

KÂLI DÉCAPITÉE **À LA RENCONTRE DE LA PROSE** **ET DE LA POÉSIE**

par Stéphanie SMADJA (Paris)

« Mais aujourd'hui ce n'est pas de vers et de versification que je veux parler, mais de l'événement qu'est l'apparition du nouveau roman de Louis Aragon : *Aurélien*.

Un roman ? Je dirais plutôt un poème. Le roman, c'est une confluence d'événements qui se poussent onde à onde et qui aboutissent finalement par une série d'engendremens successifs à une espèce de chronique, à une histoire. Le poème, c'est un thème qui comporte une correspondance de parties. Le thème une fois établi, les parties n'ont jamais cessé de concerter ensemble. » (Paul CLAUDEL, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 575-576)

« Il y a des gens qui parlent poésie comme physique ou menuiserie, et disent : vous voyez, ceci ne va pas, on n'en tire pas d'invention qui en prouverait l'excellence, ou bien : cela boite, je ne peux pas m'appuyer sur cette table, y poser un vase de fleurs. Il y a des gens qui parlent poésie ou religion, et disent : il est de l'essence du mystère d'être mystérieux, on ne sait pas à quoi ça tient, ou sacrilège à celui qui prétend soulever la robe ! Il y a des gens graves et des gens légers qui parlent poésie. Je n'ai pas souci de les départager.

[...] Ici, je voudrais simplement me donner ce devoir, d'être celui qui entend, qui reconnaît le chant et le dit. » (Louis ARAGON, *Chroniques du bel canto* qui précèdent les *Chroniques de la pluie et du beau temps*, Les éditeurs français réunis, 1979, p. 9-10)

« [...] tout le monde n'est pas obligé de comprendre, ni tout le temps. Il y a des domaines, comme la religion ou la poésie, qui doivent rester obscurs. Ou éblouissants, ce qui revient au même. » (Marguerite YOURCENAR, *Les Yeux ouverts, entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Bayard, 1997, p.41-42)

Kâli décapitée, qui inaugurerait l'édition originale¹, se retrouve en huitième position à partir de l'édition de 1978 des *Nouvelles orientales*. Il ne s'agit pas, à proprement parler, d'un déclassement. En effet, Marguerite Yourcenar ne l'a pas exclue de son recueil, alors qu'elle n'hésite pas à jeter les écrits qu'elle estime mauvais². Ce remaniement permet surtout de souligner la particularité de cette nouvelle : *Kâli décapitée* n'est plus censée représenter l'esthétique du recueil. De ce point de vue, elle perd toute valeur emblématique, ce qui lui permet d'acquiescer un fonctionnement spécifique, voire légèrement déviant, comme en témoignent les corrections massives. Marguerite Yourcenar accentue notamment la poéticité de sa prose à tel point que la question du genre se pose : ce texte est-il une nouvelle en prose poétique ou un poème en prose narratif ? L'indication générique contenue dans le titre du recueil semble conforter la première hypothèse. Pourquoi continuer à s'interroger dès lors que l'auteur a déjà défini son œuvre ? De plus, le genre du poème en prose existe déjà à l'époque de la rédaction des *Nouvelles orientales* et ne peut pas être resté inconnu d'une lectrice si cultivée. Il n'existe donc aucune raison apparente pour laquelle Marguerite Yourcenar n'aurait pas employé le terme de « poème en prose » s'il lui paraissait plus adéquat. Le problème semble insoluble. En réalité, il est mal posé : lorsque Marguerite Yourcenar affirme que son texte est une nouvelle, elle ne le classe pas définitivement dans une sorte de tiroir générique aux règles fixées d'avance, elle propose une clé de lecture, non exclusive d'autres interprétations³. Cette désignation représente un choix esthétique qui n'impose aucune lecture mais en propose une : en plaçant *Kâli décapitée* au sein d'un recueil intitulé *Nouvelles orientales*, Marguerite Yourcenar souligne le caractère narratif de son texte et fait ressortir sa proximité avec la fable. Autrement dit, elle présente son texte plutôt comme une nouvelle, ce qui laisse le lecteur libre de le considérer plutôt comme un poème en prose à condition que ce modèle de fonctionnement soit réellement présent dans le texte et ne provienne pas d'une interprétation abusive. Il convient donc de circonscrire la distance qui sépare ces deux genres afin de pouvoir

¹ Marguerite YOURCENAR, *Nouvelles orientales*, Paris, Gallimard, 1938.

² Elle a ainsi supprimé *Les Emmurés du Kremlin* entre les éditions de 1938 et celle de 1978 : elle affirme dans son *post-scriptum* (p. 147 de l'édition Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1996) que ce « conte » était « décidément trop mal venu pour mériter des retouches. »

³ La capacité d'un texte à donner lieu à de multiples interprétations constitue une des définitions de la littérarité.

Kâli décapitée à la rencontre de la prose et de la poésie

étudier si les marqueurs et les traits génériques inscrits dans *Kâli décapitée* correspondent à l'un ou à l'autre, voire aux deux.

Pour reprendre les critères établis par Jean-Marie Schaeffer⁴, la différence entre la nouvelle et le poème en prose ne saurait être appréhendée au niveau de l'acte communicationnel⁵ et se retrouve au niveau de la réalisation textuelle, plus précisément à partir de critères « syntaxiques⁶ ». En effet, à supposer que la matière soit semblable, en l'occurrence narrative, un poème en prose et une nouvelle ne la présenteront pas de la même façon. Comment sera-t-elle donc présentée ? Selon Michèle Aquien⁷, « on appelle poème en prose une composition fondée (en dehors de tout souci de rimes ou de vers, puisque la présence typographique est effectivement celle de la prose), sur des structures récurrentes formant une unité, avec des recherches de cadence, de sonorités, d'images, selon un langage que Baudelaire définit comme⁸ :

[...] une prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience.

Le poème en prose se caractérise donc par sa composition et par des « structures récurrentes formant une unité ». Cependant, ces critères de distinction ne sont pas entièrement satisfaisants. D'une part, un morceau de prose poétique peut à la fois s'insérer dans un roman, par exemple, et tendre, par sa cohérence propre, à l'autonomie⁹. D'autre part, la notion de composition ne permet nullement de différencier une petite nouvelle écrite en prose poétique d'un poème en prose narratif : ils posséderont tous deux unité, cohérence et autonomie. Il faut donc affiner les critères de distinction

⁴ Jean-Marier SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Le Seuil, coll.

« Poétique », 1989.

⁵ Les critères d'identification générique qui concernent l'acte communicationnel sont décrits de la page 82 à la page 104 de l'ouvrage précédemment cité.

⁶ M. Schaeffer « utilise le terme "syntaxique" au sens large (un peu comme on le fait en logique), c'est-à-dire pour désigner l'ensemble des éléments qui encodent le message. » (*ibid.*, p. 116)

⁷ Michèle AQUIEN et Georges MOLINIÉ, *Dictionnaire de rhétorique et de poésie*, Paris, Librairie générale française, 1996, p. 626.

⁸ Cette citation de BAUDELAIRE provient de la lettre à Arsène Houssaye qui sert de préface au recueil des *Petits poèmes en prose*, à la page 146 des *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, 1968.

⁹ Ce processus sous-tend la notion de texte : un texte est choisi non parce qu'il est dépourvu de tout lien avec son contexte linguistique mais parce qu'il tend à s'en détacher.

entre ces deux genres. Selon Michel Sandras, il existe des opérations grâce auxquelles une nouvelle devient un poème en prose¹⁰ :

Cette nouvelle est un poème en prose parce qu'elle transfère à la narration les structures de l'énoncé poétique : le retour au point de départ, le redoublement du texte sont équivalents à des rimes ; les deux parties sont de véritables paradigmes déroulés en syntagme.

La distinction ne sera donc pas fondée seulement sur la composition, mais aussi sur l'organisation du langage dans le cadre de cette composition. En résumé, trois critères de définition, situés au niveau syntaxique, pourront concourir à la détermination générique de *Kâli décapitée* : la récurrence, l'organisation paradigmatique ou syntagmatique du langage. Cette détermination possède un double enjeu : un enjeu méthodologique dans la mesure où il s'agit d'éviter toute reconstitution purement analogique selon des critères qui n'appartiendraient qu'au lecteur, et un enjeu herméneutique puisqu'il s'agit, au bout du compte, de mieux saisir toute la richesse et la complexité du texte de Marguerite Yourcenar. Tout d'abord, un indice générique majeur intervient à la simple visualisation de *Kâli décapitée* : le blanc, dont le fonctionnement répond moins à des conventions typographiques propres à la prose narrative qu'à des raisons d'ordre prosodique. Suite à ce préambule, une analyse des structures récurrentes à trois niveaux — le mot, la phrase puis l'ensemble du texte — sera articulée autour d'une question principale : le déroulement linéaire du récit et de la phrase prime-t-il sur toute autre organisation du langage, ou pouvons-nous déceler une mise en relief de diverses similarités formelles ou thématiques ? Notons d'ores et déjà qu'il s'agit moins de conclure à la prédominance de l'un ou de l'autre que d'interroger la hiérarchie qui s'établit au fil de la lecture.

1- Le blanc ou la clé de l'entrée en poésie

L'usage du blanc constitue cette nouvelle en poème pour l'œil, avant même que la lecture ne commence. En effet, selon Claudel, « tel est le vers essentiel et primordial, l'élément premier du langage, antérieur aux mots eux-mêmes : une idée isolée par du blanc »¹¹. Dans un texte en prose, le blanc est d'ordinaire réservé aux alinéas, aux

¹⁰ Michel SANDRAS, *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod, 1995, p. 36.

¹¹ Paul CLAUDEL, « Réflexions et propositions sur le vers français », *Réflexions sur la poésie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1963, p. 8.

débuts et aux fins de chapitres. Il occupe une fonction purement typographique et nullement prosodique. En revanche, le poème est précédé et suivi d'un blanc puisqu'il prend généralement place au milieu de la page, donc au milieu du blanc de la page. De plus, ce dernier se retrouve à la fin de chaque vers, ou verset, ou vers libre suivant les époques et les auteurs. Enfin, il délimite les strophes. Le blanc joue donc le rôle d'un marqueur générique : il annonce à tout lecteur qui l'ignorait encore qu'il s'apprête à lire de la poésie. Quelle place lui est-elle réservée dans *Kâli décapitée* ?

1.1- Le blanc au niveau macrostructural

Cette nouvelle se présente sous la forme de cinq ensembles de paragraphes séparés par des blancs. Ce type de disposition ne correspond guère aux codes de la nouvelle ou du conte. Il évoque plutôt le système des strophes dans un poème¹². Toutefois, les blancs servent également à délimiter cinq étapes narratives, et relèvent en ce sens de la *fonction de régie*¹³ décrite par Genette : le narrateur commence par une description énigmatique de Kâli, apte à intriguer le lecteur. Puis, une analepse relate la décapitation de Kâli, avant que le narrateur ne décrive la déchéance de celle-ci. Enfin, le déchaînement des émotions atteint son point culminant à l'occasion de l'évocation de la fureur de Kâli, avant la rencontre avec « le Sage »¹⁴, porteur de la promesse d'une délivrance à venir. Cette dernière étape permet d'énoncer la morale d'une histoire qui peut également être lue comme une fable¹⁵. Le blanc ne représente donc pas un indice suffisant de poéticité à un niveau macrostructural.

1.2- Le blanc au niveau microstructural

Qu'en est-il au niveau microstructural ? Dans une nouvelle ou dans un conte, les paragraphes ne se réduisent généralement pas à une

¹² Pour plus de clarté, le terme de « strophe » sera désormais adopté pour désigner ces ensembles de paragraphes séparés par des blancs, bien que la légitimité d'une telle terminologie ne soit pas immédiatement démontrée et fasse l'objet d'un développement ultérieur.

¹³ Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 260.

¹⁴ Marguerite YOURCENAR, *Nouvelles orientales, Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 1237.

¹⁵ Notons que cette lecture n'est nullement incompatible avec l'hypothèse du poème en prose dont la proximité avec la fable n'est plus à démontrer depuis Baudelaire. Plusieurs de ses poèmes adoptent la structure bipartite de la fable, par exemple le quatrième, intitulé « Un plaisant ».

phrase. Or, nous trouvons deux phrases-paragraphe initiales dans le texte. La première se situe au début¹⁶ :

Kâli, la déesse terrible, rôde à travers les plaines de l'Inde.

La seconde commence la dernière strophe¹⁷ :

À l'orée d'une forêt, Kâli fit la rencontre du Sage.

La brièveté de ces deux phrases les rapproche des versets, qui ne sont pas délimités par la rime mais par un simple passage à la ligne. En outre, nous remarquons que la deuxième strophe commence et s'achève par deux paragraphes brefs dont la longueur rappelle également celle du verset. Si ce phénomène restait isolé, nous pourrions difficilement en tirer des conclusions. Mais son retour par six fois dans un texte relativement court — cinq pages dans la collection de la Pléiade — constitue un indice de poéticité repérable dès la simple visualisation du texte, avant la lecture.

Le blanc qui envahit l'espace de la page signale donc la poéticité de *Kâli décapitée* et fonctionne comme un marqueur générique. Il intervient après que le lecteur a pris connaissance du titre du recueil et situe *Kâli décapitée* dans un espace de transition entre la nouvelle et le poème en prose. Reste à savoir si le texte tend plutôt vers l'une ou plutôt vers l'autre : tel sera l'objet d'un parcours qui commencera par l'observation du détail du texte pour aboutir à une vue d'ensemble.

2- La poésie au fil des mots

Les échos sonores ou sémantiques accentuent la poéticité du texte et produisent des effets de sens totalement inattendus : la lecture linéaire s'enrichit ainsi d'une relecture paradigmatique, sans que l'on puisse conclure à la prédominance de l'une sur l'autre.

2.1- Les répétitions

De nombreuses répétitions émaillent le texte. Par exemple, les divers « dieux » sont énumérés dans un tableau évoquant le chaos provoqué par leur crime¹⁸ :

¹⁶ Marguerite YOURCENAR, *op. cit.*, p. 1234.

¹⁷ *Ibid.*, p. 1237.

¹⁸ *Ibid.*, p.1235-1236.

Kâli décapitée à la rencontre de la prose et de la poésie

Les dieux-monstres, les dieux-bétail, les dieux aux multiples bras et aux multiples jambes, pareils à des roues qui tournent, fuyaient au travers des ténèbres, aveuglés par leurs auréoles, et les Immortels hagards regrettèrent leur crime.

Le mot « dieu » engendre par association d'idées trois groupes nominaux, dont le dernier reçoit une double expansion fondée sur l'adjectif « multiple ». Le narrateur-poète explore le réel mythologique suivant l'axe paradigmatique du langage. Le mouvement impliqué par le verbe « tourner » se prolonge dans la fuite et « les ténèbres » appellent l'idée d'aveuglement, si bien que la composition du paragraphe évoque le rythme d'une fugue dans laquelle une mélodie est lancée par un instrument puis reprise par un autre avant que le premier n'ait fini. Or, c'est bien d'une poursuite désespérée et jamais aboutie qu'il s'agit : la quête de Kâli condamnée à observer et à accepter sa propre déchéance, et, au-delà, la recherche d'une perfection dont elle prend conscience après l'avoir perdue. De la même façon, le visage de la déesse, lieu où le drame affleure, est particulièrement mis en valeur par les répétitions qui le placent au centre de la première strophe. Contrairement aux autres parties du corps, le poète y revient de façon obsessionnelle et le décline sous diverses formes, par métonymie — dans la première strophe, par exemple, les « yeux » apparaissent trois fois¹⁹, la « bouche » deux fois²⁰ et les « lèvres » une fois²¹ — ou par synonymie — dans cette même strophe, la « figure » se retrouve une fois²², la « tête » une fois²³ et le « visage » trois fois²⁴.

En outre, ces répétitions sont étayées par la réitération de structures syntaxiques similaires. Dans l'exemple précédent, le parallélisme est obtenu par le redoublement de la séquence {adjectif / comparaison introduite par « comme » / verbe / COD}. Le même phénomène se produit quelques lignes plus loin, dans les deux paragraphes médiaux de la deuxième strophe. Le substantif « les Enfers » y fait l'objet de quatre reformulations successives²⁵ :

¹⁹ *Ibid.*, p. 1234-1235.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, p. 1234.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 1235.

²⁴ *Ibid.*, p. 1234-1235.

²⁵ *Ibid.*, p. 1235-1236.

[...] Son cadavre en deux tronçons, jeté au gouffre par les génies, roula jusqu'au fond des Enfers où rampent et sanglotent ceux qui n'ont pas aperçu ou ont refusé la lumière divine. [...]

Les dieux contrits descendirent, le long du Toit du monde, dans l'abîme plein de fumée où rampent ceux qui existèrent. Ils franchirent les neuf purgatoires ; ils passèrent devant des cachots de boue et de glace où des fantômes rongés par le remords se repentent des fautes qu'ils ont commises, et devant des prisons de flamme où d'autres morts, tourmentés d'une convoitise vaine, pleurent les fautes qu'ils ne commirent pas. Les dieux s'étonnaient de trouver chez les hommes cette imagination infinie du Mal, ces ressources et ces angoisses innombrables du plaisir et du péché. Au fond du charnier, dans un marécage, la tête de Kâli ondoyait comme un lotus, et ses longs cheveux noirs nageaient autour d'elle comme des racines flottantes.

Les « Enfers » constituent ici le pantonyme d'une description qui fonctionne sur le mode de la configuration, « inventaire des parties isolables d'un même tout », selon la terminologie de Philippe Hamon²⁶. La solidarité des trois premières « parties » avec le pantonyme est soulignée par le retour d'une même séquence {GN en général au pluriel, sauf « l'abîme » / relative introduite par « où »} : « jusqu'au fond des Enfers où [...] la lumière divine », « dans l'abîme plein de fumée où [...] existèrent », « devant des cachots [...] où [...] et devant des prisons de flamme où [...] pas. » En outre, ce parallélisme syntaxique a été accentué par Marguerite Yourcenar entre la première édition et celle de 1978, dans la mesure où elle a adjoint une relative au pantonyme, c'est-à-dire au terme clé de la description²⁷ :

Son cadavre en deux tronçons, jeté au gouffre par les Génies, roula jusqu'au fond des Enfers, dans les défilés du Pamir.

Son cadavre en deux tronçons, jeté au gouffre par les génies, roula jusqu'au fond des Enfers où rampent et sanglotent ceux qui n'ont pas aperçu ou ont refusé la lumière divine.

Les choix d'écriture privilégient ici les effets de symétrie et l'abstraction. En effet, l'usage du présent gnomique dans cette

²⁶ Philippe HAMON, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 127. C'est plus un rapport d'holonyme à méronyme, c'est-à-dire de la partie au tout, qu'une reformulation périphrastique qui se construit entre ce premier substantif et les différentes parties de la description.

²⁷ Cette comparaison est établie entre l'édition Gallimard des *Nouvelles orientales* en 1938 (p. 12) et l'édition Gallimard des *Œuvres romanesques* en 1995 (p. 1235), qui propose le même texte que l'édition de 1978. Les deux versions sont citées dans l'ordre chronologique.

proposition relative et les suivantes, le fait que les syntagmes nominaux mis en parallèle occupent à chaque fois le même poste syntaxique — complément circonstanciel de lieu — et, enfin, la répétition du verbe « ramper »²⁸ affermissent le parallélisme syntaxique établi, tandis que l'allusion aux « défilés du Pamir » disparaît.

2.2- *Le devenir lexical ou les fils inattendus*

Cette organisation paradigmatique du langage produit parfois des effets de sens inattendus, qu'il est possible d'évoquer à partir de l'exemple précédent. En effet, le quatrième méronyme de la description des Enfers, « charnier » rompt le système mis en place pour introduire un nouveau mode d'organisation, moins apparent. Cette rupture est indiquée par un indice syntaxique : le substantif « charnier » est dépourvu de relative. En outre, il signifie « endroit où l'on met les morts » et « endroit où s'amoncellent de nombreux cadavres ». La distance qui sépare l'univers des fantômes, des âmes et des esprits, et celui des cadavres est comme creusée par ce substantif inattendu, chargé de lourdes connotations. Par ailleurs, deux champs lexicaux s'y rencontrent, celui des ossements et celui de la chair. D'une part, les connotations de « charnier » relèvent de ces deux champs : le « charnier » évoque les cadavres et les squelettes, ainsi que les corps ensanglantés. D'autre part, son étymon latin *carnarium* signifiait à l'origine « croc auquel on suspend la viande » pour désigner, à partir du VIII^e s., un « ossuaire ». Il se produit donc un phénomène de remotivation des sens disparus par le biais du travail sur les connotations et d'une écriture paradigmatique qui appelle une lecture fondée sur les mêmes règles. Ainsi ce terme entre-t-il en résonance avec les phrases des troisième et quatrième strophes « elle vola les cœurs comme un lambeau d'entrailles aux étals des tripiers » et « ses lèvres maculées de sang exhalaient une fade odeur de boucherie²⁹ », mais également avec le « chapelet d'ossements³⁰ » de la première strophe, les « ossements³¹ » qui craquent de la quatrième strophe, les « cimetières³² » de cette même strophe, et pour finir le

²⁸ Ce dernier point semble décisif dans la mesure où il a été introduit à dessein par Marguerite Yourcenar lors de la réécriture, alors qu'elle évite par ailleurs toute répétition trop rapprochée. La proximité entre les deux occurrences du verbe exclut toute hypothèse d'un geste inconscient ou involontaire.

²⁹ Marguerite YOURCENAR, *Œuvres romanesques*, p. 1236 et 1237.

³⁰ *Ibid.*, p. 1234.

³¹ *Ibid.*, p. 1236.

³² *Ibid.*

« bûcher » deux fois lié à Kâli et une fois au Sage³³. Ces fils sémantiques ténus soulignent la surenchère absurde et irréversible de la violence qui rabaisse l'homme au rang d'animal. De plus, ils participent de la complexification du personnage de Kâli qui, de symbole relativement fade d'une femme trahie et malheureuse, se transfigure en une déesse ambivalente, source de plaisirs et de dangers, de vie et de mort, une déesse à la fois plus proche de la légende et plus symbolique d'une condition humaine déchirée, souffrante et, de ce fait, violente.

Les répétitions du signifiant ou du signifié ponctuent un texte qui propose deux modes de lecture possible : un parcours linéaire, et un autre plus circulaire. Comme l'a suggéré l'examen des fils sémantiques entrelacés autour du terme « charnier », la production du sens s'enrichit de rencontres inattendues, à construire plutôt qu'à recevoir. Les structures récurrentes jouent donc, au niveau des mots, un rôle au moins aussi important que l'enchaînement linéaire. Qu'en est-il au niveau de la phrase ?

3- Quelques structures paradigmatiques au niveau de la phrase

Le but de cette étude ne sera pas de différencier des types de phrase et d'en analyser la structure, mais d'observer deux phénomènes qui occupent l'ensemble du volume phrastique et ne se situent donc plus seulement au niveau des mots ou d'un groupe de mots : le réseau de comparaisons et le rythme binaire lié aux deux figures dominantes, la comparaison et l'antithèse.

3.1- Le réseau de comparaisons autour de la figure de Kâli

Les comparaisons sont plus concentrées et, de ce fait, plus apparentes dans *Kâli décapitée* que dans la plupart des *Nouvelles orientales*. La description de Kâli se construit presque

³³ *Ibid.*, p. 1235, 1236 et 1237, soit respectivement « [...] et Kâli étalée dans l'ombre pyramidale des bûchers s'abandonne sur les cendres tièdes » dans la première strophe ; « [...] et les femmes de la ville, négligées par leurs époux et se considérant comme des veuves, comparaient le corps de Kâli aux flammes du bûcher » dans la troisième strophe et, dans la dernière, « [...] et son corps décharné était sec comme du bois préparé pour le bûcher. » Le parallélisme syntaxique semble de nouveau soigneusement concerté : le substantif « bûcher » apparaît dans trois clauses introduites par un « et » conclusif et suggère un lien mystérieux entre le Sage et Kâli, phénomène qui ne figure pas dans l'édition de 1938 puisque la comparaison entre le corps du Sage et le bois du bûcher a été rajoutée lors de la réécriture de la nouvelle.

systématiquement sur un mode analogique. Dans le deuxième paragraphe de la première strophe, après l'évocation des sentiments qu'elle suscite, Kâli redevient le sujet³⁴ à l'intérieur d'une courte phrase attributive. Puis, une première comparaison sous forme de discours narrativisé se met en place : le narrateur laisse la parole aux « poètes qui la chantent » au seuil de sa propre célébration. Par la suite, la description prend la forme d'un blason qui énumère différentes parties du corps de Kâli selon un mouvement descendant des « épaules » aux « cuisses », puis ascendant de la « bouche » aux « yeux ». Chaque partie du corps de Kâli fait l'objet d'une comparaison fondée sur l'outil « comme » dont la répétition scande le texte. Les comparants appartiennent à des catégories lexicales hétérogènes³⁵. Rendues particulièrement visibles par leur proximité, ces six comparaisons s'organisent en un système qui structure l'ensemble de la nouvelle dès qu'il s'agit de décrire ou d'évoquer la figure de Kâli.

Par la suite, les comparaisons se forgent à partir du même moule : la clausule de ce deuxième paragraphe allie le même genre de comparaison {comparé = une partie du corps de Kâli, en l'occurrence « le visage » / éléments de comparaison sous forme adjectivale ou verbale / outil de comparaison « comme » / comparant} à une métaphore, « couvert de rosée », engendrée par l'épithète détachée, « éternellement mouillée de larmes »³⁶. Des comparaisons apparaissent également dans les clausules des paragraphes suivants³⁷ :

³⁴ Le terme « sujet » est employé ici au sens grammatical, à ne pas confondre avec la notion de thème : Kâli reste le thème de cette première strophe sans la moindre rupture. Ainsi est-elle représentée au début du deuxième paragraphe par le pronom personnel anaphorique « la », puis par le possessif « son », également anaphorique.

³⁵ Deux procédés permettent d'évoquer la dualité de la déesse. Soit les comparants sont choisis dans deux domaines différents : si le « bananier », les « bourgeons près d'éclore » et « les jeunes pousses » relèvent de la flore, ils alternent avec « le lever de la lune d'automne » et « la trompe de l'éléphant nouveau-né », qui appartiennent à des champs sémantiques hétérogènes par rapport aux premiers et entre eux. Soit les comparants sont choisis dans le même domaine, mais s'opposent : la « vie » et la « mort » représentent deux noms abstraits entretenant un rapport d'antonymie. L'hétérogénéité des comparants peut s'interpréter de différentes façons. Elle sert notamment à souligner l'absence d'unité qui caractérise l'identité de Kâli. Elle peut aussi suggérer la perte de repères immédiatement consécutive au drame.

³⁶ Remarquons que cette épithète fait écho au premier vers par lequel Néron décrit Junie, sa captive, à son confident Narcisse (Racine, *Britannicus*, acte II, scène 2, v. 387) : Triste, levant au ciel ses yeux mouillés de larmes.

Signe à la fois de l'instauration d'une atmosphère tragique et d'une entrée en poésie, ce clin d'œil intertextuel participe du grandissement de l'héroïne.

³⁷ Marguerite YOURCENAR, *op. cit.*, p. 1235.

[...] Triste comme une fiévreuse qui ne parviendrait pas à se procurer d'eau fraîche, elle va de village en village, de carrefour en carrefour à la recherche des mêmes délices mornes.
[...] et son visage reste éternellement pâle comme une lune immaculée.

La structure syntaxique reste identique. Une légère variation caractérise la première clause citée. Elle se signale par un indice sémantique : en effet, la comparaison ne vise plus à décrire une partie du corps de Kâli, mais son comportement ; le comparant appartient au domaine de l'humain, « une fiévreuse », considéré comme un type psychologique. De surcroît, un indice syntaxique attire l'attention : pour la première fois, le comparant est caractérisé par une expansion sous la forme d'une proposition relative. La dernière clause resserre les différents fils descriptifs et confère à la strophe une structure circulaire : le substantif « visage », l'adverbe « éternellement » et l'adjectif « pâle » rappellent la fin du deuxième paragraphe, tandis que le comparant « lune » s'inscrivait déjà dans la première comparaison du système mis en place, la « lune immaculée » répond en filigrane au « lever de la lune d'automne. »

Dans les strophes suivantes, les comparaisons s'alignent sur le même modèle. L'homogénéité des comparants contraste toutefois avec l'hétérogénéité mise en valeur dans la première strophe et trace l'évolution de Kâli de l'inconscience végétale de la « fleur » et du « lotus » dans la deuxième strophe³⁸ à la cruauté animale, latente dans la troisième strophe, pleinement réalisée dans la quatrième³⁹ :

On la rencontrait accroupie aux abords des cimetières ; sa bouche craquait des ossements comme la gueule des lionnes. Elle tua comme l'insecte femelle qui dévore ses mâles ; elle écrasa les êtres qu'elle enfantait comme une laie qui se retourne sur sa portée.

Le parallélisme est tout à fait concerté. De surcroît, le système de comparaisons se double d'autres micro-systèmes ponctuels. Ainsi, dans la deuxième strophe, les comparaisons sont-elles engendrées à la fois par celles de la strophe précédente et par les métaphores immédiatement subséquentes⁴⁰ :

Jadis, Kâli, nénuphar de la perfection, trônait au ciel d'Indra comme à l'intérieur d'un saphir ; les diamants du matin scintillaient dans son

³⁸ *Ibid.*, p. 1235-1236.

³⁹ *Ibid.*, p. 1237.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 1235.

Kâli décapitée à la rencontre de la prose et de la poésie

regard, et l'univers se contractait ou se dilatait suivant les battements de son cœur.

L'apposition à Kâli « nénuphar de la perfection » devient dans le paragraphe suivant une épithète détachée, « parfaite comme une fleur », tandis que « les diamants du matin » se transforment également en épithète détachée, « pure comme le jour ».

L'ensemble des comparaisons se combine donc en un système régi selon un principe d'équivalence. Alliant rigueur et souplesse, il représente grâce à ses réorientations progressives la destinée de Kâli, avec une sorte de point d'orgue de la violence dans la quatrième strophe, intégralement réécrite par Marguerite Yourcenar à partir du deuxième paragraphe⁴¹. Cette tragédie est également orchestrée par un deuxième phénomène, le rythme résolument binaire.

3.2- Le rythme

Les comparaisons, mais aussi les antithèses se fondent sur des parallélismes syntaxiques qui créent un rythme binaire. Ainsi, dans la première phrase du deuxième paragraphe⁴² :

On la rencontre simultanément au nord et au sud, et à la fois dans les lieux saints et dans les marchés.

La répétition des mêmes conjonctions de coordination et prépositions dans les compléments circonstanciels « au nord et au sud, et à la fois dans les lieux saints et dans les marchés » produit un effet de balancement. Réduite dans l'édition originale à : « On la rencontre partout »⁴³, cette phrase a été retravaillée pour accentuer l'impression d'ubiquité et suggérer la dualité qui préside à la destinée de Kâli. Par la suite, une phrase plus brève, toujours marquée par un rythme binaire, résume la contradiction qui habite le personnage : « Kâli la Noire est horrible et belle ». L'amplification et l'accentuation du rythme binaire au fil des éditions est également à l'œuvre pour cette

⁴¹ Dans l'édition de 1938, la troisième strophe se composait de deux brefs paragraphes. Le premier est resté identique. Le second dépeint une femme épuisée et malheureuse : « Quand il l'eut quittée, elle reprit son chemin, se hâtant l'âme malade, vers une ville inconnue. Elle allait droit devant elle ; les arbres de la route n'avaient pas assez d'ombre pour abriter ses cheveux. Son cœur battait comme un gong ; son corps épuisé vacillait sur ses pieds nus. Grandes comme des gouttes de pluie dans la saison orageuse, ses larmes tombaient à terre, et l'on n'apercevait plus sa figure qu'à travers cette vitre étincelante et mobile qui se renouvelait toujours. » La différence est significative.

⁴² *Ibid.*, p. 1234.

⁴³ Marguerite YOURCENAR, *Nouvelles orientales*, p. 9.

phrase, qui correspond dans l'édition originale à⁴⁴ : « Kâli est belle ». La densité de l'expression renforce la tension qui anime le texte, avant le long portrait imagé dont l'héroïne va faire l'objet jusqu'à la fin du paragraphe⁴⁵ :

Sa taille est si fine que les poètes qui la chantent la comparent au bananier. Elle a des épaules rondes comme le lever de la lune d'automne ; des seins gonflés comme des bourgeons près d'éclorre ; ses cuisses ondoient comme la trompe de l'éléphant nouveau-né, et ses pieds dansants sont comme de jeunes pousses. Sa bouche est chaude comme la vie ; ses yeux profonds comme la mort. Elle se mire tour à tour dans le bronze de la nuit, dans l'argent de l'aurore, dans le cuivre du crépuscule, et, dans l'or de midi, elle se contemple. Mais ses lèvres n'ont jamais souri ; un chapelet d'ossements s'enroule autour de son cou mince, et, dans sa figure plus claire que le reste de son corps, ses vastes yeux sont purs et tristes. Le visage de Kâli, éternellement mouillé de larmes, est pâle et couvert de rosée comme la face inquiète du matin.

Les comparaisons fonctionnent souvent par deux ou par quatre, comme dans la cinquième phrase de ce deuxième paragraphe : une première proposition, « elle a des épaules rondes comme le lever de la lune d'automne », est suivie d'une proposition elliptique juxtaposée, « des seins gonflés comme des bourgeons près d'éclorre », puis le verbe et la distribution actantielle se modifient pour deux dernières propositions coordonnées : « ses cuisses ondoient comme la trompe de l'éléphant nouveau-né, et ses pieds dansants sont comme de jeunes pousses ». Un rythme binaire préside à la mélodie de ces quatre comparaisons regroupées par paires. De plus, chaque proposition comprenant une comparaison fait apparaître un rythme binaire dans la mesure où le comparé alterne avec un comparant systématiquement introduit par l'outil « comme ». Par la suite, deux antithèses se combinent avec deux chiasmes. Le premier est un chiasme syntaxique entre les verbes et leurs compléments de lieu, ceux-ci entourant ceux-là grâce à l'inversion entre le complément et le groupe sujet-verbe dans la dernière proposition coordonnée « et, dans l'or de midi, elle se contemple ». Le second est un chiasme sémantique dans la mesure où l'« aurore » s'oppose au « crépuscule » dans les deuxième et troisième compléments de lieu tandis que la « nuit » s'oppose au « midi » dans les premier et quatrième compléments.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Marguerite YOURCENAR, *Œuvres romanesques*, p. 1234.

Kâli décapitée à la rencontre de la prose et de la poésie

Les figures de style se fondent donc sur des structures dont la récurrence est soulignée par le retour d'un rythme identique. Autrement dit, au niveau de la phrase comme des mots, plusieurs phénomènes relèvent d'une organisation paradigmatique du langage, parallèle à l'organisation syntagmatique nécessaire à la lisibilité du récit. Celle-ci reste malgré tout plus manifeste au travers du cheminement narratif. En revanche, la structure globale laisse apparaître une composition strophique et une progression par amplification, tout à fait différente de la composition par transformation inhérente au récit en prose : si l'analyse des segments textuels met en valeur les deux types de fonctionnement du langage dans *Kâli décapitée* sans remettre en cause la prédominance des traits génériques de la nouvelle, la composition d'ensemble peut, au même titre que le blanc, être considéré comme un marqueur générique placé sous le signe du poème en prose.

4- Circularité et linéarité au niveau de la structure globale

L'examen des strophes et de l'ensemble du texte montre que cette « nouvelle orientale » est composée comme un poème en prose. La présence d'un refrain justifie l'appellation de strophe. De plus, elle se compose par amplification à partir de la première strophe, elle-même expansion poétique du titre.

4.1- La structure strophique : « Kâli » ou le refrain

L'anaphore de « Kâli » représente le premier indice de la prédominance d'un principe d'équivalence au niveau de la structure globale. Elle joue un rôle structurant au niveau de la totalité du texte et possède trois fonctions, liées entre elles. Proche de l'incantation, elle apporte un élément de chant sensible à la lecture à haute voix. De plus, elle sert de refrain et transforme ainsi les séquences délimitées par des blancs en véritables strophes. Dès lors, le désignatif « Kâli » souligne les articulations, ou fait saillir certaines images fortes, souvent issue de la légende et peut-être directement inspirées de tableaux ou de fresques. Ainsi, dans la proposition⁴⁶ :

et Kâli étalée dans l'ombre pyramidale des bûchers s'abandonne sur les cendres tièdes.

Le narrateur aurait pu choisir un autre désignatif, tel que « la déesse ». Allié au « et » conclusif, le nom affermit la clôture de la

⁴⁶ *Ibid.*, p. 1235.

phrase et aide à la mémorisation de l'image. Enfin, l'anaphore de « Kâli » évoque un système de rimes qui se trouveraient au début du vers, en l'occurrence au début des strophes qui commencent toutes par l'évocation de ce nom. Au lieu d'être structuré par la droite, comme c'est le cas dans la poésie versifiée, *Kâli décapitée* construit son unité paradigmatique du côté gauche sur l'espace de la page.

4.2- Un titre-source ?

Le deuxième indice de cette prédominance du principe d'équivalence réside dans le rapport entretenu entre le titre et le texte. D'abord, le syntagme « Kâli décapitée » se caractérise par une structure phonique et rythmique éminemment poétique : il forme une cellule métrique de six syllabes, soit un hémistiche d'alexandrin. De plus, la solidarité syntaxique de ce groupe composé d'un substantif et d'un participe passé en fonction d'épithète liée est accrue par un entrelacement d'échos sonores : aux [a] et [i] de « Kâli » répondent les voyelles centrales de « décapitée », elles-mêmes encadrées par deux [e]. Le titre prépare d'ores et déjà la découverte d'un univers poétique. Ensuite, il semble engendrer l'ensemble du texte, sous la forme d'une expansion poétique. En effet, il ancre le récit dans une tradition culturelle et religieuse qui raconte les faits et gestes des dieux. Le nom désigne la déesse concernée tandis que l'épithète précise l'épisode qui va être chanté. Le préfixe privatif « dé- » annonce la séparation violente du corps et de la tête et introduit le thème de la dualité douloureuse, susceptible de produire une tension vers la réunification, c'est-à-dire une quête d'unité. Le choix d'un participe passé indique que l'épisode de la décapitation appartient à un passé qui a des conséquences sur le présent. L'attention se porte non sur l'événement, mais sur la dualité dont ce personnage est emblématique : une vérité va s'énoncer sous une forme indirecte. En outre, le nom de Kâli contient toutes les indications que ne donne pas déjà le participe passé. En effet, parmi les multiples dénominations de la déesse, il renvoie à sa facette redoutable. Selon la légende, la lettre « i » représente la force de vie de l'univers. Avant de s'en emparer, la déesse s'appelle « Kâla ». Dès lors qu'elle se nomme Kâli, elle signifie la destruction de l'harmonie cosmique et symbolise le déchaînement des forces de mort. Omniprésente, « Kâli la Noire » insuffle la peur. Cependant, elle en protège également dans la mesure où elle n'éprouve aucune crainte. Elle est souvent représentée, le cou entouré d'un chapelet d'ossements, en train de rôder auprès des bûchers et de danser sur le cadavre de ses victimes. La nouvelle constitue donc un immense déploiement de ce que dit déjà le titre. Le rapport entre celui-ci et celle-là se situe sur l'axe paradigmatique, source de poésie.

4.3- Une composition par amplification

Le troisième indice réside dans la progression du texte qui ne se soumet pas aux lois de transformation caractéristiques du récit. L'enchaînement de la première strophe à la seconde répond à une logique d'explication. En revanche, c'est une logique d'amplification plus que d'évolution qui préside aux enchaînements suivants. En effet, la fureur de Kâli s'accroît au même rythme que son désespoir sans que sa situation change, jusqu'à l'espoir suscité par la rencontre avec le Sage. L'amplification est donc perceptible au niveau sémantique par une surenchère progressive de la violence et du désespoir. Dès la première strophe, les champs sémantiques d'une pureté teintée de tristesse et de l'abjection liée à la terreur s'entrelacent. La menace sourde et la déchéance sont résumées dans le désignatif « Kâli la Noire », résultat d'une réécriture⁴⁷. Sa pureté perdue et son désespoir sont suggérés notamment par l'écho racinien précédemment cité. Tout est déjà contenu dans cette première strophe, il ne reste plus qu'à dérouler la triste destinée de Kâli. Il semble donc que trois strophes sur cinq s'enchaînent suivant une logique paradigmatique, c'est-à-dire que leur fonctionnement global serait plutôt poétique. Bien plus, des liens paradigmatiques s'établissent entre toutes les strophes, mais ne se fondent pas nécessairement sur les mêmes phénomènes.

Ainsi les deux longs paragraphes centraux de la deuxième strophe se distinguent-ils de la tonalité et des traits génériques présents dans les autres strophes tout en se rattachant au domaine poétique. Ils procèdent en effet d'une poésie plus cosmique, plus ancrée dans un univers légendaire oscillant entre l'harmonie et la destruction, l'ombre et la lumière, le ciel et l'enfer. Cependant, dans les deux paragraphes du début et de la fin, la dualité entre la tête et le corps, l'opposition entre l'abjection et la perfection et le contraste entre l'ombre et la lumière sont évoqués selon des procédés semblables à ceux des autres strophes et par le biais des mêmes adjectifs caractérisants, tels que « pâle », « pur », « noir ». De la même façon, malgré les indices de transformation du récit, la dernière strophe relève d'une variation à partir de thèmes et de rythmes identiques. Il est vrai qu'elle débute par un complément de lieu, « à l'orée d'une forêt », qui la situe hors du temps alors que les précédentes commencent soit par « Kâli » — tel est le cas dans les première et troisième strophes —, soit par un complément de temps — « jadis » dans la deuxième et « un matin »

⁴⁷ L'édition originale ne propose que « Kâli » (p. 9).

dans la quatrième. De plus, elle se compose de la description d'un nouveau personnage, « le Sage », et d'un dialogue entre celui-ci et Kâli, alors qu'aucune forme de discours n'apparaît dans les strophes précédentes, excepté le discours narrativisé déjà évoqué. Cependant, les rythmes binaires se retrouvent. Ainsi la description du Sage commence-t-elle par⁴⁸ :

Il était assis les jambes croisées, les paumes posées l'une contre l'autre, et son corps décharné était sec comme du bois préparé pour le bûcher. Personne n'aurait pu dire s'il était très jeune ou très vieux [...].

La première proposition rebondit après la virgule sur une deuxième construction détachée⁴⁹ et se déroule donc en deux temps. La deuxième proposition s'articule autour de l'adverbe « comme », et la troisième autour de la conjonction « ou ». En outre, des échos discrets – notamment des répétitions de mots, tels que « l'auréole », « le bûcher », « pure », « déesse au ciel d'Indra » — se remarquent. Enfin, la délivrance tant espérée ne vient pas : « Prends patience⁵⁰ », lui conseille le Sage à la fin d'un texte qui s'achève sur des points de suspension. L'errance infinie de Kâli continue dans cette dernière strophe, sous une autre forme. Après la recherche d'un exutoire par la violence retournée contre autrui, la réflexion métaphysique n'aboutit qu'à une prise de conscience cruelle de sa propre condition — ce qui constitue une évolution par rapport à l'ignorance originelle — et un enfermement dans la même douleur, dans l'attente d'une fin possible.

« Au détour d'un paragraphe, la prose fit la rencontre de la poésie », tel aurait pu être le titre de cette étude. En effet, au lieu de se fonder uniquement sur un principe de transformation caractéristique du récit en prose, *Kâli décapitée* se construit également sur l'axe paradigmatique : deux lectures possibles du texte entrent en concurrence, une lecture linéaire et une lecture plus attentive à la circularité du texte. Une évaluation en trois étapes — le mot, la phrase et la structure globale — du fonctionnement des structures récurrentes, choisies comme trait générique pertinent du poème en prose, montre cette coexistence entre deux lectures possibles aux deux premiers niveaux choisis et la volonté de créer une structure

⁴⁸ Marguerite YOURCENAR, *Œuvres romanesques*, p. 1236.

⁴⁹ Les groupes nominaux « les jambes croisées, les paumes posées l'une contre l'autre » sont des constructions absolues détachées, selon la terminologie employée dans la *Grammaire méthodique du français* de Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT et René RIOUL (Paris, PUF, 1994, p. 192).

⁵⁰ Marguerite YOURCENAR, *op. cit.*, p. 1238.

d'ensemble proche du poème. En définitive, la progression de *Kâli décapitée* la rapproche plus d'un poème en prose que d'une nouvelle. Elle se fonde en effet sur une composition par amplification, dont le point de départ n'est pas la première strophe mais le titre.

Kâli décapitée possède donc un modèle générique explicite, la nouvelle, et un autre qui reste implicite, le poème en prose. Ce phénomène de double généricité ne relève nullement d'une reconstitution analogique et uniquement due au lecteur mais bel et bien de l'orientation voulue par Marguerite Yourcenar, comme le montrent ses infléchissements au fil des rééditions successives. Ainsi la double stratégie auctoriale et la plasticité de ces deux genres hypertextuels aboutissent-elles à la rencontre de la prose et de la poésie. D'une part, la décision de rattacher ce texte au genre de la « nouvelle » et les corrections qui vont dans le sens d'une plus grande poéticité se traduisent par des traits génériques également pertinents, ou plutôt différemment pertinents mais tout autant les uns que les autres. D'autre part, si un texte peut être à la fois une nouvelle et un poème en prose, c'est parce que ces deux termes désignent ce que Jean-Marie Schaeffer nomme des « classes généalogiques⁵¹ ». En effet, une des particularités de ces classes réside dans leur caractère modulatoire. Plus précisément, chaque nouvelle œuvre modifie la définition de toute la classe et en infléchit les traits génériques pertinents. Cette caractéristique se trouve à l'origine de la difficulté à définir ce type de « genre », mais favorise également les rencontres : c'est ainsi qu'un poème en prose a pu être identifié au sein des *Nouvelles orientales*. Dans ce texte qui tend à se détacher de son recueil, les mots ne se contentent pas de se succéder, ils se substituent les uns aux autres selon une logique concertée, le cercle se referme peu à peu autour de l'héroïne tragique, cette tête divine qui se retrouve sur un corps de prostituée. Cependant, les dernières paroles du Sage semblent appeler un développement ultérieur, une sorte de méditation, comme si le texte refusait d'être clos : cette « nouvelle orientale » résiste à toute mise en système trop mécanique, c'est-à-dire à toute mise à mort et manifeste par là son dynamisme, sa richesse et sa réussite. Au terme de cette étude, le genre de *Kâli décapitée* reste donc suspendu entre la nouvelle et le poème, sans que cette hésitation se traduise comme un vide : le texte s'enrichit du tremblement générique qui en accentue la beauté mystérieuse.

⁵¹ Jean-Marie SCHAEFFER, *op. cit.*, p. 173, 174 et *passim*.