

# TITRES, OUVERTURES ET CLAUSULES DANS LES *NOUVELLES ORIENTALES* DE MARGUERITE YOURCENAR

par Didier GARCIA (Le Mans)

Ainsi que le souligne Georges Jacques, les “[t]itre [...], sous-titre, épigraphe, préface, table des matières [sont] autant de liens textuels soumis à un régime spécifique parce que, comme pour les premières ou dernières phrases situées à des endroits stratégiques, la conscience de l’écrivain risque de s’y être davantage investie [...]”<sup>[1]</sup>. De telles études, exception faite de la titrologie qui dispose désormais d’assises théoriques, ne suscitent pas encore de réel engouement pour ce qui est du roman, et seul Jean-Jacques Didier, quant à l’exégèse consacrée à la nouvelle, nous invite à considérer les “ouvertures de nouvelles dans *Le Grand Pardon* de Marcel Arland”<sup>[2]</sup>...

Les *Nouvelles orientales* de M. Yourcenar sont à l’origine d’une critique qui s’est principalement dirigée vers les aspects thématiques de l’œuvre : la mort <sup>[3]</sup>, l’ineffable <sup>[4]</sup>, mais aussi vers des procédés constitutifs récurrents de certaines nouvelles : l’encadrement<sup>[5]</sup>. Nous proposons quant à nous une approche stylistique des titres, des ouvertures et des clausules.

Sur les titres des neuf nouvelles que nous voulons analyser, un seul n’introduit pas de personnage : “Le Lait de la mort”. Chaque titre semble donc avoir pour fonction première de présenter le

[1] M. DELCROIX et F. HALLYN, *Introduction aux études littéraires – méthodes du texte*, Paris-Gembloux, Duculot, 1987, p. 204.

[2] *La Nouvelle II. Nouvelles et nouvellistes au XX<sup>e</sup> siècle*, B. ALLUIN et Y. BAUDELLE éd., Lille, Presses Universitaires de Lille III, 1991, p. 57-69.

[3] C. BENOIT, “La mort dans les *Nouvelles orientales*”, in *Marguerite Yourcenar. Une écriture de la mémoire*, D. LEUWERS & J.-P. CASTELLANI éd., Sud, numéro hors série, mai 1990.

[4] M.-F. RENARD, “L’expression de l’ineffable dans “L’homme qui a aimé les Néréides””, *Marguerite Yourcenar. Une écriture de la mémoire*, op. cit.

[5] C. CAMERO-PEREZ, “La survivance du cadre dans la nouvelle moderne”, *Littératures*, n° 22, printemps 1990, p. 105-112.

protagoniste qui devient ainsi le référent narratif essentiel de chaque nouvelle. M. Yourcenar spécifie dans son post-scriptum que “La Veuve Aphrodisia” avait été intitulée “Le Chef rouge”<sup>[6]</sup> dans l’édition originale : ce changement de titre a pour conséquence immédiate de modifier le référent principal et de faire de “Kostis le Rouge” un référent secondaire. Mais les titres des *Nouvelles orientales* ne consistent pas qu’en une présentation sommaire du protagoniste : ils introduisent en effet, à l’aide de procédés lexicaux, syntaxiques et stylistiques récurrents, la ou les spécificités intrinsèques des personnages essentiels.

Les désignations anthroponymiques présentes dans les titres sont autant de corroborations du titre du recueil : Wang-Fô, les deux Marko, Genghi, Aphrodisia, sont les principaux actants de drames orientaux. Une telle dénomination – qui associe parfois nom et prénom : “Cornélius Berg” et “Marko Kralievitch” – aurait sans doute été suffisante, mais chaque titre affirme le refus manifeste de M. Yourcenar pour le général et sa recherche du spécifique, de ce qui caractérise, de manière essentielle, les êtres qu’elle met en scène. Le plus souvent, cette spécificité se trouve énoncée par un substantif : “Le sourire”, “La tristesse”, “La fin”, et “L['] amour” qu’un adjectif qualificatif vient préciser. Dans ces quatre cas, le titre se présente sous une forme qui n’est pas sans évoquer celle des paraboles évangéliques (“La Gloire du Christ”) : article défini/substantif/ complément de nom. L’article défini fait de cette spécificité la caractéristique propre, unique et essentielle d’un personnage, spécificité que souligne encore le complément de nom qui se double d’une valeur possessive : “La Tristesse de Cornélius Berg”, c’est-à-dire sa tristesse, celle qui caractérisait Cornélius à l’instant critique où M. Yourcenar le met en scène. Cette volonté singularisante atteint son plus haut degré d’expression dans “Le Dernier Amour du prince Genghi”, où l’adjectif qualificatif “dernier” et le substantif “prince” se combinent pour accentuer cette spécification.

Dans deux autres cas extrêmement proches, c’est un adjectif qualificatif épithète qui présente la caractéristique intrinsèque du personnage : “La Veuve Aphrodisia” et “Kâli décapitée”. M. Yourcenar a également eu recours à deux formulations périphrastiques : “L’homme qui a aimé les Néréides” qui est

---

[6] Marguerite YOURCENAR, *Nouvelles orientales*, Paris, Gallimard, coll. “L’Imaginaire”, 1978, d’après l’édition de 1963, p. 148.

condamné à n'être plus que l'homme qui a aimé les terribles nymphes – caractéristique essentielle qui devient existentielle pour Panégyotis –, et “Notre-Dame-des-Hirondelles” qui est empreinte d'une certaine religiosité – son prénom est “Marie” – et qui réalise le “miracle” de transformer les nymphes détestées par le moine en hirondelles, spécificités qui lui sont également toutes deux essentielles.

La spécificité de Wang-Fô quant à elle ne nous est que suggérée par l'intermédiaire de l'adverbe de manière “comment” : c'est cette manière, ce sauvetage qu'il va lui-même créer, qui confère à Wang-Fô son statut d'être unique.

La volonté de singulariser chaque personnage apparaît donc dès le titre des nouvelles. Il est à noter que la référence essentielle, à laquelle le titre fait allusion, est très souvent explicitement énoncée dans le tissu narratif, vers la fin de la nouvelle, contribuant à amorcer la chute. Mais cette spécification se teinte selon nous d'une autre volonté. Dans ses notes, préfaces, examens, qui, réunis dans les *Œuvres romanesques* de la Pléiade, représentent un volume textuel presque équivalent à celui des *Nouvelles orientales*, M. Yourcenar a souvent défini, pour des raisons qu'il est hors de notre propos d'exposer ici, le seul axe de lecture possible de ses œuvres : “C'est pour sa valeur de document humain (s'il en a), explique-t-elle, et non politique, que *Le Coup de grâce* a été écrit, et c'est de cette façon qu'il doit être jugé”<sup>[7]</sup>. Les titres des *Nouvelles orientales* tendent eux aussi à délimiter le champ de la lecture et à le diriger vers un axe privilégié.

Il n'est encore aucune terminologie précise pour désigner l'étude des premières ou des dernières phrases d'une œuvre narrative, et le terme d'ouverture que nous avons choisi – et qui est aussi celui de Jean-Jacques Didier<sup>[8]</sup> – ne ressortit pas d'un usage reconnu : Roland Barthes parle quant à lui d'“annonce”<sup>[9]</sup> et Étienne d'“incipit”<sup>[10]</sup>.

---

[7] Marguerite YOURCENAR, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982, p. 83.

[8] *La Nouvelle II. Nouvelles et nouvelles au XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 57.

[9] Roland BARTHES, *S/Z*, Paris, éd. du Seuil, 1970.

[10] “Deux appositions à la problématique de la nouvelle”, in *Le Mythe d'Étiemble*, Paris, Didier Érudition, 1979, p. 315.

Les ouvertures de certaines des *Nouvelles orientales* sont étroitement liées au titre qui les précède, constituant en quelque sorte son prolongement dans l'axe conventionnel de la lecture. Ce lien se trouve assumé soit par la mise en relation de deux termes sémantiquement proches, soit par la reprise d'un élément du texte.

Le fait que Genghi ait à vivre son "dernier amour" – ce que le titre spécifie – se trouve légitimé par l'incipit de la nouvelle : nous y apprenons en effet que le prince "s'aperçut qu'il fallait commencer à mourir"<sup>[11]</sup>. Ce rapprochement, qui installe dès le début de la narration le lecteur dans une continuité sémantique, est également présent dans la nouvelle rédigée en 1978 : le titre précise que "La Fin de Marko Kralievitch" va nous être contée, et l'ouverture nous informe que "Les cloches sonnaient le glas dans le ciel presque insupportablement bleu"<sup>[12]</sup>, écho vibrant qui laisse accroire que cette fin est sans doute déjà survenue ...

Mais le plus souvent, l'ouverture reprend un élément du titre : le nom du personnage principal. L'incipit permet dans ce cas d'introduire des précisions importantes quant au référent essentiel, précisions qui contribuent à accentuer l'effet de singularisation conféré par le titre : son âge, s'il est déterminant pour l'intrigue – comme dans "Comment Wang-Fô fut sauvé" et "Le Dernier Amour du prince Genghi" –, et sa qualité intrinsèque – "peintre"<sup>[13]</sup> à propos de Wang-Fô, "le plus grand séducteur"<sup>[14]</sup> quant à Genghi, et "la déesse terrible"<sup>[15]</sup> pour Kâli... Cette qualité est d'ailleurs souvent mise en apposition, comme s'il s'agissait d'un élément ajouté, et la spécificité du protagoniste se voit encore renforcée par le recours fréquent aux articles définis – quatre nouvelles s'ouvrent par un article défini et six présentent le personnage principal dans les cinq premiers termes. L'ouverture semble donc avoir pour fonction fondamentale d'introduire les éléments nécessaires à la caractérisation du référent essentiel.

Dans certaines nouvelles en revanche, l'ouverture n'établit avec le titre aucun lien immédiat ; elle annonce un texte qui lui est totalement extérieur et qui n'introduit aucun personnage : "Le

[11] *Nouvelles orientales, op. cit.*, p. 61.

[12] *Ibid.*, p. 131.

[13] *Ibid.*, p. 11.

[14] *Ibid.*, p. 61.

[15] *Ibid.*, p. 121.

paquebot flottait mollement sur les eaux lisses, comme une méduse à l'abandon"<sup>[16]</sup>. Ces nouvelles ont une configuration commune : "Le Sourire de Marko" et "Le Lait de la mort" – auxquelles nous pouvons associer "La Fin de Marko Kralievitch" – sont des nouvelles encadrées où un narrataire<sup>[17]</sup> prend le relais du narrateur pour rapporter une légende qui lui a été contée ou pour rendre compte d'un événement auquel il a assisté. Les dix premières phrases de ces nouvelles correspondent à une sorte de pré-texte qui n'est autre que le cadre dans lequel se situe le futur narrataire. La nouvelle "Le Sourire de Marko" permet de mieux appréhender cette mise en scène du récit – dont la forme parangonique est issue du *Décameron* de Boccace – la "novella" était narrée oralement par un des membres d'une société conteuse.

Cette nouvelle s'ouvre sur "Le paquebot"<sup>[18]</sup>, espace où le narrataire va être "saisi" ; cinq phrases plus loin, une précision nous rapproche du futur conteur et de son auditoire : "La plupart des passagers"<sup>[19]</sup>, avant qu'ils nous soient enfin présentés dans la phrase suivante : "L'archéologue grec, le pacha égyptien et l'ingénieur français étaient restés sur le pont supérieur"<sup>[20]</sup>. Le procédé de singularisation qui permet la transition du général – "le paquebot" – au particulier – l'intervenant et ses auditeurs – est rapide et s'effectue par l'intermédiaire d'un resserrement focal : les premières phrases juxtaposent des focalisations spatiales de plus en plus restreintes. Et à l'instar des incipits précédemment analysés, chaque élément de cette transition est déterminé par un article défini qui lui confère une notoriété immédiate – grammaticalement, il est d'usage de déterminer par un article indéfini un substantif qui n'a pas encore été cité.

Les fonctions assumées par les ouvertures s'avèrent donc diverses : localiser la scène dans l'Orient annoncé par le titre du florilège – "routes du royaume de Han"<sup>[21]</sup>, "les plaines de l'Inde"<sup>[22]</sup> –, introduire les éléments nécessaires à la spécification des personnages essentiels, préciser le cadre qui permet

[16] *Ibid.*, p. 31.

[17] C. CAMERO-PEREZ, *op. cit.*

[18] *Nouvelles orientales, op. cit.*, p. 31.

[19] *Ibid.*

[20] *Ibid.*

[21] *Ibid.*, p. 11.

[22] *Ibid.*, p. 121.

d'appréhender le futur narrataire, mais aussi établir une fusion entre deux personnages. Cette symbiose, instaurée dès l'incipit, entre Wang-Fô et Ling, scande toute la nouvelle : "Le vieux peintre Wang-Fô et son disciple Ling erraient le long des routes du royaume de Han"<sup>[23]</sup>, "[...] et le maître et le disciple vagabondèrent ensemble sur les routes du royaume de Han"<sup>[24]</sup>, "[...] et le peintre Wang-Fô et son disciple Ling disparurent à jamais sur cette mer de jade bleu que Wang-Fô venait d'inventer"<sup>[25]</sup>. Cette fusion, réalisée dès la première phrase, reprise et dans le développement et dans la clausule, cerne le corps de la nouvelle et centre l'intérêt narratif autour de cette union indivise.

Afin de mieux juger des fonctions dont sont investies les clausules des *Nouvelles orientales*, il nous paraît nécessaire de citer à nouveau "Comment Wang-Fô fut sauvé". La dernière phrase reprend des précisions introduites dans l'incipit : "le peintre Wang-Fô et son disciple Ling"<sup>[26]</sup> ; seul a été évincé l'adjectif qualificatif "vieux" qui figurait dans l'ouverture : à la fin de la nouvelle, le peintre accède à l'au-delà de la mort, à l'éternité et à une vie sans âge. Mais dans un genre où l'on affirme ne devoir préciser que l'essentiel, cette répétition – renforcée par la formule équivalente située vers le milieu de la nouvelle : "le maître et le disciple"<sup>[27]</sup> – a de quoi surprendre. Elle permet en fait d'insister quant à l'indivisibilité du binôme Wang/ling, qui n'est d'ailleurs pas sans évoquer, de par sa musicalité et sa complexion, les deux forces complémentaires selon la dialectique chinoise : le "Yin" et le "Yang".

Cet exemple n'est en réalité qu'un grossissement des liens qui unissent, dans les *Nouvelles orientales*, les incipits aux clausules. Le parallélisme entre l'ouverture de "La Veuve Aphrodisia" et la finale, quoique atténué, semble quelque peu similaire. Quelques-uns des éléments présents dans l'incipit réapparaissent légèrement modifiés dans la clausule : "[Kostis] descendait"<sup>[28]</sup> est transposé en "la veuve Aphrodisia plongeait"<sup>[29]</sup> ; le surnom "Kostis le

[23] *Ibid.*, p. 11.

[24] *Ibid.*, p. 15.

[25] *Ibid.*, p. 27.

[26] *Ibid.*

[27] *Ibid.*, p. 15.

[28] *Ibid.*, p. 105.

[29] *Ibid.*, p. 117.

## *Titres, ouvertures et clausules dans les Nouvelles orientales*

Rouge<sup>[30]</sup> est légitimé par le fait “qu’il s’était chargé la conscience d’une bonne quantité de sang versé”<sup>[31]</sup>, un sang qui apparaît également dans la dernière phrase, mais associé à Aphrodisia : “[...] emportant avec elle la tête [de Kostis] barbouillée de sang”<sup>[32]</sup>. La descente de Kostis vers la vallée est devenue la plongée d’Aphrodisia vers la mort, et le sang, qui n’était à l’origine qu’intérieur à Kostis, s’est extériorisé pour contaminer à son tour la femme adultère, instaurant ainsi entre les deux êtres une union sanguine ...

À l’instar de ce que nous avons souligné quant à l’interdépendance entre le titre et l’incipit, il existe parfois un lien sémantique entre l’ouverture et la clausule. La dernière phrase de “Notre-Dame-des-Hirondelles” paraît répondre à la première : “[...] le moine Thérapion s’interrompait dans ses prières pour suivre avec attendrissement leurs amours et leurs jeux, car ce qui est interdit aux Nymphes est permis aux hirondelles”<sup>[33]</sup>, et l’ouverture nous précisait que ce moine était “doux seulement envers les créatures en qui il ne soupçonnait pas la présence des démons”<sup>[34]</sup>. Cette structure circulaire permet d’insister sur la métamorphose du moine, qui apprend, grâce à l’intervention épiphanique de Marie, à voir le bien là où il n’aurait décelé que la mal et à déjouer les apparences.

Les nouvelles de M. Yourcenar présentent souvent un schéma de clôture : la finale se noue à l’incipit, contribuant à centrer l’intérêt narratif qu’elles cernent autour d’un référent unique. Cette structure circulaire, qui nous ramène à l’ouverture, permet de conférer à l’ensemble une unité narrative : les éléments qui constituent cet ensemble convergent tous vers un seul et même pôle.

Ce sujet unique – thème et personnage – occupe dans les *Nouvelles orientales* une place stratégique manifeste : présent dès le titre, très souvent étoffé et souligné dans l’incipit et la clausule, il fait de chaque nouvelle un texte monothématique exclusivement orienté autour d’un seul référent narratif. Et si la nouvelle se clôt

[30] *Ibid.*, p. 105.

[31] *Ibid.*

[32] *Ibid.*, p. 117.

[33] *Ibid.*, p. 102.

[34] *Ibid.*, p. 91.

*Didier Garcia*

si volontiers sur elle-même, n'est-ce pas parce que cette unité narrative trouve dans son seul espace textuel sa signification ? Ce syncrétisme, que renforce la configuration circulaire, s'affirme comme un des traits distinctifs des nouvelles de M. Yourcenar.