

L'ÉCRITURE DES VOIX DANS L'ŒUVRE DE MARGUERITE YOURCENAR

par Nicole BOURBONNAIS (Ottawa)

Pour Marguerite Yourcenar, la composition d'un personnage ne s'imagine pas sans la création d'une voix qui lui est propre :

De plus en plus, je me suis rendu compte que la manière la plus profonde d'entrer dans un être, c'est encore d'écouter sa voix, de comprendre le chant dont il est fait. Il y a une voix d'Hadrien, il y a une voix de Zénon, et il est impossible de les confondre^[1].

Le "portrait d'une voix"^[2], selon son expression, permettrait de saisir la part invisible de l'être, la part la plus secrète, celle qui passe par le corps plutôt que par l'esprit. Il est d'ailleurs significatif que dans les trois romans écrits à la première personne, soit *Alexis ou le Traité du vain combat*, le *Coup de grâce* et *Mémoires d'Hadrien*, une situation d'écoute soit créée et thématifiée, soit par la forme épistolaire, soit par le récit oral fait à des auditeurs présents. En outre, commentant ses œuvres, la romancière a souvent recours à des expressions qui sollicitent l'ordre auditif plutôt que l'ordre mental : ainsi elle réclame une "oreille avertie" pour reconnaître le "ton de factice désinvolture" (p. 82) d'Éric, le narrateur du *Coup de grâce* ; et pour Alexis, elle dira : "je l'entendais sans difficultés"^[3]. Paradoxalement, c'est la voix indéterminable, hors de toute représentation, que Marguerite Yourcenar tente de rendre perceptible, dotant chacune de ses créatures romanesques de son propre registre, de son timbre, d'un ton qui est exclusivement le sien.

Or, pour donner à ces voix la couleur qui leur est propre, quelles ressources linguistiques l'auteur a-t-il déployées ? Quels procédés

[1] *Les Yeux ouverts*, entretiens avec Mathieu Galey, Paris, Le Centurion, 1980, p. 71.

[2] *Mémoires d'Hadrien*, "Carnets de notes", Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982, p. 527. Les citations des trois romans à l'étude soit *Alexis ou le Traité du vain combat*, *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au Noir* sont tirées de la même édition et la pagination indiquée entre parenthèses.

[3] *Les Yeux ouverts*, p. 71.

stylistiques ont été imaginés ? C'est ce que je me propose d'examiner ici, en me limitant à ces trois voix majeures que sont celles d'Alexis, d'Hadrien et de Zénon.

La première à être entendue est celle du jeune compositeur, Alexis, à qui il convient, précise l'auteur dans la préface, de :

laisser [...] son propre registre, son propre timbre, ne rien lui enlever, par exemple, de ses inflexions courtoises qui semblent quelque peu d'un autre âge, [...] ou encore de ces accents de tendresse presque cajoleuse qui en disent peut-être plus long sur les rapports d'Alexis et de sa jeune femme que sa confiance elle-même. (p. 5)

Tout se passe comme si pour saisir le sens de la confiance, il fallait écouter la voix plutôt que de déchiffrer le sens des paroles. Écouter le timbre feutré de la voix basse d'Alexis qui exhale la "mélodie, plaintive et monotone" (p. 74) de son âme.

Faute de pouvoir révéler son secret en musique, Alexis souhaiterait pouvoir se confier "à voix basse, très lentement, dans l'intimité d'une chambre, à cette heure sans lumière où l'on se voit si peu qu'on ose presque avouer tout" (p. 9). Ce désir de "la voix basse", le jeune musicien y reviendra au cours de sa lettre à plus d'une reprise, se rappelant les vieilles familles où les rires sont étouffés, où on s'habitue "à [ne] parler qu'à voix basse" (p. 14). D'ailleurs, Monique, qu'il considère comme une sœur d'élection, parfois même comme un alter ego de par leurs affinités communes, possède elle aussi une "belle voix grave, un peu voilée, [...] voix trempée de silence" (p. 58). Et lorsqu'ils lisent ensemble, ce n'est pas "à voix haute" mais comme "deux silences accordés", sachant trop bien que "les paroles rompent toujours quelque chose" (p. 58-9). Aussi, on ne s'étonne pas que se préparant à divulguer son secret à Monique, il exprime le désir de le faire "au ralenti" "à la manière [...] de confidences timides, chuchotées à voix basse, de musique très discrète qu'il faut écouter pour entendre. Mais[, ajoute-t-il,] je vais voir s'il est possible d'écrire aussi à voix basse" (p. 62). Discrétion, lenteur, douceur, telles semblent être les qualités spécifiques au timbre de voix d'Alexis.

Cette confession chantée d'Alexis, Marguerite Yourcenar l'obtient, entre autres, par un style qu'elle qualifie de "tremblant"^[4], style repérable dans les nuances, hésitations et retours en arrière qui,

[4] *Les Yeux ouverts*, p. 67.

comme l'a si bien vu Mme Yvette Went-Daoust dans un article intitulé "Alexis et le *Traité du vain combat* et le langage musical", "imit[er]nt la musique lente, retenue, nuancée"^[5]. Toutefois, selon elle, "le narrateur est médiocrement parvenu à reproduire en écriture les "accords" qui lient les phrases musicales". Elle ajoute : "Effectivement, le style du *Traité* connaît peu de liaisons"^[6].

Or, il me semble, au contraire, qu'Alexis est parvenu à reproduire ces "enchaînements d'accords" que, dit-il, "la musique seule permet" (p. 9). Mais non pas sur le mode syntagmatique de la liaison syntaxique mais plutôt sur le mode des équivalences propres au registre poétique et musical. Car l'apparente fragmentation de la lettre est abolie par le principe de répétition qui l'anime et lui confère une grande unité de ton.

En effet, c'est par l'exploitation systématique des effets répétitifs, des similitudes et des contrastes, que Marguerite Yourcenar crée les accords successifs qui lient les phrases entre elles comme autant de notes communes. Nicolas Ruwet dans *Langage, musique, poésie*, explique que "la propriété fondamentale et commune du langage musical et du langage poétique est la répétition – plus précisément, selon la formule bien connue de Roman Jakobson, la "projection du principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison"^[7]".

C'est toute la missive dans son ensemble qui s'appuie sur un système de corrélations et d'oppositions. En effet, du début à la fin, les récurrences de toutes sortes abondent, à commencer par la fréquente reprise, en début de proposition ou de phrase, du terme qu'on vient d'entendre : "Elle m'invitait par pitié. Elle m'invitait gaiement" (p. 54) ; "[j]e m'efforçais d'oublier ; j'oubliais presque" (p. 47). Toute rupture éliminée, l'aveu progresse lentement, glissant sans heurt d'un mot à son écho. On trouve aussi des séries d'appositions en chaîne qui reprennent avec de légères variations l'idée première : "Toujours j'avais eu peur, une peur indéterminée, incessante, peur de quelque chose qui devait être monstrueux et me paralyser d'avance" (p. 26). Ou encore, Alexis affectionne la formulation contrastive qui consiste à

[5] Yvette WENT-DAOUST, "Alexis ou le *Traité du vain combat* et le langage musical", *Recherches sur l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, textes réunis par Henk HILLENAAR, Groningue, CRIN 8, 1983, p. 33.

[6] *Ibid.*, p. 46.

[7] Nicolas RUWET, *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1978, p. 34.

présenter une négation immédiatement suivie d'une affirmation, parfois elle-même répétée :

Il n'est pas difficile de nourrir des pensées admirables lorsque les étoiles sont présentes. Il est plus difficile de les garder intactes dans la petitesse des journées ; il est plus difficile d'être devant les autres ce que nous sommes devant Dieu (p. 39).

Ou : "On ne souffre pas de ses vices, on souffre seulement de ne pouvoir s'y résigner" (p. 46-7). Le retour périodique d'un même schéma syntaxique, souvent renforcé par le réemploi des mêmes vocables, produit une ligne mélodique égale et envoûtante ; un changement de terme ou de structure aurait au contraire modifié la hauteur du son ou son intensité. Outre les récurrences sémantiques et syntaxiques, le retour du rythme ternaire contribue à lier harmonieusement les accords entre eux : "Il y a une jouissance à savoir qu'on est pauvre, qu'on est seul et que personne ne songe à nous (p. 40)". Parfois, le patron ternaire est accentué grâce à un redoublement interne : "Et ne suis-je pas aussi très pauvre, moi qui n'ai ni amour, ni foi, ni désir avouable, moi qui n'ai que moi-même sur qui compter, et qui me suis presque toujours infidèle ?" (p. 50). De même, les leitmotifs qui scandent le récit jouent un rôle non négligeable dans la création des accords qui musicalisent cette voix de basse continue : "Ainsi, je ne vous aimais pas" (p. 64). "Ainsi, je ne jouais plus" (p. 66). "Ainsi, j'ai des souvenirs d'amour" (p. 59). Et encore : "C'était, je m'en souviens" (p. 62) ; "[j]e me souviendrai toujours" (p. 29), "[j]e me souviens d'une voix" (p. 38). Ces motifs récurrents se conjuguent souvent à l'imparfait, temps de la durée et de la répétition, qui enferme la voix dans un même chant monotone et pénétrant. Peu d'exclamations dans cette missive, ni éclats de voix, ni sons discordants. Mais une même plainte, modulée à voix basse. Ces divers modes de réitération fonctionnent comme des enchaînements d'accords liant entre eux les différents sons, les fondant comme à l'unisson.

Ce que nous vérifions au niveau du mouvement d'ensemble s'observe aussi dans la construction des parties. Une brève analyse du paragraphe suivant permettra de vérifier que ce sont les jeux d'équivalences syntaxiques, sémantiques et sonores qui en assurent la cohésion et lui confèrent l'allure d'une strophe ou d'une composition musicale avec variations :

L'écriture des voix

Je vainquis. À force de *rechutes misérables*^[8] et de plus *misérables victoires*, j'arrivai à vivre une année tout entière comme j'aurais désiré avoir vécu toute ma vie. Mon amie, il ne faut pas sourire. Je ne veux pas exagérer mon mérite : avoir du mérite à s'abstenir d'une faute, c'est une façon d'être coupable. On dirige quelquefois ses actes ; on dirige moins ses pensées ; on ne dirige pas ses rêves. **J'eus des rêves.** Je connus le danger des eaux stagnantes. Il semble qu'agir nous absolve. Il y a quelque chose de pur, même dans un acte coupable, comparé aux pensées que nous nous en formons. Mettons, si vous voulez, de moins impur, et disons que cela tient à ce je ne sais quoi de médiocre qu'a toujours la réalité. Cette année, où je ne commis, je vous l'assure, rien de répréhensible, fut troublée de plus de hantises que toute autre, et de hantises plus basses. On eût dit que cette plaie, fermée trop vite, se fût rouverte dans l'âme et finit par l'empoisonner. Il me serait facile de faire un récit dramatique, mais ni vous ni moi ne nous intéressons aux drames – et il est bien des choses qu'on exprime davantage en ne les disant pas. **Ainsi, j'avais aimé la vie.** C'était au nom de la vie, je veux dire de mon avenir, que je m'étais efforcé de me reconquérir sur moi-même. Mais on hait la vie quand on souffre. Je subis les obsessions du suicide, j'en subis d'autres, plus abominables. Je ne voyais plus, dans les plus humbles objets de la vie journalière, que l'instrument d'une destruction possible. J'avais peur des étoffes, parce qu'on peut les nouer ; des ciseaux, à cause de leurs pointes ; surtout, des objets tranchants. J'étais tenté par ces formes brutales de la délivrance : je mettais une serrure entre ma démence et moi. (p. 47-48)

Trois phrases brèves^[9] : “Je vainquis.”, “J'eus des rêves.”, “Ainsi, j'avais aimé la vie.”, partagent le paragraphe en trois “strophes” distinctes, chacune correspondant au thème énoncé. Le paradigme oppositionnel victoire/chute de la première partie sera diversement modulé : repris dans la deuxième partie par la variante acte/pensée (rêve) et amplifié dans la dernière partie par l'antithèse vie/suicide. Tant la figure du chiasme (rechutes misérables/de plus misérables victoires ; fut troublée de plus de hantises que toute autre/de hantises plus basses) que les parallélismes syntaxiques et sémantiques (voir segments soulignés) et un système d'échos (faute/coupable/actes/agir/acte coupable, ses rêves/des rêves, pur/impur ainsi que la triple répétition du verbe “dirige”, chaque fois modifié par un adverbe à l'intensité décroissante : quelquefois, moins, ne pas) lient les segments entre eux plus sûrement que n'importe quel connecteur et

[8] C'est nous qui soulignons.

[9] Marguerite Yourcenar a systématiquement recours à la phrase brève tout au long de la lettre pour donner le ton ou le “la” : “Je guéris.” (p. 28), “Je rentrai.” (p. 31), “Je choisais.” (p. 39), “Je devins dur.” (p. 48).

produisent une impression de *continuo*. Notons aussi l'insistance lancinante du mot "vie" et de ses dérivés qui réunit la première "strophe" à la dernière, encore soudées par le jeu des consonances et des allitérations, celles de la consonne fricative "v" et du "i" gémissant (vainquis, victoire, arrivai, vivre, avoir vécu, vie, veux, avoir ; j'avais aimé la vie, au nom de la vie, je veux dire de mon avenir, reconquérir, la vie), qui confère une tonalité feutrée à l'espèce de lamentation d'Alexis. Puis vient la défaite rendue par le son glissant du "s" : "Je subis les obsessions du suicide, j'en subis d'autres plus abominables" et la venue du "r" dur et brutal : instrument, destruction, peur, pointes, tranchants, formes brutales de la délivrance, mettrais, serrure. Dureté avec laquelle enchaîne immédiatement la première phrase très brève du paragraphe suivant : "Je devins dur", fidèle au patron musical récurrent. Le lecteur, alias l'auditeur, ne peut échapper à l'emprise de ces répétitions en forme de refrains où le réservoir étroit de vocables contribue encore à en accroître la magie incantatoire.

Ce sont des accents à la fois doux et désespérés que fait entendre Alexis dans le récit de sa dernière soirée à Vienne (p. 72-73) alors qu'il "cèd[e] à l'attirance du piano". C'est par une série de "s" suaves que s'ouvre l'exposition du thème de la dernière fois : "Un soir en septembre, le soir qui précéda [...]", céder, attirance, resté, seul, salon, c'était, sombre, soir, semaines, glissée, insomnies. La cascade de sons doux sera ensuite relayée par les "a" et les nasales plus graves. Le retour régulier du syntagme verbal : "Je jouais", chaque fois modifié par un complément ou un adverbe en "ment" (doucement, délicatement, vaguement, avec accablement, désespérément) produit des effets vocaux prenants et insistants qui ne sont pas sans rappeler le plain-chant. Ajoutons à cela la reprise du motif "c'était, je vous l'ai dit", l'emploi réitéré du temps de l'imparfait (savais, interprétais, disais, sentais) et le pouvoir suggestif de termes vagues (âme, musique, endormir, pensée, abandon, faiblesse), et nous comprendrons encore mieux d'où vient le son étouffé de cette lente voix de basse. Une phrase située au cœur du paragraphe se fait particulièrement remarquer pour sa grande fluidité et son rythme envoûtant : "Abandonnant mon âme au sommet des arpèges, comme un corps sur la vague quand la vague redescend, j'attendais que la musique me facilitât cette retombée prochaine vers le gouffre et l'oubli" (p. 73). Avant que de se taire à tout jamais, la voix d'Alexis atteint des sommets inégalés : elle berce le lecteur de ses "accents de tendresse presque cajoleuse" (p. 5).

Si la forme littéraire de *Mémoires d'Hadrien* est semblable à celle d'*Alexis*, l'impression vocale qui en ressort en est fort différente. Au puissant empereur, bâtisseur et réformateur, pour qui "[t]out bonheur est un chef-d'œuvre" (p. 413), la romancière ne pouvait donner la voix feutrée du jeune compositeur selon qui : "[t]out bonheur est une innocence" (p. 32). Si la deuxième formule sous-tend un sentiment de culpabilité et renvoie à un état originaire échappant à la volonté, la première se réfère à l'accomplissement d'une œuvre qui exige savoir, détermination et maîtrise. Le détenteur de ces qualités ne peut emprunter le ton contrit de qui se confesse mais doit, au contraire, se prévaloir du ton assuré de qui "donne audience à ses souvenirs" (p. 301), de qui procède à "un examen des faits pour [s]e définir, [s]e juger peut-être, ou tout au moins pour [s]e mieux connaître avant de mourir" (p. 302). Pour l'empereur habitué à diriger et à décider, rompu à la tradition du discours logique et rationnel, il ne peut y avoir de mode incantatoire ni de propos flottants. Plutôt la voix d'Hadrien résonnera avec clarté et fermeté ; et le fil de la pensée sera droit, sans inutiles digressions, sans fléchissement d'aucune sorte. Comme l'explique Marguerite Yourcenar dans *Les Yeux ouverts*, Hadrien "devait se servir de cet instrument de lucidité qu'était pour le monde gréco-romain, dont il est le représentant parfait, la parole organisée, presque impersonnelle"^[10]. Ce qui donne à la voix impériale cette énergie, c'est, entre autres, cette organisation dynamique de la pensée selon laquelle, du début d'un paragraphe jusqu'à la fin, un mouvement continu se dessine qui est comme une marche en avant. Traite-t-il de ses activités de chasseur qu'il emprunte un parcours chronologique sans défaillance qui rappelle les différentes étapes de sa passion pour la "Diane des forêts", à partir des excès de l'"[a]dolescent", en passant par le délassement de l'"[h]omme fait" pour atteindre la sagacité de l'"[e]mpereur". Et cela dans un mouvement ascendant, puis descendant, qui le conduit des "premières chances de rencontre [...] avec le danger" jusqu'à la baisse de son "goût pour les plaisirs violents" pour s'arrêter "ici, à Tibur", où "l'ébrouement soudain d'un cerf sous les feuilles" (p. 289) suffit à l'émouvoir. Aucun piétinement, ni retour en arrière, ni temps mort. De même, dans une élaboration, merveilleuse de précision et d'équilibre, sur le thème : "Construire, c'est collaborer avec la terre" (p. 384), chaque phrase apporte une information nouvelle touchant une gamme variée de domaines – technique, géographique, historique, financier, guerrier – toujours accompagnée d'un commentaire philosophique. De la modification du paysage au choix de

[10] *Les Yeux ouverts*, p. 149.

l'emplacement exact, de la "courbe la plus économique" à l'élargissement des routes, à l'édification de systèmes d'aqueduc, de fortifications, de digues, sans oublier la construction des ports et des bibliothèques, le paragraphe conduit le lecteur de Mégare à Antinoé, de l'extérieur à l'intérieur, des réalisations concrètes à des considérations générales sur le temps et sur la mort. Toujours intégrée au tissu narratif vif et varié, la réflexion d'ordre psychologique sur le comportement humain ("mes chasses en Toscane m'ont servi à juger du courage ou des ressources des grands fonctionnaires" ; "[p]eut-être n'ai-je été si économe de sang humain que parce que j'ai tant versé celui des bêtes fauves", (p. 289) acquiert de ce dynamisme qui est propre au récit et qui déteint sur elle.

À cette allure décidée, à ce ton convaincant, correspondent des phrases bien ordonnées, ni trop brèves, ni indûment longues, efficaces dans le récit d'un fait comme dans la description des sentiments. Souvent les points-virgules coupent la phrase en fragments dont chacun équivaut à chaque moment précis de la scène évoquée. Comme dans celle où Hadrien relate son agression soudaine par un esclave : "Je le désarmai facilement ; je le remis à mon médecin ; sa fureur tomba ; il se transforma en ce qu'il était vraiment, un être pas moins sensé que les autres, et plus fidèle que beaucoup" (p. 374). Le rythme rapide de la phrase, encore accru par la série de passés simples, mime la promptitude des gestes et la sûreté de l'exécution. Nulle hésitation non plus dans la voix qui sonne juste et claire. Quant à la phrase un peu plus longue consacrée à l'expression de la pensée ou à l'évocation d'un souvenir, elle glisse harmonieusement d'un lien syntaxique à l'autre, d'une proposition à l'autre, portée par une voix assurée, ni brusque, ni vacillante :

Je tâche de ressaisir la précise sensation de tels sommeils foudroyants de l'adolescence, / où l'on s'endormait sur ses livres, / tout habillé, / transporté d'un seul coup hors de la mathématique et du droit à l'intérieur d'un sommeil solide et plein, / si rempli d'énergie inemployée qu'on y goûtait, pour ainsi dire, le pur sens de l'être à travers les paupières fermées. (p. 299)

Sans dévier de sa trajectoire, la pensée a été conduite à son terme dans un mouvement progressif, sûr et définitif.

Car l'homme d'expérience qui veut instruire son successeur, le jeune Marc-Aurèle, s'emploie à définir et à expliquer de son mieux les événements de sa vie. Aussi privilégie-t-il les énumérations et les

L'écriture des voix

séries d'exemples qui, tout en précisant et en illustrant, vont au-devant des objections : “[J]e savais que le bien comme le mal est affaire de routine, que le temporaire se prolonge, que l'extérieur s'infiltré au-dedans, et que le masque, à la longue, devient visage” (p. 361). Ou : “Les plus opaques des hommes ne sont pas sans lueurs : cet assassin joue proprement de la flûte ; ce contremaître déchirant à coups de fouet le dos des esclaves est peut-être un bon fils ; cet idiot partagerait avec moi son dernier morceau de pain” (p. 317).

Hadrien multiplie également les procédés de mises en relief qui alertent le lecteur. Soit l'usage des deux-points : “Servianus vivait encore : cette longévité faisait de sa part l'effet d'un long calcul” (p. 484-5), soit la proposition infinitive suivie du gallicisme “c'est” : “Manger un fruit, c'est faire entrer en soi un bel objet vivant” (p. 291), soit encore l'apposition qui vient renforcer l'idée précédente : “Je me proposais pour but une prudente absence de lois superflues, un petit groupe fermement promulgué de décisions sages” (p. 374). Avec cet art de la “parole organisée”, seule peut s'imaginer une voix posée, stable, sans grands changements d'inflexions.

Les phrases claires, logiques, menées à leur terme avec rigueur, sont bien servies par un vocabulaire précis et varié. Loin de reprendre, comme Alexis, les mêmes termes pour jouer sur leur valeur incantatoire, Hadrien déploie, au contraire, un riche éventail de mots issus de tous les horizons, qui témoignent de l'étendue de sa culture et de la diversité de ses intérêts. Sa voix y gagne en envergure et en portée. Pour parler de l'administration, de la guerre, de la maladie, de l'art ou des mystères d'Éleusis, l'homme lettré a recours aux termes justes : pastophores, cautère, dèmes, tauroboles, fantassins daces, porphyre grenu et morne obsidienne, sans pourtant avoir la pédanterie de se complaire dans un vocabulaire technique ou scientifique. Il emploie aussi les expressions concrètes, adaptées aux réalités de la vie quotidienne : de la gouttière à la crise de goutte, des “jambes enflées” (p. 288) aux “soldats [...] repus d'ail et d'orge” (p. 292).

Mais il arrive aussi que l'homme d'État réaliste s'exprime en poète habile dans l'art d'exploiter images et sonorités. La voix se fait alors plus mélodieuse, adopte des inflexions plus souples. Tantôt l'enchantement provient de l'heureuse alliance de sons doux : “Saisons alcyoniennes, solstice de mes jours...” (p. 412), tantôt la phrase s'impose par l'éclat et le mordant de ses sonorités : “La mort perceait

partout sous son aspect de décrépitude ou de pourriture : la tache blette d'un fruit, une déchirure imperceptible au bas d'une tenture, une charogne sur la berge, les pustules d'un visage, la marque des verges sur le dos d'un marinier" (p. 447). Le poète aime encore les sortilèges de la métaphore, celle, entre autres, qui réunit le concret et l'abstrait : "les granits de l'inévitable ; [...] les éboulements du hasard" (p. 305) ; "l'or vierge du respect serait trop mou sans un certain alliage de crainte" (p. 365). La beauté lyrique des vocables comme l'harmonie du rythme dotent la voix d'inflexions nouvelles : "Je n'avais jamais remarqué avec autant de délices la pâleur de l'aube sur l'horizon des îles, la fraîcheur des grottes consacrées aux Nymphes et hantées d'oiseaux de passage, le vol lourd des cailles au crépuscule" (p. 406-7). On remarque aussi la prédilection de l'homme d'action pour les images qui bougent. Écoutons-le se comparer au "voyageur qui navigue entre les îles de l'Archipel" (p. 289), associer la vie à "une balle bondissante et creuse" (p. 302) ou parler d'une étoile qui "battait comme un cœur" (p. 446). Le fréquent recours à la métaphorisation et à l'expression poétique a pour effet de rendre plus harmonieuse la voix de l'empereur qui, autrement, risquerait de basculer dans le ton didactique et péremptoire. Mais sans jamais lui enlever cette fermeté qui la caractérise.

Énergique et soutenue, au sein même de ses envolées lyriques, la voix d'Hadrien transporte, sans hésitations, son auditeur-lecteur dans un irrésistible mouvement en avant qui embrasse la totalité de l'univers.

Tout autre encore est la coloration de la voix de Zénon qui nous parvient par le biais de conversations plutôt que par le monologue à la première personne. D'entrée de jeu, la voix en est affectée car elle ne jouit pas du même monopole, tenue de réagir aux propos et interventions de l'interlocuteur. Mais c'est aussi ce qui lui permet cette mobilité qui est la sienne. Et certes, les différents timbres et registres de la voix de Zénon se font entendre dès son entrée dans le roman qui coïncide avec son départ pour le vaste monde. Le jeune pèlerin qui croise son cousin sur le grand chemin ne s'embarrasse pas de formules de politesse ni de précautions oratoires : "Hou [...]. Qu'ai-je à faire de ces fainéants et de ces veaux ?" (p. 563), s'exclame-t-il en se référant aux moines de Compostelle ou encore qualifiant d'"ignares" et de "chair brute" (p. 565) ses anciens compagnons, les ouvriers tisserands remplacés par des machines. Se sentant attaqué, il n'hésite pas à élever la voix qui emprunte même un ton couvert de

menaces : "Ne me parlez ni de machines ni de cous rompus, et je ne vous parlerai ni des juments fourbues à crédit au maquignon de Dranoutre, ni de filles mises à mal" (p. 565). Cette vivacité dans les reparties s'allie à la vitesse du débit car les phrases elliptiques et formules lapidaires sont particulièrement nombreuses dans ce premier chapitre : "Des ratures qui sont la peste ou la guerre. Des rubriques tracées au sang rouge" (p. 563). Il y a de la hâte dans cette manière d'aller droit à l'essentiel. Les phrases courent, rapides, mimant presque le périple de "l'aventurier du savoir" : "Par-delà les Alpes, l'Italie. Par-delà les Pyrénées, l'Espagne. D'un côté, le pays de La Mirandole, de l'autre, celui d'Avicenne" (p. 564). Toute hésitation bannie de la voix, il s'agit de frapper juste. À Henri-Maximilien stupéfait qui lui demande quel est cet autre qui l'attend ailleurs, Zénon lance un bref et percutant : "Moi-même" (p. 565). Mais ce Zénon mordant, quasi fiévreux, sait déjà être grave et sentencieux : "Le monde est grand, dit gravement Zénon. Plaise à Celui qui Est peut-être de dilater le cœur humain à la mesure de toute la vie" (p. 564). Françoise Looten remarque, dans une étude thématique sur la voix de Zénon^[11], que dès le premier chapitre, le ton du philosophe est "déjà marqué par la prudence, la sécheresse, le dédain, la gravité". Effectivement, le ton habituel de Zénon est celui de la froide réserve sans toutefois que soient éliminées diverses autres inflexions. D'ailleurs, Marguerite Yourcenar indique tout au long du roman les différentes intonations de l'alchimiste : dubitativement, précautionneusement, sauvagement, avec dépit, une pointe d'ironie, avec une sorte d'exaltation, évasivement, aigrement, etc. Si le ton prudent est dicté par les incertitudes de l'époque et le sentiment d'insécurité, il est deux autres particularités du ton de Zénon qui semblent plus spécifiquement lui appartenir : il s'agit du ton ironique et du ton spéculatif.

Car l'ironie de Zénon prévaut dans tout le roman, à l'occasion cinglante, se confondant parfois avec une lucidité décapante ou s'adoucissant pour un interlocuteur estimé tel le prier. Devant Henri-Maximilien, la raillerie n'est pas dénuée d'un certain cynisme. En témoigne sa vision de l'amour : "J'ai peine à croire que ces tresses si belles étaient nettes de vermine" (p. 651). Et ceci : "Vous autres poètes avez fait de l'amour une immense imposture : ce qui nous échoit semble toujours moins beau que ces rimes accolées comme deux bouches l'une sur l'autre" (p. 648). Mais avec le charitable Jean-Louis

[11] Françoise LOOTEN, "La voix de Zénon dans *L'Œuvre au Noir*", *Nord'*, n°5, juin 1985, p. 32-5.

de Berlaimont, l'ironie se fait plus subtile, néanmoins explicite. Il lui suffit de glisser un adverbe tel "charitablement" qui contraste fortement avec le reste de l'énoncé : "L'Église insiste charitablement pour que ceux qui se confessent *in extremis* ne soient soumis qu'à la mort simple, poussant de la sorte des malheureux au parjure et au mésusage des sacrements" (p. 712). Ou d'utiliser l'adjectif possessif "vos" devant les substantifs "bourgeois" et "notables" pour que leur indifférence à la souffrance humaine soit associée à la complaisance des gens d'Église : "Vos bourgeois et vos notables dans leurs bonnes maisons calfeutrées n'entendent tout au plus qu'une vague rumeur" (p. 709). Les flèches lancées par Zénon sont rapides et bien placées, toujours adroites, parfois brutales. Avec le chanoine Campanus, l'ironie est en quelque sorte double : elle vise la cible principale, les gens d'Église, mais aussi l'épais entendement de "*l'optime pater*". Cette fois, l'ironie se fait dérision : "J'admire qu'une des plus dangereuses actions de ma vie aura été de coucher deux soirs avec une servante" (p. 815). Ou sarcasme : au chanoine qui se réjouit que la Sainte Église "enseigne journallement à ses fidèles" à perfectionner l'âme humaine, Zénon offre ce commentaire cryptique : "Oui, [...]. Depuis seize cents ans" (p. 818). La voix de l'ironie n'est ni basse, ni aiguë, elle est glacée, coupante, maintenant entre soi et autrui la distance nécessaire à la lucidité.

Mais le Zénon sérieux et spéculatif qui examine un fait ou une idée sous tous ses angles fait entendre la même voix détachée que celle de l'ironiste. En témoignent les nombreux développements qui s'articulent autour de la conjonction "mais", permettant de souligner aussi bien la différence des points de vue que leur équivalence. Il n'est pas rare de trouver trois ou quatre "mais" dans le même paragraphe, et cela, quel que soit son interlocuteur. On connaît sa célèbre envolée sur cette merveille qu'est le corps humain, en même temps, source d'impuissance : "J'en sais les limites [...]. Mais il est, et, en ce moment, il est Celui qui Est. Je sais qu'il se trompe [...], mais je sais aussi [...] j'envie ceux qui sauront davantage, mais je sais qu'ils auront tout comme moi à mesurer, peser, déduire" (p. 653). En fait, le "mais" constitue le pivot essentiel du discours de Zénon qui ne cesse de "faire dans le faux la part du vrai" et vice versa. Le "mais" a d'autant plus de résonance que Zénon édifie autour de lui tout un système de procédés contrastants, soit des oppositions sémantiques tels le héros et le traître, l'austère et le débauché, l'ouvert et le subreptice. Soit des structures syntaxiques antinomiques : d'une part/d'autre part, "[j]e ne vous dis pas que je crois, [...] je dis que le simple *non* a cessé de me