

# LE DIALOGUE COMME MODÈLE DE L'ALTÉRITÉ ET DE LA PRÉSENCE DE L'AUTRE DANS QUELQUES EXEMPLES TIRÉS DE *L'ŒUVRE AU NOIR*

par Francesca MELZI D'ERIL KAUCISVILI  
(Université de Milan)

J'ai déjà eu l'opportunité d'avancer l'hypothèse que, au lendemain du succès des *Mémoires d'Hadrien*, Marguerite Yourcenar aurait été sollicitée à réimprimer *D'après Dürer* et que l'écrivain aurait ensuite commencé à réviser le texte, à corriger les erreurs historiques (Marguerite d'Angoulême, Haarlem...), à insérer de nouvelles parties jusqu'à la conversation des deux cousins dans la forge. À ce moment, en s'apercevant que le texte n'avait plus les proportions d'une nouvelle, elle l'aurait repris dès le début ; la présence d'une *Ancienne Version* dans le manuscrit (pour le 1<sup>er</sup> chapitre et quelques pages du V<sup>e</sup>) témoignerait de ce passage de la nouvelle au roman<sup>1</sup>.

« Le Grand Chemin » et « La Conversation à Innsbruck » (dans le manuscrit le titre original était « La Conversation dans la Forge » corrigé en Innsbruck) sont deux chapitres spéculaires avec la même structure : rencontre-dialogue-séparation.

Dans les chapitres que nous venons de citer il y a l'addition de plusieurs dialogues qui n'étaient pas présents dans *D'après Dürer* ou bien l'étaient en forme très réduite. Un exemple :

Et vous, reprit l'autre, qu'allez-vous chercher ?  
Henri-Maximilien répondit :  
– Le pouvoir.  
– Le savoir, dit Zénon. C'est le pouvoir aussi.  
Henri-Maximilien demanda :  
– Et la joie ?  
Zénon ne répondit pas.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Francesca MELZI D'ERIL KAUCISVILI, « La genèse du 1<sup>er</sup> chapitre de *L'Œuvre au Noir* », Marguerite Yourcenar. *Écriture, Réécriture, Traduction*, Tours, SIEY, 2000, p. 217-235 et *Dans le laboratoire de Marguerite Yourcenar*, Fasano, Schena Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001.

<sup>2</sup> Marguerite YOURCENAR, *D'après Dürer*, in *La Mort conduit l'attelage*, Paris 1933-34, p. 15

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la vogue des salons littéraires, le goût pour la conversation brillante et au XIX<sup>e</sup> siècle le succès du théâtre contribuèrent certainement à faire du dialogue un point d'écriture crucial. Quand ils abordent la question du dialogue Noël et Delaplace (1821), Wey (1845) ou Charles André (1875) se contentent de résumer les propositions que Marmontel avait réunies dans ses *Éléments de littérature* (1787). Son intérêt résidait dans la distinction entre dialogue philosophique et dialogue «poétique» et dans le souci de la structure qui gouverne ses analyses<sup>3</sup>. Je dirai qu'au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècle la curiosité des critiques avait pris en considération trois points : le premier d'ordre stylistique concernant la vraisemblance des propos et leur lien «authentique», le second touchant le fonctionnement et la fonction des scènes dialoguées dans les textes romanesques, le troisième, bien qu'à peine esquissé, concernant le mode du discours.

En 1940, Malraux dans un texte peu connu intitulé *Esquisse d'une psychologie du cinéma* écrivait : " Le dialogue dans le roman sert d'abord à exposer". C'est le procédé anglais de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, celui de Henry James et de Conrad. Il tend à supprimer l'absurdité du romancier omniscient en remplaçant cette convention par une autre.

Le dialogue ne constitue donc que la pointe de l'iceberg, que la forme la plus évidente du dialogisme fondamentale qui innerve tous les discours.

En 1972, se référant à la polyphonie de *L'Œuvre au Noir*, quelques années après sa parution, Marguerite Yourcenar semble avoir eu présent le problème du dialogue en soulignant que, contrairement aux *Mémoires d'Hadrien*, dans *L'Œuvre au Noir* "les conversations y abondent". Après avoir fait allusion aux "brefs échanges" avec un fin pratique, elle indique les "sinueux dialogues où deux interlocuteurs accordés ou désaccordés à demi se passent et se repassent une idée en parfaite confiance ou au contraire avec de doubles et triples fonds d'arrière-pensées"<sup>4</sup>. D'autre part les *Fiches bibliographiques* nous renseignent largement sur les lectures que Yourcenar avait faites<sup>5</sup> afin de s'emparer de la langue du XVI<sup>e</sup> siècle, sur sa préoccupation pour le vocabulaire propre de chaque personnage. Le romancier ne connaît pas une langue seulement. Sa prise de conscience du monde et

---

<sup>3</sup> Sylvie DÜRRER, *Le dialogue romanesque, style et structure*, Genève Droz, 1994, p. 20 ; Francis JACQUES, *Dialogiques : recherches logiques sur le dialogue*, Paris, PUF, 1979 ; Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *La Conversation*, Paris, Seuil, 1996 ; V. TRAVERSO, *L'Analyse des conversations*, Paris Nathan, 1999.

<sup>4</sup> Marguerite YOURCENAR, « Ton et langage dans le roman historique », *EM*, p. 297.

<sup>5</sup> Francesca MELZI D'ERIL, *Dans le laboratoire...*, op. cit., p. 149-195.

de la société entre dans ses textes se concrétisant dans le langage des personnages, dans leur propre idéologie. L'orientation dialogique de la parole est un phénomène qui appartient à toute parole qui, au long de son chemin, se rencontre avec la parole des autres et elle ne peut pas ne pas entrer en tension avec elle, qui a son origine dans le dialogue en tant que réplique et se forme dans l'interaction dialogique<sup>6</sup>.

Le problème de la pluralité des voix s'est rapidement posé dans les termes de l'hétérogénéité au détriment de la réflexion sur la parole alternée, successive, qui relève d'une problématique de l'altérité.

L'opinion pluridiscursive sur le monde à travers les discours stylistiquement individualisés des différents personnages appuie sur des changements continus de focalisation opérés par l'auteur à travers le texte. Cette pluridiscursivité largement développée par Bakhtine<sup>7</sup> et plus récemment en Italie par Cesare Segre<sup>8</sup>, se matérialise dans les images des personnes qui parlent. Le roman a besoin de personnes qui parlent et qui puissent en parlant apporter une langue propre, une idéologie propre, leur point de vue sur le monde : le dialogue traduit ainsi les différents points de vue de Yourcenar, à partir des idéologèmes des personnages, des différentes opinions qui se côtoient dans le dialogue, dans le cas, par exemple, du texte cité, celui du clerc et celui du soldat-homme de lettres. Il s'agit d'un dialogue entre deux perspectives idéologiques et la caractérisation stylistique et linguistique passe à travers leurs discours et leurs gestes.

Je vais m'arrêter sur trois dialogues :

1) Le dialogue entre Zénon et Henri-Maximilien au cours du 1<sup>er</sup> chapitre au sujet de leurs projets.

2) le dialogue sur l'hétéro- et l'homosexualité dans le chapitre IX.

3) enfin, toujours au cours du chapitre IX, la réflexion qui concerne les vingt ans de vie pendant lesquels chacun d'eux avait suivi son projet, pour Zénon la recherche du "savoir", pour Henri-Maximilien celle du "pouvoir".

On aurait pu, bien sûr, en choisir beaucoup d'autres : le dialogue entre Wiwine et Zénon écrit, selon l'expression de l'auteur, "sur un ton de ballade", "mais il m'est difficile", poursuivait Yourcenar, "de voir si c'est parce que je me suis contentée de cette forme stylisée et de ce

---

<sup>6</sup> Bice MORTARA GARAVELLI, *La parola d'altri*, Palermo, Sellerio, 1985.

<sup>7</sup> Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris Gallimard, 1978 ; Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

<sup>8</sup> Cesare .SEGRE, *Lingua, stile e società*, Milano, Feltrinelli, 1963 ; Cesare SEGRE, *Semiotica filologica*, Torino, Einaudi, 1979 ; Cesare SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985 ; Cesare SEGRE, *Intrecci di voci*, Torino Einaudi, 1991.

niveau quasi superficiel, ou si la petite fille elle même n'aurait pu parler autrement"<sup>9</sup> ; le dialogue entre Simon Adriansen et Hilzonde qui reprend la réplique « si belle, parce qu'immédiate, de la femme de l'amiral de Coligny à son mari qui lui donnait quinze jours pour prendre une résolution dangereuse : "Les quinze jours sont passés, monsieur."<sup>10</sup> ("Les quinze jours sont passés, mon mari" », dira Hilzonde ; à ce propos je rappelle une *Fiche bibliographique* : D'Aubigné, *Histoire Universelle 1616-1620*, et la note en bas de la main de Yourcenar : "conversation entre Simon et Hilzonde à Amsterdam". On aurait pu choisir aussi les dialogues entre le prieur et Zénon et d'autres encore même si Marguerite Yourcenar avait pourtant précisé qu'elle s'était vite aperçue que "le contraste [...] entre le ton du narrateur moderne et celui des personnages situés dans un autre siècle n'était pas supportable, et que la partie narrée devait l'être le plus possible en style indirect"<sup>11</sup>.

Les dialogues du I<sup>er</sup> chapitre présentent ainsi l'alternance de deux rôles opposés, le sujet qui parle et le sujet qui écoute. Le narrateur n'est plus alors dépositaire de son secret car il accepte et subit la discussion. Le monde dont l'auteur parle est représenté comme réel, objet d'une expérience directe ou indirecte qui donne lieu à un personnage narrateur. De deux idéologèmes découle une différence de points d'observation, de rapports, de dédoublements, de convergences ou de divergences : Henri-Maximilien, s'ouvre vers le monde de Zénon. Dans ce dialogue que je définis comme multidimensionnel car il englobe le passé, le présent, le futur, l'enfance, la route, les projets, nous apercevons deux caractérisations totalement différentes qui représentent la conception de la vie de Zénon et celle d'Henri-Maximilien. L'idéologème de Zénon appuie, grâce aux additions présentes (déjà à partir de *l'Ancienne Version*) sur les traits métaphonologiques du langage (absents dans *D'Après Dürer*) : la prudence, le dédain, la voix sèche, la laide grimace. Ce sont ceux-ci qui construisent une attitude de défiance et de mépris (totalement absente dans *D'Après Dürer*), mépris et dédain du "foin des livres", de Campanus, "ce fade idiot", du métier des armes, de l'amour de Wiwine. L'insertion de l'expression, latine, spontanée pour un clerc : *Ineptissima vanitas* le résume<sup>12</sup>. Tout est vanité sauf arriver à déchiffrer le texte vivant de l'univers : c'est une conception qui

---

<sup>9</sup> Marguerite YOURCENAR, « Ton et langage dans le roman historique », *op. cit.*, p. 305.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 298.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 297.

<sup>12</sup> Le renvoi à Eccl. 1, 2 ; 12, 8 et Ps.38, 6 est tout à fait naturel et spontané.

représente une nouveauté dans le texte <sup>13</sup>. Depuis que Douai (*D'Après Dürer*) laisse la place à Louvain apparaît par conséquent dans le dialogue la familiarité avec le latin dans l'exclamation déjà citée : *Ineptissima vanitas*, dans le mot *famulus*, dans la réponse finale de Zénon : *Hic Zeno*. De la part du capitaine, il est possible d'enregistrer la jovialité, la joie ("jovial", "joyeusement") l'ironie à travers de nouveaux éléments que Henri-Maximilien introduit dans le texte et qui expliqueront beaucoup de choses du chapitre IX (le recours aux titres d'honneur : le Recteur Magnifique qui "s'arrache la barbe" pour le départ de son élève, l'Abbé Mitré, le vocabulaire ecclésiastique ("prébendes"). Apparaissent aussi au cours du dialogue des sentiments par des éclats de rire, le sifflotement d'une chanson. Si dans *D'Après Dürer* et dans les pages de l'ancienne version, Henri-Maximilien avait été vite satisfait des réponses de son cousin, dans le texte définitif du 1<sup>er</sup> chapitre il plaisante sur les gros moines, sur le repas qu'on offrira à Zénon en Espagne : "oignons crus" et "soupe de cuivre épiciée au soufre", sur les princes qui se disputent les pays "comme des ivrognes à la taverne", sur la folie de Colas Gheel ; son style découle des sujets qu'il traite. L'addition au cours du dialogue des noms et des faits relatifs au passé appartient à la tactique de Henri-Maximilien ainsi qu'à sa conception du monde qui s'incarne dans ses mots et dans ses gestes.

Nous pourrions rappeler un conte de Stendhal que tout le monde connaît : *Vanina Vanini* où le dialogue entre les deux personnages est aussi dessiné par une succession de traits métaphonologiques du langage susceptibles de porter en surface les sentiments, les motivations, les intentionnalités des personnages. Dans *Vanina Vanini* nombreux sont les verbes accompagnés par une connotation psychologique. *répliqua fièrement, répliqua en colère, s'écria avec douleur*<sup>14</sup>.

Par rapport à *D'Après Dürer*, au cours du 1<sup>er</sup> chapitre, Henri-Maximilien rappelle à Zénon le souvenir de Colas Gheel et de Wiwine dans l'intention de ramener son cousin sur le terrain de leur expérience commune. Il s'agit de deux souvenirs susceptibles de créer l'embarras de Zénon, et le choix de Henri-Maximilien apparaît assez

---

<sup>13</sup> Cette définition de l'univers comme d'un texte à déchiffrer se retrouve dans le chapitre, « Les loisirs de l'été » : "il retrouvait dans chacune de ces pyramides végétales l'hiéroglyphe hermétique des forces ascendantes, le signe de l'air, qui baigne et nourrit ces belles entités sylvestres, du feu dont elles portent en soi la virtualité, et qui peut-être les détruira un jour"(ON, p. 584).

<sup>14</sup> Francesca MELZI D'ERIL KAUCISVILI, « Toni e registri in *Vanina Vanini* », *Stendhal Europeo*, Bari, Schena, Nizet, 1996, p. 327-343.

rusé : arrêter la fuite de Zénon, son éloignement physique et intellectuel dont Henri-Maximilien prend conscience au long de ce dialogue. Mais Zénon aussi peut ressusciter des souvenirs désagréables pour Henri-Maximilien : les “juments fourbues à crédit au maquignon de Dranoutre”, les “filles mises à mal”, les “barriques de vin défoncées”<sup>15</sup>.

Le dialogue possède une fonction sémantique et une fonction sémiotique : au point de vue sémantique, deux mondes, celui d'Henri-Maximilien – les livres, les dames, les conquêtes – et celui de Zénon – la science, les secrets de l'univers, l'alchimie. Au point de vue sémiotique, un système de signes : l'habit du pèlerin, le capuchon qui le cache, l'allure, l'inquiétude intérieure, énoncée par le visage, les mots qu'il emploie ; pour Henri-Maximilien l'arquebuse, l'achat d'une poignée de cerises, le geste de cracher les noyaux, celui de se frapper la tête, les éclats de rire, la chanson sifflotée.

Il s'agit pourtant d'une série de messages trompeurs car l'histoire et le discours remontent au principe omnicompréhensif de la *simulatio* : l'ironie est narrative, elle indique la position du narrateur et se relie à la stratégie de l'auteur qui consiste à produire un impact narratif sur le lecteur. Il est absolument nécessaire de savoir atteindre au-delà de la perspective des voix la perspective des visions<sup>16</sup>.

Mais si nous prenons en considération la rencontre dans la forge (ch. IX) où sont renfermés les deux cousins là aussi nous pouvons avant tout remarquer, ainsi que dans le I<sup>er</sup> chapitre, une large présence des traits métaphonologiques tels que : “fit gravement le capitaine”, “dit en baillant l'homme de guerre”, “dit Zénon avec une grimace”, “reprit le Flamand têtu”, accompagnés par une grande abondance de traits scéniques : “Henri-Maximilien, se levant, s'approcha de la fenêtre et fit remarquer : – Il pleut toujours” ; “Le Flamand continuait à marcher au hasard”, “Et, se levant tout à coup”.

Cette remarque sur les traits scéniques des dialogues examinés pourrait être par exemple rapprochée de Flaubert où la notation scénique devient parfois envahissante ; elle prolifère au détriment de la réplique qu'elle est supposée ne faire que préciser et qui, elle, au retour devient tout à fait éthique. Flaubert met en œuvre tout un jeu de scène, une des ressources dont dispose le romancier pour faire concurrence au dramaturge ; je renvoie aux études qui ont été menées

---

<sup>15</sup> “ La plus sottise de ces aventures fut celle où nuitamment l'héritier des Ligres se glissa dans l'écurie d'un maquignon de Dranoutre, et peignit de rose deux juments que leur propriétaire le matin crut ensorcelées”. (ON, p. 583)

<sup>16</sup> Marie-Thérèse MATHET, *Le dialogue romanesque chez Flaubert*, Paris, 1988, p.108.

sur le dialogue scénique chez Flaubert par Gothot-Mersch, Mathet, Albert Henri et beaucoup d'autres<sup>17</sup>.

Prenons en considération le dialogue du chapitre IX introduit par une question que Zénon pose à Henri-Maximilien. "Prenez-vous la beauté frère Henri ?" La réponse affirmative "Oui, féminine" ne représente que l'occasion d'exposer le point de vue du capitaine auquel fera suite celui de Zénon. Ce dialogue est construit en deux discours spéculaires. De la part d'Henri-Maximilien : désaccord sur le renoncement au plaisir hétérosexuel, jouissance de l'homme par la femme grâce à la présence de pommades, frises, parfums, métaphore des "venelles dérobées" (homosexualité) et d'une route au soleil (hétérosexualité). De la part de Zénon : justification du plaisir homosexuel, jouissance de l'homme grâce à l'absence des mines des courtisanes, du jargon des pétrarquistes, des chemises brodées, des guimpes de Madame Laure, aversion de l'idéalisation de l'amour hétérosexuel. Il s'agit ici d'un angle dialogique voire d'une position idéologique et morale qui se manifeste à travers la technique linguistique et stylistique de la réplique.

Mais dans le texte de 1972 déjà cité Yourcenar affirme que "la totale liberté de langage ne me semble se déployer qu'au moment où Zénon mûri et déjà vieilli retrouve à Innsbruck son camarade Henri-Maximilien"<sup>18</sup>.

Ce dialogue devient-il modèle de l'altérité et de la présence de l'autre ? Il s'agit, au cours de la réflexion concernant les vingt ans passés, d'une opposition dialogique nécessaire au romancier pour présenter la multiplicité des situations : l'homme qui a cru dans la science, dans l'expérimentation, et celui qui a recherché la jouissance intellectuelle, l'amour des femmes. Dans ce dialogue l'homme est libre de tous les liens du conventionnalisme, de sa position, de son rang, de sa dignité. Le dialogue est comme un système de miroirs dirigés l'un vers l'autre, chacun reflète un angle du monde permettant d'entrevoir qu'au-delà de ces mots il y a d'autres mondes, d'autres horizons qui seraient accessibles avec un miroir seulement. Zénon se trouve en face d'une compréhension que nous pourrions définir comme passive, qui le

---

<sup>17</sup> Claudine GOTHOT-MERSCH, « Le dialogue dans l'œuvre de Flaubert », *Europe*, sept-oct-nov. 1969, p. 112-128 ; Claudine GOTHOT-MERSCH, « De Madame Bovary à Bouvard et Pécuchet : la parole des personnages dans les romans de Flaubert », *Revue d'Histoire Littéraire*, juillet-octobre 1981, n° 4-5 ; Marie-Thérèse MATHET, *op. cit.* ; A. HENRY, « L'Expressivité du dialogue dans le roman », *La littérature narrative d'imagination*, Paris, PUF, 1961, p. 3-22 ; Philippe DUFOUR, *Flaubert et le pignouf : essai sur la représentation romanesque du langage*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1993.

<sup>18</sup> Marguerite YOURCENAR., « Ton et langage... », *op. cit.*, p. 305.

laisse dans son propre contexte, entre les limites de son horizon, et qui ne brise pas son autosuffisance sémantique et expressive. La compréhension d'Henri-Maximilien mûrit dans la réponse : compréhension et réponse ont été dialectiquement fondues à tel point que l'une n'existerait pas sans l'autre. Son orientation vers les longs monologues de Zénon, occasion pour l'auteur d'insérer une série de ces péripéties "qu'on appelle aventures", atteint l'horizon particulier d'Henri-Maximilien, provoquant une interaction des différents contextes, des différents points de vue, des différentes "langues". La "langue" de la science, celle de la théologie. Nous pouvons avant tout observer dans le dialogue le moment où les deux cousins se rencontrent et la suite : " Vous êtes blessé ? dit-il. – Comme vous voyez, fit l'autre" : un échange verbal plutôt qu'un dialogue, rien à cacher, rien à dévoiler. Mais dans les pages qui suivent, au sein d'une même langue. Zénon comme Henri-Maximilien sont des hommes historiquement concrets et leur langue est une langue sociale non individuelle. Deux idéologues l'un face à l'autre avec leur propre idéologème qui devient objet de représentation loin d'un jeu verbal abstrait. Mais, et c'est là que réside le problème du dialogue romanesque, le langage des personnages ne relève pas de la fonction de communication qu'il a dans la vie, un dialogue de roman est plus proche d'un monologue que d'une conversation ordinaire qu'il est supposé reproduire : un abîme sépare la narration de la communication. Lorsque Yourcenar parle d'une totale liberté de langage elle sait très bien que cette conversation dans la forge représente au fond pour chacun des deux cousins un monologue. La présence de l'autre, tout à fait différent, et par certains aspects complémentaire, n'établit aucun dialogue sinon apparent. Chacun des deux a un langage, une vision du monde tout à fait différents, ils représentent deux façons de vivre. Ni l'un ni l'autre n'ont gagné leur pari : ils ont parcouru deux routes différentes, la connaissance de l'homme, la connaissance du monde : les femmes, l'Italie.

Les dialogues cités sont dans leur structure signifiants par eux-mêmes et ont une fonction presque identique. Le premier, le long de la route, permet de présenter les deux personnages, le deuxième, dans la forge, marque une progression par rapport au premier : il s'agira enfin de vérifier les projets et les rêves d'il y a vingt ans. Marie-Thérèse Mathet a elle aussi très bien souligné les rapports qu'il y a entre les dialogues de *Madame Bovary*. Le premier scénario n'indique que la description, et la présentation des personnages que le lecteur ne connaît pas encore. Le premier dialogue est un duo : les interlocuteurs se répondent et les arguments sont enchaînés. Dans le deuxième, le

récit se fait descriptif "d'ailleurs la parole est un laminoir qui allonge toujours les sentiments"<sup>19</sup>.

La signification profonde du dialogue se lit donc dans le contrepoint que forment les deux scènes, le dosage du dialogue étant inversement proportionnel à son efficacité. Cesare Segre a souligné, il y a quelques années, que ce qui caractérise la plurivocité de Bakhtine c'est que sa présence se trouve aussi au dehors du discours direct, du discours indirect, de l'indirect libre, car même la voix narrante par ses idéologèmes est ouverte à la plurivocité sociale de la langue des personnages. Bakhtine avait affirmé que "l'auteur utilise comme point de vue le langage des autres. Il travaille à travers le point de vue d'autrui". En effet si l'écrivain travaille avec son propre point de vue, il travaille aussi, dans le cas de *L'Œuvre au Noir*, avec le point de vue de Zénon ou d'Henri-Maximilien ou d'Hilzonde. Ce n'est que par ce procédé que "le texte devient modèle du monde, pluralité de conceptions de vie parmi lesquelles celle de l'écrivain peut rechercher une position médiatrice mais il lui sera impossible de renoncer aux conceptions des autres"<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Marie-Therèse MATHET, *op. cit.*, p. 201-221.

<sup>20</sup> Cesare SEGRE, *Intreccio di voci*, *op. cit.*, p. 19-20.