

PERSONNAGES DE YOURCENAR

par Brian GILL (Université de Calgary)

On a tendance à voir dans la forme comme dans le fond de l'œuvre yourcenarienne quelque chose qui n'est pas de ce siècle. "Récits traditionnels" dit le *Robert II*, et Simone Proust, au début de sa thèse sur Yourcenar, évoque "un auteur jugé classique, parfois même académique, qui manifeste un dédain hautain pour les recherches actuelles, qui déprécie constamment le monde moderne"¹.

Il m'a semblé intéressant d'examiner la technique narrative de Yourcenar pour voir ce qu'il en était de ce "récit traditionnel", terme que je suppose se référer au récit tel qu'il a été perfectionné techniquement en France et plus généralement en Occident au XIX^e siècle. La technique narrative de Yourcenar est-elle plus proche de celle d'un Balzac, d'un Flaubert, ou d'un Stendhal que d'auteurs considérés plus modernes comme Beckett ou Butor, ou encore Céline ou Queneau ? Ou plutôt, puisque la variété de techniques mises en œuvre par nos grands romanciers du vingtième ne permet pas encore de distiller une forme narrative typique du siècle, est-ce que Yourcenar a innové par rapport au passé récent, par rapport à ses grands prédécesseurs, et quelle serait la nature de ces innovations ?

Une première constatation s'impose : s'il y a certainement un style yourcenarien, incomparable et reconnaissable entre tous, il ne semble pas y avoir *une* technique narrative yourcenarienne. Cet auteur qui estimait qu'on donnait au problème de la forme une place trop importante² déploie une variété étonnante de techniques narratives différentes, qu'elle manie d'une main de maître. *Denier du rêve* et *L'Œuvre au Noir* sont écrits tous les deux à la troisième personne, mais l'un a lieu en 24 heures alors que l'autre dure une soixantaine d'années, l'un a lieu dans les limites d'une ville, tandis que l'autre sillonne l'Europe. *Alexis* et *Mémoires d'Hadrien* sont écrits à la

¹ Simone PROUST, *L'autobiographie dans Le Labyrinthe du monde de Marguerite Yourcenar. L'écriture vécue comme exercice spirituel*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 19.

² "Le problème de la forme joue particulièrement un rôle dans la pensée critique en France et, à mon avis, on lui donne souvent une place trop importante", dit Yourcenar dans Patrick de ROSBO, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Mercure de France, 1972, p. 15.

première personne, mais l'un est un récit épique, mettant en scène la construction d'un empire, tandis que l'autre est un récit intimiste, s'intéressant à un problème tout personnel. On pourrait continuer la liste : chaque récit de Yourcenar adopte une technique narrative différente, appropriée au sujet choisi, comme elle le dit d'ailleurs clairement à Patrick de Rosbo : "chaque livre, chaque projet se développe et se construit selon sa forme à lui ; et il me paraît qu'une des plus graves erreurs qu'un écrivain ou un artiste puissent commettre est de se laisser aller à reprendre, et, s'imitant soi-même, à perpétuer une forme qui leur a une fois réussi".³

Dans ces circonstances, il est difficile de comparer "la" technique narrative yourcenarienne à celle des grands romanciers du dix-neuvième. J'ai essayé donc une étude plus limitée. Les commentaires que Yourcenar et Flaubert font sur leur rapport avec leurs personnages m'a semblé fournir un lieu dans lequel ces deux esprits se rencontrent et dans lequel, peut-être, Yourcenar partage une mentalité et peut-être une technique du dix-neuvième siècle.

C'est Yourcenar elle-même, dans sa Postface à *Anna, soror...*, qui attire l'attention sur la ressemblance entre sa conception du personnage et celle de Flaubert. Parlant de la scène où Emma s'abandonne pour la première fois à Rodolphe, Flaubert dit :

Aujourd'hui par exemple, homme et femme tout ensemble, amant et maîtresse à la fois, je me suis promené à cheval dans une forêt, par un après-midi d'automne, sous des feuilles jaunes, et j'étais les chevaux, les feuilles, le vent, les paroles qu'ils se disaient et le soleil rouge qui faisaient s'entre-fermer leurs paupières noyées d'amour.⁴

Et Yourcenar :

J'ai goûté pour la première fois avec *Anna, soror...* le suprême privilège du romancier, celui de se perdre tout entier dans ses personnages, ou de se laisser posséder par eux. Durant ces quelques semaines [...] j'ai vécu sans cesse à l'intérieur de ces deux corps et de ces deux âmes, me glissant d'Anna en Miguel et de Miguel en Anna, avec cette indifférence au sexe qui est, je crois, celle de tous les créateurs en présence de leurs créatures [...]. (OR, p. 1028)

Je ne veux pas entrer ici dans le domaine intrigant et assurément prometteur de la bisexualité, ni même insister sur ce que, en général, les méthodes de composition de Flaubert et de Yourcenar avaient de

³ *Ibid.*, p. 17.

⁴ Cité par YOURCENAR, *OR*, p. 1040.

semblable : un souci commun et quasi-obsessif de documentation exacte et exhaustive ; le mépris de la production hâtive et du style facile ; le mépris surtout des bourgeois conformistes et des “raisonneurs pleins de fausse science”.⁵ Ce qui m’intéresse dans ces deux citations, c’est plutôt la conception du personnage comme personne, comme être humain possédant tous les traits d’une personne réelle, conception courante au XIX^e siècle, depuis Beaumarchais au moins, et même chez beaucoup de lecteurs aujourd’hui, mais qui jure avec une conception plus moderne, sémiotique, qui voit dans le personnage avant tout un être fait de mots. J’aimerais donc explorer l’hypothèse selon laquelle Yourcenar est un auteur du dix-neuvième siècle dans sa conception du personnage et peut-être plus généralement du fonctionnement du récit romanesque.

Je passerai rapidement sur les changements dans la conception du personnage au vingtième siècle. Chez Brecht et Artaud dans le théâtre, chez Valéry⁶, Virginia Woolf, et les nouveaux romanciers comme Robbe-Grillet et Sarraute, sans parler de *Tel Quel* et au-delà, et de la critique structuraliste et post-structuraliste, le statut du personnage considéré comme une variété de personne réelle a suscité des interrogations et des oukases. “Ce qui est caduc aujourd’hui dans le roman, ce n’est pas le romanesque, c’est le personnage, disait naguère Barthes, ce qui ne peut plus être écrit, c’est le nom propre”.⁷ Dans un texte paru d’abord en 1957, “Sur quelques notions périmées”, Robbe-Grillet offre un aperçu ironique de ce que le romancier “moderne” récuse :

Un personnage, tout le monde sait ce que le mot signifie. Ce n’est pas un *il* quelconque, anonyme et translucide, simple sujet de l’action exprimée par le verbe. Un personnage doit avoir un nom propre, double si possible : nom de famille et prénom. Il doit avoir des parents, une hérédité. Il doit avoir une profession. S’il a des biens, cela n’en vaudra que mieux. Enfin il doit posséder un “caractère”, un visage qui le reflète, un passé qui a modelé celui-ci et celui-là. Son caractère dicte ses actions, le fait réagir de façon déterminée à chaque événement. Son caractère permet au lecteur de le juger, de l’aimer, de le haïr.

⁵ FLAUBERT, *Œuvres*, II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1952, p. 697. Le commentaire est d’Albert Thibaudet ou de René Dumesnil qui annotèrent cette édition.

⁶ “J’appelle [superstition littéraire] toutes croyances qui ont en commun l’oubli de la condition verbale de la littérature. Ainsi existence et *psychologie des personnages*, ces vivants sans entrailles” (*Tel Quel I*, “Littérature”, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 569)

⁷ Roland BARTHES, *S/Z, Œuvres complètes II*, Paris, Seuil, 1994, p. 618.

C'est grâce à ce caractère qu'il léguera un jour son nom à un type humain.

[...]

Aucune des grandes œuvres contemporaines ne correspond [...] sur ce point aux normes de la critique. [...] Beckett change le nom et la forme de son héros au cours d'un même récit. Faulkner donne exprès le même nom à deux personnes différentes. Quant au K. du *Château*, il se contente d'une initiale, il ne possède rien, il n'a pas de famille, pas de visage ; probablement n'est-il pas du tout arpenteur. [...] Le roman de personnages appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque : celle qui marqua l'apogée de l'individu.⁸

Mesurés à cette aune, les personnages de Yourcenar, du moins tels qu'elle les décrit dans ses paratextes et ses entretiens – j'en viendrai plus tard à leur existence dans les romans –, ne sont pas du vingtième siècle, et prendraient place bien plus commodément au dix-neuvième. Comme Balzac, dont on rapporte qu'il disait : "Revenons à la réalité : parlons d'Eugénie Grandet",⁹ Yourcenar ne limite pas l'existence de ses personnages aux romans où ils apparaissent. Pour elle, ils sont étrangement réels, et viennent même souvent la voir :

Je reçois, métaphoriquement parlant, de fréquentes visites de mes personnages. Ils sont presque toujours à côté de moi, mêlés à mes amis vivants. Il m'arrive souvent de penser à eux, de me retourner vers eux, de leur parler silencieusement chaque fois que les épisodes de ma propre vie, que les circonstances, que les lieux où je passe en quelque sorte me les ramènent. Zénon surtout est un constant compagnon. Mais je dois dire que mes conversations avec Hadrien ont toujours été un peu plus réservées qu'avec d'autres personnages, car enfin l'empereur garde ses distances. (*ER*, p. 26)

Comme dans une de ces dissertations de concours qu'elle n'a jamais eu à rédiger, elle imagine ce qui leur est arrivé après la fin du roman. Lorsqu'elle reprend *Denier du rêve* en 1958, elle se demande "Qu'a-t-il pu arriver à ces gens-là entre 1933 et nos jours ? Qu'ont-ils fait pendant cette période agitée ?" (*ER*, p. 24).

Je crois qu'on pourrait donc affirmer que la conception yourcenarienne du personnage est proche, toute proche, d'une conception qui avait cours au dix-neuvième siècle chez un certain nombre de romanciers, dont Balzac et Flaubert, conception anthropomorphique qui privilégie l'aspect mimétique du personnage,

⁸ Alain ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 28.

⁹ Cité par Gaétan PICON, *Balzac par lui-même*, Paris, Seuil, 1956, p. 120.

mettant entre parenthèses l'existence purement verbale, formelle, que lui donnent beaucoup de théories et de pratiques du vingtième siècle. Des deux conceptions extrêmes résumées par Rimmon-Kenan comme "People or Words",¹⁰ et par Barthes comme "êtres ou participants",¹¹ Yourcenar les voit comme des personnes. C'est un premier point.

Il faut dire tout de suite que la conception sémiotique du personnage – le personnage comme un ensemble de signes, de mots (ou de fonctions, pour Propp) – que j'ai présentée ci-dessus comme moderne, n'a pas empêché nombre de critiques et de théoriciens très modernes de réaffirmer l'importance du personnage-personne et cela tout particulièrement dans une théorie du roman, du fonctionnement du roman, qui tient compte de l'activité du lecteur. Comme on le sait, lire est un processus complexe dans lequel le lecteur construit des représentations non seulement à partir d'un texte mais tout aussi bien – ce sont les célèbres *top-down strategies* de la théorie de la lecture – à partir des connaissances antérieures du lecteur, de son "répertoire"¹² ou son "encyclopédie".¹³ Il est normal, dans une telle conception de la lecture, de concevoir l'effet-personnage¹⁴ comme plus qu'un ensemble de signes, comme une projection faite par le lecteur, fondé sur ce qu'il sait de l'activité et de l'apparence des gens dans la vie, et de ne pas négliger le plaisir que l'activité projective du lecteur lui procure. "Dans la mesure où le personnage répond à une attente du lecteur et cristallise un mode de perception, est investi par des valeurs, réfracte des codes et des usages historiquement datés, il importe de ne pas laisser de côté ces aspects essentiels que néglige nécessairement un mode d'approche limité à l'étude du fonctionnement intratextuel" nous rappellent utilement les compilateurs d'un volume sur *Personnage et histoire littéraire*.¹⁵

¹⁰ Shlomith RIMMON-KENAN, *Narrative Fiction : Contemporary Poetics*, London & New York, Routledge, 1983, p. 32.

¹¹ Roland BARTHES, "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Poétique du récit*, BARTHES et al. éd., Paris, Seuil, Collection Points, 1977, p. 34.

¹² Waller Mc CORMICK, & FLOWER, *Reading Texts*, Lexington & Toronto, Heath, 1987, p. 14

¹³ Umberto ECO, *Lector in Fabula : Le rôle du lecteur*, Paris, Grasset, Collection "Le livre de poche", 1985, p. 13 sq.

¹⁴ Philippe HAMON, "Pour une conception sémiologique du personnage", *Poétique du récit*, sous la dir. de Gérard GENETTE et Tzvetan TODOROV, Paris, Éditions du Seuil, p. 115-180. Voir aussi Vincent JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.

¹⁵ *Personnage et histoire littéraire*. Actes du colloque de Toulouse, 16-18 Mai 1990, sous la direction de Pierre GLAUDES et Yves REUTER, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991, p. 8.

Tout cela apporte une justification moderne et quasi-scientifique à la conception du personnage de Yourcenar, et me permet d'annoncer tout de suite que si je l'ai assimilée plus haut à une conception dix-neuviémiste ce n'est pas pour dire qu'elle est passé de mode. C'est simplement que son approche du personnage semble traditionnelle et raisonnable plutôt que neuve et originale.

Passons maintenant de ce que Yourcenar dit de ses personnages aux personnages eux-mêmes, tels qu'on peut les connaître directement dans les romans. Car il peut y avoir, bien sûr, une certaine distance entre ce qu'un auteur dit et ce qu'il fait. Je considérerai les personnages ici surtout dans leurs rapports avec les autres éléments du récit, et en particulier avec les événements, avec ce qu'Aristote appelait l'intrigue (*mythos*). Comme l'on sait, l'importance relative de l'intrigue et des personnages a beaucoup varié dans la littérature occidentale ; les deux points extrêmes sont représentés par Aristote, pour qui l'intrigue était tout, le personnage secondaire, et Racine, chez qui les personnages sont l'essentiel. Pour lui, la tragédie doit être :

Une action simple, chargée de peu de matière, telle que doit être une action qui se passe en un seul jour et qui, s'avançant par degrés vers sa fin, n'est soutenue que par les intérêts, les sentiments et les passions des personnages.¹⁶

Pour Racine, "la construction du personnage devient ainsi l'essentiel de l'entreprise littéraire, la logique de l'œuvre tout entière reposant sur la crédibilité psychologique ("sentiments, intérêts, passions...")."¹⁷

Or, ce qui caractérise les grands romans du dix-neuvième siècle, pour sauter périlleusement jusqu'à lui, tout en restant bien sûr dans le genre schématique, c'est une sorte de réconciliation entre intrigue et personnage. Cette réconciliation est d'un côté équilibre, dans ce sens que l'on considère nécessaire aussi bien une bonne histoire que des caractères intéressants, mais c'est aussi le choix massif d'une technique romanesque qui unit personnage et intrigue, technique que Wayne Booth a caractérisée comme *scène* et qu'il oppose à une technique très répandue dans la littérature plus ancienne, le *sommaire*.¹⁸ Dans les grands romans du dix-neuvième, au lieu de nous

¹⁶ RACINE, Préface de *Britannicus*.

¹⁷ Alain VIALA, *Personnage et histoire littéraire*, op. cit., p. 43.

¹⁸ Wayne BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 2^e éd., 1983, p. 154.

dire comment sont les personnages, l'auteur nous les montre dans des *scènes* souvent assez longues, des situations où ils parlent, agissent et interagissent, de sorte que nous induisons leurs personnalités et leurs qualités de leurs paroles et de leurs actions, et qu'en plus ces paroles et ces actions construisent l'intrigue. Le *sommaire* n'est pas absent du roman à cette époque, mais il a un caractère d'annonce, de prolégomènes. Quelques paragraphes rapides, placés au début du roman ou lors de la première rencontre avec un personnage, racontent sa vie jusque-là en une sorte de raccourci préliminaire à l'action principale dans laquelle il va être mêlé. Ce procédé est courant chez Balzac, mais on la trouve aussi chez Flaubert ou chez Maupassant :

Le baron Simon-Jacques Le Perthuis des Vauds était un gentilhomme de l'autre siècle, maniaque et bon. Disciple enthousiaste de J.-J. Rousseau, il avait des tendresses d'amant pour la nature, les champs, les bois, les bêtes. Aristocrate de naissance, il haïssait par instinct quatre-vingt-treize ; mais, philosophe par tempérament et libéral par éducation, il exécrait la tyrannie d'une haine inoffensive et déclamatoire. Sa grande force et sa grande faiblesse était la bonté.¹⁹

Une fois ces informations préliminaires données, l'histoire commence : Jeanne (la fille du baron) rencontrera Julien, ils se marieront, feront un beau voyage de noces, puis de retour au château elle s'ennuiera, il la trompera, etc., tout cela dans des *scènes* détaillées où les personnages interagissent et où de leurs personnalités et de leurs interactions naît l'intrigue. Voici une *scène* où Jeanne et Julien se retrouvent seuls un jour dans un bois :

Il la regarda longuement : "On peut aussi rêver à deux." Elle baissa les yeux. Était-ce une allusion ? Peut-être. Elle considéra l'horizon comme pour découvrir encore plus loin ; puis, d'une voix lente : "Je voudrais aller en Italie... ; et en Grèce... ah oui, en Grèce... et en Corse ! Ce doit être si sauvage et si beau !" Il préférerait la Suisse à cause des chalets et des lacs.²⁰

Et de cette conversation on comprend leur émotion, on se sent tout proche d'eux, mais on sent aussi les différences essentielles de caractère (la femme passionnée qui aime les pays chauds ; l'homme froid et rigide qui préfère la Suisse) qui mèneront à l'échec du mariage.

¹⁹ Guy de MAUPASSANT, *Une Vie*, Paris, Gallimard, Collection "Folio", 1974, p. 28.

²⁰ *Ibid.*, p. 61.

Cette technique de la scène a comme conséquence l'emploi d'un petit nombre de personnages principaux : ici Jeanne, ses parents, Julien et la bonne Rosalie ; dans *Madame Bovary* ce sera Charles, Emma, Léon, Rodolphe, Homais, Lheureux, Justin. Et en les faisant agir et parler devant nous, on mime jusqu'à un certain point la façon dont nous voyons évoluer nos connaissances et nos amis dans la vie quotidienne, de sorte qu'elle correspond bien à la conception du personnage que nous avons évoquée plus haut, le personnage comme être humain plein.

Or, cette technique privilégiant la scène ne correspond pas aux besoins narratifs de Yourcenar, et elle l'utilise très peu. Force nous est de constater que si l'idée que se fait Yourcenar de ses personnages est bien semblable à celle que se faisait Flaubert, la réalisation de ces personnages dans les œuvres romanesques est tout autre chose. J'essaierai de montrer, dans le temps qui reste, de quelle manière les personnages sont représentés, et leurs rapports avec l'action. Je parlerai successivement de la sériation des personnages, de leur rôle comme support, et de la technique du *sommaire* yourcenarien.

La sériation des personnages

Dans *Madame Bovary*, ou *Une Vie*, nous l'avons vu, les personnages agissent les uns sur les autres : les plus importants sont donc présents essentiellement tout le long du récit, ou du moins pendant toute une partie. Si cette présence continue des personnages caractérise assez bien les premiers récits de Yourcenar, en particulier *Le Coup de grâce*, qui est de beaucoup de points de vue son récit le plus classique, on voit avec *Denier du rêve*, puis les trois romans *Mémoires d'Hadrien*, *L'Œuvre au Noir* et *Un Homme obscur*, une technique de sériation, qui fera se suivre les histoires de nombreux personnages secondaires. Comme si Yourcenar était déjà consciente de l'importance que ce procédé allait acquérir dans son œuvre future, il est thématiquement dans *Denier du rêve* par le procédé du denier qui passe de main en main. Les personnages sont donc présentés les uns après les autres, à mesure qu'ils reçoivent le denier, en commençant par Paolo, qui le passe à Lina, puis Giulio, puis Rosalia, et ainsi de suite. S'il est vrai qu'il existe des liens, parfois évidents tout de suite, souvent plus cachés, entre tous ces gens, le fait est que ces liens n'ont pas pour but de les constituer comme personnages (la rencontre entre Sarte et Angiola par exemple, au cinéma *Mondo*, est comme l'hyperbolisation du caractère purement accidentelle et sans conséquences de leurs rencontres), et ne servent pas non plus à construire une intrigue (l'attentat qui sert de point culminant du

Personnages de Yourcenar

roman ne dépend ni de Paolo, ni de Lina, ni des Credo, etc.). La fonction de la rencontre de personnages est d'illustrer un type de comportement humain, un topos, une idée, bien plus que de développer leur caractère ou faire avancer l'intrigue.

Dans les trois romans qui suivent, cette technique de sériation subit une modification essentielle : ici, un personnage principal sera présent tout le long du livre (Hadrien, Zénon ou Nathanaël). Avec ce "héros" entreront en contact une ribambelle de personnages secondaires, les uns après les autres, chacun apportant une preuve, un exemple, à la démonstration que constitue le roman. Nathanaël donc connaîtra Janet, puis Foy, puis Saraï, puis Madame D'Ailly. Il travaillera pour un maître d'école, puis pour un cuisinier, puis pour un couple de vieux, puis pour son oncle Élie, puis pour Van Herzog, aucun de ces employeurs n'ayant rien à faire avec les autres, comme Janet, Foy, Saraï et Madame D'Ailly ne se connaissent pas. Les cas de Hadrien et de Zénon sont plus complexes, mais le principe est semblable : s'intéressant à autre chose que le choc des psychologies et la construction d'une intrigue serrée, l'auteur ne fait pas d'effort pour suivre le modèle dix-neuviémiste. Elle dit d'ailleurs explicitement le peu d'importance qu'ont ces personnages pour ses héros, en particulier Zénon :

Des êtres qui avaient accompagné ou traversé sa vie, sans rien perdre de leurs particularités bien distinctes, se confondaient dans l'anonymat de la distance, comme les arbres de la forêt qui, vus de loin, semblent rentrer les uns dans les autres. Le chanoine Campanus se mélangeait avec Riemer l'alchimiste, dont il eût pourtant abhorré les doctrines, et même avec le défunt Jean Myers [...]. (OR, p. 698)

Ces personnages secondaires ont donc pour fonction dans les romans de Yourcenar non pas de contribuer au développement d'autres personnages, ou de l'action, ni d'apparaître devant nous comme des êtres "ronds", vus les uns par les autres, ayant des particularités personnelles et la capacité de nous étonner par leurs paroles ou leurs actions (ce sont les traits principaux des personnages ronds selon la tradition).²¹ Leur rôle dans l'économie du récit est de servir d'exemples, de types ; plus généralement d'être un support d'idées, et de petits faits vrais d'époque. Considérons de plus près ce rôle de support.

²¹ L'opposition entre personnages "ronds" et personnages "plats" a été élaborée d'abord par E. M. FORSTER dans *Aspects of the Novel*, Harmondsworth, Penguin, 1962 (1927), p. 81-85.

Le personnage support

Le nom propre, disait Barthes dans *S/Z*, est mis dans un récit pour servir de point d'attache, ou de support, à un certain nombre de prédicats, comme par exemple, pour Rodolphe, d'avoir trente-quatre ans, un tempérament brutal, une intelligence perspicace, aimer les femmes.²² Ces prédicats, qui comprennent non seulement des qualités physiques et morales mais aussi des actions et des paroles, servent, dans le roman flaubertien, à construire le simulacrum d'une personne. Mais Yourcenar, comme Zénon, s'intéresse moins aux personnes qu'aux idées, moins à la psychologie qu'à la raison. Ses noms propres sont certes associés à un embryon de personnage physique et de personnalité : Hilzonde est douce, fluette, patiente. Ils sont aussi le support d'un certain nombre d'événements : Hilzonde donne naissance à un bâtard, épouse un fanatique et le suit à Münster. Mais on a parfois le sentiment que tout cela nous est conté pour nous entretenir un minimum, pendant qu'autre chose, le vrai sens du personnage et du récit, est développé en profondeur. L'important, dans le personnage d'Hilzonde, c'est qu'elle représente un certain type : passif, doux, d'une constance exemplaire, et qu'elle focalise certaines parties de l'aventure (intellectuelle et morale) des anabaptistes.

C'est que les petits événements, le contingent, ce qui aurait pu ne pas arriver, tout cela n'intéresse pas Yourcenar comme détermination d'une personne ou comme fondement d'une intrigue. Lorsqu'elle prend la peine de nous donner la biographie inventée de Sébastien Théus (*OR*, p. 677-678), on sait que c'est parce que cette biographie vaut l'autre, la "vraie" biographie de Zénon. Chez un Balzac, l'environnement détermine la personne, mais chez Yourcenar, à la limite, cela n'a aucune importance que Zénon soit né à Bruges ou à Zutphen, qu'il ait été élevé aux frais d'un protecteur anonyme ou dans la maison d'Henri-Juste. L'important dans le personnage de Zénon, au-delà d'un caractère, ou d'un mauvais caractère, assez primaire, c'est d'abord la recherche de la connaissance à laquelle il consacre sa vie, les discussions auxquelles il prend part, les réflexions qu'il se fait dans les longs passages en style indirect libre, et deuxièmement l'évocation d'un monde différent du nôtre mais dont les différents aspects ont contribué à nous former, nous et nos idées, l'humanité moderne.

²² Roland BARTHES, *S/Z, Œuvres Complètes II*, op. cit., p. 618.

Le personnage est ainsi support d'idées et d'histoire. L'importance de la discussion intellectuelle dans les romans de Yourcenar est évidente. En ce qui concerne l'histoire, d'un côté, on a les cas où un nom propre n'est évoqué que pour rappeler tel événement ou tel personnage illustre pour, en les associant au héros, conférer à celui-ci un supplément de prestige. Le premier libraire de Zénon est le célèbre Étienne Dolet, "étranglé et jeté au feu pour opinions subversives" (OR, p. 670) ; Valentine est tenu sur les fonts par Vittoria Colonna, "la mystique amie de Michel-Ange" (OR, p. 854). De tels cas sont assez fréquents dans ces romans pour constituer un tic compositionnel.

Mais la description du personnage, de son milieu et de ses actions est le lieu d'évocations bien plus subtiles du monde passé, tissées dans ces passages nombreux qui racontent en quelques paragraphes l'essentiel d'un être :

Wiwine Cauwersyn occupait chez son oncle, curé de l'église de Jérusalem à Bruges, une chambrette pannelée de chêne poli. On y voyait un étroit lit blanc, un pot de romarin sur l'appui de la fenêtre, un missel sur une étagère : tout était propre, net, paisible. Chaque jour, à l'heure de prime, cette petite sacristine benévole devançait les premières dévotes et le mendiant regagnant sa bonne place à l'angle du porche ; elle trottait, chaussée de feutre, sur les dalles du chœur, vidant l'eau des vases, récurant avec soin les candélabres et les ciboires d'argent. (OR, p. 596)

On a sans doute tendance à mettre certaines de ces évocations du côté de la description, plutôt que de les attacher à des personnages. Mais Yourcenar n'offre que très rarement ces descriptions à la Flaubert (celle de Rouen ou du gâteau de noces), présentées comme séparées des personnages. Les petits faits vrais du monde passé font presque toujours partie de la constellation de traits qui entourent un personnage, traits présentés au moyen de ces *sommaires* yourcenariens si typiques de sa technique narrative.

Le sommaire

Comme j'ai montré dans une communication antérieure²³ à propos de *Mémoires d'Hadrien* – mais on pourrait en faire la démonstration pour tous ses romans –, Yourcenar préfère le sommaire à la scène ; entre montrer les personnages en action et raconter ce qu'ils ont fait,

²³ Brian GILL, "Mémoires d'Hadrien et la rhétorique", *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, édités par María-José VAZQUEZ DE PARGA et Remy POIGNAULT, Tours, SIEY, 1994, p. 187.

elle a une préférence marquée pour raconter. Mais c'est un raconter, un récit, d'une variété et d'une richesse sans précédent qu'elle invente, une technique yourcenarienne très spéciale qui allie en fait toute une série de procédés rencontrés précédemment seuls, pour les combiner en un tissu complexe, dense et d'une grande beauté. Il me semble que cette technique mériterait d'être étudiée très longuement ; j'essaierai ici d'en esquisser quelques grandes lignes.

Comme on le sait, l'auteur qui *montre* ses personnages en action fait semblant de les laisser libres, et libre le lecteur pour interpréter leurs actions et juger de leur conduite. En revanche, l'auteur qui *raconte* interprète, juge, impose une vision du personnage. Ainsi, dans *Une Vie*, Maupassant *montre* la générosité des parents de Jeanne quand il évoque les meubles luxueux ou la barque qu'ils lui offrent. Il impose son jugement lorsqu'il nous dit explicitement qu'ils sont généreux. (Une troisième façon de faire passer le message est métaphorique : dans *Une Vie*, l'auteur choisit d'ajouter une scène où les parents laissent tomber une bourse pleine de pièces d'or). La préférence que manifestent les auteurs du dix-neuvième pour la scène fait qu'on sent chez eux – et singulièrement chez Flaubert – l'absence d'interventions de l'auteur, absence toute relative, comme on le sait. Chez Yourcenar, nous avons l'effet inverse : sa préférence pour le sommaire fait qu'on note surtout chez elle l'interventionnisme, le jugement. Mais en fait, elle réussit au moyen de son sommaire enrichi à combiner en un discours complexe ces trois façons – montrer, expliquer et métaphoriser – de faire comprendre au lecteur ce qu'il convient qu'il comprenne à propos d'un personnage.

Revenons à Hilzonde séduite. Yourcenar consacrera un paragraphe succinct, superbement juste dans le ton, à la période heureuse qui suit en amour les premiers ébats essoufflés :

Leurs délices s'accrurent de tous les plaisirs du temps et du lieu ; musiques savantes qu'Hilzonde exécutait sur le petit orgue hydraulique que lui avait donné son frère, vins fortement épicés, chambres chaudes, promenades en barque sur les canaux encore bleus du dégel ou chevauchées de mai dans les champs en fleur. Messer Alberico passa de bonnes heures, plus suaves peut-être que celles que lui accordait Hilzonde, à rechercher dans les paisibles monastères néerlandais les manuscrits antiques oubliés. (OR, p. 568)

Le sommaire yourcenarien est ainsi une sorte de comprimé de récit, dans lequel prennent place, représentés par une dose homéopathique de signifiants : des éléments de caractérisation de personnage (musicalité d'Hilzonde, rapports de sympathie qu'elle a avec son frère, curiosité intellectuelle d'Alberico ne se laissant pas

obnubiler par sa passion ; et on sent Hilzonde laissée de côté comme il se doit pour une femme) ; un peu de description, souvent d'un passé peu connu (le petit orgue hydraulique, les vins fortement épicés) ; des éléments poétiques (canaux encore bleus du dégel, ou chevauchées en mai dans les champs en fleur) ; des résumés parfois épurés à l'extrême d'événements ou d'actions. Tout cela constitue avant tout un *exemplum* qui illustre quelque vérité, ici, entre autres, le fait que l'amour est doux au départ, que les activités de l'esprit peuvent nous apporter autant de plaisir que les rapports charnels, qu'à l'homme appartient (ou appartenait) la recherche du savoir, à la femme la musique au foyer, etc.

C'est sans doute une des différences les plus remarquables entre le discours de Yourcenar et celui de Flaubert ou de Balzac que cette technique du sommaire chez elle, technique qui nous a laissé des passages d'une grande beauté, où aucune intrigue ne se noue, où les personnages sont évoqués seuls, sur fond d'or.

Conclusions

Mon hypothèse de départ se trouve dont infirmée. Si Yourcenar et Flaubert partagent une même vision du personnage, cette vision se manifeste de manière radicalement différente dans leurs écrits. D'autre part, s'il est vrai que la technique narrative de Yourcenar varie selon l'époque et les besoins du sujet, il semble y avoir, avec la sériation des personnages, leur emploi comme support et la technique du sommaire yourcenarien, des constantes solides, surtout dans la période de la maturité. Constante aussi le fait curieux que Yourcenar ne suit ni le modèle aristotélicien, où l'intrigue l'emporte, ni le modèle racinien, où les personnages occupent toute la place, ni le modèle dix-neuviémiste, caractérisé par l'équilibre entre personnage et intrigue. Les romans de Yourcenar sont un étrange amalgame où l'essentiel n'est ni l'intrigue ni les personnages mais l'élaboration réitérée d'un humanisme moderne enraciné dans les riches complexités de l'histoire occidentale.