

# CHAÎNES RÉFÉRENTIELLES ET CO-OCCURRENCES LEXICALES

par Alicia BERMOLEN (Buenos Aires)

L'étude du choix des référents dans une œuvre donnée fait resurgir l'énonciateur dans sa singularité, tout en participant des contraintes des genres. Pour l'œuvre de Yourcenar, la possibilité nous est donnée de confronter d'un côté ce que l'énonciateur dit de ses personnages et la façon dont il les désigne autant que des situations par eux vécues, les ressorts et le but de l'œuvre, si elle en a un, au-delà du besoin et du plaisir de l'acte d'écriture, avec, d'un autre côté, les résultats dans l'œuvre en question. Ce qui peut nous mener à une étude des référents est d'essayer de prouver encore une fois la cohérence et la clarté de Yourcenar parlant de son œuvre et quand sa voix est prise par ses personnages.

Nous étudierons ces personnages comme porte-parole des archétypes qu'ils incarnent, dans des situations déterminées (Zénon ou Hadrien) mais aussi les conflits qui sont cause de leur agir (pour Alexis ou Anna).

D'après J. Isaacson dans son *Antropología literaria*, "Le sujet qui devient se définit dans la mesure où il est un sujet dialogique, un sujet qui établit des rapports et qui existe dans la mesure où il est capable d'établir des rapports"<sup>[1]</sup>. Zénon est celui qui cherche la liberté par la connaissance, celui que "ne limite aucune borne" et qui, "placé au milieu du monde [pour] mieux contempler ce que contient le monde", achève "librement [s]a propre forme"<sup>[2]</sup>. Donc, il devient. Hadrien accepte le pouvoir pour obtenir la paix "je voulais le pouvoir [...] pour restaurer la paix [...] pour être moi-même avant de mourir" (*MH*, p. 99). Alexis et Anna sont des ressortissants d'un conflit qui les marque, de sorte que sans ce conflit ponctuel le personnage n'est pas.

---

[1] José ISAACSON, *Antropología Literaria*, Buenos Aires, De. Marymar, 1982, p. 31.

[2] Extrait de l'exergue emprunté par *L'Œuvre au Noir* à l'*Oratio de hominis dignitate* de Pic de la Mirandole (c'est Dieu qui parle). *Œuvre au Noir*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1980 (*ON*).

Les référents employés par Yourcenar nous donnent alors les indices pour déceler le nœud des uns, l'essence des autres. Une première constatation à faire, et assez décevante au premier abord, quand on entreprend une analyse de ce type chez Yourcenar, est la quasi totale absence des référents. Ceci nous mène à poser l'hypothèse que les personnages se définissent par leurs actes sans que l'auteur ait à les cerner par des reprises. C'est dans le dialogisme avec les rapports cités ci-dessus que nous en trouvons les contours.

Dans *Les Yeux ouverts*,<sup>[3]</sup> Yourcenar dit de Zénon qu'il "s'oppose à tout : aux Universités quand il est jeune ; à la famille, où il est bâtard, et dont il dédaigne la grossière richesse ; [...] aux professeurs de Montpellier quand il y étudie l'anatomie et la médecine ; aux autorités, aux princes, etc." (p. 160). "La quête de Zénon n'est pas une fuite. Il part au début pour s'instruire [...]" (*ibid.*, p. 162). "Ce qui m'intéressait, c'était un personnage de flamme et de glace [...]" (*ibid.*, p. 163). Or, si ce ne sont pas les événements qui intéressent l'auteur, nous pouvons inférer que ce sont les attitudes de Zénon qui répondent à ses vœux.

Ainsi, notre personnage est repris le long de *L'Œuvre au Noir* comme : "le garçon maigre" (*ON*, p. 14), "le clerc" (*ibid.*, p. 15), "le pèlerin" (*ibid.*, p. 16), "l'aventurier du savoir" (*ibid.*, p. 18), "le fruit [de la chair d'Hilzonde]" (*ibid.*, p. 27), "le bâtard" (*ibid.*, p. 32), "l'écolier" (*ibid.*, p. 36), "l'élève du chanoine" (*ibid.*, p. 36), "le nouvel arrivant [à Louvain]" (*ibid.*, p. 38), "l'écolier frileux" (*ibid.*, p. 38), "cet esprit" (*ibid.*, p. 39), "le bachelier" (*ibid.*, p. 39). Jusqu'ici, de sa naissance à sa période universitaire, c'est tout ce que le lecteur connaît par l'évolution du personnage dans le roman. Et ceci, je crois, parce qu'un être qui, à n'importe quelle étape de l'histoire accepte le défi de Zénon, de faire lui-même sa vie, est un homme libre. De combien de manières peut être désignée cette personne si ce n'est par les degrés "académiques" qui pointent son évolution dans le savoir ? Veut-il être libre par le savoir ? À l'université, il sera "ce David aux prises avec le Goliath scolastique" (*ibid.*, p. 40), "ce tyrannique camarade" (*ibid.*, p. 40), "le jeune homme au beau visage arrogant" (*ibid.*, p. 46), "le jeune clerc" (*ibid.*, p. 46, 67), celui qu'Henri-Juste appelle "le benêt qui ne connaît que ses livres" (*ibid.*, p. 63). À Dranoutre, sa présence inquiète "le marchand comme celle d'un brandon dans une grange" et il devra "aller promener ailleurs ses chimères et ses yeux de feu qui

---

[3] Marguerite YOURCENAR, *Les Yeux ouverts*, Paris, Le Livre de poche, 1990, abrégé en YO.

troublent les femmes” (*ibid.*, p. 65). “Bel ami et doux frère” (*ibid.*, p. 71), “ancien élève” (*ibid.*, p. 77) “passé maître” (*ibid.*, p. 78), “l’écolier d’autrefois” (*ibid.*, p. 78) pour le chanoine, Zénon est nommé Zénon dans la quasi-totalité des cas, “la flamme et la glace” dans son parcours vital sans fléchissements, l’emploi qu’il fait de son “immense et harassante liberté” (*ibid.*, p. 434), même pour décider de sa fin montrent qu’il est flamme pour défendre ses idées et bloc de glace quand sa liberté peut être atteinte.

Quant à Hadrien, *varius multiplex*, il est vu par Yourcenar, comme “un artiste, grand amateur d’art, grand mécène, amant, homme d’État” (*YO*, p. 144). Son praticien voit en lui “un monceau d’humeurs, triste amalgame de lymphe et de sang”<sup>[4]</sup> (*MH*, p. 11), soit un corps comme tous les corps des mortels. Il se réfère à lui-même comme amateur de beauté, homme de goût, un homme, un malade, l’empereur et dit que ce qu’il n’a pas été, “définit [sa vie] avec le plus de justesse : bon soldat, mais point grand homme de guerre, amateur d’art, mais point [...] artiste [...], capable de crimes, mais point chargé de crimes”. (*MH*, p. 32-33) “Ecolier un peu gauche [...] adolescent au cœur ombrageux” (*MH*, p. 46) qui voit sa jeunesse comme “une période opaque et informe, fuyante et fragile” (*MH*, p. 47), “jeune Romain rompu à la discipline militaire [...] jeune provincial avide, mais point trop obtus” (*MH*, p. 48), écolier d’Athènes, empereur, officier, magistrat, jeune homme impatient ouvert aux dieux. Il est “étranger partout”, “isolé nulle part” (*MH*, p. 138). “Le métier d’empereur” est fait de vie militaire, c’est un long métier de comptable, un métier de juge, de médecin ambulancier, d’ouvrier de la voirie, surveillant des navires, de jardinier (*MH*, p. 139). Les référents mis par Yourcenar sous la plume d’Hadrien font ainsi pendant entre l’homme et l’empereur tout au long des *Mémoires*.

Antinoüs, quant à lui, apparaît la première fois comme un autre, le visage d’un autre, cette image, cet enfant. Ces “images énormes qui rappelleront toujours Antinoüs sont pesantes comme ce souvenir” (*MH*, p. 146). Il est le dieu, le jeune vivant, “l’enfant sage”, “le jeune garçon”, “le vengeur vêtu de soie grège” (*MH*, p. 147), l’écolier, “le beau levrier avide” (*MH*, p. 170), “le tendre corps” (*MH*, p. 171). Il devient ensuite “mon jeune favori” (*MH*, p. 177), “mon jeune compagnon” (*MH*, p. 177), “mon jeune chasseur” (*MH*, p. 174), “le Bithynien” (*MH*, p. 248), “mon jeune berger”, “le bien-aimé” (*MH*,

[4] Marguerite YOURCENAR, *Mémoires d’Hadrien*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1977, abrégé en *MH*..

p. 225), “cette jeune tête autour de laquelle se nouent des intrigues”, “ce jeune homme de dix-huit ans” (*MH*, p. 188), “cette suprême tendresse” (*MH*, p. 178), “le bel être” (*MH*, p. 194), “mon jeune maître”, “l’enfant de Claudiopolis” (*MH*, p. 229). La plupart des mots désignant Antinoüs comme exécuteur d’une action individuelle qui l’écarte d’Hadrien sont accompagnés du possessif pour le rattacher à l’Empereur. À part ça il n’est évoqué que par sa beauté. Or, quand il est appelé mon jeune maître, toute la profondeur du rapport jaillit dans cet aller-retour de possession et d’abandon. Car à la mort d’Antinoüs, Hadrien dit que “tout croulait, tout parut s’éteindre. “Le Zeus Olympien, le Maître de Tout, le Sauveur du Monde s’effondrèrent, et il n’y eut plus qu’un homme à cheveux gris sanglotant sur le pont d’une barque” (*MH*, p. 216).

Pour deux autres œuvres, ce ne sont pas les personnages mais le conflit qui nous intéresse. Ceci est posé dès le titre de l’œuvre car le complément du titre d’*Alexis* c’est *le Traité du vain combat*, et Anna est *soror*, sans quoi son amour aurait été sinon banal, tout au moins dans les normes, sans conflit, sans transgression.

Chez Alexis, Yourcenar remarque “les scrupules [...], la religiosité [...], une sorte de tendresse répandue [...] sur les êtres et sur les choses” (*YO*, p. 64). Le mouvement de repli dans le style d’Alexis “est fait d’un continuel flottement, d’un retrait, presque d’un balbutiement” (*ibid.*, p. 65).

À la faveur de ce flottement, l’écriture et la musique se confondent. Alexis voudrait s’exprimer par une musique “lente, pleine de longues réticences et cependant véridique, adhérant au silence, s’y glissant”<sup>[5]</sup>. La lettre est très longue, un choix perpétuel. La parole écrite trahit la pensée, force à simplifier, “on est toujours si peu clair dès qu’on essaie d’être complet” (*A*, p. 19), Alexis se proposant “un effort non seulement de sincérité, mais aussi d’exactitude” (*A*, p. 19). La lettre contient des ratures, lui coûte.

Ce flottement entre les deux types d’expression a pour base le conflit issu d’un penchant assimilé d’abord à “une maladie contagieuse” (*A*, p. 45) qui provoque le dégoût, l’obsession de vertu. Et ce sentiment vague ressemble à la maladie nerveuse d’Alexis qui lui laisse “une honte confuse pareille à un mauvais goût” (*A*, p. 47) ; il désire la mort. Ces deux hantises parallèles, ça et/ou la mort,

[5] *Alexis ou le Traité du vain combat*, Paris, Gallimard, 1971, p. 30, abrégé en *A*.

### *Chaînes référentielles et co-occurrences lexicales*

accompagnent Alexis toute sa vie et bien sûr sont présentes dans toute la lettre.

Le plaisir dans la lettre d'Alexis est co-occurent terminologique de morale, malédiction, être admis, être compris. D'autres co-occurrences révélatrices : plaisir, sacrifice, humiliation, instinct, tentation, penchant, pureté, trouble, candeur, faute, se rythmant dans un remarquable équilibre. Les verbes craindre et éprouver, dégoût, obsession, vertu, délicatesse. Amour, défaillance, défaite, hantise. Amour, vice, péché, céder, faute, accident, transgression, coupable, souffrance, amour (A, p. 54-55, 58-59). Finalement, c'est la musique qui délivre Alexis, car "la musique, [nous dit-il, l]e plonge dans l'avenir" (A, p. 30). Il se repent de son repentir précédent. Mentir s'associe maintenant, à la fin de la lettre, au repentir (A, p. 122). Il est prisonnier d'instincts auxquels il se résigne, il y a de l'acquiescement et de la sérénité chez lui. Le sentiment vague du début prend forme et les mots associés à la mort sont remplacés par vie, vivre, avenir (A, p. 122). L'évolution du combat et sa solution configurent l'histoire d'Alexis.

Les référents pour *Anna* sont la sœur, donna Anna<sup>[6]</sup>. C'est sa condition. Dame aristocratique et sœur de don Miguel. À la mort de la mère, Anna croit que l'intimité avec son frère est morte aussi, elle en souffre. Don Miguel s'en veut de ne pas assez l'aimer. Il est bouleversé quand il lit dans la Bible "la violence faite par Amnon à sa sœur Tamar" (AS, p. 38). Cette "possibilité" lui fait "horreur" (AS, p. 38). Ils recherchent la lecture des mystiques. Anna en est émue et son attitude rappelle à Don Miguel "l'abandon des saintes en extase" (AS, p. 39). Elle est "confuse", ils se sentent "complices" (AS, p. 39). La première fois que le conflit apparaît, comme pour Alexis, il est nommé "quelque chose" (AS, p. 40). Le supposé commerce de Don Miguel avec sa suivante est insupportable pour Anna en même temps que le souvenir d'Anna supplicie son frère. Il la considère "avec avidité" (AS, p. 41). Dieu n'a pas voulu qu'il quitte sa sœur, ce qui le décharge de toute responsabilité (AS, p. 42). Il peut se précipiter sur ce qu'il appelle sa pente. La séparation est un outrage pour Anna et son "chagrin [devient] trop visible" (AS, p. 43).

Ce qu'elle imagine des péchés de son frère la désespère et la trouble. Miguel lui dit qu'elle agit comme "une maîtresse qu'on abandonne" (AS, p. 47) et "il exulte [à penser qu'elle est jalouse." (AS,

[6] Marguerite YOURCENAR, *Anna, soror...*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1991 (AS).

p. 48) L'évolution est alors marquée par présence, hantise pour Miguel, énigmes, angoisses pour Anna. Ils s'écartent. Larmes, désir, scrupules, effroi, haine. Anna sait qu'elle s'est menti. Elle en est stupéfaite. Son cœur bondit, se dilate. Mollesse, secousses, repli. Tout ce qui peut exprimer une forte émotion (AS, p. 53-54). Effrayer, crainte, arrêts, tremblements, halètements, mènent au sentiment de quelque chose d'immédiat et d'irréparable (AS, p. 55).

Jamais le mot inceste n'apparaît dans cette chorégraphie entre frère et sœur, mais toutes les co-occurrences de cet événement innommé évoquent un bouleversement très profond. À la différence d'Alexis, Anna et Miguel se laissent aller à leur penchant avec beaucoup de violence comme s'ils savaient dès le début que toute retenue ne serait qu'un renforcement de la passion.

Don Alvare perçoit "un cruel combat" (AS, p. 58) chez son fils, mais pas un vain combat. Il parle d'"épreuve, [...] de conscience, [...] de misères et [...] de péchés" (AS, p. 58), mais ne veut pas savoir.

Le fait accompli, Anna comme Alexis voudrait mourir, mieux, être tuée par son frère, et elle aussi comme Alexis tombe malade. Don Miguel "ressent un étourdissement d'ivresse, cet allègement du corps qui semble libérer l'âme" (AS, p. 60). Il ne regrette rien mais part vers la mort car il n'a plus rien à attendre. Il ne se confesse pas, mais espère que la mort trouvée au combat le sauvera. Il veut le salut de sa sœur.

Le conflit dans ces deux œuvres, *Anna, soror...* et *Alexis*, n'est pas nommé par son nom. Pourtant les référents et les co-occurrences sont les mêmes. Peut-être pour la première partie d'*Alexis* vont-elles de pair avec celles d'Anna et une fois qu'Alexis est délivré, nous pouvons mettre ses sentiments en parallèle avec ceux de don Miguel. Seul don Alvaro après la mort de son fils associe "péché", "départ", "mort" (AS, p. 66). Des indices lui faisaient supposer ce qu'il s'interdisait de savoir, comme avait fait Alexis pendant ses premiers temps à l'école.

Anna sait que tout était inévitable. Elle a vécu "cinq jours et cinq nuits d'un violent bonheur" (AS, p. 93), "une passion qui [a] tout balayé autour d'elle" (AS, p. 80). Don Alvare devient "ce suppliant hautain, [...] inconnu, [...] étranger" (AS, p. 84).

## *Chaînes référentielles et co-occurrences lexicales*

Les conséquences des deux drames sont bien différentes : beaucoup plus dévastatrice l'acceptation de Miguel et d'Anna puisqu'elle tue les trois personnages impliqués, libératrice pour Alexis, les deux étant énoncées dans leur gradation de manière très semblable par l'auteur sans être jamais nommées. Yourcenar se méfie (elle le dit à M.Galey) "des mots dont l'usage nous paraît indispensable. Jusqu'à quel point correspondent-ils à la réalité, ou la faussent-ils, ou la cachent-ils ?" Elle avoue avoir "trouvé des solutions, pas faciles mais plausibles" (YO, p. 66).

Certains concepts acceptent un ensemble de composantes. C'est ce qui arrive avec les référents et les co-occurrences, et cette circonstance définit l'identité du mot à plus forte raison quand l'auteur fait preuve de style soigné et concis. Je reprends alors pour conclure l'*Antropología literaria* de J. Isaacson : "Si l'on veut proposer 'une théorie générale de l'écriture' elle devrait englober tant l'histoire des relations sociales que la linguistique. Et dans la totalisation des écritures partielles nous réussirions la théorie générale des significations". (p. 39 Les personnages de Yourcenar et les mots de ces personnages sont en rapport avec leurs situations de vie, et les isoler de leur contexte enlèverait le sens à l'œuvre. Les mots ne décrivent pas les personnages mais pointent l'évolution qui est leur signification.

