

NARRATEUR ET NARRATAIRE CHEZ YOURCENAR

par Brian GILL (Université de Calgary)

Le débat théorique autour des notions de narrateur et narrataire n'est plus ce qu'il était. Les positions "dures" de la narratologie classique, celles d'un Prince, ou du premier Genette, ont été assouplies et nuancées dans un dialogue généralement très civilisé entre ces auteurs et leurs critiques. Si le commun des mortels, et les manuels scolaires, acceptent de plus en plus une doxa qui sépare radicalement instances réelles (auteur-lecteur) et instances fictives ou virtuelles (narrateur-narrataire) dans un récit, les narratologues qui restent s'inquiètent de plus en plus de ces divisions. Luttant naguère contre une tradition confusionniste, ils se trouvent à présent aux prises avec un certain inconfort post-moderne : dissolution du sujet unifié, altérité du discours d'un côté ; de l'autre, refus de mettre entre parenthèses, en parlant de voix dans un récit, les conditions sociales, économiques et littéraires qui lui ont donné forme¹. D'où la volonté, pour certains, d'identifier dans certaines conditions l'auteur d'un récit avec l'instance narrante.

Le temps me manque pour m'engager à fond dans le débat théorique autour de cette question. Je suivrai pour l'essentiel Susan Lanser, dont les ouvrages *The Narrative Act* (1981) et *Fictions of Authority* (1992) ont cherché intelligemment à faire le pont entre une narratologie fermée sur elle-même et un féminisme qui ouvre des perspectives nouvelles sur la voix de la femme dans l'écriture. Pour Lanser, qui adopte le point de vue d'une théorie des actes de parole (*speech act theory*) : "en l'absence de marques directes qui séparentaient le narrateur public de la voix extrafictionnelle, et tant qu'on peut faire sens du texte au moyen de l'équation auteur = narrateur, les lecteurs feront conventionnellement cette équation."² Dans ce qui suit, j'essaierai de montrer, en me référant aux romans de Yourcenar, qu'on doit parfois aller plus loin que cette position, scellant l'auteur à sa narration d'une manière encore plus forte. Avant de

¹ "[N]arrative voice, situated at the juncture of "social positions and literary practice" embodies the social, economic, and literary conditions under which it is produced." LANSER, *Fictions of Authority*, p. 5.

² LANSER, *The Narrative Act*, p. 151.

commencer cependant, j'aimerais préciser le fonctionnement de l'opposition marqué/non-marqué, employée ici par Lanser, en faisant appel à la notion benvenistienne de situation d'énonciation.

Dans le monde réel, la situation d'énonciation qui correspond à la lecture d'un récit, comme de n'importe quel texte, comprend un auteur physique absent, un support présent (papier, ondes sonores ou représentation électronique) et un lecteur physique également présent. (Je parle ici de lecture personnelle : la lecture à haute voix pour un public présente d'autres possibilités.) La situation d'énonciation qui correspond à l'écriture d'un récit comprend un auteur physique présent, un support présent et un lecteur physique virtuel, absent. Or, la situation d'énonciation qui correspond à l'écriture (plus difficilement celle de la lecture) peut être fictionnalisée. On aura alors, à l'intérieur du monde de la fiction, un narrateur fictif présent, et un narrataire fictif, souvent absent, deux personnes qui émettent et reçoivent un récit. Lorsque je lis *Alexis*, par exemple, la situation d'énonciation réelle est que Marguerite Yourcenar, absente, au moyen d'un livre, présent, communique avec Brian Gill, présent. La situation d'énonciation fictionnelle est que le personnage Alexis écrit une lettre pour sa femme Monique. On remarque que non seulement les deux participants, mais aussi le support, sont différents. Dans le monde de la fiction, le support est une lettre, alors que dans le monde extra-fictif, c'est un roman.

On peut donc distinguer deux cas extrêmes dans un récit, avec la possibilité de cas intermédiaires (ce que Genette appelle des *synchrèses*), ou partiels. Ou bien la situation d'énonciation du récit est fictionnalisée, donc marquée, et alors le couplé réel auteur-lecteur est doublé d'un narrateur-personnage et d'un narrataire-personnage ; ou bien la situation d'énonciation n'est pas marquée, et l'on a, pour suivre Lanser, simplement un auteur et un lecteur. C'est à nuancer et à étoffer ces possibilités que je m'attaquerai maintenant.

Signes de l'auteur dans *Mémoires d'Hadrien*

Mémoires d'Hadrien, comme *Alexis*, a une situation d'énonciation fictionnalisée, dont les participants sont un narrateur, Hadrien, et un narrataire, son fils adoptif Marc-Aurèle, le support de la communication étant une lettre. Mais ce que le lecteur moderne a devant lui n'est pas une lettre, ni même un texte écrit dans une langue compréhensible aux deux participants fictifs. Dans cette situation "réelle", les participants sont un auteur, qui signe Marguerite Yourcenar, et un lecteur francophone du vingtième siècle. Le support est bien sûr un livre.

Or, ce qui s'est passé avec *Mémoires d'Hadrien*, c'est que malgré la situation d'énonciation si clairement fictionnalisée, les lecteurs (réels) ont eu tendance à repérer dans la voix du narrateur celle de l'auteur. "Hadrien, c'est vous"³, disaient-ils naïvement à Yourcenar. Comment interpréter cela? Et d'abord, à quels signes ces lecteurs ont-ils réagi pour faire une telle identification? Il semble évident que ce ne sont pas les informations sur la vie d'Hadrien : personne ne croit, en lisant le roman, que c'est Yourcenar qui est malade, qui monte à cheval, aime Antinoüs, fait la guerre. Quand on dit "Hadrien, c'est Yourcenar", donc, on ne pense pas à ces détails référentiels. Mais, on l'a largement commenté, Hadrien dans le roman tient deux sortes de discours : un discours narratif, *représentationnel* (c'est le terme employé par Lanser dans *Fictions of Authority*, p. 16), dans lequel il nous raconte des événements, et un discours de type argumentatif, *extra-représentationnel*, dans lequel il nous fait part de ses idées, de ses réflexions, de ses opinions sur le monde et les hommes. Or, si tout ce qui est du côté de la représentation est attribué sans hésitation par le lecteur au personnage fictif, il y a une tendance très forte pour le lecteur même le moins naïf – je pense à moi – à attribuer à Yourcenar elle-même presque tout ce qui fait partie du discours extra-représentationnel. Autrement dit, et un peu grossièrement, "Hadrien, c'est vous" veut dire qu'on assimile les positions idéologiques du narrateur Hadrien à celles de l'auteur Yourcenar.

Bien sûr, dans l'idée que nous nous faisons d'un auteur à partir de ses textes, il n'entre pas seulement les opinions ou les idées qu'il y exprime. L'auteur existe aussi comme régisseur stylistique et organisationnel, comme caractère psychologique (obsessif, méticuleux, ou au contraire exubérant, ou calme), etc. D'autre part, ses positions idéologiques peuvent être inférées à partir de différents éléments du texte, par exemple du choix du sujet, du type et de l'agencement de l'intrigue, des non-dits. En gros cependant, on peut dire que le discours extra-représentationnel d'un récit est un lieu privilégié des signes de l'auteur, et cela d'autant plus chez un auteur comme Yourcenar qui affectionne ce type de discours. La question qui se pose alors c'est quand et pourquoi le lecteur interprète les éléments de ce discours extra-représentationnel comme signes de l'auteur plutôt que comme signes d'un personnage ou d'un narrateur?

Pour examiner cette question, je passe à *L'Œuvre au Noir*.

³ Cité par YOURCENAR, *OR*, p. 536.

Signes de l'auteur dans *L'Œuvre au Noir*

Dans ce récit il n'y a pas de fictionnalisation de la situation d'énonciation : aucune trace dans le récit ni de narrateur, ni de narrataire. L'instance narrante est traditionnelle, omnisciente, parlant à la troisième personne, absente de la diégèse et sans trace explicite dans le texte. Il s'agit, selon la position que nous avons adoptée, de Yourcenar.

Or, en observant les traces implicites de l'auteur dans le roman, on bute sur une évidence qui est à première vue paradoxale. Alors que, comme nous avons vu, dans *Mémoires d'Hadrien* le lecteur attribue facilement à Yourcenar les opinions exprimées par le narrateur Hadrien, dans *L'Œuvre au Noir*, il lui arrive constamment de devoir attribuer aux personnages les idées exprimées par l'instance narrante Yourcenar. Prenons un exemple (presque) au hasard. La demi-sœur de Zénon, Martha, dont les parents étaient anabaptistes, endoctrine sa compagne Bénédicte, dont les parents sont catholiques : "Pourtant, raconte Yourcenar, Martha elle-même n'osait encore abjurer tout haut les turpitudes papistes" (*OR*, p. 627). On a affaire ici à un procédé qui tient en même temps du style indirect libre et de ce que Genette appelle la focalisation interne : c'est le personnage Martha qui voit les rites catholiques comme "turpitudes papistes", non pas l'instance narrante Yourcenar. Le cas est très fréquent dans *L'Œuvre au Noir*, ainsi que dans d'autres récits de Yourcenar écrits à la troisième personne (et notamment dans *Denier du rêve*).

Il sera peut-être utile d'analyser d'un peu plus près le fonctionnement de ce procédé. Le style indirect libre transcrit normalement, sans signes explicites de changement de locuteur, les paroles ou les pensées d'un personnage dans une situation d'énonciation spécifique, à tel ou tel moment de la narration. Par exemple, quand Bernard Rottmann explique à Simon Adriansen qu'il devrait partir de Münster chercher de l'argent, son discours est donné dans un style indirect libre tout à fait classique : "[Simon] se devait de récupérer ces sommes qui n'appartenaient qu'au Seigneur. Il saurait en cours de route transmettre aux pieux le message des Saints révoltés" etc. (*OR*, p. 607). Le cas le plus général dans *L'Œuvre au Noir*, cependant, consiste, comme dans le cas déjà cité de Martha, à introduire dans le discours de l'instance narrante les opinions, les présupposés, les évaluations des personnages, sans qu'il soit fait référence à une situation d'énonciation spécifique, autrement dit, sans que le lecteur sache quand le personnage a dit ou pensé ce qui lui est attribué. Il ne s'agit donc pas d'un fait de narration, mais d'un élément de commentaire, différent aussi bien du style indirect libre et

de la focalisation interne (du type cité par Genette : "James Bond aperçut un homme d'une cinquantaine d'années, d'allure encore jeune..."⁴) On nous raconte par exemple que Zénon commence à dédaigner ses professeurs. "Peu à peu, dit Yourcenar, ce dédain s'étendit à ses amis cabalistes eux-mêmes, esprits creux, gonflés de vent, gavés de mots qu'ils n'entendaient pas et les régurgitant en formules" (OR, p. 577). On suppose ici que "esprits creux, gonflés de vent, gavés de mots" sont les opinions de Zénon plutôt ou avant que d'être celles de l'auteur, mais on n'a aucune idée du moment où il a pensé cela, ni même s'il y a eu un moment spécifique. Le même procédé sert non seulement, comme ici, à attribuer une opinion à un personnage, mais s'étend à des groupes et parfois au siècle. Quand Zénon voit pendre un homme convaincu de calvinisme, on apprend que "Sa femme était également coupable, mais comme il est indécent qu'une créature du sexe se balance en plein ciel, les jupes ballottantes sur la tête des passants, on allait selon l'ancien usage l'enterrer vivante" (OR, p. 672). Le raisonnement ici qui justifie qu'on enterre la dame vivante est clairement d'époque, offert ironiquement par Yourcenar plutôt qu'accepté par elle. Et de la même façon, beaucoup de maximes ou de vérités générales sont à mettre au compte des personnages ou de la doxa d'époque, toujours, ou presque, avec une visée ironique : "l'union de deux fortunes est un devoir auquel une fille sensée ne se soustrait pas" (OR, p. 626). Dans tous ces cas donc, et je répète que le procédé est très répandu, le lecteur a peu de difficulté à comprendre que les opinions avancées par l'instance narrante ne sont pas de Yourcenar, mais plutôt de ses personnages et plus généralement d'époque.

Il faut ajouter ici un autre type d'indication à attribuer à un personnage plutôt qu'à l'instance narrante. Lorsqu'un narrateur modalise ses affirmations en ajoutant des *peut-être* et des *sans doute*⁵, c'est d'habitude parce qu'il ne prétend pas tout savoir, ne réclame pas l'omniscience. Dans *L'Œuvre au Noir*, cependant, lorsque Yourcenar emploie ces modalisateurs, cela indique toujours qu'elle présente le point de vue du personnage (qui lui n'est pas omniscient) et qu'on a affaire donc à une focalisation interne. Quand on apprend que Martha, épouse de Philibert Ligre, et qui lui reprochait l'enfant naturel qu'il avait eu d'une chambrière, "revenait toujours à ce seul grief, et en laissait passer de plus considérables sans mot dire et, qui sait ? sans même les remarquer" (OR, p. 811), le "qui sait ?" est

⁴ GENETTE, *Figures III*, p. 210.

⁵ Cf. GENETTE, *Figures III*, p. 217.

manifestement à attribuer à Philibert, qui vient de sourire du reproche de sa femme, non pas au narrateur, qui sait tout.

En même temps que l'instance narrante reproduit les idées des personnages ou de l'époque, il arrive ici, comme dans *Mémoires d'Hadrien*, que les personnages reproduisent celles de Yourcenar. Le plus souvent, quand parle un personnage "sympathique", ce sont les opinions de l'auteur qui percent. Qui n'entend pas la voix de Yourcenar dans "Le pire ou le plus sot de nos patients nous instruisent encore" (Zénon, *OR*, p. 646) ou dans "Il est étrange que pour nos chrétiens les prétendus désordres de la chair constituent le mal par excellence" (Zénon, *OR*, p. 811) ?

On voit que les deux cas ne sont pas symétriques. Lorsqu'on dit qu'on entend la voix de Yourcenar dans le discours de Zénon, l'opinion exprimée est commune à Zénon et à l'auteur, alors que quand la voix du personnage est perçue dans le discours de l'auteur, l'opinion ou la nuance évaluative est normalement à mettre sur le seul compte du personnage. Ce qui est intéressant cependant, vu le débat qui a tourné autour de ce point, c'est que dans les deux cas, il y a une absence de critères linguistiques qui permettraient de distinguer la source de l'idéologie. Alors que le style indirect libre comporte souvent des critères linguistiques (temps, présence d'exclamatifs) – souvent mais pas toujours⁶ – les deux cas étudiés ici n'en présentent pas. Malgré les critiques adressées par Bakhtine à Bally et ses émules, dont Mme Lips, il est difficile donc dans ces cas de ne pas trouver que le seul critère qui fonctionne est le sens ou ce que Bakhtine appelle «l'orientation appréciative du discours»⁷. Cela est confirmé par de nombreux cas d'ambiguïté. Qui opine dans les cas suivants, où j'ai mis en italiques les termes clés : "Le concile de Trente, lequel, *comme toutes les assemblées chargées de décider quelque chose*, menaçait de se terminer sans aboutir [...]" (*OR*, p. 626) ou "Martin fit distribuer des soupes aux pauvres sous le porche de Saint-Géréon ; *la charité chrétienne et la peur des émeutes inspiraient au bourgeois ces sortes d'aumônes*" (*OR*, p. 629)? À qui attribuer les jugements représentés dans le choix de mots suivants : Johanna parlait "dans son *jargon néerlandais*" (*OR*, p. 625) ; le français exquis du prieur des Cordeliers "reposait l'oreille de *la bouillie flamande*" (*OR*, p. 679), sans doute opinion de Zénon ; "[Bénédict] avait souffert de [*la piété niaise et grossière*] de sa mère (*OR*, p. 629-30) ; Martin Fugger, après la mort

⁶ Marguerite LIPS, *Le style indirect libre*, p. 66.

⁷ Voir LIPS, *op. cit.*, p. 66 et BAKHTINE, *Le Marxisme et la philosophie du langage*, p. 199 et 214.

de sa femme et de sa fille "reparut, *convenablement* affligé par ces deuils" (OR, p. 634) ?

Mais lorsqu'on dit que c'est le sens qui nous permet de décider d'où émane une opinion, qu'est-ce à dire? Il semble que le recours au sens ici corresponde à un critère de recoupement, le même critère qu'on a parfois employé pour établir une cloison étanche entre les récits de fiction et les récits véridiques. En effet, disait naguère Butor : "Tous [l]es récits véridiques ont un caractère en commun, c'est qu'ils sont toujours en principe vérifiables. Je dois pouvoir recouper ce que m'a dit un tel par des renseignements venus d'un autre informateur, et ceci indéfiniment ; sinon, je me trouve devant une erreur ou une fiction."⁸ Or, si le principe du recoupement fonctionne plus ou moins bien au niveau représentationnel – malgré certaines difficultés que le post-modernisme a soulevées⁹ – il fonctionne presque mieux pour le discours extra-représentationnel : c'est précisément parce qu'on peut recouper ce que dit Hadrien ou Zénon par ce que dit ailleurs, dans d'autres textes, de fiction ou non, Marguerite Yourcenar, qu'on est amené à dire "Hadrien, c'est vous" et à identifier, dans les commentaires d'une instance narrante, ce qui correspond à Yourcenar et ce qui correspond à des opinions de personnages.

L'exemple de Yourcenar nous pousse donc dans le sens d'une assimilation encore plus forte que celle préconisée par Lanser entre les positions idéologiques qu'on trouve dans un texte et celles qu'on attribue à son auteur. Non seulement un lecteur aura tendance à attribuer à l'auteur les positions idéologiques de l'instance narrante, sauf circonstances particulières¹⁰, mais il aura tendance à lui attribuer en plus toute position idéologique qui peut être recoupée par celles manifestées ailleurs par cet auteur et même toute position dans le texte, de quelque provenance que ce soit, qui n'est pas incompatible avec ces positions. De manière complémentaire, toute opinion exprimée par l'auteur dans un texte qui semble incompatible avec les positions qu'il occupe ailleurs sera considérée comme attribuable à un autre que lui.

Signes du lecteur dans *L'Œuvre au Noir*

Malgré l'apparente symétrie entre auteur et lecteur, la recherche des signes du lecteur dans un récit est radicalement différente de la recherche des signes de l'auteur. Celui-ci, en effet, est présent lors de

⁸ *Essais sur le roman*, p. 8.

⁹ Linda HUTCHEON, «The Problem of Reference», *A Poetics of Postmodernism*, p. 141-157.

¹⁰ GENETTE, *Nouveau discours*, p. 97.

la rédaction du texte : c'est une présence réelle ; alors que les lecteurs, du moins d'un récit publié, sont inconnus de l'auteur : ils sont virtuels lors de la rédaction du texte. En face des signes d'un vrai auteur donc, nous n'avons dans le texte d'un récit que des signes d'un lecteur virtuel, ou idéal, celui à qui l'auteur pensait, consciemment ou non, en écrivant son texte. C'est sur les caractéristiques de ce lecteur virtuel que se sont penchés un certain nombre de critiques.

Il faut noter d'abord que ce que j'appelle ici lecteur virtuel, réservant le terme de narrataire pour une instance fictive, le narratologue américain Prince l'appelle narrataire. Et selon ce même Prince, 1973, revu et corrigé par Mary Ann Piwowarczyk et Genette¹¹, tout lecteur virtuel (narrataire donc dans sa terminologie), même s'il n'y a aucune mention de lui dans le texte, possède nécessairement un certain nombre de caractéristiques de base. Il doit comprendre la langue du narrateur, avoir une mémoire parfaite, ne pas savoir ce qui se passe avant de lire, connaître les conventions du genre, etc. Pour former un portrait du lecteur virtuel d'un texte donné, on doit ajouter à ces traits de base (d'un lecteur virtuel degré zéro) d'autres traits, inférés à partir du texte. Dans une thèse qui complète les notions rapidement exposées par Prince, Piwowarczyk note par exemple que toute mention d'un nom propre sans explication – avec de très rares exceptions – particularise le lecteur, qui est supposé avoir "un ensemble de connaissances relatives au porteur de ce nom"¹². Une observation semblable, mais plus générale, est faite par un linguiste travaillant sur la structuration des discours : «The handling of the structure of explanations actually sheds light on the depth and sensitivity of the speaker's estimate of who the hearer is [...]»¹³. La mention dans *L'Œuvre au Noir* donc d'un nom propre comme Végèce, ou Riemer, sans explication, serait le signe d'un lecteur virtuel qui sait qui sont ces personnes-là. Ce que le texte explique, c'est ce que le lecteur est supposé ignorer. Ce que le texte n'explique pas, c'est donc ce qu'il est supposé savoir.

À accepter ce point de vue, il faudrait déterminer pour *L'Œuvre au Noir* un lecteur possédant des connaissances peu communes. Ce lecteur se rappellerait dans le détail les événements marquants du début du seizième siècle, la situation générale en Europe, les noms et les dates des batailles, les personnages scientifiques et militaires, les chefs d'État, les papes, les inventeurs, les alchimistes, les penseurs, les chefs de file religieux. Il se rappellerait pour beaucoup d'entre eux

¹¹ *Nouveau discours*, p. 90-93.

¹² DUCROT, cité par PIWOWARCZYK, p.163.

¹³ GRIMES, *The Thread of Discourse*, p. 57.

leurs qualités et leurs déplacements, leurs idées et leurs mariages, leur état civil et les différents noms par lesquels ils étaient connus. Il serait aussi capable de comprendre des textes en latin et en néerlandais. Cependant, je ne pense pas qu'on puisse induire à partir du texte de *L'Œuvre au Noir* un lecteur virtuel possédant de telles caractéristiques.

C'est qu'une telle caractérisation du lecteur virtuel achoppe sur une difficulté majeure. Elle suppose un auteur qui écrit dans une sorte de degré zéro de bonne foi, respectant la convention selon laquelle on explique soigneusement à autrui ce qu'il risque de ne pas comprendre. Cela va bien pour un Balzac, toujours prêt à aider son pauvre lecteur démuné ; mais rien ne garantit que tous les auteurs soient dans les mêmes dispositions secourables envers leurs lecteurs. Tel auteur de nouveau roman trouvera normal de contrecarrer son lecteur en l'impliquant dans une sorte de jeu, de puzzle insoluble. Tel autre, plus hermétique, ou élitiste, cherchera à rendre difficile l'accès de son texte, en y introduisant exprès, comme disait Valéry de Mallarmé, "l'obligation de l'effort de l'esprit"¹⁴. L'interprétation de ce que Prince prend pour des signes du lecteur est en fait lourde de sous-entendus et de présupposés.

Avant d'interpréter ces signes donc, il est nécessaire de chercher dans un texte des signes de la disposition de l'auteur à l'égard de son lecteur. Or, nous savons bien qu'en général Marguerite Yourcenar ne perd pas son temps à rendre la tâche du lecteur facile, ni dans ses récits ni dans ses essais. *L'Œuvre au Noir* est un excellent exemple de sa disposition envers le lecteur, autant par le nombre de difficultés de lecture introduites que par la thématization de ces difficultés, les commentaires de l'auteur dans le texte même. Je me propose d'examiner rapidement deux sortes de difficultés principales introduites par l'auteur, puis leur thématization, avant de passer aux conclusions quant aux caractéristiques du lecteur virtuel de ce roman.

La première sorte de difficulté est de référence externe. Le texte de *L'Œuvre au Noir* nous propose, presque toujours sans explication, des centaines de noms propres historiques dont la plupart d'entre nous ne connaissons pas les référents : Robertello d'Udine (*OR*, 642) et Hippocrène (*OR*, 651), le cardinal Caraffa (*OR*, 652) et Riemer (*OR*, 654), Végèce (*OR*, 655) et le château impérial d'Ambras (*OR*, 656), Blaise de Montluc (*OR*, 659) et Madame Renée de France (*OR*, 659), Gustave Vasa (*OR*, 665) et Jacob van Almagien (*OR*, 786), le Sepher Yetsira (*OR*, 791) et le château de Vadsténa (*OR*, 665). Tout cela échappe en tout ou en partie au lecteur moyen. S'il est vrai que pour

¹⁴ Cité par MOUNIN, p. 39.

bien apprécier et comprendre *L'Œuvre au Noir* il est nécessaire de connaître le sens de tous ces noms propres, alors il semble clair qu'on attend du lecteur un travail de recherche supplémentaire.

La deuxième sorte de difficulté concerne les références internes au texte. On m'oblige à relire constamment pour me retrouver parmi les centaines de noms de personnages qui sont mentionnés. On me parle d'un compère de Zénon, un certain Colas Gheel, et j'essaie de me rappeler son nom. Au hasard, apparemment, et à propos de rien d'important on mentionne son apprenti, Thomas de Dixmude. Tout occupé à me rappeler le nom de l'ami de Zénon, j'oublie le nom de l'apprenti de l'ami de Zénon. Erreur! Cinq pages plus loin, pages dans lesquelles j'ai rencontré une douzaine d'autres noms de personnages inconnus jusqu'alors, on m'apprend, sans autre préliminaire, que "Thomas, marié depuis peu à une fille du pays, paradait sur la place" d'Oudenove (580). Thomas ? C'est qui, Thomas? Force nous est de relire pour ne pas nous perdre. Et il en est constamment ainsi.

L'auteur emploie aussi, sans crier gare, deux ou trois désignations pour la même personne : Bénédicte, la fille de Martin Fugger et de Salomé est identifiée d'abord comme "Une fille encore toute jeune" (OR, 621), puis tour à tour comme "une fillette" (OR, 621), "Bénédicte" (OR, 624), puis "l'héritière du banquier" (OR, 627), puis "la fille" (OR, 628), puis "la promesse de Philibert" (OR, 628). De même, de nombreux personnages historiques apparaissent sous plusieurs noms : le sieur d'Estrosse (OR, 639) est évoqué aussi comme le sieur Strozzi (OR, 658) ou le maréchal Strozzi (OR, 661) ; Paracelse (OR, 646), s'appelle aussi Bombast (OR, 654) et Nostradamus est aussi Michel de Notre-Dame (OR, 656).

Comme je l'ai suggéré, chacune de ces difficultés est thématisée clairement en tant que difficulté par Yourcenar dans son texte. Regardons d'abord le problème des références historiques externes. Dès la deuxième phrase du roman, parlant d'Henri-Maximilien, on me dit : "Des querelles opposant le roi à l'empereur, il ignorait tout." (OR, 560) Tiens, moi aussi, me dis-je à la première lecture. De quel roi s'agit-il d'abord ? de quel empereur ? de quel siècle ? Lorsqu'on m'informe, un peu plus loin, que François de Valois continuait à guigner le Milanais, je ne suis pas bien plus avancé. On a beau étudier l'histoire à l'école et apprendre que du XVI^e au XVIII^e siècle, "le conflit des Habsbourgs et de la France [autrement dit, du roi et de l'empereur] sera le problème fondamental de l'Occident" (*Atlas historique*, Stock, 1968, p. 213), la majorité des lecteurs de Yourcenar a besoin d'un *Robert II*, d'un *Atlas historique*, ou d'un usuel semblable, pour reconstruire la toile de fond sans laquelle l'histoire de Zénon ne peut être comprise ni appréciée. Et Yourcenar le savait bien, qui

inscrivait cette ignorance au seuil de son roman. J'aime donc à déduire de cette phrase liminaire que l'auteur prenait pour acquis que son lecteur ne connaîtrait pas toute l'histoire qu'il faut pour tout comprendre de son récit, et qu'elle s'attendait à ce qu'il s'astreigne à recouper les renseignements du texte par ceux que des usuels peuvent fournir.

Un peu plus tard, Zénon rend explicite ce que l'auteur yourcenarien attend de ceux qui le lisent. "Un tri s'opère [...] parmi nos lecteurs ; les sots nous croient ; d'autres sots, nous croyant plus sots qu'eux, nous quittent ; ceux qui restent se débrouillent dans ce labyrinthe, apprenant à sauter ou à contourner l'obstacle du mensonge. [...] Lu ainsi, tout texte devient un grimoire" (OR, 640-41). Je déduis de cette phrase que l'auteur (qui partage, comme nous avons vu, la plupart des idées de Zénon) prenait pour acquis que son lecteur ne suivrait pas facilement l'histoire qu'elle raconte, et qu'il lui faudrait souvent rebrousser chemin, comme dans un labyrinthe, et faire des efforts d'interprétation, comme dans un grimoire.

Comment interpréter donc la difficulté de *L'Œuvre au Noir* ? S'agit-il d'une difficulté innée au sujet, ou est-ce rébus, élément surajouté comme chez Valéry ? Vu la nature des difficultés que je viens de relever, il me semble difficile d'arguer qu'elles sont inhérentes au sujet. Yourcenar dispose de moyens divers et efficaces pour rendre les choses plus faciles, et s'en sert à l'occasion. Lorsque Martha mentionne le nom des Foulcre, Yourcenar explique qu'elle "francis[ait] selon l'usage le nom des Fugger" (OR, 811). Bien sûr, il serait lourd de multiplier de telles explications. Mais, nous l'avons vu, une bonne partie des difficultés sont surajoutées, tels l'emploi de plusieurs noms pour un seul personnage, ou l'emploi du seul petit nom d'un personnage mineur sans aucun rappel de son identité.

Les difficultés ne sont pas absentes des autres ouvrages de Marguerite Yourcenar. Cependant, leur extension et leur nature dans *L'Œuvre au Noir* fait croire à un parti pris, et qui serait donc en rapport, connaissant Yourcenar, avec le sujet. Qu'est-ce que l'alchimie, après tout, qu'une œuvre pour initiés, des connaissances qui ne sont accessibles qu'à ceux qui ont fait le travail, l'œuvre, pour pénétrer le sens des choses, et les grimoires de leurs prédécesseurs ?

Quel est donc le lecteur virtuel de *L'Œuvre au Noir* ? C'est, apparemment, une personne prête à faire un effort de remembrement historique et narratif, prête à relire, à faire des inférences, à se servir d'un dictionnaire, d'une encyclopédie, d'un atlas historique, prête éventuellement à lire certaines des sources que Yourcenar cite dans la *Note* qui suit le roman. C'est quelqu'un qui se plaît à de telles recherches, qui a le loisir de les faire, quelqu'un pour qui une

meilleure compréhension des débuts de la Renaissance européenne importe suffisamment pour qu'elle s'y investisse.

Références bibliographiques

BAKHTINE, Mikhaïl, *Le Marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, Minuit, 1977 (1929).

BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, Collection «Idées», 1964.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

GRIMES, Joseph E., *The Thread of Discourse*, The Hague, Mouton, 1975.

HUTCHEON, Linda, "The Problem of Reference", *A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*, London, Routledge, 1988, p. 141-157.

LANSER, Susan S., *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca, Cornell UP, 1992.

LANSER, Susan S., *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1981.

LIPS, Marguerite, *Le Style indirect libre*, Paris, Payot, [1926].

MOUNIN, Georges, *La Communication poétique*, précédé de *Avez-vous lu Char*, Paris, Gallimard, Collection «Les Essais», 1969.

PIWOWARCZYK, Mary Ann, "The Narratee and the Situation of Enunciation : A Reconsideration of Prince's Theory", *Genre*, 9, 1976, p. 161-177.

PRINCE, Gérald, *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*. Mouton, Berlin, NY, Amsterdam, 1982

PRINCE, Gérald, "Introduction à l'étude du narrataire», *Poétique*, 14, 1973, p. 177-196.