

**LA CONSTRUCTION DU SENS
À TRAVERS LE SILENCE DANS
ALEXIS OU LE TRAITÉ DU VAIN COMBAT
DE MARGUERITE YOURCENAR**

par M. Carmen MOLINA ROMERO
(Université de Grenade)

Le silence est un mot clé dans le roman de Marguerite Yourcenar *Alexis ou le Traité du vain combat* (1929)¹ et cela non seulement parce que le héros, qui se trouve aussi être le narrateur du récit, est un musicien mais encore parce qu'il s'agit d'un caractère essentiel de sa personnalité et de son écriture. Pour Alexis Géra, le silence est un état naturel où il se sent à l'aise et dans lequel il perçoit une grande variété de nuances : des silences qui naissent de l'absence de son(s), qu'il faut écouter et traduire dans le beau langage de la musique, mais aussi des silences faits de paroles non dites ou dites d'une manière silencieuse car le personnage a du mal à accepter cet autre outil de communication.

Le langage, atteint de suspicion depuis son enfance solitaire, est sérieusement mis en cause quand, par l'entremise d'une lettre de rupture, il doit s'en servir pour parler à sa femme. La musique, seule alternative à la faiblesse des mots, tient dans le roman un rôle libérateur et transgresseur. Cette méfiance à l'égard du langage, présente aussi dans d'autres écrits de l'écrivain², provoque dans le premier roman de la jeune Yourcenar une réflexion critique tellement importante qu'elle peut être considérée comme une stratégie discursive. Au moment d'interroger sa vie, Alexis interroge le langage et le désavoue. La contemplation narcissique d'Alexis dans le miroir de sa propre écriture est doublement indécente: parce qu'il cherche son image et qu'il le fait avec un instrument inexact.

Cette « aporie » fait du silence la pierre de touche du récit : nous tenterons de mener notre étude dans cette direction et de percer, si peu que ce soit, ce concept fuyant et riche de conséquences. Le roman joue à différents niveaux avec le silence, ce qui nous oblige à identifier

¹ Dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982.

² Voir l'article de S. MARTEL, « La mise en cause du langage dans *Alexis* et *Un homme obscur* », *Bulletin de la SIEY*, n° 20, 1999, p. 59-72.

et à classer les actes silencieux que le narrateur introduit dans son discours :

1.- De par son contrat narratif épistolaire, le narrateur condamne au silence son interlocuteur, lui faisant jouer le rôle de destinataire sans droit à la parole. Ce texte ne serait dialogique que dans la mesure où il impliquerait une réponse de Monique – l'auteur en a parlé plusieurs fois dans ses entretiens –, mais elle est différée dans un texte futur. Le silence de Monique est donc explicite parce qu'elle ne peut rien dire.

Ce discours épistolaire que propose le jeune musicien est une dernière ruse contre le silence qu'il tente de rompre. Ses paroles, une fois de plus, sont muettes. Ce n'est pas sa parole qu'on entend, car s'il parle il le fait à travers un substitut silencieux : un texte écrit destiné à être lu. L'écriture, qui fige davantage la pensée, devient une couche de plus entre ce qu'on exprime et ce qu'on voudrait dire. Et surtout elle ne relève pas du son mais de l'image : c'est l'œil qui perçoit la trace qu'elle laisse sur le papier. Les premiers verbes que l'on trouve dans le texte sont « écrire » et « lire », de sorte que le locuteur et le récepteur deviennent scripteur et lecteur. Remplaçant la voix par la lettre, le narrateur rend son énonciation insonore, distante et monogérée.

2.- Cette voix qui s'adresse à un autre, absent, sait créer des silences non physiques ou implicites. Étant donné que dans son récit le narrateur ne peut justement se permettre de cesser de parler ni de faire aucune pause (à la manière des silences conversationnels), il aura recours à des procédés lexicaux, grammaticaux et stylistiques qui simulent ou imitent le silence.

Il est important de ne pas définir le silence exclusivement comme absence de parole³. La pragmatique voit dans les paroles vides, émises pour dire quelque chose ou pour détendre la situation de communication, un cas saillant de *silence linguistique*. Le silence qui va retenir notre attention dans le roman de Yourcenar est celui qui tait quelque chose tout en parlant. Taire, dit Ponzio⁴, c'est différer une réponse ou encore maintenir son ambiguïté, sa polysémie. Dans ce sens le dire d'Alexis est parole indirecte et parole différée.

Le narrateur parle souvent non pas pour dire quelque chose mais pour dire autre chose, reculer ce qu'il doit dire ou le dire d'une

³ J. BILMES, « Constituting silence : Life in the world of total meaning », *Semiotica* 98, 1-2, 1994, p. 73-87 ; C. CASTILLA DEL PINO, *El silencio*, Madrid, Alianza Editorial, 1992.

⁴ A. PONZIO, « El silencio y el callar. Entre signos y no signos », *Bajtín y la literatura*. Actas del IV Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral, Eds. J. ROMERA, M. GARCIA PAGE y F. GUTIERREZ, Madrid, Visor, 1995, p. 39.

manière vague. Il est en proie à la contradiction entre l'obligation morale de dire et une parole qui distraît ce qui doit être dit et court le risque de devenir superficielle voire immorale. Plusieurs attitudes locutives se croisent, se tressent et s'opposent dans le roman: la dichotomie primaire entre DIRE (qui relève du vrai) et NE PAS DIRE (mentir)⁵ éclate dans le discours d'Alexis et se complique avec d'autres catégories déontologiques qui modulent à leur tour le silence : taire ce qui ne doit pas se dire, ce qu'on ne veut pas ou ce qu'on ne peut pas dire.

- DEVOIR DIRE : Alexis a l'obligation morale d'expliquer à sa femme et à son enfant pourquoi il les abandonne.

- VOULOIR DIRE : Alexis désire se racheter à travers la parole. Il espère gagner son salut grâce à une parole cathartique qui se propose comme sincère ou authentique.

- NE PAS POUVOIR DIRE : Des entraves provenant de la suspicion du langage et des contraintes morales et sociales qui pèsent sur l'homosexualité, imposent des limites au discours d'un narrateur scrupuleux et délicat.

- NE PAS SAVOIR DIRE : Le narrateur ne possède pas le savoir-faire nécessaire. Écrire est un art mais aussi un artifice. Par le refus de ce dernier aspect, il rejette le côté esthétique de la parole et le verbalisme.

3.- En tant que composante de l'isotopie narrative : le silence articule deux réseaux thématiques axés sur les modalités du bien et du mal. Le silence possède un « statut ambivalent », il est tour à tour considéré comme un défaut ou comme une vertu. Il est vrai que le silence chez Alexis est devenu une faute car il est responsable d'un mariage artificiel, mais à certains moments se taire a pu être bénéfique: il sait que son silence a évité, par exemple, que sa mère et sa famille souffrent inutilement (*OR*, p. 37).

Certaines qualités du silence sont très prisées par le narrateur en tant que musicien et qu'être oral. Cet aspect est capté par sa parole qui cherche à s'accommoder de certains traits proches du silence. La forme de parole qui semble convenir le mieux au protagoniste est celle qui se rapproche de l'inaudible: parler à voix basse et doucement, dans le noir, dans un endroit fermé (*OR*, p. 9 et p. 37). Cette parole entourée d'éléments maternants qui se produit dans un univers clos, semble d'emblée vouée à la confiance ou à la confession.

C'est la musique qui établit un lien entre le silence et la parole. Alexis a voulu être musicien pour devenir le porte-parole de ce silence qu'il a toujours trouvé autour de lui. D'ailleurs on voit bien que sa

⁵ S. MARTEL, *op. cit.*, p. 62.

musique et le ton des paroles qu'il adresse à sa femme se ressemblent fidèlement et que les épithètes qui conviennent à l'une et à l'autre se recouvrent :

Il fallait quelqu'un pour exprimer ce silence, lui faire rendre tout ce qu'il contenait de tristesse, pour ainsi dire le faire chanter. Il fallait qu'il ne se servît pas des mots, toujours trop précis pour n'être pas cruels, mais simplement de la musique, car la musique n'est pas indiscreète et, lorsqu'elle se lamente, elle ne dit pas pourquoi. Il fallait une musique d'une espèce particulière, lente, pleine de longues réticences et cependant véridique, adhérant au silence et finissant par s'y laisser glisser. Cette musique, ç'a été la mienne. (*OR*, p.16)

Telle sera aussi sa parole : elle ne se servira pas de ces mots trop précis qui désignent sa faute, elle ne sera pas indiscreète car elle ne rapportera pas les faits concrets ni les détails (*OR*, p. 34, p. 42) ; elle sera lente, pleine d'omissions volontaires, de réserves et de silences sans pour autant manquer de sincérité.

Le silence passe chez Alexis par différentes étapes dont cette lettre représente le dernier stade. Le silence a été pour Alexis son élément naturel : d'abord comme perception complémentaire de la sonorité (silence physique) qui le pousse à écouter les choses en cherchant leur secret et à découvrir la musique. Puis vient le silence qui s'identifie avec ce qui n'est pas dit, qui est pour l'adolescent sensible une source de malheur et d'équivoque : les paroles y sont ressenties comme agressives. Finalement le jeune homme qui vient de sortir de ce combat harassant contre lui-même, réussit à se servir du langage sans pour autant renoncer au silence ou à certaines qualités de cet élément. Dans son parcours, Alexis évolue avec une implacable lucidité du silence physique au silence linguistique, qui lui permettra enfin de révéler son être sans tout dire.

Le silence est dans ce roman un signe linguistique performant et spécialisé, un procédé discursif d'énormes conséquences stylistiques. Alexis parle mais son dire est atténué, modalisé, il évite le mot juste et se replie sur lui-même. Le narrateur a certes brisé cette « matière congelée, dure et massive »⁶, mais avec une parole (écriture) une fois encore grosse de silence. Il y a une réconciliation entre l'être et le dire grâce à un pacte de silence linguistique où taire quelque chose ne sera

⁶ Le silence et le son se rapportent à des images d'eau dans le roman: le silence est comparé à l'eau congelée (*OR*, p. 16), tandis que la musique est l'eau en état liquide et en mouvement qui devient sonore lorsque la goutte tombe ou déborde (*OR*, p. 49). Même si Alexis n'aime pas trop la musique bruyante (il préfère le son du torrent qui se transforme en lac), il se méfie du calme d'un liquide sans mouvement ni bruit (les eaux stagnantes lui font peur, *OR*, p. 11).

plus mentir car, au bout du compte, le mot ou le langage ne peuvent pas saisir la vie.

Les actes silencieux dans le texte possèdent donc un contenu propositionnel, une force et des valeurs illocutoires. Le silence dans *Alexis ou le Traité du vain combat* n'est pas distension, mais intensité du moment où le narrateur bégaie frappé par ses peurs et ses réticences. Son débit se paralyse ou se diffère, mais bon nombre de confidences s'y tiennent à l'affût, s'y lovent. Ces silences linguistiques empruntent différentes formes d'ancrage :

La cohésion elliptique : le pilier le plus intangible sur lequel repose le ton de ce roman est l'ellipse. Le fait de ne pas tout exprimer se manifeste d'abord comme omission explicite d'un ou plusieurs mots touchant fondamentalement l'homosexualité d'Alexis : « il suffirait pour m'expliquer de quelques termes précis, qui ne sont même pas indécents parce qu'ils sont scientifiques. Mais je ne les emploierai pas » (*OR*, p.18). Ces restrictions engendrées par un critère de bienséance étalent une première couche de silence significatif. Le lecteur sait ce qu'il y a derrière des syntagmes tels que « cela », « ce dont il s'agit », « ce dont je vous parle », « ma faute », « mon vice », grâce à une remarquable cohésion elliptique et à la présomption qu'apportent les éléments sous-entendus. Les phrases présentent des blancs que l'esprit du lecteur doit suppléer. Cela a des conséquences immédiates sur la texture de la narration car le thème de nombreuses phrases est flou ou vide, surtout au début du récit. La structure thématique s'affaiblit car l'élément qu'on doit identifier comme connu et récurrent est implicite, dérivé d'un calcul d'omissions réitérées.

Ces ellipses rendent sans doute la lecture plus difficile car elles exigent du lecteur qu'il se montre plus fin au moment de décoder le message. Et cela le narrateur le sait bien : c'est pourquoi il attend de lui un effort de lecture et de compréhension. Avant de pouvoir accepter le choix d'Alexis, il faut tout simplement qu'on puisse comprendre son message, remplir ses silences. Alexis cherche de toutes ses forces à se faire comprendre mais il n'emprunte pas toujours la voie la plus claire. Son problème d'expression entraîne aussi un problème de compréhension (auprès du récepteur), et l'opération langagière risque d'échouer par les deux bouts en même temps. Alexis ne sait pas s'expliquer avec le langage, mais il n'est pas sûr non plus d'être compris.

La cohésion sémantique : face aux blancs de son texte, Alexis développe la cohésion sémantique par l'entremise de la synonymie, la polysémie ou l'exploitation de champs sémantiques. Si le narrateur veut éviter les mots exacts il faut qu'à leur place il trouve des équivalents, des circonlocutions ou des paraphrases. Il met en jeu des

relations lexicales qui engagent l'hypéronymie ou l'hyponymie, la création de réseaux sémantiques (paix - calme - silence - mensonge) et la modulation de connotations subjectives.

Le vocabulaire employé devient, au moment de traiter ce sujet tabou, abstrait, ambigu, imprégné de morale puritaine. Ce personnage délicat, relié à un milieu social et historique très concret, ne veut heurter ni la sensibilité de sa femme ni la sienne et cela au prix d'une préciosité qui le fait s'écarter délibérément de ce qu'il veut dire. En effet, l'unité lexicale accueille dans A «toutes sortes de jugements interprétatifs "subjectifs" inscrits dans l'inconscient linguistique de la communauté»⁷. Les termes imbibés de la subjectivité de l'énonciateur se répandent à profusion dans le texte et se structurent principalement autour de deux traits sémantiques : le subjectivème affectif et le subjectivème évaluatif (axiologique : bien/mal ou modalisateur : vrai/faux).

Des expressions comme « il est mauvais », « il est dangereux », « il est bon », « il faut » (qui impliquent un sujet responsable des évaluations et des suppositions), des substantifs comme « amour », « plaisir », « douleur », « pureté », « beauté »..., ou encore des adjectifs qui engagent affectivement l'énonciateur (« touchant », « drôle », « pathétique ») ou proposent une gradation (axiologique : plus ou moins « beau », « bon », « vrai », ou non axiologique : « long », « petit », « grand »...), ne sont que trop fréquents dans le récit.

Des verbes subjectifs de perception, d'opinion ou locutoires à la première personne (« sembler », « ne pas être sûr », « avoir l'impression », « considérer », « trouver », « estimer », « penser », « croire », « juger », « prétendre », « avouer », « révéler », « s'imaginer », « soupçonner », « se douter », « admettre », « reconnaître », etc.) révèlent la trace de l'énonciateur à travers des appréciations concernant les rapports entre le discours et sa référence.

Ce sont les mêmes subjectivèmes qu'on trouve quelles que soient la catégorie grammaticale ou la signification des unités lexicales : ceux qui soulignent la présence du locuteur et qui lui font prendre en charge le contenu prédicatif, perceptif ou axiologique des énoncés. Le narrateur obtiendrait de ce jeu dialectique avec son énonciation, qui suinte de tous les pores de son discours, un seul avantage : en avouant son autorité précaire et subjective cette parole pourrait voir « accroître son potentiel de crédibilité »⁸.

⁷ C. KERBRAT-ORECCHIONI, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, p. 70.

⁸ C. KERBRAT-ORECCHIONI, *op. cit.*, p. 156.

La construction du sens à travers le silence

Or ces modalisateurs, en même temps qu'ils explicitent le fait que l'énoncé est pris en charge par un énonciateur individuel dont les assertions peuvent être contestées, en même temps donc ils marquent le discours comme subjectif, renforcent l'objectivité à laquelle il peut par ailleurs prétendre. Car avouer ses doutes, ses incertitudes, les approximations de son récit, c'est faire preuve d'une telle honnêteté intellectuelle que c'est le récit dans son ensemble qui s'en trouve, singulièrement, authentifié. (C. Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.*, p. 143-144)

Certes Alexis ne peut prétendre à la parole objective ou claire d'un démiurge, mais seulement à une parole authentique en ce qu'elle est sincère et se présente comme le produit d'un être humain en particulier. Alexis est sujet et objet de son écriture, d'une écriture qui devra affirmer par elle-même cette identité qu'il cherche depuis si longtemps. En relativisant la vérité de son dire, Alexis le rattache sans doute à une éthique mais le ramène aussi à la voix, à sa texture, à ses qualités sonores et à son origine. En tant qu'objet de cette parole subjective, qui reflète constamment son énonciation et son énonciateur, il fait d'elle une parole circulaire ou « silencieuse » car elle ne peut parler que d'elle-même : « c'est toujours de soi-même qu'on parle » (*OR*, p.16).

La cohésion grammaticale : d'autres silences linguistiques prennent appui sur des marques morphosyntaxiques telles que la modalité négative, hypothétique, les temps verbaux ou la répétition de certaines structures.

La répétition peut produire un effet silencieux et c'est ainsi que nous l'envisageons dans cette analyse. Outre l'itération actualisée au niveau de l'aspect verbal par l'imparfait (temps de l'attente et du silence, temps qui met l'histoire personnelle au deuxième plan⁹), il y a des répétitions explicites ou formelles. Ces échos correspondent en quelque sorte à des paroles vides, car en tant que contenus anaphoriques déjà connus ils n'apportent aucun élément rhématique à la narration.

Les affirmations sont non seulement entourées d'une épaisse couche subjective qui modalise le contenu asserté en fonction des catégories du possible, du nécessaire ou du vrai, mais elles se replient devant une énonciation souvent négative ou de validité restreinte. Il y a chez Alexis une « inflation » de négation, qui peut prendre à certains moments une connotation religieuse et la structure même d'un reniement. Pourquoi le narrateur préférerait-il souvent une négation

⁹ - M. C. MOLINA ROMERO, *Análisis narrativo de la escritura de ficción de Marguerite Yourcenar : las formas homodiegéticas*, thèse de doctorat, Universidad de Granada, 1999, p. 278 et 601.

(descriptive ou polémique) à une assertion positive ? Les énoncés négatifs sont, du point de vue linguistique, plus difficiles à comprendre et moins informatifs que les assertions. Cette forme faible d'information (par l'effet minorant de la loi d'abaissement) convient spécialement au discours d'Alexis. Si au signe négatif rien ne correspond dans la réalité, comme dit Wittgenstein, nous serions en présence d'une stratégie encore une fois silencieuse.

La négation chez Alexis est donc à envisager de deux points de vue : d'une part, comme acte de jugement et de confrontation avec sa propre énonciation, elle sert à configurer un récit centré sur le langage. La négation permet l'évaluation concomitante du référent et d'une représentation langagière de celui-ci¹⁰, et de ce fait peut référer à un énoncé réel antérieur ou bien présupposé. D'autre part, la négation devient aussi une forme d'euphémisme avec laquelle le narrateur obligerait l'interlocuteur à reconstituer ce qui manque. « La négation vide un contenu et nous (locuteur à travers l'intention et récepteur qui décode) en construisons un autre. En réalité la négation ne renvoie à rien, c'est nous qui en remplissons, si on peut dire, le vide laissé par la négation, en nous fondant sur des rapports de force argumentative »¹¹.

L'incipit du roman, d'où nous puiserons par la suite nos exemples, offre un terrain exceptionnel pour tester tous ces mécanismes, d'autant plus qu'il se dédouble et se prolonge démesurément¹² : de la première phrase du roman « Cette lettre, mon amie, sera très longue » (*OR*, p. 9) jusqu'à « Cette lettre est une explication » (*OR*, p.19). Ce n'est qu'après vingt paragraphes d'un silence entêté dans lesquels, sous couleur de s'intéresser à certains aspects de l'épisode enfantin, le narrateur s'attarde dans le topique métalinguistique et métanarratif, traîne dans des énoncés négatifs et hypothétiques, se dépense en un discours fort modalisé, qu'il reprend la formule qui inaugurerait son récit comme une assertion. Le futur (« sera ») est remplacé par un présent (« est ») et l'appréciation quantitative (« très longue ») devient une qualité intrinsèque (« une explication »). Le narrateur a dû prendre deux fois élan pour démarrer son récit. L'aveu de son secret a commencé, en tant qu'avertissement au destinataire, mais sans avoir rien laissé sortir à la surface des mots. Cette répétition de la séquence

¹⁰ C. MULLER, C., « La négation comme jugement », *Langue Française*, 94, 1992, p. 27.

¹¹ V. ALLOUCHE, « Négation, signification et stratégies de parole », *Langue Française*, 94, 1992, p. 70.

¹² À propos des dimensions, typologie et fonctions de l'incipit voir DEL LUNGO, « Pour une poétique de l'incipit », *Poétique*, 94, 1993, p. 131-152. J.-L. MORHANGE, « Incipits narratifs. L'entrée du lecteur dans l'univers de fiction », *Poétique*, n° 104, 1995, p. 387-410.

inaugurale n'est ni un doublon ni un cas isolé, elle nous invite à découvrir un tic de langage.

Paragraphe 1

Cette lettre, mon amie, sera très longue. Je n'aime pas beaucoup écrire. J'ai lu souvent que les *paroles trahissent* la pensée, mais les *paroles écrites la trahissent* encore davantage. Vous savez ce qui reste d'un texte après deux traductions successives. Et puis, je ne sais pas m'y prendre. Écrire est un choix perpétuel entre mille expressions, dont aucune *ne me satisfait*, dont aucune surtout *ne me satisfait* sans les autres. Je devrais pourtant savoir que la musique seule permet les enchaînements d'accords. *Une lettre, même, la plus longue*, force à simplifier ce qui n'aurait pas dû l'être : on est toujours si peu clair dès qu'on essaie d'être complet ! Je voudrais faire ici un effort, non seulement de sincérité, mais aussi d'exactitude ; ces pages *contiendront* bien des ratures ; elles en *contiennent* déjà. Ce que je vous *demande* (la seule chose que je puisse vous *demande* encore), c'est de ne passer aucune de ces lignes qui m'auront tant coûté. S'il est difficile de vivre, il est bien plus malaisé d'expliquer sa vie. (OR, p. 9)

Le paragraphe qui ouvre le roman est de nature métalinguistique et métanarrative, il n'introduit aucun élément de l'univers romanesque lui-même. On assiste à une mise en abîme vertigineuse de l'acte d'écrire et à une mise en question du langage. En lui cédant la première place, le narrateur permet au topique métalinguistique de s'enraciner au cœur de son récit. Alexis tient à souligner que chez lui l'écriture n'est pas première : il est d'abord musicien. Par la suite, ce discours métalinguistique s'occupera aussi bien d'un langage que de l'autre et bientôt les deux se confondront, car Alexis voudra retrouver le rythme de sa musique dans son écriture. Il tentera de tirer de la substance verbale sa musicalité et cette osmose l'aidera à résoudre son problème d'expression et d'identité.

La négation (ou encore les lexèmes qui ont une signification négative) et le retour de certains syntagmes ou lexèmes sont les premiers sons qui s'accordent. La répétition s'affirme avec force dans ces premières lignes et crée ce style que l'écrivain a qualifié de tremblant ou vacillant : « il est fait d'un continuel flottement, d'un retrait, presque d'un balbutiement, qui réapparaît dans un autre petit texte de moi, bien moins connu, le *Dialogue dans le marécage*. Le mari trompé parle de la même façon : " je suis jaloux, je l'ai été, ou presque, ou du moins je crois me souvenir que j'étais jaloux ". Il y a là une manière de poser les mains sur les choses, en tâtonnant»¹³. Le

¹³ M. GALEY, *Les Yeux ouverts* (Entretien avec M. Yourcenar), Paris, Le Centurion, 1980, p. 65.

narrateur a une tendance irréprouvable à revenir sur ce qui vient d'être énoncé. Ces échos font de la répétition une obsession car ils sont quelque chose de plus que ce que Beugnot appelle « les retours d'expressions, c'est-à-dire le déterminisme du déjà dit »¹⁴.

L'élément répété peut être un mot, un syntagme, une phrase ou la paraphrase d'une phrase antérieure («une lettre, même la plus longue»). Le verbe est la catégorie grammaticale qui subit le plus ce genre de répliques avec ou sans variations de personne ou de temps : «trahir», «satisfaire», «contenir», «demander» y sont répétés et leur duplication nuance l'action verbale. Ces anaphores peuvent avoir lieu dans la même phrase ou dans des phrases différentes et parfois même s'étendre au-delà de la frontière marquée par le paragraphe. Il y a justement une reprise de la première phrase du texte dans la séquence n° 20 :

Paragraphe 20

Cette lettre est une explication. Je ne voudrais pas qu'elle devienne une apologie. Je n'ai pas la folie de souhaiter qu'on m'approuve ; je ne demande même pas d'être admis : c'est une exigence trop haute. Je ne désire qu'être compris. Je vois bien que c'est la même chose, et que c'est désirer beaucoup. Mais vous m'avez tant donné dans les petites choses que j'ai presque le droit d'attendre de la compréhension dans les grandes. (OR, p.19)

Ce paragraphe revient sur la phrase inaugurale et s'appuyant sur la négation (sur un total de 8 phrases il y a 3 négations et 1 restriction), le narrateur replace son discours par rapport à un procès de communication¹⁵. Il engage son lecteur à une exigence purement linguistique : bien décoder le message sans l'obliger, en principe, à partager son point de vue. Alexis sait que le processus d'interprétation d'un texte comme le sien sera coûteux d'autant plus qu'il s'étaye sur de nombreux silences qui peuvent élargir la marge de liberté du lecteur et diminuer la rapidité de sa compréhension. Yourcenar nous propose un texte ouvertement subjectif, expressif et conatif, centré sur l'énonciateur et le destinataire et conscient des menaces que chacun d'eux font peser sur le frêle procès communicatif.

Paragraphe 2

J'aurais peut-être mieux fait de ne pas m'en aller sans rien dire, *comme si j'avais honte, ou comme si vous aviez compris. J'aurais mieux fait* de

¹⁴ « De l'invention épistolaire : à la manière de soi », *L'épistolarité à travers les siècles. Geste de communication et/ou d'écriture*, M. BOSSIS éd., Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1990, p. 33.

¹⁵ Au moment de l'excipit le texte revient une fois encore sur sa nature.

m'expliquer à voix basse, très lentement, dans l'intimité d'une chambre, à cette heure sans lumière où l'on voit si peu qu'on ose presque avouer tout. Mais *je vous connais*, mon amie. Vous êtes très bonne. Il y a dans le récit de ce genre quelque chose de pitoyable qui peut mener à s'attendrir ; parce que vous m'auriez plaint, vous croiriez m'avoir compris. *Je vous connais*. Vous voudriez m'épargner ce qu'a d'humiliant une explication trop longue ; *vous m'interrompiez* trop tôt ; j'aurais la faiblesse, à chaque phrase, *d'espérer d'être interrompu*. Vous avez aussi une autre qualité (un défaut peut-être) dont je parlerai tout à l'heure et dont je ne veux plus abuser. Je suis trop coupable envers vous pour ne pas m'obliger à mettre une distance entre moi-même et votre pitié. (OR, p. 9-10)

Dans le deuxième paragraphe, le narrateur vire à l'hypothétique pour envisager le passé sous un autre aspect et continue d'amadouer son destinataire. Ces lignes avancent peu d'éléments de l'histoire : le départ d'Alexis, ce qu'on infère de la forme non conjuguée et négative « ne pas m'en aller sans rien dire », puis la découverte d'un « vous-personnage » engagé aussi dans la diégèse. Les marques formelles qui se répètent sont les morphèmes de conditionnel (passé ou présent), des locutions conjonctives « comme si » et des phrases courtes commençant par « vous » faisant ressortir l'intention persuasive du texte.

Ces conditionnels sont des métaphores temporelles car ils apparaissent dans un contexte de présent ou commentaire¹⁶. Par la suite, se confirmera cette valeur métaphorique du conditionnel qui suggère au lecteur d'accueillir le contenu énoncé avec validité restreinte, seulement comme des impressions ou des aperçus. C'est sur de telles nuances, dit Weinrich, « que vit le langage de la discrétion, de la modestie, de la politesse, de la diplomatie »¹⁷. Le conditionnel métaphorique qui restreint la valeur de vérité est encore une marque d'insécurité par rapport au langage, où aucune assertion ne pourrait prétendre à une validité totale.

Paragraphe 3

Il ne s'agit pas de mon art. Vous ne lisez pas les journaux, mais des amis communs ont dû vous apprendre que j'avais ce qui s'appelle du succès, ce qui revient à dire que beaucoup de gens me louent sans m'avoir entendu, et quelques-uns sans me comprendre. *Il ne s'agit pas de cela*. *Il s'agit de quelque chose, non pas vraiment de plus intime* (que puis-je avoir de plus *intime* que mon œuvre ?), mais qui me semble plus *intime* parce que je l'ai tenu caché. Mais, vous voyez j'hésite ; chaque mot que je trace m'éloigne un peu plus de ce que je voulais d'abord

¹⁶ H. WEINRICH, *Le temps*, Paris, Seuil, 1973 (éd. or. 1964), p. 230.

¹⁷ *Ibid.*, p. 233.

exprimer ; cela prouve uniquement que le courage *me manque*. La simplicité aussi *me manque*. Elle *m'a toujours manqué*. La vie non plus n'est pas simple, et ce n'est pas ma faute. La seule chose qui me décide à poursuivre, c'est la certitude que vous n'êtes pas heureuse. Nous avons tant menti, et tant souffert du mensonge, qu'il n'y a vraiment pas grand risque à essayer si la sincérité guérit. (OR, p. 10)

La ferme volonté de raconter du narrateur s'enlise encore dans la répétition et la négation, puis se réfugie dans le topique métalinguistique qu'il entretient et fait grossir, ainsi son récit n'avance-t-il toujours pas. La répétition cette fois-ci prend son essor : elle devient triple et se trouve renforcée par la négation. Elle prend la mesure ternaire à trois reprises, avec l'adjectif « intime », le verbe « manquer » ou la proposition « Il ne s'agit pas de... » (avec la variante « il s'agit ... non pas de... » où la négation est interne ou contraire¹⁸).

Ces trois énoncés négatifs reliés par la même structure doivent se rattacher à la question implicite que Monique et le lecteur se posent depuis quelques lignes : pourquoi Alexis est-il parti ? Elle déclenche le vrai topique de la narration et oblige le narrateur à y répondre¹⁹ : mais il se dérobe trois fois de suite par de faux commentaires.

La négation chez Alexis est *descriptive* lorsqu'elle se constitue en énoncés négatifs déclaratifs assumés par le narrateur, dus à l'incapacité d'en dire plus ou mieux²⁰, ou bien *métalinguistique* quand elle se réfère à l'énonciation et qu'elle s'accroche à un énoncé antérieur ou implicite, relevant de la responsabilité du narrateur ou d'un autre énonciateur²¹.

Le récit débute avec la négation métalinguistique car ces trois premiers paragraphes sont dominés par cette composante. Par

¹⁸ C. MULLER, *op.cit.*

¹⁹ Puisqu'un texte peut être considéré comme une suite de réponses à des questions que le lecteur/ interlocuteur pose(ra)it ou dont le propre narrateur croit qu'elles pourraient être posées et auxquelles il doit répondre pour que le discours avance, les topiques seraient formés par l'ensemble d'entités sur lesquelles on demande quelque chose et les commentaires par les réponses données à ces questions (VAN KUPPEVELT, « Discourse structure, topicality and questioning », *Journal of Linguistics* 31-1, 1995, p. 109-147).

²⁰ « C'est une faiblesse, je n'en doute pas, et l'on ne devrait rien aimer, du moins rien aimer particulièrement. Ce n'était pas que nous y fussions très heureux ; du moins la joie n'y habitait guère. Je ne crois pas me rappeler d'y avoir entendu un rire, même un rire de jeune fille, qui ne fût pas étouffé. On ne rit pas beaucoup, dans les vieilles familles. On finit même par s'habituer à n'y parler qu'à voix basse, comme si l'on craignait de réveiller des souvenirs qu'il est vraiment préférable de laisser dormir en paix. On n'y était pas malheureux non plus, et je dois dire que je n'y ai jamais vu pleurer. Seulement, on y était un peu triste. » (OR, p. 13-14)

²¹ J. MOESCHLER, « Une, deux ou trois négation ? », *Langue Française*, 94, 1992, p. 8-25.

exemple, les négations « je n'aime pas beaucoup écrire » et « je ne sais pas m'y prendre » citées ci-dessus (paragraphe 1, *OR*, p. 9), reprennent des implicites ancrés dans la première phrase du roman « cette lettre sera très longue » : à savoir que l'on aime bien écrire et que l'on possède du talent pour le faire. Dans ce troisième paragraphe la même structure négative métalinguistique « il ne s'agit pas de / il s'agit ... non pas de... » se répète trois fois et mime le reniement : Alexis aurait renié trois fois, comme Saint Pierre, sa faute en refusant de la nommer ou de la décrire dans les premières lignes de son récit.

Cette structure ternaire négative va encore apparaître un peu plus loin comme clausule des paragraphes 16 (« Mais je ne suis pas ici pour vous parler d'une peinture », *OR*, p.17), 17 (« Mais je ne suis pas ici pour vous parler de marionnettes », *OR*, p.17) et 18 (« Mais ce n'est guère le lieu de soulever toutes ces questions », *OR*, p.18). La répétition tient alors une place finale fixe qui aide à la repérer. Ces trois paragraphes se ferment sur trois négations métalinguistiques consécutives dont la fonction est de couper court la digression du narrateur et de le ramener à son but, lui rappelant sa promesse de sincérité et de simplicité.

Paragraphe 4

Ma jeunesse, mon adolescence plutôt, a été absolument pure, ou ce qui convient d'appeler telle. Je sais qu'une affirmation semblable prête à sourire, parce qu'elle prouve généralement un manque de clairvoyance ou un manque de franchise. Mais je ne crois pas me tromper, et je suis sûr de ne pas mentir. J'en suis sûr, Monique. J'étais vers la seizième année ce que vous désirez sans doute que Daniel soit à cet âge, et laissez-moi vous dire que vous avez tort de désirer pareille chose. Je suis persuadé qu'il est mauvais de s'exposer si jeune à devoir reléguer toute la perfection dont on fût capable parmi les souvenirs de son plus ancien passé. L'enfant que j'étais, l'enfant de Woroino n'est plus, et toute notre existence a pour condition l'infidélité à nous-mêmes. [...] Il faut l'avouer tout de suite, je suis à peine sûr de regretter cette ignorance, que nous appelons paix. (*OR*, p. 10-11)

Ce paragraphe apporte le quatrième élément essentiel à l'ancrage énonciatif de ce récit et dévoile déjà complètement ce qui sera le ton d'une parole qui avance et se replie sur elle-même : un taux de subjectivité très élevé. Le narrateur emprunte finalement la voie de l'assertion et hasarde la première affirmation du roman (« mon adolescence a été pure »). Mais les assertions dans le discours d'Alexis s'engluent dans une subjectivité trop apparente. Elle trébuche d'abord sur une relation d'hyponymie entre les termes « jeunesse » / « adolescence », puis consent à se conformer au langage en utilisant

un mot comme « pur ». Tout de suite après cette timide affirmation (elle l'est avec trop de scrupules) se déchaîne un cortège de phrases destinées à reprendre ce qui a été dit, à le reconsidérer du point de vue de son énonciation ou de sa véridicité, qui a comme conséquence immédiate de l'affaiblir.

Cette unité se clôt également avec une autre tentative d'assertion « je ne regrette pas cette ignorance » qui est prise en charge, du point de vue de l'énonciation, par un verbe locutif subjectif « avouer »²², puis est l'objet d'une modalisation subjective à travers un verbe d'opinion « être à peine sûr » et revient finalement à une fluctuation sémantique (« ignorance » / « paix ») qui met encore en évidence les convenances du langage et les dénominations trompeuses.

Paragraphe 5

Combien difficile de ne pas être injuste envers soi-même ! Je vous disais tout à l'heure que mon adolescence avait été sans troubles ; je le crois ; je me suis souvent penché sur ce passé un peu puéril et si triste ; j'ai tâché de me rappeler mes pensées, mes sensations, plus intimes que des pensées, et jusqu'aux rêves. [...] Il me semble, mon amie, avoir si peu changé ! L'odeur de la pluie m'arrivant par une fenêtre ouverte, un bois de trembles sous la brume, une musique de Cimarose, que les vieilles dames me faisaient jouer parce que, j'imagine, cela leur rappelait leur jeunesse, moins encore, une qualité particulière du silence, que je ne trouve qu'à Woroino, suffisent à rendre non avenus tant de pensées, d'événements et de peines, qui me séparent de cette enfance. Je pourrais admettre que l'intervalle n'a duré qu'un peu moins d'une heure, qu'il ne s'agit que d'une de ces périodes de demi-sommeil, où je tombais souvent à cette époque, pendant lesquelles la vie et moi n'avions pas le temps de nous modifier beaucoup. Je n'ai qu'à fermer les yeux ; tout se comporte exactement comme alors ; je retrouve comme s'il ne m'avait pas quitté, ce jeune garçon timide, très doux, qui ne se croyait pas à plaindre, et qui me ressemble tant que je le soupçonne, peut-être injustement, d'avoir pu me ressembler en tout. (OR, p. 11-12)

Outre l'énonciation subjective, la répétition de la restriction NE...QUE sert à nuancer la portée des affirmations dans ce paragraphe. Les deux énoncés exclamatifs ont la propriété de référer à

²² Le verbe « avouer » est un modalisateur intrinsèque qui vient indiquer que « certaines réticences sont venues différer ou entraver l'acte locutoire de X » et évaluer axiologiquement leur objet : « on confesse ses péchés, on avoue des torts ou des fautes, quelque chose en tout cas qu'il vaudrait mieux pouvoir tenir secret, parce que son exhibition contrevient aux bienséances ou risque, en donnant prise sur lui, de nuire au sujet qui avoue » (C. KERBRAT-ORECCHIONI, *op. cit.*, p. 111).

la situation d'énonciation à travers un repérage circulaire, c'est-à-dire qu'ils comportent un terme qui est repéré par rapport à lui-même : « il est difficile comme je te dis que c'est difficile » et « il a peu changé comme il a peu changé »²³.

Le narrateur utilise cette syntaxe affective d'abord pour montrer son désarroi au moment d'évoquer ce qu'il a été autrefois, puis pour affirmer qu'il est toujours le même. Écartelé entre ces sentiments contradictoires, il tient à mettre en relief le processus de remémoration lui-même, car il sait que l'image évoquée restera forcément floue : quelques perceptions (sonores et olfactives) surgissent d'une enfance enfouie sous le poids du silence, de la solitude et de la mémoire. Le souvenir d'un sentiment ou d'une sensation est encore un sentiment ou une sensation et le narrateur parvient à restituer en quelque sorte le lien entre l'enfant et l'adulte.

La première phrase thématique de ce paragraphe (« Je vous disais tout à l'heure que mon adolescence avait été sans troubles ») relie le narrateur à sa fonction de régie: en même temps qu'il revient sur quelque chose qu'il a dit, il articule son discours en marquant une connexion entre ses différentes parties²⁴. À ce niveau de l'analyse il est possible de dire que ce procédé d'ouverture revient avec une certaine fréquence et sous une forme canonique. De nombreux paragraphes sont introduits ou clos par des formules passe-partout métalinguistiques ou métanarratives qui reproduisent en quelque sorte le modèle du paragraphe initial et à travers lesquelles le discours se réfléchit et se décrit lui-même. Ces phrases, avec des verbes locutoires qui dénotent un comportement de parole ou réfèrent au processus narratif, reviennent comme un refrain qui exorcise la parole narrative, lui permettant d'exister. Elles convergent vers ces frontières où le discours se segmente : la première ou la dernière phrase du paragraphe, ou bien un contexte proche de cet espace démarcatif. À l'appui, la liste de paragraphes qui mettent en jeu cette technique :

&	→FORMULE D'OUVERTURE	FORMULE FINALE ←
N° 1 - p. 9	Cette lettre, mon amie, sera très longue.	[...] ne passer aucune de ces lignes qui m'auront tant coûté. S'il est difficile de vivre, il est bien plus malaisé d'expliquer sa vie.

²³ A. CULIOLI, « À propos des énoncés exclamatifs », *Langue Française*, 22, 1974, p. 6-15.

²⁴ G. GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 261-262.

Carmen Molina Romero

&	→FORMULE D'OUVERTURE	FORMULE FINALE ←
N° 4 - p. 10-11	[...] ou ce qu'on convient d'appeler telle. Je sais qu'une affirmation semblable [...]	Il faut l'avouer tout de suite, je suis à peine sûr de regretter toujours cette ignorance, que nous appelons paix.
N° 5 - p. 11	[...] Je vous disais tout à l'heure que mon adolescence avait été sans troubles.	
N° 6 - p. 12	Je me contredis, je le vois bien.	MAIS je m'aperçois que je n'ai rien expliqué.
N° 7 - p. 12	Je n'ai pas besoin de vous dire que nous étions très pauvres.	
N° 8 - p. 13		Je voudrais éviter jusqu'au soupçon de rechercher un effet, surtout à la fin d'une phrase, MAIS on pourrait dire, en un certain sens, que ce sont les vivants, dans les vieilles familles, qui semblent les ombres des morts.
N° 9 - p. 13	Il faut me pardonner de m'attarder si longtemps à ce Woroïno d'autrefois, car je l'ai beaucoup aimé. C'est une faiblesse	
N° 10 - p. 14		MAIS je sais maintenant que cette construction d'apparence légère, qu'on dirait prévue pour l'espace d'un été, durera infiniment plus longtemps que nous, et peut-être que notre famille. Il se peut qu'elle aille un jour à de étrangers ; cela lui serait indifférent, car les maisons vivent d'une vie particulière, à laquelle notre vie importe peu, et que nous ne comprenons pas.
N° 12 - p. 15		MAIS ce qui rend les vieilles maisons inquiétantes, ce n'est pas qu'il y ait des fantômes, c'est qu'il pourrait y en avoir.
N° 13 - p. 16		MAIS on ne traduit que son trouble : c'est toujours de soi-même qu'on parle.
N° 14 - p. 14		MAIS c'est toujours ainsi : nos œuvres représentent une période de notre existence que nous avons déjà franchie à l'époque où nous les écrivons.

La construction du sens à travers le silence

&	→FORMULE D'OUVERTURE	FORMULE FINALE ←
N° 16 - p. 17		MAIS je ne suis pas ici pour vous parler d'une peinture.
N° 17 - p. 17		MAIS je ne suis pas ici pour vous parler de marionnettes.
N° 18 - p. 17-18	Je l'avoue, Monique, il y a dans ces pages trop de complaisance pour moi-même. Mais j'ai si peu de souvenirs qui ne soient pas amers, qu'il faut me pardonner de m'attarder à ce qui sont seulement tristes[...] je cherche à gagner du temps.	MAIS ce n'est guère le lieu de soulever toutes ces questions.
N° 19 - p. 18 -19	Je sens que je deviens très obscur. Assurément, il suffirait pour m'expliquer de quelques termes précis, qui ne sont même pas indécents parce qu'ils sont scientifiques. Mais je ne les emploierai pas.	MAIS quand vous sauriez tout, il resterait encore à m'expliquer moi-même.
N° 20 - p. 19	Cette lettre est une explication.	MAIS vous m'avez tant donné dans les petites choses que j'ai presque le droit d'attendre de vous de la compréhension dans les grandes.

La conjonction « mais » domine, sans conteste, les clauses des paragraphes : elle apparaît dans cette position fixe neuf fois et constitue un bel exemple de répétition supraphrastique. Nous y avons inclus des exemples qui ne sont pas proprement métalinguistiques ni métanarratifs (paragraphes 10, 12, 13, 14 et 15) parce que cet élément, à lui seul, permet à l'énonciation de faire irruption dans l'énoncé puisqu'il révèle « l'orientation pragmatique du discours, l'affrontement des interlocuteurs, leur façon d'agir l'un sur l'autre par la parole »²⁵. « Mais » marque une rupture (opposition plus ou moins lâche ou de type moral) par rapport à certaines suppositions qu'on aurait pu inférer ou à la direction que prennent les paroles. Ainsi le narrateur, tout en renouvelant le contact avec le destinataire, reconduit sa parole vers le sujet principal, mettant point final à sa digression ou à une description superflue et au paragraphe.

²⁵ O. DUCROT, *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1972, p. 188.

Les autres paragraphes de l'incipit s'achèvent en maximes ou phrases qui s'abstraient du cas personnel d'Alexis et de son énonciation subjective pour faire une constatation d'ordre général :

P1 : S'il est difficile de vivre, il est bien plus malaisé d'expliquer sa vie. ← (OR, p.9)

P8 : [...] ce sont les vivants, dans les vieilles familles, qui semblent les ombres des morts. ← (OR, p.13)

P10 : [...] les maisons vivent d'une vie particulière, à laquelle notre vie importe peu, et que nous ne comprenons pas. ← (OR, p.14)

P15 : Nous sommes tous pareils : nous avons peur d'un drame ; quelquefois, nous sommes assez romanesques pour souhaiter qu'il arrive, et nous ne nous apercevons pas qu'il est déjà commencé. ← (OR, p.17)

Ces énoncés désertent la sphère de la première personne (on trouve alors les pronoms « nous » ou « on », ou des phrases sans sujet personnel et au présent atemporel) et cèdent à une tentative de parole plus catégorique. Le récit s'organise par rapport à des croyances générales, admises plus ou moins par convention dans une collectivité. Avec ces aphorismes où le sujet de conscience n'est pas seulement le locuteur, le narrateur raisonne par généralisation, impatient d'ordonner, d'extraire de son cas particulier ce qui peut servir à décrire certains aspects du caractère humain. Mais si cette énonciation amplifiée est moins indécente, elle se laisse pourtant mieux prendre au piège de la codification établie par le langage et la morale sociale.

Pour le moment ce ne sont que les premiers paragraphes du roman et le narrateur accorde encore sa voix, mais ce glissement vers un point de vue plus universaliste se confirmera et s'amplifiera par la suite, introduisant un jeu polyphonique dans le roman: la voix d'Alexis est hantée par une voix collective plus massive. Mais, plus le narrateur fait parler la voix de la généralisation, plus il tait la voix d'Alexis, celle de l'artiste qui individualise et met en évidence sa position de locuteur. Cela peut s'interpréter encore une fois comme l'élaboration d'un silence.

La voix narrative d'Alexis est faite de silence, se nourrit de silence, existe à partir de la modulation de plusieurs silences significatifs. La forme de silence plus pure est l'ellipse, le seul silence que peut se permettre formellement un texte écrit et monogéré. Silence à l'état brut qui permet au narrateur de parler sans nommer. Puis viennent les autres silences linguistiques: les balbutiements de la répétition (lexicale et syntaxique), les refus et les vides laissés par la négation, les clauses conditionnelles et restrictives ou les marques d'impatience

La construction du sens à travers le silence

du narrateur pour revenir à son sujet et organiser le discours. L'énonciation s'étouffe encore sous le poids écrasant d'une voix qui s'entend parler, ou bien se stéréotype en formules plus ou moins catégoriques. Avec les paroles indécises d'Alexis tout attend, espère, hésite. Le lecteur se tient à l'écoute de ces silences où l'ineffable, l'indicible et le secret construisent le sens, où l'énonciation devient circulaire et renvoie sans cesse à l'un de ses composants : le code, l'énonciateur ou le destinataire.