : Étude stylistique de la périphrase chez Marguerite Yourcenar*, Paris, L'Harmattan, 2002.

⁷En référence à *Varis multiplex multiformis*, titre du deuxième chapitre des *Mémoires d'Hadrien*.

⁸Michèle SARDE, « Sophie », *Dictionnaire Marguerite Yourcenar, op. cit.*, p. 556-557.

trouble. Dès le début du roman, le lecteur est frappé par une inadéquation entre l'aspect tragique du récit et le ton ironique, voire cynique, sur lequel il est raconté. L'ironie qui « est par essence “suspecte” »⁹, souligne l'aspect problématique de la parole et indique le double sens qu'elle recèle, témoignant d'une vérité ondoyante, instable, rapportée sur le mode sarcastique. L'ironie dans le discours d'Éric passe par l'excès puisqu'il adopte un discours hyperbolique, où l'exagération va jusqu'à la caricature : Sophie est la plus exposée au cynisme du narrateur qui l'inscrit dans une sphère dégradante, offrant d'elle une image dysphorique. Car pour le narrateur, Sophie est l'incarnation de l'amante tourmentée, jouant le rôle de l'amoureuse désespérée, celle qui « ne pens[e] qu'en femm[e] » (*MH*, p. 334), qui « fut assez de son sexe » (*CG*, p. 109) songeant que le refus et la répugnance qu'elle suscite chez le narrateur sont dus à un manque de beauté, coupable de tous les travestissements pour séduire Éric, renonçant à son identité profonde, à son être, en faveur d'une image factice, artificielle, qui suscite le rejet et le dégoût du narrateur. De ce fait, il emprunte des images grotesques pour la décrire dans des moments d'intimité, notamment quand « elle continuait à vomir sans s'en apercevoir, la bouche ouverte, comme la statue d'une fontaine » (*CG*, p. 117), la voyant « chanceler comme une fille d'auberge assommée par un coup de poing d'ivrogne » (*CG*, p. 109). Le recours souvent à des comparaisons où le comparant choisi est inadéquat donne du personnage une caricature. Sa représentation est marquée par une certaine

⁹ « Forme majeure de certains grands genres comme l'épopée, elle constituera donc l'un des procédés majeurs de tous les genres parodiques qui relèvent de l'héroïcomique, du burlesque, du grotesque. Forme mère et forme élémentaire de la description [...], elle crée par la “mise en liste” du lexique du texte, par une mise en série qui peut aller jusqu'à la parataxe, un effet de rupture net par rapport à la grande syntagmatique du récit et qui ne peut pas ne pas être remarqué par le lecteur. Lieu et trace d'une insistance de l'écriture, d'une jubilation à accumuler les mots, elle est par essence suspecte », Philippe HAMON, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996. p. 90.

anomalie qui met en alerte le lecteur et l'interpelle : si le sujet déconstruit par le contre-blason, si le topos littéraire qui idéalise et célèbre est inversé, le narrateur utilise à cet égard un discours du cliché mais cette fois misogyne. La femme est réduite à une fonction destructrice puisque « [...] rien pour les femmes n'a d'importance qu'elles-mêmes, et tout autre choix n'est pour elles qu'une folie chronique ou qu'une aberration passagère » (CG, p. 134) et les femmes, qui constituent une « franc-maçonnerie » (CG, p. 139), « n'y [dans la solitude] peuvent vivre, et toutes la saccagent, ne serait-ce qu'en s'efforçant d'y créer un jardin » (CG, p. 129). Ce discours cru et violent laisse passer la pensée misogyne du narrateur car Sophie, qui est à la fois la représentation de la sainte, de la guerrière et de l'amoureuse tourmentée, se retrouve comparée à une gorgone avec ses bigoudis qui donnent d'elle une image monstrueuse et dérisoire en même temps. La parole devient ainsi un lieu de déconstruction de la femme qui aboutit à l'effacement du féminin dans les œuvres de Yourcenar. Sophie se trouve dégradée au rang de servante dans la version du narrateur alors qu'elle est destinée à être une maîtresse de maison. Pourquoi donc cette déconstruction de l'image de la femme dans le discours d'Éric ? Que révèle-elle par rapport à lui ? Le discours de la parodie de la femme dans *Le Coup de grâce* semble avoir pour noyau une parole spectacularisée, imagée, exposant et exagérant tout événement accompli par le personnage féminin, tendant à dramatiser et présenter Sophie comme un personnage factice, superficiel et l'emprisonnant dans le rôle de la femme assujettie à l'homme. La subjectivité de la parole s'établit à travers un jeu de masques entre le narrateur et le lecteur : il est impossible de formuler des propos décents pour parler de la femme sans être impliqué émotionnellement, ce qui induit à un discours indicible insistant d'abord sur le caractère misogyne du soldat et révélant ensuite une peur du sexe féminin qui ne s'accorde pas avec sa superbe militaire. La destruction de l'image de

la femme s'intègre dans le processus de l'individualisation du narrateur, étant donné que c'est le seul personnage qui pourrait le menacer, ainsi, adopter un discours oblique et dérisoire à l'égard de la femme est un moyen d'affirmer sa supériorité par rapport à elle. C'est pourquoi mentir et cacher deviennent inévitables pour avoir le dessus sur le personnage féminin, personnage rappelant l'héroïne romantique par sa détermination à aller au bout d'elle-même. Ainsi, la parole décalée, stéréotypée démasque les velléités du narrateur et met au jour ses faiblesses. Cependant, l'adoption d'une attitude atypique à l'égard de la femme ne signifie pas un refus d'implication, bien au contraire, ce discours oblique trahit un engagement personnel et affectif de la part d'Éric pour Sophie. La parole manipule le lecteur dans la mesure où elle oscille entre le pathos et l'ironie : la tonalité est dure, la forme légère et décalée alors que le sens est grave. À cet égard, l'humour n'engage plus la complicité dans le rapport à l'Autre, il engage plutôt la nocivité puisque avant d'assassiner Sophie, Éric la fait souffrir en rejetant ses sentiments, ayant envers elle un comportement brutal témoignant de la subversion du sentiment amoureux, remettant en cause la passion et mettant fin à la démesure de l'amour de Sophie par son persiflage. L'amour est tourné en dérision à travers des images caricaturales qui évitent toute forme de lyrisme car la parole prononcée sur un ton ironique, parfois cynique, est une première mise à mort du personnage féminin. En parlant de Sophie, le narrateur utilise des images dysphoriques, affirmant que « [L]es filles de trottoir n'ont pas à se charger de la police des mœurs, chère amie » (CG, p. 135) et la qualifiant de « fontaine crachant de la boue » (CG, p. 133). Ce discours décalé amène à l'acte de l'exécution de Sophie puisque c'est la modalité qui règne sur toute l'œuvre, et la dérision poussée à l'extrême est l'une des raisons qui ont incité Sophie au départ et à rejoindre l'ennemi. En faisant taire l'amour qui naît et qu'il détruit en même temps, Éric frappe son discours de suspicion car il en présente sa propre

version, laissant entendre son incapacité à faire face à cette passion. Pourtant, Sophie ne prend quasiment pas la parole dans le récit, ce qui conduit à une crise de communicabilité entre les personnages au point qu'Éric prend ses fantasmes et ses propres interprétations pour la réalité. Il pense lire dans les pensées de Sophie et anticiper sur ses actions notamment quand il l'imagine en train de pleurer devant son miroir ou quand il croit qu'elle commence à se maquiller pour attirer son attention. Ces spéculations sont nourries par les rumeurs lancées à propos de Sophie et qui deviennent pour Éric comme la seule et unique vérité sur elle. Par ce comportement il rejoint l'affirmation d'Hadrien qui dit que « presque tout ce que nous savons d'autrui est de seconde main » (*MH*, p. 303). Éric marque les actions de Sophie de sa propre interprétation, croyant détenir un savoir qui inclut ses secrets les plus intimes.

La question de la parole et de sa capacité à tromper est présente aussi dans *Alexis ou le Traité du vain combat*, en effet les deux romans prennent la forme d'une confession qui confesse moins qu'elle ne cache, et il nous a semblé que les deux discours mettent en place une stratégie de l'esquive¹⁰ et de l'évitement qui permet au sujet de ne jamais avouer le secret indicible d'une sexualité jugée anormale et déviante. Dans *Alexis*, ce sont toutes les formes de la circonlocution et de la périphrase qui sont utilisées par le personnage, tandis que dans *Le Coup de grâce*, c'est l'écriture du non-dit qui est associée à l'ironie et à la parole du cliché qui permettent à l'énonciateur de manipuler la vérité et le lecteur.

À la fin du XIX^e siècle, la littérature connaît une nouvelle représentation de l'homosexualité¹¹ masculine, qui figure au premier

¹⁰Dans ce sens, lire l'article de Luc RASSON, « *Le Coup de grâce* ou la stratégie de l'esquive », *Roman histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Simone et Maurice DELCROIX éd., Tours, SIEY, 1995, p. 513-517, où il est question de la stratégie d'évitement qu'adopte Éric pour échapper à toute étiquette politique.

¹¹ Marc-Jean FILAIRE-RAMOS, « Homosexualité », *Dictionnaire Marguerite Yourcenar*, *op.cit.*, p. 275-279.

plan du texte, alors qu'elle était presque inexistante dans le paysage littéraire de l'époque. Échappant à la circonscription à la littérature érotique et à scandale, l'homosexualité est traitée différemment au début du XX^e siècle avec des auteurs homosexuels qui ont centré leurs écrits sur cette thématique, notamment Cocteau¹² et Gide¹³. L'écriture de l'homosexualité est parfois dictée par l'expérience personnelle des écrivains qui refusent de la voir comme une maladie ou une perversion et donc de la limiter à un champ psychanalytique ou judiciaire, alors qu'elle est l'expression d'une liberté et d'une volonté de présenter au monde une nouvelle conception de la virilité. Influencée par l'écriture gidienne, Yourcenar a rejoint ces vues à travers *Alexis*, qui dans la lettre adressée à son épouse, avoue implicitement son homosexualité insistant sur l'échec du modèle sexuel qui repose sur la binarité du genre. Le refus d'Alexis de se soumettre à une identité sexuelle déterminée, de s'inscrire dans un genre bien particulier, brouillant sa masculinité ou sa féminité, a fait doublement scandale à cette époque puisque l'homosexualité faisait encore polémique même si ce thème n'était pas totalement novateur, et puisque c'était une écrivaine qui évoquait l'homosexualité masculine, défiant toutes les normes sociales et présentant une nouvelle manière de penser la sexualité de l'individu. La question de la sexualité refoulée présente dans *Alexis* est traitée pratiquement de la même manière que dans *Le Coup de grâce* : le tabou est impossible à nommer, et par conséquent à avouer. Cette question est problématique dans les deux récits parce qu'elle est jugée suspecte, voire amoral et qu'elle est liée à une parole indéterminée. En effet, l'homosexualité est vécue comme un frein à l'affirmation des deux hommes dans la société car, étant militaire, Éric se doit de préserver l'image de la virilité et du commandant et, étant écrasé par le poids de la société, Alexis, ne s'autorise qu'une marge de flou où il n'y a jamais eu concrétisation de l'aveu. L'évocation de la sexualité est chargée d'allusions insidieuses qui tendent moins à la cacher qu'à la révéler et qui font que le discours tend plus à réarranger les faits pour ne pas heurter le lecteur peut-être ou au contraire, le choquer davantage en se jouant de lui par l'effet de dit et de non dit.

¹² Jean COCTEAU, *Le livre blanc*, Paris, M. Sachs et J. Bonjean, 1928.

¹³ André GIDE, *Corydon*, Paris, Gallimard, 1924.

Cependant, nous pensons que dans *Le Coup de grâce* tous les indices qui tentent de dissimuler l'homosexualité du narrateur tendent au contraire à la révéler et à la rendre plus explicite. Plus l'aveu de la sexualité est complexe plus sa présence est évidente car à défaut de franchir la frontière du silence et du dire, le secret de l'homosexualité se cristallise et se forme dans une zone de suggestion, de mystère et d'obscurité. L'écriture elliptique pousse le lecteur à s'intéresser à la relation qu'entretiennent Éric et Conrad, puisque le narrateur lui confère un caractère fraternel, et pensant échapper à la révélation, il met l'accent, volontairement ou involontairement, sur cet aspect de sa personnalité tenu secret jusqu'au moment de la confession. Il développe un contre discours et n'adopte pas une attitude de fuite comme le fait Alexis, mais il se cache derrière un discours ironique, traduisant une parole lacunaire, réticente, incapable de dire et refusant de révéler le secret d'une sexualité inassumée. En effet, ce brouillage et ce brouillard qui contaminent tout dans le texte opèrent d'une façon inversée : la marge de flou dans le texte détermine ce qui ne l'est pas, c'est-à-dire que le lecteur déduit l'orientation sexuelle du narrateur à travers le mystère et l'illusion que ce dernier crée autour de son identité sexuelle. Ainsi, la parole indéterminée, sarcastique, chargée de clichés et de stéréotypes est le parfait déguisement pour faire passer au lecteur un message sous-jacent. Étant donné que Conrad semble représenter la perfection pour Éric, la moindre évocation charnelle ou affective de la part de Conrad pousserait le narrateur à croire « qu'il a résolu [...] le travail d'intégration du féminin dans le masculin »¹⁴. Paradoxalement, dès qu'il s'agit de Sophie, le narrateur commence à jouer avec les mots et les notions : « au lieu de parler d'amour », il s'amuse à « parl[er] sur l'amour » (CG, p. 112-113), créant ainsi une ambiguïté très ténue qui déstabilise le lecteur. La parole du narrateur qui « ne dissimulai[t] rien, excepté l'essentiel » (CG, p. 113) est le motif essentiel de la dynamique de la dissimulation qui s'opère dans tout le récit.

¹⁴Edith BORCHARDT, « L'intégration psychique, l'homosexualité et la mort dans *Le Coup de grâce* de Marguerite Yourcenar », *Les Visages de la mort dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, C. Frederick FARRELL Jr, Edith R. FARRELL, Joan E. HOWARD, André MAINDRON éd., Morris, 1993, p. 100.

Il semble que l'interdit pèse sur la parole dans le récit, faisant du texte un espace opaque. La complexité et l'opacité du roman soulèvent des questions quant à sa forme : il s'agit d'un long monologue intérieur prenant la forme d'une confession, pourtant, le ton sur lequel est livrée la confession est tout aussi problématique.

Si l'on tient compte de la fonction de la parole ironique dans le texte, qui sert à instaurer un double discours, l'aveu d'Éric s'articule autour de deux points essentiels : l'écart entre la réalité et la représentation qui engendre par conséquent la difficulté à cerner la fonction de l'aveu, s'agit-il d'un *mea culpa* ou d'un discours de l'évitement et de la dissimulation ? Pourquoi Éric parle-t-il de Sophie et non pas de lui dans cette « interminable confession qu'il ne faisait au fond qu'à lui-même » (CG, p. 86) ? Il paraît étrange qu'il soit le seul à détenir la parole alors qu'il n'est pas le seul personnage du roman. Il se confesse dans la gare de Pise, face à des soldats qui ne l'écoutent pas et ce cadre spatial n'est pas propice à la confession car Éric s'expose dans un lieu public, en face d'individus qu'il ne connaît pas. L'absence d'intimité nécessaire à la confession et l'absence de personnes à l'écoute poussent le lecteur à se demander pourquoi le narrateur décide d'exposer des faits de sa vie qui n'intéressent personne. Un jeu de présence et d'effacement s'établit dans cette gare, un jeu tenu par une parole étouffée, à la fois bâillonnée par la peur d'affronter les méandres du passé et suggérant la crise d'un individu opaque, refusant de s'ouvrir à lui-même, détournant son regard d'un passé et refusant de prendre possession de ses souvenirs et de sa mémoire. La personnalité d'Éric von Lhomond ne semble pas s'accorder à la logique même de la confession, de l'aveu ou de la responsabilité et tel qu'il apparaît dans l'œuvre, il ne semble pas avoir regretté le meurtre de Sophie. C'est à travers une parole ambivalente et ondoyante qu'Éric se demande s'il doit regretter ou pas le fait d'avoir rejeté Sophie, et le fait de l'avoir éliminée par la suite. Dans ce

sens, la parole qui oscille entre l'implication et la distanciation théâtralise la fracture intérieure du personnage : le lecteur est face à un moi à la fois multiple et éclaté parce que le narrateur se cache derrière une parole qui voile la réalité en la travestissant et en donnant d'elle une image confuse. La parole devient un espace où le rapprochement se fait par la distanciation, et la confession n'est plus l'expression de la vérité mais plutôt de la représentation de la vérité telle que la conçoit Éric. Il ne peut se reconnaître qu'étant dédoublé. C'est ainsi qu'il confronte son Moi présent à son Moi passé par le biais du souvenir. La confession d'Éric se constitue grâce à la distanciation qu'il prend par rapport à ses propos et à son vécu pensant ainsi mieux comprendre son passé. Ainsi, le lecteur s'attendrait à une prise de conscience du personnage, c'est-à-dire qu'il verrait dans l'acte de la confession une tentative d'apaisement moral. Dès les premières pages du roman la parole d'Éric semble se conformer à un *mea culpa* qui se définit par la conscience et l'aveu de la faute commise devant un témoin. Or sa confession ressemble plus à un monologue intérieur où il réfléchit sur sa vie en présentant des considérations qu'il nie l'instant d'après faisant de ses propos l'espace complexe d'un questionnement intérieur qui met en scène deux représentations différentes de la même figure. La complexité de la parole est due en partie aussi au phénomène de distanciation car l'incipit informe le lecteur que l'histoire racontée est terminée au moment où le narrateur prend la parole. Le narrateur intrafictionnel mis en scène n'est pas fidèle à la situation, il cherche donc à la travestir en la rendant grotesque, ce qui instaure une distance à deux niveaux : par rapport au personnage et par rapport au lecteur qui reçoit dans ce cas une deuxième version des événements. Dès lors, des questions sur l'authenticité de la parole que transmet le narrateur se posent, car d'abord les souvenirs évoqués sont problématiques et nous n'avons pas de certitude quant à leur véracité puisque Éric avoue que

« [c]elui qui prétend se souvenir mot pour mot d'une conversation m'a toujours paru un menteur ou un mythomane. Il ne me reste jamais que des bribes, un texte plein de trous, comme un document mangé des vers » (CG, p. 128). Ensuite la parole même est mise en examen parce qu'elle est réfutable : est-ce que le récit d'Éric est vrai ou est-ce le fruit de son imagination ?

Dans *Le Coup de grâce*, la parole est double, elle trompe plus qu'elle ne dit une vérité peu appréciée, c'est pourquoi le narrateur la garde cachée. La confession devient un lieu de déconstruction de l'Autre et la parole un outil qui détourne la vérité. Ainsi, le lien d'intimité qui semblait exister au début du récit entre Éric von Lhomond et son auditoire à la gare de Pise se révèle fictif et illusoire, affirmant que la confession ne peut pas être intime car ce sont des inconnus, mettant en doute une fois encore sa parole.

Le récit du narrateur repose sur « une reconstitution arbitraire et faussée » (CG, p. 128) effectuée par une mémoire en morceaux, au moyen de débris d'images dissociées, en faisant émerger la parole au prix d'une incertitude, en l'absence d'un destinataire dans la mesure où les soldats blessés de la gare de Pise ne servent que de décor et n'écoutent pas les propos du narrateur. Ainsi, la question ne s'articule plus autour de l'énonciateur-narrateur mais plutôt autour du destinataire de ce récit qui importe d'autant plus qu'il détermine le ton et la forme du discours. À qui ce récit est-il adressé ? En vue de la forte et imposante présence du narrateur, l'étude des traces de l'énonciation dans *Le Coup de grâce* permet de comprendre dans quelle mesure la parole est mise à l'épreuve dans ce roman.

Le récit est un soliloque dans lequel la parole est accaparée par le narrateur. Éric raconte une histoire dont il se souvient et il ne peut pas faire abstraction de son interprétation et de ses propres jugements à propos de faits prétendus réels. Ceci inscrit la parole sous le signe de la subjectivité de l'énonciateur et suscite donc le doute du

lecteur particulièrement si le narrateur avoue qu'« à quinze ans de distance, [il se] souvien[t] mal de ce qu'ont été ces épisodes embrouillés de la lutte antibolchevique en Livonie et en Courlande » (CG, p. 87). L'histoire se construit par un va-et-vient permanent entre récit du passé et commentaires au présent d'un narrateur qui juge, analyse, explique non pas ses propres actes mais ceux des autres et notamment de Sophie qu'il perçoit comme une adversaire. Le roman se définit moins comme un acte de parole s'inscrivant dans le cadre d'une transmission, et impliquant la présence de deux instances énonciatives : l'énonciateur et le destinataire. En effet, dans ce récit il y a dysfonctionnement du schéma habituel de la communication puisque l'un des participants est absent. Éric se place face à un auditoire censé être le destinataire de cette parole, or l'auditoire ne répond pas à sa fonction de récepteur. La parole n'est pas transitive car elle n'est pas dirigée vers quelqu'un de l'extérieur. Éric devient donc l'auditeur de sa propre parole qui s'inscrit en porte-à-faux avec la fonction première assignée à la parole. Ce qui trouble le lecteur davantage est que cette parole annule autrui en le supprimant du schéma de la communication et laisse le narrateur comme seul actant de l'acte de la communication, car plutôt que de s'adresser à autrui, il s'adresse à soi-même. Par opposition à la parole testamentaire d'Hadrien ou à l'aveu d'Alexis qui est adressé d'une manière épistolaire à son épouse, la parole dans *Le Coup de grâce* n'est pas proférée pour s'adresser à quelqu'un, elle est plutôt parole creuse reflétant moins la vérité que la déformant. Mais dans les deux cas, comme ici, la parole déborde le seul cadre de son énonciation première, c'est d'ailleurs l'un des ressorts du romanesque yourcenarien : une fiction énonciative. Ainsi, l'objectif de la parole qui se retourne vers son propre émetteur change. De là, pourquoi Éric tient-il un discours rempli de faux semblant et de mensonges à l'égard de lui-même ? Aurait-il quelque chose à cacher à lui-même ? Est-il en train de construire un récit qui aurait pour but une auto-conviction ?

Dès le début, il apparaît comme le détenteur des événements qu'il rapporte, notamment l'histoire d'amour avec Sophie, un amour martyrisé et vécu sur le mode du rejet et du dégoût puisque la parole cherche moins à plaire au lecteur qu'à le choquer étant donné le ton qui trahit la position du narrateur.

Dans ce roman, Yourcenar pratique l'écriture du souvenir. Ceci pose la question de l'authenticité de la parole puisque le récit est une recomposition d'une mémoire qui inclut forcément des ellipses¹⁵. De là, le texte se définit comme le dépositaire d'une mémoire traitée par fragments. En effet, plusieurs actions réalisées par les personnages sont passées sous silence dans le récit et nous ignorons si ces ellipses sont faites par choix délibéré du narrateur ou par déficience du souvenir. Ce récit rétrospectif est-il le récit authentique d'un passé vécu ou plutôt une falsification? Jusqu'à quel point pouvons-nous appliquer la réflexion d'Hadrien qui avoue dans ses mémoires qu'« [il] y [a] menti le moins possible » (*MH*, p. 301) ou est-ce que, comme Hadrien le remarquait pour lui-même, le discours entrepris par Éric obéit à un « plan tout factice [qui] n'est qu'un trompe-l'œil du souvenir » (*MH*, p. 305)? Dans *Le Coup de grâce* la figure de l'Autre semble prisonnière de la parole du narrateur, qui constitue l'espace délimitant et définissant l'Autre, l'emprisonne et le détruit; à première vue, l'objectif de la parole du narrateur serait la stigmatisation de l'Autre par misogynie ou par antisémitisme. Pourtant, il s'avère que c'est l'inverse: le « Moi » est prisonnier de l'Autre même si le narrateur véhicule une parole ambiguë pour garder la figure du pouvoir. Le récit est présenté sous la forme d'un plaidoyer avec une apparition massive de phrases assertives qui servent de maximes, notamment dans les considérations d'Éric à propos des événements rapportés, et le temps commentatif utilisé dans le récit justifie l'absence d'un auditoire car le texte se veut moraliste. Le narrateur prétend

¹⁵ Anne-Marie PRÉVOT, « Ellipse », *Dictionnaire Marguerite Yourcenar, op. cit.*, p. 178-180.

rapporter « les dix mois les plus pleins de [sa] vie » (CG, p. 87), il raconte une histoire qui a duré dix mois quinze ans auparavant. Il est difficile pour lui d'être fidèle à l'histoire telle qu'elle s'est déroulée puisque tout discours est soumis à la mémoire et donc à l'oubli, ce qui implique un travail de remémoration de la part du narrateur. Cette reconstruction subjective du passé est conditionnée par l'image qu'il souhaite donner de lui-même, il parle moins pour se faire comprendre ou pour réfléchir aux épisodes marquants de la guerre et de sa vie amoureuse, que pour se dérober à ses souvenirs douteux étant donné que son discours laisse passer des indices qui prouveraient sa culpabilité. En effet, le sens voulu par le narrateur ne peut passer que sous une forme rétrécie et implicite, faisant du paradoxe et du cynisme l'expression d'une attitude dérisoire envers le corps de la femme, suscitant ainsi l'étonnement et la curiosité du lecteur. Cependant, nous relevons dans le récit d'Éric une incompatibilité sémantique. Cette incompatibilité s'explique par les pensées antagonistes du narrateur qui s'annulent et mettent en doute sa parole. D'un côté, Éric affirme que « [l]a cruauté n'était pas de [lui]; les circonstances s'en chargeaient » (CG, p. 100) et d'un autre côté, il revient sur ces propos en avouant que ce sont ses « qualités de froideur et de refus qui [l]'avaient fait aimer » (CG, p. 102). Cette panoplie des registres trouve son accomplissement dans l'acte final de mort qui est intimement lié au cynisme du personnage principal; le ton désinvolte voire indifférent sur lequel est rapporté l'épisode de la mort de Sophie, venant de celui qui l'a exécutée, ne semble pas s'accorder à l'atrocité de l'événement et le ton factice de ce passage est assez révélateur de la tromperie qui s'opère dans tout le récit.

Ainsi, cette histoire serait une version manipulée par le narrateur, voilant la vérité à travers une parole insaisissable, versatile, incertaine et par moment triviale; c'est pourquoi *Le Coup de grâce* semble un récit trompeur, où il y a une sorte de parti pris de la part de l'auteur à s'opposer aux

clichés et à l'attente du lecteur. En effet le roman est une volonté de rompre avec des stéréotypes littéraires et rhétoriques pour présenter un contre-modèle de l'histoire d'amour traditionnel, qui se trouve subvertie dans ce roman, créant peut-être une déception intentionnelle chez le lecteur, bouleversant les attentes qu'il nourrit dès les premières lignes en croyant à la réunion d'Éric et Sophie malgré tout ce qui les oppose. Le livre inverse les stéréotypes et les lieux communs : le *mea culpa* n'en n'est pas un et l'histoire d'amour est plutôt une relation de victime à bourreau : c'est un trompe-l'œil de la vérité.