

## PEUT-IL Y AVOIR UNE ÉCRITURE-FEMME SOUS DES VOIX MASCULINES ?

par M. Carmen MOLINA ROMERO  
(Université de Grenade)

Lorsque Marguerite Yourcenar avait à répondre à des questions comme celles que suggère le titre de ce colloque, elle tranchait vite la question et refusait les étiquettes. Elle disait se trouver (et se plaire) à l'extrême opposé de ce que l'on comprend par une écriture de femme, pour ou sur les femmes. Elle en tirait même une certaine fierté, sûre de rendre un bon service aussi bien aux femmes qu'à la littérature.

Nous allons tenter d'oublier quelque peu ces idées trop présentes à l'esprit du lecteur yourcenarien pour chercher dans son écriture la trace de ce « particularisme de sexe ». Pour ce faire nous proposons de considérer ses textes romanesques écrits à la première personne où nous croyons pouvoir mieux cerner les contours d'une prétendue « écriture-femme ». Avec les structures narratives qui laissent parler un personnage de la fiction – homodiégétiques dans la terminologie de Genette<sup>1</sup> – Yourcenar reste près de la voix et d'une écriture qui s'intéresse à la texture d'un cas particulier. Lorsqu'elle choisit la troisième personne d'un demiurge ou narrateur extradiégétique, protocole narratif plus tardif, elle échange la voix contre le point de vue<sup>2</sup>. Son écriture devient alors plus impersonnelle, ou pour ainsi dire intellectuelle, car elle s'éloigne des qualités sonores d'une voix enchâssée dans un schéma de communication.

---

<sup>1</sup> *Figures III*, Seuil, 1972.

<sup>2</sup> Elle ne semble pas voir une grande différence entre ces deux éléments : « l'œuvre romanesque doit passer par le champ magnétique des personnages, par la voix des personnages. [...] Vous avez parlé tout à l'heure du ton, de la variété des voix. C'est pour moi très important, et je pourrais faire remarquer que non seulement dans le cas d'une œuvre écrite à la première personne, comme *Mémoires d'Hadrien* ou *Alexis*, mais aussi dans le cas d'une narration, en apparence impersonnelle comme *L'Œuvre au Noir* ou *Denier du rêve*, où c'est l'auteur qui est censé raconter et expliquer, le ton de la voix, l'inflexion, le point de vue demeurent le plus possible celui du personnage en question. Même quand j'écris IL au lieu de lui faire dire JE, c'est fréquemment Zénon qui parle, ou n'importe quel comparse [...]. Il y a une espèce d'humilité en présence du personnage qui m'importe beaucoup » P. de ROSBO, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Mercure de France, 1972, p. 28-29.

Mais les romans de Yourcenar écrits à la première personne présentent un écueil à notre analyse ; lorsque l'écrivain décide de faire parler directement un de ses personnages, elle ne devient jamais le porte-parole d'une femme. Il y a seulement un détail qui pourrait nous venir en aide et autoriser notre démarche : d'un point de vue formel le pronom JE avec son corrélat TU ne tiennent pas compte du sexe de la personne qui parle ; ils représentent des entités ou des fonctions locutives. Le sexe n'est réintroduit que par la troisième personne, c'est-à-dire, la personne exclue de la situation de communication. Donc, un homme ou une femme qui écrivent sont tous les deux obligés de dire JE, et ce n'est qu'à travers d'autres indices linguistiques voire procédés stylistiques ou narratifs qu'il faudrait retrouver la trace que déposerait le sexe dans le discours. Évidemment ce n'est pas aux indices formels de genre, absents dans les romans à la première personne de Yourcenar, que s'attachera notre étude, mais à ceux qui se situent sur le plan narratif ou stylistique.

Parmi les voix yourcenariennes qui s'expriment à la première personne celle d'Alexis nous semble la plus « féminine ». Nous ne voulons pas dire par là qu'*Alexis ou le Traité du vain combat* ne soit pas un portrait masculin véritable, ce contre quoi l'auteur proteste<sup>3</sup>. Nous croyons simplement nous trouver plus près de la jeune femme écrivain et de l'expression de son individualité, de son expérience vitale et de la tonalité de sa voix. La voix narrative d'Alexis possède des connotations spéciales en tant que parole initiale qui naît d'un silence et d'un secret, de l'envie que la parole et les mots sortent. Pour tenter de développer cette hypothèse nous comparerons *grosso modo* *Alexis ou le Traité du vain combat* et *Mémoires d'Hadrien*<sup>4</sup>, premier et dernier des romans rédigés à la première personne par Yourcenar. Cela nous oblige à considérer l'évolution naturelle de l'écriture et de l'univers de l'auteur, puisqu'un écart de plus de vingt ans sépare ces deux textes : l'un, court roman inaugural daté de 1929, et l'autre, roman de maturité et de reconnaissance publique, paru en 1951. La jeune femme qui écrit *Alexis* est plus proche de l'écriture-femme, par le ton, la forme, les images, que la femme mûre de *Mémoires d'Hadrien*. Avec *Mémoires d'Hadrien* Yourcenar est au sommet de l'écriture personnelle qui se structure par rapport à la voix d'un personnage ; ce texte est d'ailleurs le fruit d'un long et complexe processus de création<sup>5</sup>. *Alexis*, pour sa part, écrit d'un seul trait,

<sup>3</sup> ER, p. 78-79.

<sup>4</sup> Citations d'après l'édition des *Œuvres Romanesques*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982.

<sup>5</sup> M. LEDESMA PEDRAZ, *Marguerite Yourcenar. Vida y obra en espiral*, Universidad de Jaén, 1999, p. 228 sq.

## *Peut-il y avoir une écriture-femme sous des voix masculines ?*

s'inspire principalement des matériaux à sa portée : l'influence de l'univers paternel, auquel elle veut sans doute rendre hommage, reste présente<sup>6</sup>.

Mais cette dissimulation épïcène du JE dont nous parlions ci-dessus n'est qu'un leurre car, en fin de compte, une question de voix nous ramène forcément à celle du sexe. Voix et genre, parole et sexe, cela ne relève en fait que de l'oralité, genèse du verbe et de la sexualité. Et justement si on devait résumer le premier roman de Yourcenar, on pourrait dire qu'*Alexis* est cela : sous une quête identitaire on retrouve fondamentalement une question de voix et de sexe. La guerre contre le corps devient une guerre contre les mots. Cette thématique convient spécialement à une jeune femme qui commence sa carrière littéraire et son parcours personnel.

« Oral » désigne encore la première phase du développement de la sexualité de l'enfant, libido pré-génitale centrée sur la bouche. *Alexis* contient les premiers balbutiements de la théorie érotique yourcenarienne dans un stade pour ainsi dire « oral » de son écriture où elle tente de pénétrer dans le monde littéraire et d'affirmer son identité. Commencement du discours yourcenarien, qui transgresse par la parole les règles de la sexualité établies dans la culture occidentale. *Alexis* reste dans la production de Yourcenar un texte unique, sorte d'incipit à toute son œuvre. Texte certainement plus moderne qu'on ne le pensait, permettant l'avènement de la subjectivité d'une parole circulaire qui parle d'elle-même pour se justifier. Comme si cette parole première, source de toute l'entreprise créatrice, devait être plus féminine que les autres. Au moment d'entrer dans l'espace public de l'écriture, Yourcenar doit franchir un seuil d'insécurité non seulement parce qu'il s'agit d'un être jeune qui commence à écrire mais parce qu'il s'agit d'une femme écrivain. De même on perçoit son effort pour conjuguer cette irruption dans le domaine public et l'univers vital féminin tourné volontiers vers le quotidien et conformé à une manière d'être en dedans<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> À cette même source puisent *Le Coup de grâce* et *La Nouvelle Eurydice*, écrits aussi à la première personne, mais dont nous ne pourrions pas nous occuper faute de temps. Le début de la vocation littéraire de Marguerite Yourcenar reste lié de manière particulière à son père qui, non seulement l'a encouragée et soutenue financièrement, mais semble aussi lui passer le témoin de sa propre vocation d'écrivain. Voir à ce propos un texte contemporain d'*Alexis*, « Le Premier soir », sur une idée de Michel de Crayencour, publié dans la *Revue de France*, 9<sup>e</sup> année, tome 6, n° 23 (décembre), 1929, p. 435-449.

<sup>7</sup> C. MARTINEZ ROMERO, « La escritura como enunciación. Para una teoría de la literatura femenina », *Discurso* 3/ 4, 1989, p. 51-60.

L'auteur s'empare de la langue pour dire ce qui n'a pas été dit et faire parler, avant tout, un silence de femme. Il est normal donc qu'elle choisisse de déployer un discours subjectif qui cherche à révéler le moi. Mais de ce contact formel de l'écriture et de la subjectivité surgissent des difficultés que le narrateur, et derrière lui l'auteur implicite, doivent résoudre. Il leur faut établir des rapports clairs et solides avec la parole littéraire. Et ce combat, Yourcenar va le livrer surtout dans l'espace de l'énonciation, multipliant l'importance accordée aux préambules et à la dimension métalinguistique. C'est dans ce sens que l'insécurité discursive d'*Alexis* peut s'interpréter comme un indice d'écriture féminine.

Le choix de ces deux romans se fonde sur plus d'une ressemblance formelle : *Alexis* et *Mémoires d'Hadrien* possèdent en commun non seulement le protocole homodiégétique, mais aussi la forme épistolaire. Une comparaison des incipit nous servira à apprécier des nuances intéressantes. Dans *Mémoires d'Hadrien* le narrateur utilise la forme canonique de la lettre : un en-tête classique avec repérage déictique.

Mon cher Marc,  
Je suis descendu ce matin chez mon médecin [...]. (MH, p. 287)

L'incipit d'*Alexis* est constitué par un énoncé métanarratif : « Cette lettre, mon amie, sera très longue » (A, p. 9). Il désigne la nature du texte, met en évidence la case du destinataire avec un vocatif et situe l'ancrage à mi-chemin entre le locuteur et le discours.

Ces formules, à elles-mêmes, font apparaître deux approches bien différentes de la parole narrative. La première phrase de *Mémoires d'Hadrien* établit un contrat narratif : avec cet énoncé Hadrien non seulement parle, s'adresse à Marc Aurèle, mais fait un acte de langage et donne naissance à la lettre elle-même. Ce premier énoncé possède la capacité de convoquer tout de suite un code littéraire particulier, celui du genre épistolaire. Alors que celui qu'on trouve dans *Alexis* correspond à un énoncé métalinguistique, métanarratif et cataphorique qui renvoie au texte à venir. Alexis laisse entrevoir dès la première ligne ce qui sera un rapport difficile avec le langage d'un texte centré sur les problèmes d'expression. Hadrien cherche avant tout l'action utile, ce qui se reflète dans son discours épistolaire à valeur testamentaire. Si pour Hadrien dire c'est faire, pour Alexis dire ce n'est que dire, découvrant au seuil de son discours l'importance de la réflexivité du langage ; cette capacité qu'il a de référer à lui-même, de se dire lui-même. L'opacité du mur métalinguistique se dresse au

moment de se raconter. De la sorte le narrateur mettra en cause non seulement la performance de l'instrument (langage) mais encore celle du locuteur – « ne pas savoir dire ». Le voyage intérieur à la recherche du moi d'Alexis ne peut se séparer des avatars du langage.

Tout cela a des conséquences au niveau pronominal et verbal : la présence du JE et de la tension locutive sont plus saillantes dans *Alexis* que dans *Mémoires d'Hadrien* ou dans les autres romans homodiégétiques. Avec la plus forte densité verbale<sup>8</sup>, *Alexis* possède aussi le nombre le plus élevé d'occurrences du pronom JE (34,6% face au 25% de *Mémoires d'Hadrien*). *Alexis* est le roman de Marguerite Yourcenar où le personnage dit le plus JE, un JE lié à la tension énonciative de manière plus évidente grâce aux temps verbaux avec lesquels il se combine<sup>9</sup> : JE + présent pour la première fréquence, JE + passé simple pour la deuxième ; relation qui s'inverse dans *Mémoires d'Hadrien*. Cela met en relief la place qui revient au JE en tant que locuteur et sujet qui parle. Le narrateur et, derrière lui, la jeune Yourcenar s'accrochent au rôle énonciatif de ce JE, à sa fonction purement linguistique. C'est un JE profondément engagé dans l'énonciation, tendu vers elle.

De plus ces incipit imposent des destinataires explicites avec des traits bien différents. Le discours d'Alexis est destiné à sa femme, Monique. Dès lors la femme est réadmise dans la narration et cela pose la lecture de ce roman dans des conditions spéciales. Cela lui ferait prendre des risques en l'exposant à une lecture féminine, plus intuitive, peut-être aussi plus passive, susceptible de s'attacher plus aux détails qui nous ramènerait à la sphère privée de la femme. Sans doute cette lectrice sensible modèle à son tour le texte car *Alexis* lui parle avec délicatesse (A, p. 18), mais le narrateur sait aussi se défendre pour éviter une lecture « romanesque » (féminine ?) de son histoire. Il néglige l'anecdote et maintient son destinataire près de la tension locutive lui rappelant qu'il ne narre pas. Le fait de présenter un destinataire femme, un destinataire proche, compréhensif, généreux est encore à mettre en rapport avec une insécurité discursive féminine. Non seulement la capacité de devenir locuteur va permettre au narrateur de devenir sujet, mais son discours est conçu pour un destinataire particulier, quelqu'un de semblable, une femme. Finalement cela établit un schéma de communication fermé puisque

---

<sup>8</sup> M.C. MOLINA ROMERO, *Análisis narrativo de la escritura de ficción de Marguerite Yourcenar : las formas homodiegéticas*, thèse de doctorat, Universidad de Granada, 1999. Cette thèse propose une étude narratologique et de syntaxe verbale et pronominale des romans à la première personne.

<sup>9</sup> H. WEINRICH, *Le temps. Le récit et le commentaire*, Seuil, 1973, (éd. or. 1964).

la ligne d'émission devient circulaire : le narrateur constitué en tant que sujet linguistique, se vautre dans le langage avec un destinataire interne. La jeune Yourcenar prend trop de précautions dans son premier acte officiel d'écriture, laissant entrevoir l'effort d'une femme pour fonder son droit à la parole. Le lecteur à qui Hadrien s'adresse est non seulement un homme mais le futur empereur. L'auteur implicite de *Mémoires d'Hadrien* n'a pas besoin de s'affirmer comme sujet qui parle ni de proposer, derrière Marc Aurèle, un destinataire particulier ; la lecture de ce roman reste plus ouverte et réflexive (peut-être aussi plus masculine ?).

*Alexis* et *Mémoires d'Hadrien* se rapprochent encore parce qu'ils ne proposent pas le récit d'« une tranche de vie passée » spécialement importante pour les héros comme font *Le Coup de grâce* et *La Nouvelle Eurydice*. Ils traitent la totalité de l'expérience vécue par les personnages avec les différences, évidentes et énormes, entre un homme de 60 ans qui a gouverné le monde et un jeune musicien d'à peine 24 ans. Ces deux romans élaborent profondément l'histoire qu'ils proposent. Le passé est réinterprété en fonction d'une chronologie intérieure et d'une perception temporelle exclusive qui auront des conséquences à plusieurs niveaux narratifs. La narration d'événements n'est pas faite pour elle-même, mais comme prétexte à la méditation et à la digression. Elle s'écoule à travers des sommaires analeptiques – la scène n'apparaît vraiment que dans *Le Coup de grâce* et *La Nouvelle Eurydice*. Ces réminiscences se répartissent de manière différente dans chaque roman afin non seulement de tendre la dépendance chronologique mais d'en construire une autre.

Hadrien forme avec les analepses – de nature durative, ponctuelle, complétive ou répétitive –, des compositions plus ou moins indépendantes de la chronologie qui rappellent les *syllapses* dont parle Genette<sup>10</sup>. La perception du temps chez Hadrien implique une sagesse puisque le temps est un instrument pour se construire et pour faire. Ces jeux anachroniques qui servent à organiser les divers matériaux de son vécu, ne sont qu'une manifestation de plus de la profonde vocation de constructeur de l'empereur. Ce roman a souvent recours à la métaphore architecturale, au niveau thématique, narratif, temporel ou de composition. Hadrien est un grand architecte au sens propre et figuré, rappelons qu'il est l'homme chargé d'organiser le monde et les affaires humaines à son époque. Ce n'est pas par hasard si les spécialistes<sup>11</sup> ont découvert dans ce roman une structuration complexe

---

<sup>10</sup> *Op. cit.*, p. 121.

<sup>11</sup> J.-P. CASTELLANI, « Structures dans et de *Mémoires d'Hadrien* », *Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar*, J.-P. CASTELLANI, R. POIGNAULT

et une forme profondément travaillée. *Mémoires d'Hadrien* est sans doute le roman de Yourcenar qui a une structure plus parfaite et bouclée sur elle-même où «le plan du livre est manifestement en accord avec le plan de vie d'Hadrien»<sup>12</sup>, auquel le lecteur averti (masculin peut-être?) doit redonner tout son sens.

Alexis, par contre, n'utilise pour la reconstitution de son passé que des analepses d'un seul genre : duratives ou sensibles à l'itération. L'analepse qui s'occupe d'un fait ponctuel apparaît rarement ; à sa place on ne trouve que l'ellipse (souvent qualifiée) puisque le narrateur a décidé de ne pas relater les faits concrets de son histoire. Les détails considérés comme superflus ou indécents, le roman se structure sur cette restriction ou silence. Les faits sont évoqués dans des séries qui insistent sur la ressemblance et la répétition, ou bien sont décrits en fonction de la compréhension des états d'âme, des sensations et des traits de caractère qu'ils mettaient en évidence. Effort donc du personnage pour comprendre sa vie quotidienne à travers ces petits événements mystérieux qui la conforment. On a vite l'impression que les situations se succèdent inévitablement : le héros se précipite vers ce que le destin tenait caché pour lui, tel un fruit mûr qui tombe (A, p. 31), et contre quoi sa lutte semble bien inutile.

Par conséquent, cette perception du passé vient déterminer l'articulation du discours de chaque narrateur. L'empereur fait le bilan de sa vie et aime traiter son passé à la manière d'un *passé simple*. Il pousse le temps jusqu'à sa limite, le suspend en un point abstrait, coupé un moment du présent qui lui permet encore d'exister et d'écrire. L'aspect de ce temps conscient des limites, des démarcations, répond bien au besoin ce constructeur : il se sert de ses dimensions pour structurer et organiser aisément la réalité vécue, la représentant en incidence. La durée temporelle de cet individu en sort renforcée, elle atteint une petite part d'éternité. Hadrien grimpe au sommet temporel qui lui est permis : un point où il commence à n'être plus et d'où il peut encore contempler sa vie entière, sur le point d'entrer dans ce temps historique que la postérité réserve à son œuvre et à travers lequel il perçoit les miroitements du temps immuable des éléments. Hadrien se débarrasse de l'imperfection de la vie, se détache

---

éd., Tours, SIEY, 1990, p. 343-351 ; H. LEVILLAIN, *Mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar*, Gallimard, 1992, p. 50 sq. ; M. LEDESMA, *op. cit.*, p. 262-264 ; C. U. LORDA, « Tellus Stabilita (*Mémoires d'Hadrien*) : Singularité thématique et singularité linguistique », *Les chemins du texte*, IV colloquio de la APFFUE, 1998, p. 123-133 ; M.-C. PAILLARD, « Le modèle architectural, un modèle yourcenarien », *Bulletin de la SIEY*, n° 21, décembre 2000, p. 143-159.

<sup>12</sup> H. LEVILLAIN, *op. cit.*, p. 58.

du temps d'un homme pour entrer dans le temps de l'homme, mais de l'homme sur la terre.

Alexis de son côté gère son passé et son récit avec la logique aspectuelle d'un *imparfait*. Temps tourné vers lui-même, plongé dans le procès de sa propre réalisation. Il tente de s'affirmer avec sa parole et sa vie, celle qui bat avec une régularité surprenante dans ses veines. Son récit s'attache non à raconter tel ou tel autre fait, mais à parler pour rompre le silence et témoigner de cette vie qui l'habite avec obstination. C'est la chair et la qualité de la voix qui naît de cette chair en vie – en lutte avec la vie et pourtant jouissant d'elle – qu'on entend. Une voix engagée de toutes parts dans un procès vital plein. Alexis ne peut pas sortir de l'épaisseur de son existence, il ne le veut pas non plus, sensible à la répétition et à la limitation temporelle de son être. L'itération sert à recréer l'opacité de la vie et à nous plonger dans le cercle vital du héros.

Si le temps chez Hadrien est devenu en quelque sorte absolu, incident, horizontal<sup>13</sup>, celui d'Alexis s'enfonce dans la boucle de la répétition, piétine sur la verticale, incapable de s'ordonner par rapport à d'autres moments temporels. Si Hadrien ne s'intéresse aux détails qu'en fonction de la cohérence de l'ensemble, pour Alexis le détail est englouti dans la répétition où il naufrage et se confond avec la série. L'attitude d'Alexis est moins souple car sa perception particulière, répétitive et circulaire, du temps détermine de manière contraignante non seulement les relations entre le temps de l'histoire et le temps du récit, mais aussi la mise en relief. Au niveau verbal, le narrateur refuse d'exploiter la distinction entre contenus présentés avec ou sans relief<sup>14</sup> et offre à l'imparfait un rôle narratif principal. Cette imprégnation de répétition est la clé de voûte du roman : elle se manifeste, temporellement à travers la syntaxe verbale, les rapports d'ordre, fréquence ou durée, mais encore au niveau stylistique, linguistique et focal.

*Alexis* affirme une forte circularité narrative et linguistique due à des répétitions formelles. La cadence des mêmes lexèmes (verbes et substantifs notamment), des syntagmes ou des phrases qui

---

<sup>13</sup> G. GUILLAUME, *Structure sémiologique et structure psychique de la langue française I*, Québec-Paris, Les Presses Universitaires de Laval – Klincksieck, 1971, p. 113.

<sup>14</sup> L'articulation traditionnelle entre le premier plan (passé simple) et le deuxième plan (imparfait) est contrariée dans ce roman. Le narrateur refuse d'exploiter les transitions entre ces deux temps verbaux pour présenter son histoire sous le moule de contenus importants (action) et contenus secondaires (description). Il existe dans ce roman une utilisation massive et originale du second plan narratif (C. MOLINA ROMERO, *op. cit.*, p. 601 sq.).

*Peut-il y avoir une écriture-femme sous des voix masculines ?*

reviennent, crée un discours vacillant, plein d'échos, qui avance et se retire en répétant ce qu'il vient de dire ou s'anticipant à ce qu'il dira plus tard. Une parole obsédée par sa nature linguistique et sa fonction narrative, une parole « malheureuse », en quelque sorte comme la parole philosophique dont parle Bouveresse : « hantée en permanence par la mauvaise conscience et le sentiment de l'échec, jamais assurée de son statut et de ses possibilités et contrainte de parler essentiellement pour établir son droit à la parole »<sup>15</sup>.

Mais cette circularité linguistique frôle sans doute les dangers de la tautologie<sup>16</sup> : une parole qui ne dit qu'elle-même ou ce qui a été déjà dit. « S'il est difficile de vivre, il est bien plus malaisé d'expliquer sa vie », affirme Alexis (A, p. 9), car les mots ne peuvent pas en rendre compte, tantôt trop vagues ou trop précis, toujours trop usés, ni le registre poétique ni le registre scientifique ne satisfont les besoins de ce locuteur exigeant. La citation suivante nous servira à apprécier la circularité au niveau de l'expression et du contenu : répétition lexicale, répétition de structures, tautologie, langage dépourvu de fonction communicative.

La vie est quelque chose de plus que la poésie ; elle est quelque chose de plus que la physiologie, et même que la morale, à laquelle j'ai cru si longtemps. Elle est tout cela et bien davantage encore : *elle est la vie*. Elle est notre seul bien et notre seule malédiction. Nous vivons, Monique ; chacun de nous a sa vie particulière, unique, déterminée par tout le passé, sur lequel nous ne pouvons rien, et déterminant à son tour, si peu que ce soit, tout l'avenir. Sa vie. Sa vie qui n'est qu'à lui-même, qui ne sera pas deux fois, et qu'il n'est pas toujours sûr de comprendre tout à fait. Et ce que je dis de la vie tout entière, je pourrais le dire de chaque moment d'une vie. Les autres voient notre présence, nos gestes, la façon dont les mots se forment sur nos lèvres ; seuls nous voyons notre vie. Cela est étrange : nous la voyons et nous nous étonnons qu'elle soit ainsi, et nous ne pouvons pas la changer. Même lorsque nous la jugeons, nous lui appartenons encore ; notre approbation ou notre blâme en fait partie ; *c'est toujours elle qui se reflète elle-même*. Car il n'y a rien d'autre ; le monde, pour chacun de nous, n'existe que dans la mesure où il confine à notre vie. [...] Les mots servent à tant de gens, Monique, qu'ils ne conviennent plus à personne ; comment un terme scientifique pourrait expliquer une vie ? Il n'explique même pas un fait ; il le désigne. Il le désigne de façon

---

<sup>15</sup> *La parole malheureuse. De l'alchimie linguistique à la grammaire philosophique*, Minuit, 1971, p. 11.

<sup>16</sup> Anomalie qui repose sur la structure sémantique interne de l'énoncé et s'identifie donc grâce à la seule compétence linguistique. C'est le déjà-dit qui est frappé d'interdit (C. KERBRAT-ORECCHIONI, *L'implicite*, A. Colin, 1986, p. 208-209).

toujours semblable, et pourtant il n'y a pas deux faits identiques dans les vies différentes, ni peut-être dans une même vie. (A, p. 18-19)

- Répétitions de lexèmes :
  - noms (« vie » [+ « vivre »] 13 occurrences),
  - verbes ( DIRE → « ce que je dis [...] je pourrais le dire » ; VOIR → « les autres voient [...] seuls nous voyons notre vie [...] nous la voyons » ; EXPLIQUER → « expliquer une vie [...] Il n'explique » ; DESIGNER → « il le désigne. Il le désigne de façon toujours semblable »).
- Répétitions de constructions attributives : « La vie est [...] Elle est [...] Elle est [...] » dans les cinq premières phrases.
- Les compléments se doublent, s'accumulent :
  - « notre seul bien et notre seule malédiction » ;
  - « quelque chose de plus [...] quelque chose de plus que [...] et même que [...] » ;
  - « Sa vie qui n'est [...] qui ne sera [...] qu'il n'est pas toujours sûr [...] ».

Ce fragment devient ouvertement tautologique : « elle [la vie] est la vie » ; « c'est toujours elle qui se reflète elle-même ». Il se construit chaînon à chaînon, s'appuyant sur le lexème ou sur la construction précédente, s'accrochant au fil conducteur sûr de la répétition. De la sorte ce retour sur l'énonciation, sur ce qui vient d'être dit, écrase l'incontournable linéarité du texte. Le discours d'Alexis s'attachera à décrire cette vie et son écriture deviendra en quelque sorte physique, simulant son battement. Incapable de la saisir avec les mots, il ne peut que recréer avec le débit de son discours une image évocatrice et subtile d'elle. Et c'est ce qu'il fait avec un texte, avec un style, qui caresse, palpète, se tait pour s'écouter, se concentre sur lui-même, bouge comme un être vivant. Rien de tout cela ne subsiste dans *Mémoires d'Hadrien* où le langage est épuré en acte et où il n'y a plus de différence entre dire et faire.

Nous retrouvons également cette circularité au niveau de la focalisation. Alexis est enfermé dans sa propre contemplation, car « à l'intérieur de la circonférence le regard est tourné en dedans »<sup>17</sup>. Alexis est non seulement le sujet de l'organisation focale mais encore son seul objet : en regardant autour de lui il ne voit que son image qu'il traque dans les yeux des autres. Le roman obéit aux lois de la

---

<sup>17</sup> G. DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, 1984 (éd. or. 1969), p. 284.

*Peut-il y avoir une écriture-femme sous des voix masculines ?*

spécularité : le cristal à travers lequel le personnage regarde ce qui l'entoure devient opaque et ne reflète que l'image d'un Alexis-Narcisse. Par contre la perspective d'Hadrien lui permet de grossir les images ou d'ouvrir l'objectif de la distance subjective au maximum. Avec lui le cristal reprend sa translucidité et le champ visuel s'élargit. Ce n'est que la vision d'un homme, mais avec l'acuité qu'elle peut avoir au sommet de l'Etna au moment où le soleil se lève.

Dans sa quête initiatique dans le labyrinthe intérieur, Alexis nous propose une conception du temps circulaire, faite du « perpétuel recommencement des mêmes choses » (A, p. 15) qui se prolonge, comme on a vu, au niveau narratif et linguistique. Hadrien crée des images plus complexes qui s'enrichissent avec les dimensions géométriques pour exprimer son rapport au temps et au monde : pyramide, spirale, sphère. En un sens on peut dire que le schéma temporel d'Alexis est plus primitif que celui de *Mémoires d'Hadrien* basé dans la construction et la démarcation. Le schéma d'Alexis est exclusivement circulaire, ce qui se traduit d'abord en pauvreté et pessimisme (déterminisme, fatalisme, monotonie, aliénation) pour le protagoniste. Puis il devra réagir : « écouter la vie » ce sera pour Alexis entendre cette répétition et, grâce à la musique et à sa vocation artistique, la transformer en rythme et sonorité.

C'est Bachelard<sup>18</sup> qui nous dit que la « vie est ronde », que « l'être est rond » ; et ce sont des images de ce genre qu'Alexis trace dans son discours en essayant de trouver sa vérité intime. Dans son récit, Alexis se concentre vers le dedans ; Hadrien, en tant que géomètre est un « penseur de l'extérieur » et se préoccupe des contours et des limites. L'image circulaire est la marque d'une primitivité, affirme encore Bachelard. Elle efface le monde balayant tout autour d'elle car il s'agit de vivre l'être en son immédiateté. L'image qu'Alexis nous offre est donc une image de rondeur pleine où le héros est penché sur lui-même, sur son texte et sur sa parole. En s'affirmant comme un être rond, grâce à un texte rond (métanarratif), à une parole ronde (métalinguistique), à une perception temporelle ronde, il pose l'être comme une concentration vivante. Puisque Alexis vit son être sans extériorité possible, ce modèle entraîne, comme on a vu en parlant de la focalisation, l'idée d'isolement et souligne la solitude foncière du héros. Cette façon de comprendre et poser l'être se place également au-dessus de tout souci de description, c'est pourquoi les détails sont frappés de relativité.

---

<sup>18</sup> *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, 1992 (éd. or. 1957), p. 208 sq.

Alexis capte une image de l'être extraordinaire, saisie dans son centre et dans sa brièveté, se développant en sa rondeur. Hadrien offre une image plus éclatée, saisie en partie de l'extérieur ou dans son rapport à l'extérieur<sup>19</sup> qui suppose un long effort de construction d'une pensée et d'une vie intègres. Alexis se construit un refuge naturel qui rappellerait en quelque sorte le ventre féminin. Par contre dans son espace imaginaire, Hadrien travaille plus l'intégrité intérieure à travers les rapports avec les limites d'où surgit l'idée de défense : Hadrien se construit des résidences, des demeures, des villes, des forteresses, des citadelles.

Ces images circulaires se renforcent finalement dans *Alexis* par la composante musicale qui intensifie le symbolisme nocturne et féminin du roman<sup>20</sup>. « C'est dans les interstices de la parole, de l'image littéraire, que vient se glisser, pour la compléter, la musicalité » : cette affirmation de G. Durand<sup>21</sup> prend tout son sens dans le roman de Yourcenar. La sensibilité musicale qui s'appuie formellement sur les piliers de la répétition et du silence est la troisième dimension de ce texte. La musique est non seulement présente thématiquement ou comme une clé pour interpréter l'organisation du discours<sup>22</sup>, mais encore comme surimpression sonore à la parole. Le narrateur superpose deux codes sonores, le code musical et le code linguistique, en quelque sorte comme Hadrien a pu le faire avec l'architecture et la sculpture<sup>23</sup> dans le sien.

Alexis souligne dès les premières lignes de son récit que chez lui l'écriture n'est pas première : il est d'abord musicien. Son discours métalinguistique s'occupera aussi bien d'un langage que de l'autre et bientôt les deux se confondront, glissant d'un code à l'autre. Alexis s'obstine, pour résoudre son problème d'expression, à infuser à son écriture des caractéristiques propres à la musique. De même que le silence fait partie de la mélodie, il modulera profondément la parole d'Alexis. Tout son récit tourne autour du silence et de la rupture du silence, mais nous parlons maintenant d'un silence linguistique qui

---

<sup>19</sup> Le passage à l'extérieur est possible. Lorsque l'empereur se retire, il construit un îlot artificiel dans sa villa, rattaché à la rive par un pont. Hadrien conçoit la figure géométrique du cercle ouvert, l'utopie d'un sujet qui se construit au centre du monde (H. LEVILLAIN, *op. cit.*, p. 59).

<sup>20</sup> G. DURAND, *op. cit.*, p. 282.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 402.

<sup>22</sup> T. SANZ, « Poétique musicale de l'amour-amitié et du plaisir dans *Alexis* », *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'autre*, J.-P. BEAULIEU, J. DEMERS, A. MAINDRON éd., XYZ éditeur, 1997, p. 325-331.

<sup>23</sup> M.-C. PAILLARD, *op. cit.* et M. MEBLING, « La fonction de la sculpture dans *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar par rapport au *Temps, ce grand sculpteur* », *Bulletin de la SIEY*, n° 21, déc. 2000, p. 105-126.

*Peut-il y avoir une écriture-femme sous des voix masculines ?*

s'élabore délicatement tout au long du récit à travers l'ellipse qualifiée, la négation, la paraphrase et divers mécanismes sémantiques (hyperonymie, synonymie...). Si le silence se met à chanter pour le musicien, il se met à raconter pour le narrateur, à dire ce qu'il cachait sans le dire vraiment. En plus le narrateur reproduit littéralement la répétition musicale dans la langue elle-même, par des échos jouant sur les mêmes mots, revenant sur des bribes de phrases : d'abord doucement, en tâtonnant, puis elle monte et s'exprime durement, devient redite (« je ne vous ai pas aimé », « je ne vous aimais pas », A, p. 58, 61, 64) dans la partie où elle martèle le récit pour dire son *mea culpa*.

C'est la même monotonie qui rend la musique mauvaise, menace la vie, le langage et l'art. Musique de l'ordre dont l'harmonie est codifiée comme ce langage moral, creux et usé qu'il a dû parler jusqu'à présent. Alexis nous propose une musique qui éveillera l'émotionnel et une parole vivante et sonore qui naît d'un être en vie. La description qu'Aragon fait d'une voix féminine conviendrait bien à la voix narrative d'Alexis et pourrait nous servir pour clore ce travail : « [...] énervante de lenteur et de redites, une voix de femme se reprenait, se répétait, au fil d'une conversation toujours sur le point de s'interrompre, coupée de silences »<sup>24</sup>. Alexis nous propose ainsi une lecture de la lenteur, de l'attention aux mots, une lecture de femme.

Peut-on parler d'une parole masculine qui va droit au but, comme celle d'Hadrien qui se structure aisément, et d'une parole féminine qui se perd en elle-même et se fait circulaire ? La parole (ou la lecture) peut-elle avoir des attributs prétendument féminins ou masculins ? Si cela est possible c'est à ces variations que nous venons de décrire qu'il faudrait s'attacher pour le découvrir. Cette structure majeure qui dépasse l'analyse des traits proprement linguistiques, est projetée par une subjectivité dont serait finalement responsable l'auteur, même s'il est abstrait, du roman. La manière de regarder et d'exprimer le monde d'Alexis porte sans doute l'empreinte d'une certaine féminité car, comme pour la femme (être primitif ou matriciel), son écriture est physique et immédiate.

---

<sup>24</sup> L. ARAGON, *Les Beaux Quartiers*, Denoël et Steele, 1936, II, VIII, p. 226.