

# LA MISE EN CAUSE DU LANGAGE DANS ALEXIS OU LE TRAITÉ DU VAIN COMBAT ET UN HOMME OBSCUR DE MARGUERITE YOURCENAR

par Sylvia MARTEL (Plum)

On connaît l'amour de la romancière pour le mot juste, sa grande exigence vis-à-vis de la langue, ce qu'on pourrait appeler même sa méfiance à l'égard du langage qui la poussait à livrer elle-même l'interprétation de ses romans ou de ses personnages dans de multiples préfaces, postfaces ou carnets de notes.<sup>1</sup> A moins que ce ne fût d'ailleurs une méfiance envers son lecteur. Nombre de ses œuvres portent une réflexion critique sur le langage ; Hadrien comme Zénon expriment au détour d'une phrase leur distance par rapport à la parole et pointent la faiblesse des mots à traduire l'expérience humaine : « Au plus profond, ma connaissance de moi-même est obscure, intérieure, informulée, secrète comme une complicité. »<sup>2</sup> C'est le cas également d'Alexis et de Nathanaël, héros respectifs du premier et du dernier roman de l'écrivain, *Alexis ou le Traité du vain combat* et *Un homme obscur*<sup>3</sup>, qui feront ici l'objet de notre réflexion. En nous appuyant sur leur discours, nous verrons comment le langage est affecté de suspicion, comme miné de l'intérieur et quelles solutions lui préfèrent les personnages dans leur tentative pour « dire » leur être.

## La suspicion sur les mots

*Alexis ou le Traité du vain combat* est une confession. Dans ce roman, le héros est gêné dans l'aveu de son homosexualité, terme qu'il n'emploie d'ailleurs jamais, par des réticences morales. La réticence constitue même en soi une stratégie rhétorique du personnage. Alexis avoue se méfier de la parole : « Mais vous le voyez, j'hésite ; chaque mot que je trace m'éloigne un peu plus de ce que je voulais d'abord exprimer. »<sup>4</sup> Dans *Un homme obscur*, Nathanaël est un être fruste,

---

<sup>1</sup> Les actes du colloque *Aux frontières du texte* analysent très bien et dans le détail le phénomène du paratexte exceptionnellement abondant chez Yourcenar : *Marguerite Yourcenar. Aux frontières du texte*, Actes du colloque des 10-11 mai 1994, Roman 20-50, Université Charles de Gaulle-Lille III.

<sup>2</sup> YOURCENAR Marguerite, *Mémoires d'Hadrien, Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 304. Abréviation désormais utilisée OR.

<sup>3</sup> *Un homme obscur* a fait l'objet d'une analyse détaillée par le groupe Yourcenar d'Anvers : *Nathanaël pour compagnon*, *Bulletin* n°12, SIEY, Tours, décembre 1993.

<sup>4</sup> OR, p. 10.

s'exprimant dans un langage simple qui remet en question par sa personnalité de « Candide »<sup>5</sup> le sens conventionnel des mots. Les deux personnages se trouvent donc aux prises avec un langage qui ne les satisfait pas et invitent le lecteur à les suivre dans leur réflexion, ou réaction dans le cas de Nathanaël, sur les mots.

Comme Marguerite Yourcenar, Alexis a l'expression rigoureuse. Il prend la parole, ou la plume, pour dire la vérité, ce qui signifie pour lui tout dire : « Cette lettre, mon amie, sera très longue. [...] on est toujours si peu clair dès qu'on essaie d'être complet ! Je voudrais faire un effort, non seulement de sincérité, mais aussi d'exactitude. »<sup>6</sup> Pourtant, sa prétention à la vérité est atteinte dans ses fondements par l'ambition de son projet car traduire fidèlement la vie lui paraît une entreprise impossible : « La vie, Monique, est beaucoup plus complexe que toutes les définitions possibles ; toute image simplifiée risque toujours d'être grossière. »<sup>7</sup> Le personnage se trouve donc devant une aporie : comment répondre à la nécessité absolue de dire la vérité alors que le moyen, le langage, ne peut satisfaire cette exhaustivité et cette exactitude ? Alexis ne se résout au paradoxe d'écrire que dans une utilisation à la fois hésitante et scrupuleuse des mots. L'ensemble de sa confession relate ce processus d'accession à la vérité de soi par la révélation de soi ; la parole permet à Alexis de se réconcilier avec lui-même parce qu'elle ôte le poids de la culpabilité liée au mensonge : « Vous étiez le seul être devant qui je me jugeais coupable, mais écrire ma vie me confirme en moi-même », dit-il à la dernière page. Si elle a finalement un effet cathartique, dès l'ouverture du récit cette volonté d'explication est pourtant mise en doute à travers une remise en question fondamentale, celle des mots<sup>8</sup> :

J'ai lu souvent que les paroles trahissent la pensée, mais il me semble que les paroles écrites la trahissent encore davantage. [...] Écrire est un choix perpétuel entre mille expressions, dont aucune ne me satisfait, dont aucune ne me satisfait sans les autres.

Le verbe subjectif *trahir* connote péjorativement le langage en le privant de son caractère de vérité. Pour Alexis, les mots manquent de précision et ne parviennent pas à rendre compte de la réalité dans sa vérité et surtout dans sa complexité, ce qui revient implicitement à dire qu'ils mentent pour une part : « Les mots servent tant de gens,

---

<sup>5</sup> Le parallèle est fait par Maurice DELCROIX dans son introduction au *Bulletin* n°12 de la SIEY déjà cité.

<sup>6</sup> OR, p. 9.

<sup>7</sup> OR, p. 18.

<sup>8</sup> OR, p. 9.

Monique, qu'ils ne conviennent plus à personne ; comment un terme scientifique pourrait-il expliquer une vie ? Il n'explique même pas un fait ; il le désigne. »<sup>9</sup>

Le distinguo qu'Alexis suppose entre *expliquer* et *désigner* intéresse le linguiste car le reproche fait implicitement au mot peut surprendre : qu'un mot désigne un fait, c'est-à-dire qu'il en soit le signe linguistique, est là le principe de la langue et de l'arbitraire du signe. *Désigner* est un verbe objectif pourtant associé ici à une valeur péjorative : il est inférieur à *expliquer* dans la performance linguistique puisqu'il « n'explique même pas ». Il est également insuffisant car la permanence du lien signe-référent est, d'après Alexis, inapte à traduire la multiplicité des référents. Celui-ci nous propose implicitement une vision perpétuellement mouvante de l'univers, insaisissable par un outil aussi statique et limité que la langue. Alexis sera d'ailleurs sur ce point rejoint par Zénon<sup>10</sup> :

Vos doutes et votre foi sont des bulles d'air à la surface, mais la vérité qui se dépose en nous comme le sel dans la cornue au cours d'une distillation hasardeuse est en deçà de l'explication et de la forme, trop chaude ou trop froide pour la bouche humaine, trop subtile pour la lettre écrite et plus précieuse qu'elle.

Si les mots sont infidèles, les livres sont vains car ils ne peuvent par conséquent transmettre l'expérience humaine. Constatation apparemment paradoxale sous la plume d'un écrivain, même si c'est ici le personnage qui parle<sup>11</sup> :

Je n'ai jamais aimé les livres. Chaque fois qu'on les ouvre, on s'attend à quelque révélation surprenante, mais chaque fois qu'on les ferme, on se sent plus découragé. [...] Mais les livres ne contiennent pas la vie ; ils n'en contiennent que la cendre ; [...]

Nous retrouvons la même idée chez Nathanaël<sup>12</sup> :

[...] on rencontrait parfois au détour d'une page quelques vers coulant comme du miel, un assemblage de syllabes qui laissaient dans l'âme un arrière-goût de bonheur. [...] Mais ce n'étaient quand même que des mots, moins beaux que les oiseaux au cou chatoyant et lisse.

On peut remarquer que tout le récit d'Alexis balance entre deux grands réseaux sémantiques qui s'opposent dans l'attitude locutoire

---

<sup>9</sup> OR, p. 19.

<sup>10</sup> OR, p. 643.

<sup>11</sup> OR, p. 23.

<sup>12</sup> OR, p. 969.

qu'ils désignent comme dans leur valeur axiologique : *dire* (positif) et *ne pas dire* (négatif). Il s'agit de dire pour mettre à jour ce qui est *caché, secret*. *Ne pas dire*, c'est *taire* ou se *taire*, c'est-à-dire *mentir* ou laisser la place au *silence*. Comme *dire* relève du vrai, *ne pas dire* ou *ne pas tout dire* relèvent du mensonge. Pour Alexis, mais nous sommes là dans les valeurs morales chrétiennes, ce qui n'est pas vrai est mal ; il est donc mal de se taire, mal de mentir. Alexis parle – ou écrit – pour rompre avec le mensonge passé : « Nous avons tant menti, et tant souffert du mensonge, qu'il n'y a vraiment pas grand risque à essayer si la sincérité guérit. »<sup>13</sup> Dans son propos, *mentir*, ce n'est pas dire le faux, c'est surtout *se taire*, c'est-à-dire ne pas dire le vrai, tenir cachés des faits, pour soi ou pour les autres, par une espèce de loi naturelle du secret. Alexis se souvient qu'enfant<sup>14</sup> :

[Il]comprenai[t] déjà que tout a son secret, et les étangs comme le reste, que la paix, comme le silence, n'est jamais qu'une surface, et que le pire des mensonges est le mensonge du calme.

L'image de l'univers qui se construit implicitement à travers ces paroles est celle d'un monde où les hommes se cachent derrière le silence ou les demi-vérités. On peut aussi *se taire* pour dissimuler ce qu'on croit mal : « La première conséquence de penchants interdits est de nous murer en nous-mêmes : il faut se taire ou n'en parler qu'à des complices. »<sup>15</sup> *Se taire* devient alors une *faute* et Alexis déplore que le silence, qu'il aime par ailleurs, prenne une dimension coupable<sup>16</sup> :

Il est terrible que le silence puisse être une faute ; c'est la plus grave de mes fautes, mais enfin, je l'ai commise. Avant de la commettre envers vous, je l'ai commise envers moi-même. Lorsque le silence s'est établi dans une maison, l'en faire sortir est difficile ; plus une chose est importante, plus il semble qu'on veuille la taire.

Le rapport de Nathanaël au langage est différent. Il n'entretient pas avec les mots ou la culture un rapport de sujétion, qui pourrait être celui de l'admiration de l'individu peu instruit mais adopte au contraire une distance, une indépendance intellectuelle qui le fait s'interroger avec bon sens sur la signification des mots, autrement dit sur le rapport qu'ils entretiennent avec la réalité et avec la vérité. Pour Nathanaël les mots mentent car ils travestissent la réalité de l'existence en la compliquant, comme le font les discours savants sur

---

<sup>13</sup> OR, p. 10.

<sup>14</sup> OR, p. 22.

<sup>15</sup> OR, p. 35.

<sup>16</sup> OR, p. 15.

les choses. Nous donnerons pour exemple un extrait significatif de la manière dont la critique opère dans ce roman : (le personnage admire un tableau) : « C'était, lui dit-on plus tard, un chef-d'œuvre de clair-obscur, c'est-à-dire qu'un peu de jour s'y mêlait à beaucoup de nuit. »<sup>17</sup> La juxtaposition des deux énoncés, relevant de deux énonciateurs différents, crée un effet de dévalorisation du premier et de valorisation du second par un phénomène que Genette appelle la « contre-valorisation compensatoire »<sup>18</sup>. Le « chef-d'œuvre de clair-obscur » est axiologiquement positif pour le locuteur désigné par le pronom indéfini « on » qui renvoie à Monsieur d'Ailly ou à ses amis savants. Mais « on » est en même temps ici affecté d'une connotation péjorative car il se substitue à la doxa, la pensée commune. Il traduit l'admiration toute faite partagée par la grande majorité des locuteurs. La deuxième partie de l'asyndète qui consiste à reformuler « clair-obscur », se lit alors comme une paraphrase ironique par la reprise de l'antithèse clair/obscur à l'aide d'un lexique et d'une forme populaires « un peu de jour et beaucoup de nuit ». Cette tautologie pourrait paraître simpliste si elle n'était justement valorisée par la dévalorisation du premier membre de la phrase mais aussi par le contexte, largement critique dans cette page à l'égard des « doctes ». Elle nous invite au contraire à lire ici, à travers la voix de Nathanaël, et peut-être celle de son auteur, une remise en question des valeurs, en particulier des jugements conventionnels portés sur le monde. Nathanaël voit les choses comme elles sont et surtout tend à les *dire* telles qu'elles sont. Le regard à la fois naïf et critique qu'il porte engage à lire comme une vérité le point de vue qu'il incarne. Il décape les mots de leur vernis de convention et du même coup dévoile l'illusion de leurs référents.

La désignation par le langage peut aussi parfois être nettement insuffisante pour rendre la variété et la richesse de l'expérience humaine. C'est ce que remarque, désabusé, Nathanaël en entendant Saraï traitée de « putain juive » : « Et Saraï était une putain, certes, et elle était juive, mais ces deux mots ne suffisaient pas pour la définir. Ni l'un ni l'autre, d'ailleurs, ne signifiait ce qu'y mettait le petit Cruyt. A vrai dire, ils ne signifiaient presque rien. » Ayant presque vidé les mots de leur sens conventionnel, Nathanaël remet alors en cause le rapport langage / connaissance et nie que celui-ci puisse servir de véhicule fidèle au savoir. C'est un reproche qu'il formule dans la dernière conversation avec le savant Léo Belmonte, conversation à portée métaphysique dans laquelle il entre avec beaucoup de

---

<sup>17</sup> OR, p. 1003.

<sup>18</sup> GENETTE, Gérard, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Seuil, Paris, 1976.

précaution : « Il me semble que Monsieur réussit à joindre et à lier entre elles les choses, et par là j'entends aussi les objets, les notions des hommes, à l'aide de mots plus fins et plus forts que les choses ne sont. »<sup>19</sup> A partir du moment où Nathanaël se retrouve isolé, dans la dernière partie du récit, sur la petite île où il mourra, le texte souligne par deux fois l'inanité du langage. Nous sommes, on le voit, à l'opposé d'une idéologie où le verbe est fondateur, où nommer c'est déjà imprimer la vie. Dans l'univers de Nathanaël, l'invocation est vouée à l'échec, la parole n'est douée d'aucun attribut magique<sup>20</sup> :

Au bout d'un moment, il plia les jarrets comme s'il allait tomber ou s'apprêtait à prier, et dix fois, vingt fois, à haute voix, cria le nom de Sarai. L'immense silence qui l'entourait ne lui renvoya pas même un écho. Alors, mais à voix basse, il répéta un autre nom. Ce fut la même chose.

La critique du langage dans *Un homme obscur* se fait donc à travers le jeu subtil d'une polyphonie énonciative mêlant la voix du narrateur, les réflexions du personnage sur sa vie et ce (ceux) qui l'entoure(nt), les voix des autres personnages. A travers ses pensées – paroles silencieuses – Nathanaël envisage l'expérience humaine et les valeurs de la société.<sup>21</sup> Il nous semble significatif qu'un lexique moraliste au sens strict, par exemple des adjectifs axiologiques comme *juste, honnête, bien, mal*, soit absent du discours du héros qui préfère des termes évaluateurs comme *beau, bon, pur, propre* et *doux*. Les vocables à connotation morale (*juste, honnête*) sont quant à eux remis en cause. En effet, ils sont utilisés par des personnages en décalage avec leur lexique, qui ne sont pas ce qu'ils disent (par exemple la mère de Nathanaël), ce qui a pour effet de jeter le discrédit sur ces valeurs et d'engager le lecteur à une réflexion sur leur réalité, telle que la doxa les véhicule. Comme Alexis, Nathanaël propose une nouvelle éthique fondée sur l'absence de préjugés et des valeurs morales de vérité, d'intégrité, d'honnêteté. Comme dans *Alexis*, la remise en question de la doxa conduit à une réflexion sur la praxis.

---

<sup>19</sup> *OR*, p. 1009.

<sup>20</sup> *OR*, p. 1026.

<sup>21</sup> Nous rejoignons ici Paul JORET dans son article « *Un homme obscur* de Marguerite Yourcenar : un "traité du vain combat" ? », *Bulletin de la SIEY*, n°12, op. cit. : « Que ce soit par excès ou par défaut, il y a au moins non-congruence, dans *Un homme obscur*, entre penser et communiquer. Plus une expérience est authentique, plus elle semblerait échapper à la catégorisation qu'implique le commerce langagier. La nouvelle multiplie les réflexions visant les livres, les œuvres d'art et les concepts socialement cautionnés » p. 84.

## Les remèdes aux mots : la musique et le silence

María-José Vázquez de Parga a montré dans une étude<sup>22</sup> détaillée que la musique et le silence assument pour Marguerite Yourcenar une valeur de « perfection esthétique » et de « révélation ». Il nous semble également particulièrement frappant que, dans les deux récits que nous étudions, le langage, affecté de suspicion par les personnages principaux, soit relayé par la musique, sorte de palliatif aux mots. Alexis l'exprime clairement<sup>23</sup> :

Woroïno était plein d'un silence qui paraissait toujours plus grand, et tout silence n'est fait que de paroles qu'on n'a pas dites. C'est pour cela peut-être que je devins musicien. Il fallait quelqu'un pour exprimer ce silence, lui faire rendre tout ce qu'il contenait de tristesse, pour ainsi dire le *faire chanter*.

Dans *Un homme obscur*, la musique est la seule forme d'art qui échappe à l'assez sévère critique de l'humanité par le personnage. Elle constitue une alternative possible à la faiblesse du langage et même, un moyen de transcender le monde ou d'en oublier pour un moment la dureté.

Le *silence* a un statut ambivalent dans le discours d'Alexis. Quand il est synonyme de *se taire*, il devient une *faute*. Ce n'est pourtant pas sa seule valeur, et ce n'est surtout pas celle qui domine. Il se trouve la plupart du temps valorisé axiologiquement par un phénomène de contraste. Si les mots sont « cruels » : « Il fallait qu'il ne se servît pas des mots, toujours trop précis pour n'être pas cruels [...] », seuls le silence ou la musique deviennent des moyens acceptables de communiquer avec autrui ou de s'exprimer soi-même : « Le silence ne compense pas seulement l'impuissance des paroles humaines, il compense aussi, pour les musiciens médiocres, la pauvreté des accords. »<sup>24</sup> Il permet également la valorisation des personnages, en particulier celui de Monique, en entrant dans leur désignation : « Puis votre belle voix grave, un peu voilée, votre voix trempée de silence [...] », « Nous les lisions ensemble, mais non pas à voix haute, nous savions trop bien que les paroles rompent toujours quelque chose. C'étaient deux silences accordés. »<sup>25</sup> C'est encore le silence qui

---

<sup>22</sup> VÁZQUEZ DE PARGA, María-José, « Musique et silence. Alexis de Marguerite Yourcenar », *Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar*, Actes du colloque tenu à l'Université de Tours en novembre 1988, J.-P. CASTELLANI et R. POIGNAULT éd.s., Tours, SIEY, 1990, p. 215-224.

<sup>23</sup> *OR*, p. 16.

<sup>24</sup> *OR*, p. 49.

<sup>25</sup> *OR*, p. 58.

est convoqué au point culminant de la confession pour prendre le relais de la parole, l'alexandrin blanc de la première phrase soulignant rythmiquement le désir d'harmonie d'Alexis : « Et maintenant, Monique, il faudrait du silence. Ici doit s'arrêter mon dialogue avec moi-même. [...] Mais je vais voir s'il est possible d'écrire aussi à voix basse. »<sup>26</sup> On se souvient également que Marguerite Yourcenar désignait Nathanaël dans la postface comme « un individu à peu près inculte formulant silencieusement sa pensée sur le monde qui l'entoure [...]. Nathanaël est de ceux qui pensent presque sans l'intermédiaire des mots. »<sup>27</sup>

Dans les deux textes, le silence est lexicalement relié à la musique : « Il m'a toujours semblé que la musique ne devrait être que du silence, et le mystère du silence, qui chercherait à s'exprimer »<sup>28</sup>, dit Alexis, et ce dans une dynamique d'expansion. Contrairement aux mots, marqués par leur finitude, leurs limitations, la musique est reliée lexicalement à l'isotopie de l'infini. Elle est également reliée constamment par un système métaphorique à l'isotopie de l'eau : « Voyez, par exemple, une fontaine. L'eau muette emplît les conduits, s'y amasse, en déborde, et la perle qui tombe est sonore. Il m'a toujours semblé que la musique ne devrait être que le trop-plein d'un grand silence. »<sup>29</sup> Comme l'eau, la musique est fluide, précieuse, « la perle qui tombe » et se situe à la croisée de deux états : « l'eau muette » devient « perle sonore », le son résultant alors d'une sorte de « cristallisation » du silence. La même métaphore se retrouve dans *Un homme obscur* quand Nathanaël entend Madame d'Ailly jouer du piano<sup>30</sup> :

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.

La musique permet à l'âme, plus encore que de s'exprimer, de se vivifier : « Il est des musiques fraîches où l'on se désaltère, du moins je le pensais. » Elle joue même à la fin du récit un rôle libérateur essentiel puisque c'est en jouant du piano, le dernier soir passé à Woroino, qu'Alexis comprend enfin qui il est et qu'il décide d'assumer sa nature. Développé sous la forme de la scène<sup>31</sup>, le récit décrit scrupuleusement les étapes de la prise de conscience, du désespoir le

---

<sup>26</sup> OR, p. 62.

<sup>27</sup> OR, p. 1069.

<sup>28</sup> OR, p. 49.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> OR, p. 1002.

<sup>31</sup> OR, p. 73.



plus total : « J'interprétais mes souffrances physiques comme un présage funèbre : je m'étais résolu à me laisser mourir. » aux premières lueurs de compréhension : « Je commençais seulement à comprendre le sens de cette musique intérieure, de cette musique de joie et de désir sauvage que j'avais étouffée en moi. [...] Je commençais à comprendre cette liberté de l'art et de la vie, qui n'obéissent qu'aux lois de leur développement propre » jusqu'à la libération : « [...] et je commençais à comprendre qu'il y a quelque beauté à vivre de son art, puisque cela nous libère de tout ce qui n'est pas lui. » La métaphore de l'eau sous-tend tout le récit des retrouvailles avec la musique : « Je jouais vaguement, laissant chaque note flotter sur du silence » et la présente comme un bain lustral qui purifie son âme de toute douleur : « 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. » Le mouvement de la musique imprime le rythme de la pensée qui plonge métaphoriquement vers la compréhension de l'être : « [...] et ce que je regrettais, remontant, de pensées en pensées, d'accords en accords, vers mon passé le plus intime et le moins avoué, c'étaient, non pas mes fautes, mais les possibilités de joie que j'avais repoussées. » La prise de conscience d'Alexis assume ainsi la dimension symbolique d'une nouvelle naissance ou d'un baptême puisque l'eau est reliée traditionnellement par connotation à la vie, mais aussi aux rites de naissance<sup>32</sup>.

La musique est enfin associée dans son discours à la dimension animique de l'être : « On dit que la musique est l'univers de l'âme ; cela se peut, mon amie : cela prouve simplement que l'âme et la chair ne sont pas séparables, et que l'une contient l'autre, comme le clavier contient les sons. »<sup>33</sup> À ce titre, elle confine à la dimension spirituelle : « Elles [ses mains] étaient mon intermédiaire, par la musique, avec cet infini que nous sommes tentés d'appeler Dieu [...] »<sup>34</sup>. Axiologiquement, elle se charge ainsi d'une valeur extrêmement

---

<sup>32</sup> Dans « Alexis ou naissance et rupture », *Marguerite Yourcenar*, Actes du 1<sup>er</sup> colloque international tenu à l'Université de Valencia, 8-9 novembre 1984, éd. Elena REAL, Universitat de València, secretariado de publicaciones, 1986, p. 143-148, Daniel LEUWERS montre que la rupture d'Alexis avec son passé et sa femme permet la naissance de son moi créateur : « Épistolier, Alexis se pose les problèmes qui hantent tout créateur, et il n'y a rien là de très étonnant dès lors que nous apprenons que le héros est musicien. Alexis ébauche d'ailleurs un constant parallèle entre la pratique scripturale, insatisfaisante et simplificatrice, et la pratique musicale qui « seule permet les enchaînements d'accords ». Le récit de Marguerite Yourcenar pourrait à la limite être lu comme un dépassement de l'écriture par la musique. Du moins l'écriture de Marguerite Yourcenar joue-t-elle de cette métaphore implicite. »

<sup>33</sup> *OR*, p. 66.

<sup>34</sup> *OR*, p. 75.

positive pour le croyant qu'est Alexis. Le système de correspondance entre le silence et la musique est donc très cohérent, la musique comblant les lacunes du discours. Le lien synesthésique que pose Marguerite Yourcenar entre la musique et l'eau confère au texte une dimension poétique que l'on peut rattacher à la volonté d'Alexis comme de son auteur d'exprimer une réalité difficilement traduisible par l'usage conventionnel des mots.

De la même façon, dans *Un homme obscur*, le thème des sonorités est prégnant et sert, pour ce personnage qui use peu de la langue, à traduire sa perception du monde. Il se divise en deux groupes de vocables axiologiquement antithétiques, la *musique* et le *bruit*. La musique est reliée à l'univers de l'idéal, de la perfection alors que le bruit constitue la trace sonore de la souffrance humaine. Régulièrement, Nathanaël assiste à des concerts de musique de chambre où il sert des rafraîchissements aux invités de Madame d'Ailly. La musique émeut Nathanaël à un point tel que les mots lui échappent : « Puis, tout à coup, *cela* surgissait comme une apparition que l'on entendrait sans la voir. »<sup>35</sup> Pour essayer de rendre compte de l'effet ressenti, il utilise un système de comparaisons concrètes, puisées dans divers domaines, celui des éléments naturels : « comme les flammes d'un feu », « ou de jets d'eau fusant », « comme font les colorations du ciel », celui des animaux ou des végétaux : « on eût pensé à des serpents, [...] à des clématites ou des volubilis », celui des humains : « comme des amants », en passant par des motifs précieux : « comme des balles d'or ». Cette abondance et cette variété d'images traduisent chez Nathanaël la volonté de rendre les variations des sons en même temps qu'elles signalent une recherche de l'expression exacte des sensations éprouvées. Ainsi chaque comparaison est-elle suivie d'une expansion qui la contredit dans le trait sémantique qui la fonde : « apparition/sans la voir », « feu/délicieuse fraîcheur », « amants/trop charnelle », « serpents/si ce n'est qu'ils n'étaient pas sinistres », « clématites ou volubilis/si ce n'est que [...] ne semblaient pas fragiles ». On retrouve chez Nathanaël l'insuffisance de la désignation des mots que soulignait Alexis. Le personnage refuse d'enfermer le fait dans un signe qui ne le satisfait pas seul et par conséquent les multiplie. Ce procédé élargit de manière surprenante les signifiés des mots en les associant à leur contraire.

Comme pour Alexis, l'éloge de la musique se construit principalement à travers le lexique religieux qui lui confère une dimension sacrée : « unions miraculeuses », « le miracle ». Les « sons purs », l'hyperbole « On atteignait un point de perfection comme

---

<sup>35</sup> OR, p. 1000. C'est Marguerite Yourcenar qui souligne.

jamais dans la vie » l'élèvent à un niveau d'idéal rarement exprimé en ces termes dans le récit. La dimension sacrée est associée au champ lexical de la sérénité : « sérénité nonpareille », « cette grande paix ». Le lexique amoureux ou sensuel traduit le plaisir que produit cette sensation de perfection : « Le cœur battant », « comme une caresse », « d'un plaisir à un autre plaisir », « se baisaient comme des amants ». L'association religion/plaisir contraste avec l'association référentielle interne à l'œuvre où ces deux systèmes de valeurs sont antagonistes. Elle est révélatrice du bouleversement des valeurs qu'opère le personnage en refusant les conventions de son entourage. L'évocation de la musique se fait sur un mode dynamique qui se fonde sur le style périodique. Le rythme ample des phrases va crescendo et mime le déploiement de la musique dans l'espace. Les verbes de mouvement participent également à cette impression de vie qui traduit parallèlement les variations sonores et les diverses émotions que ressent Nathanaël : « [...] s'élevaient, puis se repliaient pour monter encore, dansaient [...] », « s'entrelaçaient », « se poursuivaient », « descendant », « fusant », « se reformaient ». Pourtant, malgré ce lexique axiologiquement positif, l'idée de perfection et d'idéal est remise en cause en quelques mots : « Le fait même que ce bonheur s'écoulait dans le temps portait à croire que là non plus on n'avait pas affaire à une perfection toute pure, [...] , mais seulement à une série de mirages de l'oreille [...] ». Car cette perfection est « fragile », elle est à la merci de l'intrusion d'un autre univers sonore qui la détruit, celui du bruit : « Puis la toux de quelqu'un rompait cette grande paix, et c'était suffisant pour vous rappeler que le miracle ne pouvait se produire que dans un lieu privilégié, soigneusement préservé du bruit. »<sup>36</sup>

Le *bruit* est l'expression sonore du monde. C'est ce vocable qui revient régulièrement pour traduire la vie humaine et animale mais avec des valeurs axiologiques différentes. Les bruits de la nature à l'état sauvage, c'est-à-dire celle de l'île sur laquelle Nathanaël finit ses jours, sont associés au lexique religieux à travers le système des comparaisons<sup>37</sup> :

On était là abrité comme à l'intérieur d'une église. Tout d'abord, le silence semblait régner, mais ce silence, à bien l'écouter, était tissu de bruits graves et doux, si forts qu'ils rappelaient la rumeur des vagues, et profonds comme ceux des orgues de cathédrales ; on les recevait comme une sorte d'ample bénédiction.

---

<sup>36</sup> OR, p. 1001.

<sup>37</sup> OR, p. 1028.

Le substantif *bruit* est donc pris ici dans une connotation positive. Ce n'est pas le cas quand le terme sert à l'expression de la vie humaine. A deux reprises, le texte note que les « bruits du monde » viennent rompre une perfection : quand la musique de chambre est interrompue par une toux et quand Nathanaël reçoit la visite du vieux Wilhelm sur l'île frissonne : « En s'installant dans l'île, il s'était imaginé hors du monde. Il l'était, mais rien n'est si parfait qu'on avait cru. L'arrivée hebdomadaire de Wilhelm le ramenait à ce qu'il avait supposé quitter. Le vieux apportait avec les vivres les bruits du village [...] »<sup>38</sup>.

S'il rompt la tranquillité du personnage, c'est que le bruit est relié à une manifestation sonore de la souffrance ou à des expressions jugées vulgaires de l'humanité : « une vache ou une jument mettant bas, une femme battue ou un mari cocu, un enfant qui naît ou qui meurt [...] »<sup>39</sup>. Dans l'épisode des quatuors, plus tôt dans le texte, et que nous avons déjà cité, le discours développe cette idée de perception sonore de la douleur humaine et animale et la met en scène de manière extrêmement expressive<sup>40</sup>:

Puis, la toux de quelqu'un rompait cette grande paix, et c'était suffisant pour vous rappeler que le miracle ne pouvait se produire que dans un lieu privilégié, soigneusement préservé du bruit. Dehors, les carrioles continuaient à grincer ; un âne maltraité brayait ; les bêtes à l'abattoir mugissaient ou râlaient dans leurs agonies ; des enfants insuffisamment nourris et soignés criaient dans leurs berceaux. Des hommes çà et là, comme jadis le métis, mouraient avec un juron sur leurs lèvres humectées de sang. Sur la table de marbre de l'hôpital, des patients hurlaient. A mille lieues peut-être, à l'est ou à l'ouest, tonnaient des batailles. Il semblait scandaleux que cet immense grondement de douleur, qui nous tuerait si, à un moment quelconque, il entraînait en nous tout entier, pût coexister avec ce mince filet de délices.

Le texte est construit sur une progression à thème éclaté à partir de l'hyperthème du bruit qui se subdivise en bruits d'objets « les carrioles », d'animaux « un âne », « les bêtes », d'humains « des enfants », « des hommes », « des patients » et par métonymie « des batailles ». Il suit une gradation croissante, pour être repris dans un deuxième hyperthème qui le redéfinit en l'évaluant négativement à la fin de la description : « cet immense grondement de douleur ». C'est encore la gradation croissante qui organise le volume sonore,

---

<sup>38</sup> *OR*, p. 1029.

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> *OR*, p. 1001.

« grincer », « brayait », « mugissaient ou râlaient », « criaient », « mouraient avec un juron », « hurlaient », « tonnaient ». Le lexique fortement pathétique rend sensible la douleur du monde « maltraité », « bêtes à l'abattoir », « agonies », « insuffisamment nourris et soignés », « lèvres humectées de sang ». Le texte abandonne ici la focalisation interne pour l'omniscience du narrateur, et même l'ubiquité. La description suit un mouvement d'expansion spatiale qui semble une dilatation de la conscience : « dehors », « à l'abattoir », « dans leurs berceaux », « çà et là », « sur la table de marbre de l'hôpital », « à mille lieues peut-être, à l'est ou à l'ouest ». L'imparfait duratif inscrit le discours dans une permanence proche de l'éternité. Tout le mouvement de la scène aboutit à une dénonciation de la cohabitation de la musique (associée au plaisir) et de la douleur humaine, jugement élargi à tous les hommes par l'utilisation du pronom « nous ». La condamnation ne porte pas sur la musique elle-même, mais sur le fait que les deux existent simultanément, comme une injuste : « Il semblait scandaleux que cet immense grondement de douleur, qui nous tuerait si, à un moment quelconque, il entraînait en nous tout entier, pût coexister avec ce mince filet de délices. » L'antithèse dans la désignation des deux sortes de sons : « immense grondement de douleur », « mince filet de délices » souligne la nature du « scandale » pour le narrateur. La même critique est reprise brièvement plus loin sous la forme d'une réflexion intérieure de Nathanaël : « Nathanaël pensa aux quatuors que faisait exécuter Madame d'Ailly. Eux aussi étaient beaux, et ne correspondaient en rien aux bruits du monde, qui continuaient à part d'eux. »<sup>41</sup> Elle construit également l'idée d'un monde souffrant puisque le rapport quantitatif est à l'avantage de la douleur. L'extrait nous invite implicitement à lire que la beauté du monde ne peut ou ne devrait pas nous faire oublier son tourment.

Le thème de la musique permet donc d'évoquer la beauté, la pureté, sans les transformer en concepts ou idées intellectuelles. Ce sont des sensations de beauté, de pureté que les personnages tentent de rendre. Ces thèmes s'inscrivent dans deux registres : l'un esthétique et l'autre moral qui sont mis en rapport. En faisant se suivre immédiatement la description d'un moment parfait et une évocation, presque fantastique dans sa soudaineté, de la souffrance, Yourcenar nous invite à prendre de la distance et à réfléchir sur le monde à travers des objets sémiotiques symboliques : la musique et le bruit qui en constituent la manifestation. Dans la vision qui nous est

---

<sup>41</sup> *OR*, p. 1011.

proposée, des réalités contraires coexistent sans s'influencer l'une l'autre, l'adjectif « scandaleux » pouvant signifier que la beauté ou la perfection *devraient* avoir une action réparatrice sur la souffrance. L'idéologie sous-jacente est celle de la *sympathie* au sens étymologique, c'est-à-dire une souffrance partagée. On reconnaît d'ailleurs la position personnelle que défend Marguerite Yourcenar dans *Les Yeux ouverts*<sup>42</sup> :

Mais voici de longues années qu'il ne se passe pas un matin où, en me levant, je ne songe d'abord à l'état du monde, pour m'unir un instant avec toute cette souffrance. Et on réussit pourtant à être heureux, parfois, malgré cela, mais d'une autre espèce de bonheur.

Alexis et Nathanaël jouent donc chacun à leur manière un rôle de discriminateur idéologique. L'omniprésence de leur voix ou de leur regard avertit le lecteur de leur importance et met au second plan les autres personnages. La subjectivité de leur point de vue, qui pourrait limiter leur discours, tend au contraire à l'universalité par les thèmes abordés, qu'ils ont d'ailleurs en commun : art, religion, sexualité, vie, mort. Si Nathanaël peut nous apparaître comme un antihéros par le peu d'éclat de ses actes ou de sa position sociale, il se distingue en revanche par la pureté de son être. Frère en esprit de Zénon et même de l'empereur Hadrien dont il partage intuitivement les valeurs humanistes, sans en tenir le discours intellectuel, Nathanaël est un humble élevé au statut de modèle pour qui veut le suivre. Alexis et lui interrogent les valeurs du monde qui les entoure, en interrogeant le langage. La « leçon » qu'ils nous donnent à lire semble bien reposer sur l'honnêteté et l'intégrité de leur conduite, c'est-à-dire un alignement entre l'être et le faire où le dire est relégué au second plan. S'opère ainsi une mise en abyme vertigineuse où le langage se prend lui-même comme objet de réflexion, constituant en cascade à la fois la question et la réponse. Balancement familier au lecteur de Marguerite Yourcenar, souvent plongé dans le doute au moment où il pensait avoir trouvé l'équilibre de la certitude : « Se dire sans cesse que tout ce que je raconte ici<sup>43</sup> est faussé par ce que je ne raconte pas : ces notes ne cernent qu'une lacune. » Ainsi en va-t-il du statut ambigu du langage dans *Alexis ou le Traité du vain combat* et *Un homme obscur*.

---

<sup>42</sup> YOURCENAR, Marguerite, *Les Yeux ouverts, Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Le Centurion, Le Livre de Poche, p. 126.

<sup>43</sup> Il s'agit des « Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien* », *OR*, p. 523. C'est également une réflexion que l'on retrouve, sous une autre formulation, à propos de son œuvre autobiographique.