

# DU BON USAGE DU NARRATAIRE

## Analyse du narrataire dans les *Nouvelles orientales*

par Yvon HOUSSAIS (Besançon)

*Avec tous mes remerciements à M Maurice Delcroix pour l'attention qu'il a bien voulu porter à ce travail.*

Dans son étude sur la survivance du cadre dans la nouvelle moderne, Carmen Camero-Perez<sup>1</sup> s'est intéressée aux fonctions didactiques de ces cadres qui prédéfinissent les grandes lignes d'orientation du texte à venir. Nous voudrions ici prolonger cette analyse en nous attachant au portrait du narrataire intradiégétique<sup>2</sup> et à ses relations tant avec le narrateur qu'avec le lecteur virtuel des *Nouvelles orientales*, étant entendu que nous ne nous intéresserons ici qu'aux nouvelles présentant un dispositif d'encadrement, à savoir : *Le sourire de Marko*, *Le lait de la mort*, *L'homme qui a aimé les Néréides*, *La fin de Marko Kraliévitich*.

### 1. Le narrataire, frère du narrateur

Dans *Le sourire de Marko*, un narrateur premier, non défini, disparaît totalement du récit après avoir présenté le groupe de personnages à qui il va incomber de prendre en charge l'énonciation, comme émetteur ou récepteur. Unis par une proximité géographique, ils partagent ce coin d'espace dans l'espace qu'est le paquebot qui « flottait mollement sur les eaux lisses, comme une méduse à l'abandon ».<sup>3</sup> Tout concourt

---

<sup>1</sup> Carmen CAMERO-PÉREZ, « La survivance du cadre dans la nouvelle moderne », *Littératures* n° 22, Printemps 1990, p. 105-113.

<sup>2</sup> Nous proposons, en reprenant la terminologie de Vincent JOUVE, (*La Lecture*, Hachette supérieur, 1993) d'appeler « narrataire intradiégétique », ce narrataire personnage que présente le récit cadre.

<sup>3</sup> Marguerite YOURCENAR, *Nouvelles orientales*, Paris, Gallimard, 1938. Éditions postérieures chez le même éditeur : 1963, 1978 (l'article empruntera

d'ailleurs à les isoler, le paquebot est à quai, les autres passagers sont descendus. Sans histoire, presque sans état civil, ils sont présentés aux lecteurs par le biais de l'article défini comme des personnages archétypiques, réductibles à une profession et une nationalité « [l']archéologue grec, le pacha égyptien et l'ingénieur français » (p. 31). Or, l'ingénieur deviendra par la suite narrateur et l'archéologue narrataire, d'où une très grande proximité entre les deux instances de la narration. Tous deux rivalisent de compétences historiques et le narrateur souligne l'érudition de son auditeur :

Et vous, Loukiadis, qui connaissez le passé comme un fermier connaît les moindres recoins de sa ferme, vous ne me direz pas que vous n'avez pas entendu parler de Marko Kraliévitich ? (p. 32)

Ainsi, le narrateur postule chez son narrataire le fonds culturel, pourrait-on dire qui permet de rattacher Marko à un contexte légendaire. Certes, l'archéologue affirme une distance : « Mon savoir se limite à la pierre sculptée » (p. 33), mais pour mieux affirmer l'union avec le narrateur autour des mêmes centres d'intérêt :

Pourtant, ce Marko m'a intéressé, moi aussi, et j'ai retrouvé sa trace dans un pays bien éloigné du berceau de sa légende. (p. 33)

Ici l'archéologue est presque un double du narrateur, il s'intéresse aux légendes orales, et a retrouvé trace de Marko, tout comme le récit à venir. Ultime preuve, s'il en est besoin, de cette communauté de valeurs, l'ingénieur termine les phrases de l'archéologue, en dévoilant lui-même le nom de ce lieu secret, le « Mont Athos », où le narrataire a retrouvé les traces de Marko. De la même manière, quoique constamment silencieux, mais ce silence n'est-il pas porteur de sens ? le pacha fait lui aussi figure de narrataire, dans la mesure où il est explicitement pris à parti par l'ingénieur, qui fait appel d'emblée à son adhésion : « auxquels vous comprenez bien, Pacha, que la poésie épique des Serbes ne rend pas toujours justice » (p. 32).

Dans *Le lait de la mort*, de la même manière, une connivence très forte unit le narrateur et son narrataire, compagnon de

---

ses citations à cette édition, en collection « L'imaginaire » ; les indications de pagination sans autres références renverront à cette édition), p. 31.

cabine, qui l'interpelle sous le vocable « vieil ami » (p. 46). Le narrataire est donc habitué aux histoires de Boutrin puisqu'il lui demande « une autre histoire » (p. 46) et est parfaitement au courant de son emploi du temps « Qu'avez-vous fait hier à Scutari ? » (p. 46). Comme dans l'exemple précédent, c'est cette fraternité qui permet au narrateur de solliciter une adhésion « Croyez moi Philip, ce dont nous manquons, c'est de réalités » (p. 47), adhésion qui lui est déjà tout acquise.

## 2. Une communication sans failles

Cette proximité du narrataire avec le narrateur permet l'instauration de règles optimales de la communication. Ainsi, c'est très souvent le narrataire qui déclenche le récit. L'exemple le plus éloquent en est Philipp Mild qui réclame explicitement une histoire :

Racontez moi une autre histoire, vieil ami [...]. L'histoire la plus belle et la moins vraie possible, et qui me fasse oublier les mensonges patriotiques et contradictoires des quelques journaux que je viens d'acheter sur le quai. (p. 46)

La demande définit une attente qui oriente la lecture vers le divertissement, l'univers de la légende, un univers trompeur, irréel, mais dont l'irréalité est préférée aux mensonges de la vie quotidienne. Il en va de même dans *L'homme qui a aimé les Néréides*, où une question, sans aucune indication permettant d'identifier le questionneur : « Il est sourd-muet ? » (p. 80) déclenche le récit de Démétriadis .

Élément déclencheur du récit, le narrataire apparaît également à la clôture, où il permet la mise en place du débat d'idées. L'épisode de la gitane, à la fin du *Lait de la mort*, montre bien à quel point cette évaluation du narrataire est une pièce maîtresse du dispositif d'interprétation. En effet, la nouvelle paraît s'arrêter sur les dernières paroles du narrateur intradiégétique soulignant lui-même la force émotive de son récit : « cette histoire digne d'inspirer aux poètes autant de larmes que celle d'Andromaque » (p. 57). L'apparition de la gitane fait d'abord figure de non événement, de détail anecdotique, secondaire. Si elle prend tout son sens, c'est parce qu'alors que Boutrin la repousse, le narrataire « la rappela pour lui faire l'aumône d'un dinar » (p. 58), ce qui déclenche la discussion avec le narrateur : « Qu'est-ce qui vous prend, vieux

rêveur » ? (p. 58). Il commet cependant une erreur d'interprétation du comportement de la gitane. Le narrataire y voit un équivalent de la jeune fille de la légende, supprimant ainsi l'antithèse passé/présent établie par le narrateur : « Ses seins et ses colliers valent bien ceux de votre héroïne albanaise » (p. 58). Cette erreur amène la correction du narrateur qui dévoile l'interprétation correcte du comportement de la gitane, et amène la conclusion du texte : « Il y a mères et mères » (p. 58).

Ainsi, même lorsque le lien fraternel unissant narrateur et narrataire connaît quelques accrocs, la distance qui s'instaure alors sert au total la lisibilité du texte, dans la mesure où elle permet un échange de points de vue fondamental à la dynamique des textes. En effet, dans la vaste confrontation entre Orient et Occident qu'organisent les nouvelles du recueil, les deux instances clés de la narration ne sont pas dans le même camp. Dans *Le sourire de Marko*, le prologue met en parallèle deux cultures, deux mythologies, deux types de héros. Aux héros occidentaux « maintenus par leur armature de principes comme les chevaliers du moyen âge par leur carapace de fer » (p. 33-34) s'oppose « ce sauvage Serbe », « héros tout nu. » (p. 34). Or, lorsque cette opposition est reprise en fin de texte, le narrataire est très clairement rejeté du côté des valeurs refusées : « Je ne voudrais pas médire de vos héros grecs, Loukiadis » (p. 42)<sup>4</sup>. Réciproquement, l'évaluation faite par le narrataire, contrairement à celle du narrateur qui conclut en soulignant l'émotion ressentie par le texte, reste extrêmement distanciée. Le qualificatif « bizarre » attribué à l'histoire ne l'engage guère et est même un peu ambigu en ce qui concerne l'interprétation. On pourrait presque y voir une remise en cause de la véridicité du récit, d'autant plus que cette ligne de sens est reprise par la suite où le narrataire jette clairement le doute sur la version recueillie par le narrateur :

Mais la version que vous nous en offrez est sans doute récente.  
Il doit en exister une autre, plus primitive. Je me renseignerai.  
(p. 41)

Il va de soi que cette remarque du narrataire est un faire-valoir du narrateur qui, dans ce débat truqué, se sert de l'objection pour rappeler le caractère populaire et rural de la légende,

---

<sup>4</sup> C'est nous qui soulignons.

## Du bon usage du narrataire

réaffirmer la transparence entre le récit qu'il vient de produire et celui qu'il a collecté :

Je vous l'ai donnée telle que me l'ont apprise les paysans du village où j'ai passé mon dernier hiver. (*ibid.*)

*L'homme qui a aimé les Néréides* complexifie encore ce jeu de distance et de proximité entre les deux instances de la narration. Le narrataire de Démétriadis, dont la présence se manifeste, nous l'avons vu, par une simple question, reste dans l'ombre jusqu'à la fin de la nouvelle, où sa réapparition à la première personne permet a posteriori de l'identifier comme étant le narrateur premier, responsable de la description initiale. C'est donc par le récit de Démétriadis que son portrait va se dessiner « en creux ». Ainsi, ce narrataire appartient-il plutôt au Nord qu'au pays méditerranéen et le narrateur du récit principal ne cesse de le marquer par l'usage du nous : « par exception chez nous, ces gens-là sont vraiment riches » (p. 81). Ce « nous » exclut en réalité l'interlocuteur qui, lui, est dans le camp du Nord : « Nos fantômes ne ressemblent pas à vos spectres du Nord » (p. 82). Le narrataire fait cependant aussi figure de médiateur entre les deux civilisations puisque Démétriadis ne juge pas nécessaire d'expliquer les références à la vie quotidienne grecque : le mur des icônes, le pilaf, l'ouzo.

En outre, comme si Yourcenar s'amuse, au sein de la narration, de cette thématique obsessionnelle de l'invisible, un second narrataire, que l'on peut supposer présent mais silencieux depuis le début de la narration, intervient brutalement à la fin du récit :

Mais enfin, Jean, dit avec irritation madame Démétriadis, vous ne pensez pas que Panégyotis ait réellement aperçu les Néréides ? (p. 87)

Madame Démétriadis joue ainsi, *in fine*, la fonction de contestation déjà mise en évidence, à cette différence qu'alors que l'on attendrait une réponse de Démétriadis, c'est le narrateur premier qui intervient pour donner vraisemblance à l'existence des Néréides : « j'aperçus [...] le seul objet qui pût fournir à ma conviction une preuve impondérable » (p. 88).

Le jeu sur les voix narratives et sur les différentes instances de la narration laisse ainsi une plus grande marge de manœuvre au lecteur, libre de partager la conviction du

narrateur ou de voir dans ce cheveu blond une preuve bien mince ! Il convient donc de nuancer ce didactisme analysé par Carmen Camero Pérez :

L'histoire racontée a donc une finalité : transmettre au narrataire un enseignement, une morale, ou un jugement abstrait.<sup>5</sup>

Si Yourcenar entend instruire son lecteur, elle ne le fait jamais par la simple transmission d'une interprétation, d'une vérité figée, immuable, d'une morale, préférant démultiplier et confronter les différents points de vue. Le procédé n'est cependant pas sans dangers.

### 3. Et le lecteur ?

Cette connivence narrateur/narrataire risque à tout moment de laisser de côté le lecteur.

Ainsi en va-t-il de la présentation de Kotor :

Kotor l'infidèle, qui vécut jadis sous le joug des Musulmans d'Albanie, auxquels, vous comprenez bien, Pacha, que la poésie épique des Serbes ne rend pas toujours justice. (p. 32)

On peut noter la présence de ce « vous comprenez bien » qui renforce le lien entre narrateur et narrataire, présente cette injustice comme une évidence qu'il n'est pas nécessaire de justifier ou d'expliquer. La communication, du fait de cette proximité entre les deux instances de la narration, se fait ainsi sur le mode de l'implicite, de l'allusif. Le narrateur élude un certain nombre de précisions, d'explications, censées être déjà connues du narrataire. Il en va ainsi d'un énoncé tel celui qui clôt *Le lait de la mort* : « il a manqué à l'*Illiade* un sourire d'Achille » (p. 42), qui présuppose un minimum de connaissance de l'œuvre et du héros d'Homère. De la même manière, dans les premières pages du *Lait de la mort*, Jules Boutrin, passe en revue quelques grandes figures féminines : « Quelques douzaines de mères et d'amoureuses, depuis Andromaque jusqu'à Griselda » (p. 47) ou, plus loin : « Isolde pour maîtresse, et pour sœur la belle Aude » (p. 47). Si l'on peut imaginer qu'Andromaque, Isolde ou Antigone, citée plus haut, fassent partie du bagage minimal du lecteur, en revanche l'identité de

---

<sup>5</sup> Carmen CAMERO-PÉREZ, *op. cit.*, p. 110.

Griselda ou Aude est beaucoup plus problématique. À qui ne peut référer cette dernière héroïne, échappera la distinction maîtresse / sœur opérée par le narrateur sans autre développement, tant elle est supposée faire sens pour le narrataire. Il en va de même de ces douaniers du début du *Sourire de Marko*, « beaux comme l'Ange des armées » (p. 31). Prise en charge par le narrateur principal et ne s'adressant donc pas à un narrataire intradiégétique spécifié, si elle suffit à dire la proximité entre deux religions, deux cultures dans cette partie des Balkans, elle ne peut faire sens qu'au lecteur capable de la référer à l'Ancien Testament.

Faut-il en déduire comme le fait Brian Gill à propos du narrataire de *L'Œuvre au Noir* que Yourcenar suppose un lecteur d'une rare érudition ? :

Ce que le texte explique, c'est ce que le lecteur est censé ignorer.  
Ce que le texte n'explique pas, c'est donc ce qu'il est supposé savoir.

À accepter ce point de vue, il faudrait déterminer pour *L'Œuvre au Noir* un lecteur possédant des connaissances peu communes.<sup>6</sup>

Précisons tout d'abord que même si certaines allusions échappent, la lisibilité des textes ne semble jamais perturbée. D'autre part, si Yourcenar ne répugne pas à instruire son lecteur, le faire entrer dans cette culture qu'il ignore peut-être, celui-ci n'est jamais noyé sous des connaissances ésotériques. Il semblerait ainsi que l'auteur ait eu conscience des risques que pourrait faire courir un narrataire trop spécifié et l'analyse des comparaisons est, à cet égard, très éclairante.

En effet, comme l'indique Gérard Prince dans son étude sur le narrataire :

Les comparaisons et analogies qu'on trouve dans une narration nous donnent également des indications plus ou moins précieuses. En effet, le deuxième terme d'une comparaison est toujours censé être mieux connu que le premier.<sup>7</sup>

On peut donc tenter d'approcher le narrataire en reconstituant un « genre d'univers qui lui est familier ».<sup>8</sup> Quel est l'univers

---

<sup>6</sup> Brian GILL, « Narrateur et narrataire chez Yourcenar », *Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction*, Tours, SIEY, 2000, 398 p, p. 128.

<sup>7</sup> Gerald PRINCE, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique* n° 14, 1973, p 178-196, p 185.

<sup>8</sup> *Ibid.*

familier du narrataire des *Nouvelles orientales* ? Est-ce celui d'un érudit passionné d'histoire locale comme le cadre le laisserait supposer ?

Une première constatation s'impose, le registre animalier est extrêmement présent, avec un bestiaire varié : chevreuil, faucon, pigeon, loup..., etc. Nulle recherche d'exotisme chez Yourcenar ! Ce registre est évidemment très présent dans le portrait, traditionnel morceau de bravoure du récit. L'aspect extraordinaire, aérien, la grâce de la jeune fille qui danse devant Marko est rendu par deux comparaisons : « comme le chevreuil qui bondit, comme le faucon qui vole » (p. 40). De la même manière l'animalité de Panégyotis, l'idiote, trouve toute sa puissance d'expression dans la comparaison « comme une mouette au bord d'un quai » (p. 80). Les éléments naturels occupent donc une place majeure dans le système métaphorique des *Nouvelles orientales*. Ainsi Marko se fait-il « rigide et froid comme un cadavre vieux de trois jours » (p. 37), les charbons ardents s'éteignent et noircissent « comme des roses rouges qui meurent » (p. 39). L'ambivalence constitutive des Néréides est tout entière contenue dans la comparaison qui les assimile aux éléments naturels : « comme la nature qui tantôt protège et tantôt détruit l'homme », « comme l'eau où l'on boit les germes de la fièvre » (p. 83).

Certes, le système comparatif fait appel à des éléments culturels plus spécifiques qui présupposent donc un narrataire possédant un minimum d'érudition. Ainsi, dans *Le lait de la mort*, la tour appelle la comparaison avec Babel : « comme Dieu fit crouler Babel » (p. 48). La mort est aussi évoquée, par une reprise presque stéréotypée : « comme un homme qui a rencontré sur la route la Mort elle-même, sa faux sur l'épaule, s'en allant faire sa moisson » (p. 51) ou plus loin de manière plus originale : « comme une médaille bénite, invisible à tous, sur laquelle Dieu lui-même aurait inscrit à quel genre de mort elle était destinée, et à quelle place dans son ciel » (p. 52). On trouve aussi des références à la culture grecque, avec l'image attendue du faune, le rapprochement entre Marko et Ulysse : Marko « nageait aussi bien qu'Ulysse, son antique voisin d'Ithaque » (p. 34), ou encore l'évocation de l'œuvre de Praxitèle : « Nos nymphes ressemblent plus à vos fées qu'à l'image que vous vous en faites d'après Praxitèle » (p. 83). Ce dernier rapprochement montre bien à quel point Yourcenar présuppose chez son narrataire un certain patrimoine culturel.

## Du bon usage du narrataire

De la même manière, la comparaison entre les traces de la beauté chez Panégyotis et « l'affleurement sous un terrain ingrat d'une statue antique brisée » (p. 80) renvoie à un élément de l'univers familier du narrataire.

Ces comparaisons sont cependant rares statistiquement et le champ symbolique se signale d'abord par sa relative simplicité. Cet univers est avant tout celui de la nature, des éléments, des forces cosmiques, ce qui nous rapproche, bien entendu, du mythe et montre, en outre, à quel point Marguerite Yourcenar se soucie de ménager son lecteur.

Notons, pour conclure, que ces narrateurs et narrataires brillants, érudits, lettrés, disparaissent totalement de la dernière nouvelle à cadre écrite par Yourcenar quarante ans après les nouvelles précédemment analysées : *La fin de Marko Kraliévitich*. Cette nouvelle nous semble en effet relever d'une esthétique très différente. Certes, il s'agit toujours d'une nouvelle à cadre puisque le narrateur principal s'efface derrière un des personnages, Andrev, ami du vieux Stéphan, lequel fait donc fonction de narrataire. Cependant, le dialogue entre narrataire et narrateur 2 frappe par sa brièveté et son économie. Nulle parenthèse érudite, les personnages choisis, un vieil ouvrier et son camarade, ne permettent guère la connivence culturelle dont nous avons parlé plus haut. Le dialogue s'engage immédiatement sur l'information principale, qui est déjà inscrite dans le titre de la nouvelle : « Tu sais que Marko était mort ? » (p. 132). D'ailleurs, le narrataire ne réagit que peu à cette nouvelle puisqu'il est déjà au courant : « Des chalands m'ont dit qu'il était mort » (p. 132) et semble, sans enthousiasme se résigner à écouter la narration qui va suivre : « Puisque tu as envie de raconter, raconte pendant que je travaille » (p. 132).

A également disparu l'évaluation finale du narrataire, propice au débat d'idées. À l'inverse de *L'homme qui a aimé les Néréides*, le fantastique n'est ni confirmé, ni infirmé, le mystérieux vieillard garde son énigme. Au lecteur de conclure, de construire le sens, peut-être en rapprochant le récit qu'il vient de lire avec son pendant du début du recueil : *Le sourire de Marko*.

Yourcenar ne renonce donc pas au cadre et au narrataire intradiégétique, héritages du siècle précédent, mais, dans ce

*Yvon Houssais*

dernier texte, il est frappant de constater qu'elle redynamise la nouvelle enchâssée pour l'inscrire dans une esthétique de la suggestion, de l'implicite, peut-être plus proche de la nouvelle moderne.