

D'UNE RHETORIQUE DE LA DISCRETION. LE PERSONNAGE DE MADELEINE D'AILLY.

par Maurice DELCROIX (Université d'Anvers)

Si la rhétorique d'aujourd'hui est l'art du discours littéraire, elle participe dans tout récit à l'élaboration des personnages, sélectionnant et distribuant l'information qui les constitue. Et s'il s'agit, dans tel récit de Marguerite Yourcenar, d'un personnage rare aussi bien que précieux, si l'information fournie, jouant des contrastes et composant avec les points de vue, brouille les pistes ou dissimule ses révélations majeures sous les jeux de la métonymie et de la métaphore, alors il faut parler d'une rhétorique de la discrétion et peut-être postuler qu'elle soit le parachèvement de l'art yourcenarien, quitte à ce que le rhétoricien, pour la décrypter, se fasse herméneute.

Dans *Un homme obscur* [1], Madeleine d'Ailly ne paraît qu'avec la parcimonie due à sa réserve et à la vraisemblance de ses rapports avec les domestiques : en tout une trentaine de mentions, la plupart laconiques et justifiées par un intérêt qui ne la concerne pas directement. Au début, elle est attestée le plus souvent à la suite de son père, après lequel elle prend rang. Témoin cette première mention, qui réfère au langage de l'intendante :

En parlant de ses maîtres, Monsieur Van Herzog et la fille de celui-ci, Madame d'Ailly, elle employait toujours un vague pluriel.(p.946[2])

Habituellement nantie de son titre, Madame d'Ailly est en tout cas *Madame*, le flamand *Mevrouw Clara*, pour l'intendante, marquant la différence des conditions. Aussi bien l'appellation révérencieuse est-elle le signe le plus tenace de la focalisation du récit, généralement empruntée à Nathanaël et à sa déférence de valet.

Cette focalisation est propre à nous informer des sentiments de

[1] Nous utiliserons l'édition des *Oeuvres romanesques* dans la Bibliothèque de la Pléiade, impression de 1982, pp. 915-1014, auxquelles renvoient nos chiffres entre parenthèses. La pagination est différente dans l'impression de 1988.

[2] Voir pp. 950, 951, 953, 954, 956-967.

Nathanaël pour sa maîtresse, mais la délicatesse, l'humilité de celui-ci sont telles qu'il ne s'avoue pas ce qu'il ressent pour elle, a fortiori ne soupçonne pas ce qu'elle ressent pour lui. Tel est le pur amour, qui ne s'exprime chez l'un que par le respect, chez l'autre que par l'attention bienveillante, en attendant le moment du baiser [3]. Le texte, toutefois, n'en fait pas cachotterie : son art n'est pas d'entretenir une devinette pour le lecteur, mais de maintenir le sentiment dans sa discrétion.

Pour donner un premier exemple de ce que nous entendons, à cet égard, par *rhétorique*, prenons les choses par leur début ou même avant leur début. Même si l'on ne peut s'en aviser que rétrospectivement, le récit autorise, de la façon la plus insidieuse, que Madame d'Ailly ait pu prendre part à la découverte de Nathanaël endormi sous la neige. Il donne ainsi à la première rencontre - inconsciente pour le jeune homme - la charge émotionnelle du sauvetage, et au relatif silence du texte à ce propos une valeur de retenue dont on ne peut attribuer le mérite, sinon l'ambiguïté, qu'au personnage de la jeune veuve. L'hypothèse trouve son support formel dans ce "vague pluriel" dont Mevrouw Clara use toujours pour parler de ses maîtres, mais semble-t-il aussi, moins régulièrement, pour parler d'elle :

C'est *nous* qui vous avons découvert sur le seuil du jardin, couché dans la neige [...] et *nous* ne vous laisserons pas manquer. *Ils* m'ont déjà permis plusieurs fois de ramener chez *nous* mes malades et mes infirmes. (p. 948 ; nous soulignons)

Cette virtualité d'une inconséquence de langage est rendue plus plausible, dans le même passage, par la précision apportée quant au lieu de la découverte, le "renforcement" (p. 946) où Nathanaël s'était couché devenant ici "le seuil du jardin" où on le trouve. Elle pourrait bien l'être encore davantage quand on lit peu après qu'il arrive à Madame d'accompagner Mevrouw Clara en ses démarches de charité. En fait, dans ce dernier cas, le texte s'emploie à contredire ses propres suggestions : Madame n'a "tenté" qu' "une fois" de suivre l'intendante,

[3] Le motif du "pur amour" est nommé dans le texte, mais par Monsieur Van Herzog, et à propos d'une toile représentant pathétiquement la séparation de Tite et Bérénice, connus par ailleurs comme un homme "court et gras" et une "quinquagénaire fort experte" (p.961), ce qui indique assez qu'ils n'en sont que la parodie.

D'une rhétorique de la discrétion

du moins dans ses visites aux suppliciés, s'étant "trouvée mal dans la cour de la prison" (p. 950). Ainsi mitigée, l'information est à la fois propice et contraire à l'idée que les deux femmes aient pu se trouver ensemble pour découvrir et sauver Nathanaël. Toutefois, la défaillance de Madame d'Ailly dans la cour de la prison, commentée avec suffisance par l'intendante - "Tout le monde n'a pas le tempérament qu'il faut pour supporter ces spectacles-là" (*ibid.*) - place les deux jeunes gens en rapport d'analogie, non tant par ce que leur faiblesse physique peut avoir d'appareusement commun, que par la peu commune sensibilité dont ils font preuve devant le spectacle ou le récit de la souffrance d'autrui, et que l'imperturbable Clara souligne par son contraste en continuant à manger placidement "sans s'apercevoir qu'elle bouleversait son commensal" (p. 950). A défaut d'attester des sentiments sans aucun doute prématurés, l'information disséminée dans ces passages constitue pour nos deux personnages une manière de prédestination textuelle à l'amour.

Ailleurs, le récit travaille avec la même subtilité à ce qui pourrait paraître à certains, sur le plan du contenu, comme son indiscrétion. Car il s'emploie à donner du corps à cette idéale, dont le visage nous restera pourtant inconnu. A cet effet, la focalisation empruntée à Nathanaël relaie, pour s'en indigner, la grossièreté des domestiques, ou s'attarde à ces tableaux de Diane ou de Judith qui ornent la maison. Analogies et contrastes concourent à lever le voile [4]. Plus secret, notre second exemple n'en est que plus insidieux. Il met en jeu un endroit du corps auquel Nathanaël s'est déjà montré sensible, dans une situation analogue - Madame étant assise au clavecin. Un jour qu'elle s'était tournée vers lui, il avait perçu le déplacement léger de ses genoux "sous les beaux plis du taffetas moiré" (p. 959). Aujourd'hui qu'il lui fait cadeau de Sauvé, c'est sur ses genoux qu'elle pose le chiot et le caresse :

Nathanaël le flattait aussi, timidement, faisant voir à Madame les longues oreilles, le flanc touffu et lisse, couleur d'acajou, contrastant avec les pattes blanches. (p. 977)

L'accent est mis sur l'exhibition de l'animal : Nathanaël fait l'article. Destinataire de la démonstration, Madame est préservée d'en être

[4] Voir à ce propos notre "Clair de femme dans *Un homme obscur*", in *Ouverture et Dialogue*, Mélanges offerts à Wolfgang Leiner, Tübingen, 1988, pp. 639-651.

l'objet. Les attributs animaux, longues oreilles, pattes, entretiennent le premier niveau de la lecture. C'est moins sûr du flanc touffu et lisse, ou du contraste des couleurs. Car la situation a l'équivocité d'une promiscuité, d'une rencontre de caresses [5], d'une complaisance à l'animalité. Que l'innocente bête soit ici le médiateur de la sensualité retenue, la suite immédiate le trahit, qui déplace pourtant le contact en lieu non suspect. La main de Nathanaël frôle un instant, "moins qu'un instant",

le bras dans sa manche en sabot. Madame ne broncha pas.[...] Pour lui, le contact de cet épiderme délicat lui fit l'effet d'une douce brûlure. (*ibid.*)

Cet attouchement de surface, où le vêtement anachronique chausse encore ce qu'il découvre, nous paraît, en dépit de la nudité sans inconvenance dont il s'avise et de l'effet démesuré qu'il avoue, comme le correctif des audaces métaphoriques qui le précèdent. Mais trop tard : ce qui est dit est dit. Il importe, dans l'histoire de Nathanaël, que le pur amour reste charnel en sa ferveur.

Métonymie et métaphore, au demeurant, peuvent signifier plus que la chair. Parmi les objets et divertissements qui touchent au personnage de Madame, certains privilégient la stylisation abstraite, s'approchent du visage inconnu, offrent leur transparence à l'intériorité. Le plus anodin est sans doute, parmi les signes de richesse de la maison, le traîneau que Nathanaël astique et vernit avant qu'on le range jusqu'au prochain hiver. Comme il se doit, Nathanaël astique deux traîneaux, celui du maître d'abord.

Celui de Monsieur Van Herzog, très simple, était souligné d'un filet doré ; celui de Madame d'Ailly, plus petit, avait des ferrures d'argent et une tête de cygne. (p. 950)

C'est assez pour donner à Madame, avant même qu'on ne la découvre, l'apanage de la beauté. Du filet doré à l'ornement d'argent, la hiérarchie se confirme, mais laisse apparaître, dans le second, la féminité du bijou : des ferrures aux ferrets - célèbres, Dumas aidant -, de la tête de cygne au col gracieux, une parure se met en place sous le

[5] Flatter n'est ici qu'une façon moins appuyée de caresser, par laquelle les deux gestes s'apparient sans que le texte le montre trop.

D'une rhétorique de la discrétion

manteau, le contexte immédiat brouillant les indices au point d'envoyer Nathanaël, sitôt après, manier la pelle et la pioche au jardin, mais non sans enchaîner sur la première relation explicite du valet et de la maîtresse, qui ne va pas non plus sans équivoque :

Un matin, la *jeune veuve* s'approcha de lui *sous la charmille* et dit d'un air embarrassé [...] (p. 950 ; nous soulignons).

Le second objet figuratif de la jeune femme devrait l'être par nature puisqu'il est censé lui offrir son reflet. Après les séances de musique,

Madame, seule dans la salle vide, s'approchait rêveusement d'un miroir, remontait une boucle ou réarrangeait son tour de gorge. (p.960)

Définissons le reflet comme l'image la plus fidèle, la métonymie la plus complète et la plus proche. Mais le texte ne la reflète pas à son tour. On prend soin de nous dire vide la salle dont les invités se sont retirés, mais c'est le miroir, pour nous, qui reste vide. Même la boucle remontée, le tour de gorge réarrangé, n'y trouvent pas véritablement place : entre le geste de s'approcher et ceux qui rétablissent la mise, auxquels l'alternative, renchérisant sur l'emploi de l'imparfait, donne valeur d'habitude ou d'anodine exemplarité, la sommaire narration escamote précisément le regard, intermédiaire ou simultané. Tout au plus s'avise-t-on que la boucle, le tour de gorge, par leur fonction limi-trophe, mettent virtuellement en valeur le visage qui nous est refusé. Aussi bien la rêveuse ne s'est pas vraiment regardée, maintenue comme au pourtour d'elle-même par le souci machinal de sa correction[6].

Pourtant, Madame est moins seule et la salle moins vide qu'on nous le dit. Compte tenu à nouveau de la focalisation réactualisée ici par l'appellation révérencieuse, il faut bien que Nathanaël soit présent à la scène, pour que rapport nous en soit fait. C'est lui qui la voit se regardant. Inversement, le rêve de la jeune femme dévoile pour le moins une inconnue : si, en ce contexte de soirée musicale, il peut

[6] Cf. , dans *Quoi ? L'Éternité*, cet autre personnage diaphane : Marie, dans sa cellule sans miroir, "ne se voit pas, et sans doute si elle avait devant elle une glace, et par hasard s'y regardait, ce qu'elle fait d'ailleurs rarement en temps ordinaire, elle ne se verrait pas davantage" (Gallimard, 1988, p. 56).

n'être qu'une dernière vibration de la fête esthétique, le seul rêve pourtant dont elle montrera plus tard, en baisant le jeune homme sur la bouche, désirer la réalisation, pourrait bien déjà ne chercher que lui. Aucun des deux, cependant, n'utilise à cette fin le miroir : ni Madame, par le détour d'un accessoire qui permet aussi de regarder derrière soi; ni Nathanaël, insoupçonné de chercher à la surprendre par la même voie. Mais que le miroir soit là, dans sa capacité de reflet et dans le vide où le récit le laisse, travaille au feu croisé des virtualités omises.

La troisième image, plus métaphorique, est liée à la même scène, mais orchestrée de façon plus complexe. C'est pourtant la métonymie qui donne le ton. Madame d'Ailly, en effet, entretient avec la musique des relations de bonne société : elle organise pour ses amis des soirées ou de petits cafés musicaux, elle-même "touche" du clavecin - l'expression apparaît trois fois (pp. 957, 959 et 960). Comme pour les traîneaux, le récit n'y vient qu'après avoir évoqué les réceptions du père, plus "bacchiques" (p. 957). On pouvait donc s'attendre à ce que la musique entre dans la caractérisation détournée de notre personnage. De fait, lorsque le texte évoque la soirée musicale, il commence par faire resurgir à la mémoire de Nathanaël le souvenir des voix aimées, celles de Janet, de Foy, de Saraï (p. 958). Mais c'est pour mieux en distinguer la pureté, la discrétion impersonnelle de la musique instrumentale :

Des sons purs (Nathanaël croyait maintenant préférer ceux qui n'ont pas, pour ainsi dire, subi une incarnation dans la gorge humaine) s'élevaient, puis se repliaient pour monter encore [...]. (*ibid.*)

Fort neuve chez le personnage, la préférence désincarnée s'interpréterait comme un effet de sa complaisance révérencieuse, si Madeleine d'Ailly n'était comme exclue de cette réflexion sur l'art. La musique, toutefois, ne se maintient pas au même niveau d'abstraction. Une double nature s'y dévoile, même si les contraires s'y concilient : les sons dansent "comme les flammes d'un feu, mais avec une délicieuse fraîcheur" (*ibid.*). Tantôt l'image est sans ambages celle de l'amour, aussitôt reniée : "Ils s'entrelaçaient et se baisaient comme des amants, mais cette comparaison était encore trop charnelle" (*ibid.*); tantôt elle se prête à une symbolique ambiguë, évoquant des serpents ou des volubilis aux délicats enroulements. Le mariage des

instruments y masque le couple, que découvrent les dialogues entre violon et violoncelle, viole et clavecin. Même "l'image de balles d'or descendant marche à marche un escalier de marbre" (*ibid.*), plus fidèle aux régularités musicales et à la matérialité des sons instrumentaux, se prête à la résurgence de quelque féerie, où la précieuse balle perdue roule au puits, en attendant que la restitue quelque crapaud amoureux d'une étoile. Même la montée de l'intensité musicale, en suscitant l'idée d'un "point de perfection comme jamais dans la vie" (*ibid.*), ne se maintient pas sans le retour des "mêmes unions miraculeuses" (*ibid.*), où chaque variation mène, "comme une caresse, d'un plaisir à un autre plaisir" (p. 959). Que la musique s'écoule dans le temps porte d'ailleurs à croire qu'elle n'est pas de l'ordre de la "perfection toute pure" (*ibid.*), l'ensemble de ces suggestions tendant à présenter l'extase musicale comme un désir ambigu de pureté.

Pourtant, le rapport avec la claveciniste ne s'est pas encore montré. C'est immédiatement après la scène du miroir qu'il apparaît. Madame d'Ailly, on s'en souvient, reste alors (presque) seule et rêve en silence. Tout au plus, "avant de refermer le clavecin", pose-t-elle "parfois un doigt distrait sur une touche" (p. 960), restituant à l'expression ancienne employée à son propos - *toucher du clavecin* - sa signification la plus dépouillée :

Ce son unique tombait comme une perle ou comme un pleur. Plein, détaché, tout simple, naturel comme celui d'une goutte d'eau solitaire qui choit, il était plus beau que tous les autres sons. (*ibid.*)

Le moment du miroir et celui de la note isolée ont en commun de permettre une amorce de dédoublement dans le personnage observé, qui chaque fois n'est pas tout entier dans ce qu'il fait : la jeune veuve est *rêveuse*, le doigt est *distrain*. Les deux notations sont susceptibles de se rattacher au même comportement mental, à la même évansion de la pensée. Mais la seconde ne caractérise que par défaut : la distraction n'est que manque. Se distend d'autant plus la relation entre l'intériorité de la rêveuse et le son produit : elle en est l'agent, non l'interprète ; *unique*, il n'implique pas son choix ; *détaché*, c'est d'elle, en premier lieu, qu'il se détache.

Faut-il le répéter, c'est Nathanaël qui l'entend et lui donne sa résonance verbale, relayé au niveau du récit par ce narrateur qui ne s'avoue pas. Pour le jeune homme, et dans ce contexte de soirée musi-

cale, il est le dernier écho de la fête sonore, fragile comme elle et comme elle producteur de beauté. Mais c'est d'elle aussi qu'il se détache, par sa supériorité et par sa plénitude (*Plein, [...] il était plus beau que tous les autres sons*). Détaché, en fait, de tout, même de l'instrument qui le produit - ne le dit-on pas bientôt *naturel* ? -, il pousserait à sa limite cette vertu d'abstraction que la musique instrumentale était censée atteindre, si l'amateur néophyte ne tentait d'en rendre compte par une série de comparaisons qui le concrétisent, d'abord pour l'oeil (*comme une perle ou comme un pleur*), ensuite pour l'oreille (*comme [le son] d'une goutte d'eau*), et dont la succession renforce sa cohérence plus qu'elle ne trahit leur approximation. Elles s'accordent en effet à lui donner son autonomie et sa continuité thématique : ce mouvement sans origine, sinon sans direction fatale - le son *tombe*, la goutte *choit* - et cette liquidité qui gonfle déjà la perle, par le souvenir du cliché qui lui donne belle eau, et qui se prête, une fois larme ou goutte d'eau, à suggérer la fragilité d'une existence tôt résorbée.

N'était jusqu'ici la valeur singulière que le jeune homme lui attribue, le son produit dans la salle vide, *tout simple, naturel*, semblerait tout au plus raviver en Nathanaël le pacte tacite qui s'était noué, au temps du Nouveau Monde, entre le naufragé et la nature. Cette signification seconde n'est certes pas négligeable : elle a valeur de suprématie discrète du naturel sur l'art, de la nature sur la culture. Mais un dernier élément nous retient d'en rester là. De la *perle* au *pleur*, l'enchaînement des comparaisons semble n'obéir qu'à l'entraînement paronomastique. Le premier terme, cependant, oserai-je dire entre nature et culture, prédispose à l'association de la beauté et du bijou. Le second, surtout, suffit à dire l'affectivité humaine. Certes, tous les traits qui ont renforcé l'autonomie du son unique concourent à isoler ce pleur, à le détacher de toute humaine source. Les seuls êtres avec lesquels, en vertu du contexte, il a partie liée sont le responsable de la comparaison plus que la productrice du son. Il pourrait n'être qu'une projection de l'auditeur émotif, une manière de dire son admiration, assimilant le son qui la provoque et les larmes qu'elle pourrait faire jaillir. C'est pourtant vers Madame d'Ailly que penchera l'herméneute que nous nous efforçons d'être. Non tant parce qu'elle est le doigt qui enfonce la touche. Mais parce que dans ce contexte parcimonieux, elle fut d'abord le visage cherché en vain dans le miroir : cette précieuse présence, dissimulée lors même qu'elle se re-

D'une rhétorique de la discrétion

garde. Entre le miroir, la perle, le pleur, un rapport se devine, qui tient à la nature des choses et aux logiques de l'imaginaire, mais plus encore à la nécessité interne, pour le lecteur frustré, de cerner l'insaisissable en sa limpidité, de l'englober dans sa transparence. De la paronomase à l'allitération, répétée à l'initiale du mot et de la phrase, et dont la répétition se resserre ensuite, puis se distend ("perle [...] pleur. Plein, [...] simple, [...] plus [...]"), l'effet de sonorité reproduit jusqu'à l'obsession, comme dans tel prélude de Chopin, ce pleur pourtant *unique*. Par ce jeu subtil, l'abstraction sonore devient signe de chagrin persistant, mais dissimulé. L'aveu non voulu ouvre, dans la réserve de la jeune veuve, une faille qui se révèle blessure. Pourquoi pleurer ?

Pourquoi, sinon parce que l'amour est impossible ? Nous définissons l'herméneute, en l'occurrence, comme le rhétoricien qui s'oublie, comme l'analyste qui se laisse emporter. Nous cherchions un personnage de papier, trop certain de ne le trouver que dans l'agencement des mots. Et voici que les mots, en l'évitant, le découvrent. La part du non-dit l'emporte sur les évidences contraignantes du dire. Le beau visage inconnu resplendit de toute son absence, et il est celui, pathétique en sa discrétion, de l'Inconsolée [7].

[7] Un exposé aussi court ne saurait épuiser la signifiante du personnage, et notamment ce qu'il devient pour Nathanaël dans la solitude de l'île. Voir "Clair de femme dans *Un homme obscur*", *op. cit.* Un autre regret : de remettre à plus tard la comparaison des fonctions révélatrices de la musique dans *Un homme obscur, Alexis et Quoi ? L'Eternité*.

