

## AUX LIMITES DE LA NARRATION : L'UNIVERSALITÉ DANS *L'ŒUVRE AU NOIR*<sup>[1]</sup>

par Jane SOUTHWOOD (Adélaïde)

Dans sa thèse Peter Poiana a parlé de l'adoption du principe d'altérité selon lequel l'œuvre d'un écrivain "se décontextualise" par rapport aux circonstances dans lesquelles elle a été écrite<sup>[2]</sup>. Pour lui, comme pour les autres critiques qui s'intéressent à une théorie de la lecture, il s'agit de ne pas enfermer l'œuvre et l'écrivain dans un cercle, mais d'envisager les perspectives sur lesquelles l'œuvre s'ouvre et le sens dans lequel elle va. Il s'agit, en fin de compte, d'une approche critique qui s'éloigne de *l'auteur* et de *la genèse* de l'œuvre pour s'orienter vers *le lecteur* et la *réception* du texte avec la multiplicité de sens qui s'en dégage, autrement dit, vers *l'avenir* du texte plutôt que vers son *passé*.

C'est cette approche que nous avons adoptée pour explorer dans cette communication l'universalité dans *L'Œuvre au Noir* et pour examiner l'effet de la narration *sur le lecteur* quant aux parties consacrées à Zénon.

L'aspect de l'universalité de l'œuvre considéré ici est celui de C. G. Jung, qui voit dans l'alchimie des processus ayant rapport à l'inconscient collectif. C'est ainsi que l'alchimie de l'esprit – le processus d'individuation – est saisie non seulement à travers les images du texte, comme l'a très bien démontré Geneviève Spencer-Noël,<sup>[3]</sup> mais surtout à travers les procédés narratifs. Il s'agit donc d'une *narration* exerçant une espèce d'alchimie sur le lecteur pendant que le héros suit les étapes du parcours initiatique. Ce sont les

---

[1] Toutes les citations tirées de *L'Œuvre au Noir* apparaissant dans cette communication renvoient à l'édition de la Pléiade, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, 1982, édition 1988.

[2] *Le Sens de la lecture. Pour une approche rhétorique et herméneutique*, Université de Provence, U.F.R. de Lettres, Arts, Communication et Sciences du langage, 1990, p. 6.

[3] *Zénon ou le thème de l'alchimie dans L'Œuvre au Noir de Marguerite Yourcenar*, Paris, Nizet, 1981.

éléments aboutissant à cette alchimie narrative que nous désirons identifier ici.

Une exploration de quelques passages cruciaux tirés du chapitre clé "L'Abîme" fera l'objet de notre discussion. En particulier seront prises en considération quatre questions apparentées : la présence ressentie ou non du narrateur, les changements de focalisation (c'est-à-dire la vision en fonction de laquelle s'oriente le récit à un moment donné), les moyens utilisés pour effectuer ces changements et les fluctuations dans les distances entre lecteur, protagoniste et narrateur.

La définition de narrateur utilisée ici est celle d'un "locuteur imaginaire reconstitué à partir des éléments verbaux qui s'y réfèrent",<sup>[4]</sup> même si certains critiques travaillant dans le domaine de la narratologie (ou sur l'œuvre yourcenarienne) ont des doutes concernant la validité du procédé de la "personnification" des agents narratifs d'un roman. Ils n'emploient le terme "narrateur" que lorsqu'il s'agit d'un personnage qui a une présence (même passive) dans la diégèse du roman, c'est-à-dire qui, outre son rôle de raconter, existe ailleurs dans le roman<sup>[5]</sup>.

Ce terme "narrateur" est employé par Yourcenar elle-même qui y a recours lorsqu'elle parle des procédés de narration dans *L'Œuvre au Noir*<sup>[6]</sup>. Toujours est-il que l'écrivain semble imposer des limites à ce terme en soulignant l'importance dans l'ouvrage du style indirect libre par rapport au narrateur dont l'intrusion ou la trop forte présence dans le récit pourraient, estime-t-elle, fausser le ton du roman<sup>[7]</sup>. Il s'agit donc pour elle d'un narrateur qui ne s'impose pas trop mais, qui, dans une certaine mesure, s'efface. Or, l'apparition du narrateur dans le récit – qui a parfois même force d'irruption – et son effacement en faveur du protagoniste font partie de la rhétorique du roman yourcenarien, de même que la question apparentée des distances

[4] Oswald DUCROT et Tzvetan TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 410.

[5] Voir Shlomith RIMMON-KENAN, *Narrative Fiction : Contemporary Poetics*, Londres, Methuen, 1983, p. 138, Texte : focalisation, note 2. Claude de GRÈVE-GOROKHOFF, "Grand-route et chemin de traverse : la structure narrative de *L'Œuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar", *L'Information littéraire*, n° 1, 1983, p. 25-32 emploie (p. 26, note 8) la définition plutôt neutre d' "instance narrative".

[6] "Ton et langage dans le roman historique", *Le Temps, ce grand sculpteur*, EM, p. 297-298.

[7] "Ton et langage dans le roman historique", p. 297-298.

entre narrateur, protagoniste et lecteur. Le chapitre "L'Abîme" illustre particulièrement bien ce phénomène. Ces éléments sont centraux à l'élaboration de la quête du héros et à l'expérience du lecteur.

Signalons que le terme "narrateur-focalisateur"<sup>[8]</sup> est employé ici pour signifier les moments où le narrateur détient la focalisation, autrement dit où il regarde Zénon, devenu objet de sa focalisation. Pour Gérard Genette, par contre, il s'agirait là d'un récit non-focalisé<sup>[9]</sup>.

Deux processus sont en jeu dans "L'Abîme" : le processus important de transformation chez le protagoniste – processus caractérisé par "des changements presque imperceptibles" (p. 683) – et le processus, d'une plus grande importance, de sa lente prise de conscience au sujet de cette transformation – le processus d'individuation. Le mouvement d'intériorisation par Zénon traduit la prise de conscience ou individuation et s'accompagne d'un éloignement de la vue intérieure narrative où seul le narrateur et non pas le protagoniste voit précisément ce qui se passe chez celui-ci.

Le début du chapitre – le long paragraphe liminaire (p. 683) – révèle le commencement des deux processus. La comparaison initiale de l'ingestion, digestion et absorption aboutissant à des effets bénéfiques ou néfastes sert à dépeindre à la fois la partie visible, voulue et connue par Zénon lui-même, qui contrôle ainsi sa vie, et la partie occultée dont il est ignorant, partie que le narrateur-focalisateur, peut, en raison de sa position privilégiée, faire voir au lecteur. Cette partie intérieure et sous-consciente de Zénon est sujette aux mêmes changements graduels que le processus d'assimilation inéluctable qu'est la digestion.

Étant donné qu'il s'agit là du début de la quête spirituelle et que la science du narrateur est plus profonde que celle de Zénon ("un glissement s'opérait à *l'insu de lui-même*", p. 684),<sup>[10]</sup> c'est le narrateur qui détient le plus souvent la focalisation dans cette première section. L'image qui clôt le premier paragraphe du chapitre, par exemple, présente à l'esprit du lecteur l'optique du narrateur qui a conscience

[8] Ce terme est utilisé par Mieke BAL, "Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit", *Poétique*, 29, février 1977, p. 107-127, (p. 121).

[9] "Discours du récit", *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 206.

[10] C'est nous qui mettons en italique.

de la nature *mythique* de la quête, alors que Zénon lui-même l'ignore. Variation sur le thème de la traversée maritime nocturne, cette image traduit l'incertitude de l'âme qui se cherche à la dérive sur les eaux figuratives de l'existence : "Comme un homme nageant à contre-courant et par une nuit noire, les repères lui manquaient pour calculer exactement la dérive" (p. 684). Le lecteur sait, avec le narrateur, que le voyage figuratif effectué la nuit est prélude à la découverte de l'esprit.

En même temps il y a une suggestion très délicate que l'optique du narrateur s'imprègne d'une nuance la plus légère de l'optique de Zénon qui, tout en se croyant perdu (sans "repères"), a le début d'un pressentiment qu'il s'engage sur une voie qui à la longue va être la bonne. Le discours du récit commence donc à s'orienter *délicatement* vers la focalisation de Zénon. Lorsque Zénon détient la focalisation à plusieurs reprises au cours de cette première section ce n'est que momentanément. Conscient qu'il se passe quelque chose en lui sans savoir exactement quoi, dès qu'il évalue sa vie de l'extérieur, rien ne semble avoir changé : sa profession, la clandestinité de son existence, le rétrécissement du lieu restent les mêmes : "la différence entre hier et aujourd'hui s'annulait dès qu'il y portait le regard" (p. 683).

L'incertitude qui plane parfois sur cette première partie du texte quant à la focalisation et quant à la provenance de la voix traduit l'incertitude du protagoniste vis-à-vis de la transformation qu'il subit.

Tout comme il y a parfois ambiguïté de focalisation et de voix, il y a une ambiguïté dans le temps et dans l'espace soulignée par celle de l'emploi des démonstratifs – déictiques éventuels – qui sont des charnières de rappel et d'annonce orientant les segments du message vers le passé, le futur ou le présent<sup>[11]</sup> et se rapportant aux choses et aux personnes proches ou éloignées de Zénon et du narrateur : "*Ce boucher, ce crieur de denrées, [...] ce cheval fouetté ...*" (p. 685)<sup>[12]</sup>. C'est le concept de la fusion des deux plans spatio-temporels en cause dans cette partie du texte – celui du passé et celui du présent – qui est mis en valeur par ce moyen<sup>[13]</sup>.

[11] Voir à ce propos J.-P. VINAY et J. DARBELNET, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier, 1958, p. 247.

[12] C'est nous qui mettons en italique.

[13] Il est intéressant de remarquer que dans la traduction anglaise de ce passage, Yourcenar et Grace Frick ont recours aux deux démonstratifs anglais "this" et "that", ainsi visant, nous semble-t-il, l'expression de la coexistence dans l'esprit du

La dissolution des barrières temporelles et spatiales ressentie par Zénon lorsqu'il se rappelle une série d'événements commencés dans un pays lointain à une époque éloignée, et qui semble se poursuivre sans interruption à Bruges des années plus tard, se traduit *au niveau des procédés littéraires* par la diminution de la distance entre lui, le narrateur et le lecteur. L'emploi du pronom personnel à la première personne du pluriel aboutit à une disparition des barrières entre les trois, tout comme s'estompent les frontières séparant l'espace, le temps et la matière : "Le temps, le lieu, la substance perdaient ces attributs qui sont *pour nous* leurs frontières" (p. 686)<sup>[14]</sup>.

À travers un rythme hypnotique et séduisant le lecteur se rapproche de Zénon et vit son aventure avec lui : "la forme n'était plus que l'écorce déchiquetée de la substance ; la substance s'égouttait dans un vide qui n'était pas son contraire ; le temps et l'éternité n'étaient qu'une même chose, comme une eau noire qui coule dans une immuable nappe d'eau noire" (p. 686). C'est là que le narrateur fait irruption dans le texte avec l'emploi du nom "Zénon" et l'usage du verbe "s'abîmer" qui exprime l'engloutissement dans une profondeur infinie et insondable<sup>[15]</sup>. De même l'emploi de l'imparfait dans un sens itératif – c'est-à-dire décrivant un événement qui se répète – plutôt que dans un sens affectif – c'est-à-dire décrivant un seul événement – souligne ce changement de focalisation. L'optique panoramique d'un focalisateur externe conscient de la répétition de cette transformation remplace la vue intérieure du héros. Ce changement est un choc pour le lecteur. En assumant la focalisation le narrateur rétablit momentanément la distance entre lui et Zénon et, par conséquent, entre le lecteur et Zénon : "Zénon s'abîmait dans ces visions comme un chrétien dans une méditation sur Dieu" (p. 686). De cette façon Zénon (re)devient le focalisé. C'est ainsi que le narrateur ouvre une perspective plus large sur l'odyssée personnelle du héros dans laquelle le lecteur a jusque-là été imbriqué.

Cette section caractérisée par l'alternance de la focalisation détenue par Zénon avec celle détenue par le narrateur est à mettre en parallèle avec celle qui traite de la création imaginative par Zénon

---

narrateur, de Zénon et du lecteur du passé et du présent. Voir à ce propos *The Abyss*, Londres, Black Swan, 1985, p. 153.

[14] C'est nous qui mettons en italique.

[15] Voir R. COTGRAVE, *A Dictionary of the French and English tongues*, avec une introduction de William S. WOODS, 1611 ; réimpression, Columbia, University of South Carolina Press, 1950.

des animaux et des plantes dont la substance compose les objets de sa chambre (p. 700-701). Dans les deux sections il est question de la disparition des barrières temporelles et spatiales, d'une prise de conscience de la part du protagoniste et de sa réduction vis-à-vis de l'univers.

La prise de conscience de Zénon vers la fin de cette section se rapporte au fait qu'il ne constitue qu'une infime partie de la totalité des êtres ayant existé ou encore à naître (p. 685-686). À cette prise de conscience correspond dans la deuxième section une impression que la solidité du sol de sa patrie n'est qu'illusoire et que l'espace où il se tient sera rempli plus tard par d'autres continents et d'autres mers : "La sécurité de reposer stablement sur un coin du sol belge était une erreur dernière" (p. 702). Cette précarité corporelle entraîne en lui un processus d'effacement, voire de dissipation. Sa présence focalisatrice disparaît du texte en ne laissant qu'une trace légère, pour être remplacée par la focalisation externe du narrateur : "Zénon lui-même se dissipait comme une cendre au vent" (p. 702).

Ce mécanisme par lequel le narrateur reprend le dessus est un véhicule puissant de cette disparition ou effacement de Zénon face à l'éternel, à la multitude d'êtres humains dans le monde et à l'espace qu'il remplit lui-même. L'usage nuancé de la grammaire ajoute ici encore à la richesse du texte. Par exemple le verbe pronominal "se dissiper" suggère non seulement que Zénon *subit* cette dissolution intérieure – c'est le sens passif du verbe – mais aussi qu'il choisit cette dissolution et se soumet volontairement à un processus qui l'entraîne. Zénon agit en sorte de causer la dissipation de son propre être. Il "pense" sa dissolution et en cela se rapproche étroitement des processus méditatifs de l'Orient. Il s'agit de la participation pour Zénon à une démarche qui aboutit à sa mort initiatique afin que sa renaissance sur un autre plan de la connaissance soit possible. L'expression "lui-même" suggère une sorte de double focalisation dans laquelle, derrière la perspective du narrateur qui prédomine au moment où Zénon s'efface ou se dissout, se profile délicatement la perspective du protagoniste se soumettant volontairement aux grands processus du cosmos.

De telles irruptions du narrateur, accompagnées du rétablissement de la distance entre Zénon et le lecteur, se produisent à intervalles dans le chapitre. Il s'agit du rapprochement et de l'éloignement de Zénon. Il s'agit également du rapprochement et de l'éloignement des

événements de son passé chez lui et chez le lecteur ainsi que de l'éloignement de son actualité temporelle et spatiale à Bruges. La focalisation sur Zénon plutôt que la focalisation par lui, et son éloignement représentent, en plus, une interruption momentanée pour le lecteur du processus de transformation ayant lieu chez le protagoniste et avec lui. Dans l'espace créé par cette interruption s'opèrent d'autres processus.

Un des exemples les plus frappants de ces apparitions subites du narrateur illustre l'importance de ce procédé littéraire dans le chapitre où s'effectuent un changement de distance et une dislocation visant une expérience chez le lecteur parallèle à celle de Zénon. Cet exemple s'insère à la fin de la section traitant de la substance et surtout des efforts de Zénon à pénétrer les éléments – l'eau et le feu – et à se confondre avec eux (p. 687-689).

Au début de la section, des expressions adverbiales de fréquence s'ajoutent à l'imparfait itératif pour indiquer les événements qui se répètent pour Zénon quand il se donne à la réflexion sur le monde matériel : "il *n'employait* plus ses veillées à s'efforcer d'acquérir de plus justes vues des rapports entre les choses, mais à une méditation informulée sur la nature des choses" (p. 687-688)<sup>[16]</sup>.

Initialement Zénon a l'approche empirique du savant et tire logiquement ses conclusions du monde physique de l'eau. Un rythme saccadé met en relief cet exercice de l'esprit organisateur de Zénon : "Il avait calculé des déplacements, mesuré des doses, attendu que des gouttelettes se reformassent dans le tuyau des cucurbites" (p. 688). En contrepartie il s'ensuit un rythme fluide faisant écho à l'activité de son esprit dont les compartiments ainsi que les divisions de l'espace cèdent à l'envahissement figuratif de l'eau. Ce mouvement est tel qu'il permet à toute la force de la fonction *affective* plutôt qu'*itérative* des imparfaits de se faire sentir : "il *laissait* l'eau qui est dans tout envahir la chambre [...]. Le coffre et l'escabeau *flottaient* [...]. Il *céda*it à ce flux" (p. 688)<sup>[17]</sup>.

Comme Zénon qui se laisse envahir par l'eau, le lecteur cède au rythme du texte et à l'eau qui s'y infiltre comme l'eau s'était précédemment insinuée en Zénon, puissante métaphore pour sa contemplation du monde des idées (p. 687). La fonction *affective* de

[16] C'est nous qui mettons en italique.

[17] C'est nous qui mettons en italique.

l'imparfait qui engendre le passage de la focalisation du narrateur à Zénon, entraîne ce "pur rapport de position entre ce qui est raconté et celui qui raconte ou plutôt celui à qui c'est raconté"<sup>[18]</sup> et de cette façon permet au lecteur, tout comme à Zénon, de couler avec l'eau et de s'unir à elle. Toutes les divisions temporelles et spatiales disparaissent pour le lecteur comme pour Zénon et les frontières entre lui, le narrateur et le lecteur se dissolvent. Tout se dissout. Le lecteur est suspendu dans une sorte de présent éternel représenté par l'image de l'eau. Les vérités observables existent en dehors de l'espace et du temps.

Ensuite Zénon tourne ses réflexions sur le feu et ses propriétés, "élément dont il s'était de tout temps senti une parcelle" (p. 688). Le processus de ne faire qu'un avec "cette implacable ardeur qui détruit ce qu'elle touche" (p. 688) le mène inévitablement à la recreation imaginative des bûchers et des victimes qui y périrent. Son identification avec le feu s'accompagne d'une identification avec les victimes du feu, comme l'exprime un de ses souvenirs passés. Du présent de la narration du passé – Zénon dans sa chambre à l'hospice de Saint-Cosme réfléchissant sur les propriétés du feu – le lecteur est rejeté dans le passé de Zénon, lorsque trente ans plus tard celui-ci recrée une scène précise d'autodafé dans une ville espagnole, qui devient le symbole de tous les autodafés dont il a été témoin ainsi que de tous ceux qui ont eu lieu au cours du siècle.

Le passé est superposé au présent du protagoniste par l'emploi de l'imparfait affectif : "il était cet homme ayant dans ses narines l'odeur de sa propre chair qui brûle ; il *toussait*" (p. 689)<sup>[19]</sup>. À partir de ce passé de Zénon, redevenu présent dans son imagination, il y a projection dans son futur par le narrateur : "il *toussait*, entouré d'une fumée qui ne *se dissiperait* pas de son vivant" (p. 689)<sup>[20]</sup>.

Deux intrusions concernant ce que Zénon considère comme l'innocence du feu et du bois et les "superstitions" de don Blas de Vela (p. 689) ne dissipent pas la puissance évocatrice de la focalisation par le protagoniste de sorte que le texte donne l'impression d'une seule

[18] Jean POUILLON, *Temps et roman*, p. 161. Cité dans Christiane PAPADOPOULOS, *L'Expression du temps dans l'œuvre romanesque et autobiographique de Marguerite Yourcenar*, Berne, Lang, 1988, p. 29. Nous ne donnons qu'une partie de la citation de Pouillon.

[19] C'est nous qui mettons en italique.

[20] C'est nous qui mettons en italique.

vision faite par le protagoniste au cours d'une seule nuit. La fusion du passé de Zénon – l'ère antérieure à son existence à Saint-Cosme – avec le présent de sa vie à Bruges, aboutit à cet effet d'immédiat pour le lecteur. Celui-ci se rapproche du vécu de Zénon, de même que Zénon se rapproche, par l'intermédiaire de sa mémoire, d'événements lointains.

C'est à ce moment-là que le narrateur surgit du texte et assume de nouveau la focalisation : "Suant d'angoisse, il levait la tête, et, *si la nuit était assez claire*, considérait à travers le carreau, avec une sorte de froid amour, le feu inaccessible des astres" (p. 689)<sup>[21]</sup>. Car si le début de la phrase semble renvoyer à Zénon plongé dans son expérience méditative, l'expression adverbiale, "*si la nuit était assez claire*", infuse le verbe à l'imparfait "considérait" (et donc rétrospectivement le verbe à l'imparfait "levait") de nuances itératives de sorte qu'un changement de focalisation – focalisation par le narrateur *sur* Zénon – et une dislocation temporelle ont lieu. Ce que le lecteur considère jusqu'alors comme une seule vision chez Zénon à laquelle il participe, et par laquelle il peut par conséquent vivre dans le présent de son déroulement, se révèle comme maintes visions. Autrement dit, au cours de cette section, le passé de Zénon, refracté à travers sa mémoire, se confond avec le présent de son existence à Saint-Cosme, pour produire un autre présent auquel, par le truchement du texte, le lecteur participe. Mais ce présent se révèle à la longue comme une série de présents plutôt qu'un seul. Cette dislocation du schéma temporel, agissant sur le lecteur, reproduit les processus ayant lieu chez le protagoniste.

Le dernier paragraphe du chapitre marque la transition définitive à la focalisation par le narrateur et un retour au plan profane dans ce chapitre. Deux références au temps – l'écoulement du temps qui remonte au début des grandes découvertes spirituelles de Zénon, "Un objet qui l'occupa *durant ces années-là*" (p. 707)<sup>[22]</sup> et l'allusion au laps de temps depuis son retour à Bruges, "Il correspondait [...] avec le savant mathématicien qui l'avait hébergé à Louvain *quelque six ans plus tôt*" (p. 707)<sup>[23]</sup> – brisent l'impression qu'a le lecteur d'être suspendu, comme Zénon, dans une espèce de présent éternel. Il s'agit d'un retour à une vue à distance de Zénon et de son éloignement subit dans le temps. Ceci produit un choc chez le lecteur pour qui la fonction

[21] C'est nous qui mettons en italique.

[22] C'est nous qui mettons en italique.

[23] C'est nous qui mettons en italique.

affective de l'imparfait effectue une abolition de l'écart entre le présent et le passé ainsi que le rapprochement de Zénon.

Une durée "mesurée" qui nécessite l'emploi du passé simple<sup>[24]</sup>, rétablit, par contre, le schéma temporel et en même temps éloigne Zénon dans une époque révolue. Le fait qu'il s'agit d'une durée assez longue ("durant ces années-là", p. 707), fait surprenant vu l'absorption du lecteur avec Zénon dans le présent éternel de la quête, renforce l'impression que Zénon s'éloigne. L'axe du temps sur lequel le lecteur coexiste avec Zénon, pour ainsi dire, se rattache au côté éternel plutôt qu'à la vie de Zénon à Bruges. La révélation concernant le laps de temps, révélation qui restaure définitivement le plan de l'aventure profane (dans ce chapitre), a pour effet de distancier Zénon par un effet qu'on pourrait appeler un effet Rip van Winkle.

Faisons le point. Une considération des changements de focalisation effectués par l'intrusion du narrateur au sein de ce chapitre permet d'attribuer à ces changements l'essentiel de la complexité du texte. Le grand mouvement du texte va d'une focalisation externe détenue par le narrateur-focalisateur vers une focalisation détenue par le protagoniste jusqu'au rétablissement de la focalisation par le narrateur à la fin du chapitre. Ce mouvement qui retrace la croissance psychologique de Zénon est donc cyclique. La focalisation de Zénon qui s'effectue principalement grâce à l'usage que fait l'auteur de l'imparfait affectif entraîne l'abolition de l'écart entre le présent et le passé et nous donne des aperçus sur les processus intérieurs chez le personnage tout en transportant le lecteur dans le même espace psychique que lui. Grâce à ses capacités de présenter une action en dehors de son commencement et de sa fin, l'imparfait aboutit à une dissolution des barrières temporelles et spatiales de sorte que le lecteur voit Zénon dans un présent éternel évocateur de l'axe spirituel sur lequel il se situe.

Même si le mouvement du texte s'oriente vers la focalisation de Zénon avant le rétablissement de celle du narrateur, elle est néanmoins enlevée à Zénon par le narrateur à plusieurs reprises. Ce procédé narratif est l'image de l'acquisition des connaissances spirituelles de Zénon. Les moments les plus lucides pour Zénon lui-même au cours de sa focalisation sont suivis de moments où il est plongé dans l'incertitude, renvoyé dans un passé irrécupérable, ou bien encore vu par le lecteur comme une partie infime de l'univers.

[24] DARBELNET et VINAY, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, p. 132.

## *L'universalité dans L'Œuvre au Noir*

Cela se révèle par la reprise de la focalisation par le narrateur et l'éloignement de Zénon qui s'ensuit.

Cet éloignement que constitue la reprise de la focalisation par le narrateur rétablit à certains moments le plan profane de la vie de Zénon, partie infime de l'univers, usé par le temps, conditionné par les contraintes temporelles et spatiales, vivant dans sa chambre à Saint-Cosme à une ère délimitée du passé. Il n'est pas surprenant alors que ce transfert de la focalisation au narrateur s'accompagne de références implicites ou explicites au temps.

Par cette alternance entre la focalisation par Zénon et la focalisation sur lui, les deux aventures dont parle Elena Real – la profane et la sacrée<sup>[25]</sup> – sont maintenues en tension. Car, si aux moments de la focalisation par Zénon, le lecteur vit avec lui les transformations ayant lieu dans son esprit, mais invisibles de l'extérieur, en revanche la focalisation externe sur Zénon remet celui-ci dans le monde temporel.

Autre effet des deux focalisations – l'interne et l'externe – est leur capacité d'évoquer, tout à tour, deux schémas temporels, celui du passé d'un jeune Zénon mobile, refracté à travers sa mémoire pour devenir un présent plus immédiat que le présent de sa vie à Bruges et celui de Zénon vieilli, emprisonné par sa vie sédentaire et sa condition d'homme. La focalisation du narrateur renferme et contient Zénon et celle de Zénon dissout les frontières du temps et de l'espace. Cet effet est rehaussé par les images d'incarcération, de rigidité et de solidité caractéristiques de sa vie matérielle par rapport aux images de fluidité et de changement d'état qui signalent sa vie intérieure.

Les rapprochements et les éloignements de Zénon dans le temps et dans l'espace, qui accompagnent les changements de focalisation, agissent sur le lecteur, lui faisant ressentir les modifications intérieures ayant lieu chez le protagoniste. De même qu'il arrive à Zénon de rapprocher ou d'éloigner événements et personnes, de superposer les événements et les personnes de son passé sur le présent de son existence à l'hospice, et ainsi de créer un nouveau présent, plus immédiat pour lui que son existence actuelle ("fray Juan

---

[25] "L'antithèse dans *L'Œuvre au Noir*", *Actes du Colloque International sur Marguerite Yourcenar*, tenu à Valence, Espagne, 1984, Université de Valence, 1986, p. 167-173.

et don Blas *peinaient encore* sur le chemin pierreux”, p. 699)<sup>[26]</sup>, le lecteur, par ces changements de distance dus aux changements de focalisation, participe à ce nouveau présent du texte, qui est le présent de Zénon libéré des contraintes du temps et du lieu, ou bien s'éloigne de ce présent. Les dislocations temporelles fournies par le texte font en sorte que “les cloisons du temps” entre le passé, le présent et le futur” sembl[ent] avoir éclaté” (p. 767) pour le lecteur comme pour Zénon. À leur place se trouve le présent éternel de la quête spirituelle.

Or, comme l'a dit Geneviève Spencer-Noël, la quête dont il est question ici, c'est “la réalisation intégrale de [l'] être”, l'appréhension de “la totalité du Soi, une fois tombées les barrières de l'ego, de l'espace et du temps”<sup>[27]</sup>, autrement dit, ce que Jung appelle le processus de l'individuation qui naît d'une ouverture sur l'inconscient, représenté par la symbolique alchimique. L'alchimie représente donc pour un esprit qui se cherche, tel Zénon, la bonne voie. Sur le plan stylistique l'alchimie est, en plus, “dynamisme et perpétuel mouvement”<sup>[28]</sup> et, par conséquent, un véhicule puissant de l'état de devenir de Zénon.

Dans *L'Œuvre au Noir* il ne s'agit pas simplement du traitement du thème alchimique par Yourcenar, ni de la discussion des étapes alchimiques par lesquelles passe le héros, ni encore d'un vocabulaire imprégné d'alchimie. *Les procédés narratifs eux-mêmes* employés par l'écrivain épousent le mouvement et le dynamisme caractéristiques de l'alchimie. Par le glissement continu d'un plan temporel et spatial à un plan effectué par les changements de focalisation et de distance se traduit le glissement s'opérant chez le protagoniste. Les procédés narratifs que nous avons relevés introduisent la dissolution de l'espace et du temps, nécessaire pour la réalisation du soi du protagoniste. En même temps, ils exercent une dislocation temporelle et spatiale sur le lecteur, lui permettant non seulement de partager la vision du monde de l'alchimiste, mais aussi de suivre le parcours initiatique même et ainsi de participer à la quête du protagoniste. Il s'agit d'une alchimie médiatisée par le texte – d'une alchimie, en fin de compte, exerçant son pouvoir aux limites mêmes de la narration.

---

[26] C'est nous qui mettons en italique.

[27] *Ibid.*, p. 124, 122.

[28] *Ibid.*, p. 130.