

LIRE YOURCENAR, DIRE YOURCENAR

REFLEXIONS SUR LE DISCOURS CRITIQUE
A PROPOS DE L'OEUVRE AU NOIR.

par Antoine WYSS (Genève)

De Marguerite Yourcenar, on se plaît à dire qu'elle est classique dans son expression, et pessimiste dans sa vision de l'homme. De telles étiquettes, un peu vite accolées par la presse dans sa rage de commentaire, et volontiers acceptées par un public prompt à y accrocher ses impressions subjectives, ne satisfont certes pas les critiques pénétrés de cette oeuvre complexe et exigeante. Ceux-ci ne renient pourtant pas pareilles catégories. Ils tentent plutôt de les préciser, de les affiner en les reprenant sans cesse. C'est ainsi que Georges Jacquemin parle du "romantisme d'une parole (...) qui se poursuit dans le classicisme d'un écrivain un peu en retrait du monde" (1). A ses yeux, Yourcenar, "héritière des classiques" (2), "rencontre un courant d'idées qui, sur fond de classicisme, rêvait de penser notre temps" (3). Il découvre chez elle un "optimisme de l'esprit" qui, bien loin d'être spontané, "ne s'établit qu'au prix d'un

(1) Jacquemin, Georges, *Marguerite Yourcenar*, Lyon, La Manufacture, 1985, p. 241.

(2) *Ibid.*, p. 122.

(3) *Ibid.*, p. 14.

effort de la raison" (4). Jean Blot, pour sa part, joue longuement sur l'antithèse classicisme-romantisme : cherchant à "réconcilier sa nature romantique" et "sa morale classique", l'écrivain témoignerait d'un "romantisme à la deuxième puissance", d'une "aspiration proprement romantique au classicisme" (5). "Dans sa lutte contre les débordements de son romantisme, dans son aspiration bouleversante au classicisme inaccessible, (...) l'oeuvre est profondément émouvante" (6). De son côté, Anat Barzilai-Tierelinckx s'efforce de faire front au classicisme et à la connotation de rationalisme qui lui est attachée en soulignant l'intérêt de l'auteur pour le mystère et l'inexpliqué (7). Quant à Geneviève Spencer-Noël, tout occupée à repérer les motifs alchimiques dans *L'Oeuvre au Noir*, ce n'est qu'en passant qu'elle s'étonne d'un "impressionnisme insolite dans cette langue classique" (8), ou qu'elle met en garde contre "l'impression insoutenable de pessimisme" par laquelle le lecteur "peut -hélas- se laisser envahir" (9).

Les critiques n'ont pas tort d'apporter distinctions et nuances. Leurs remarques, souvent perspicaces et fines, savent éclairer efficacement tel ou tel aspect du texte. Mais là n'est pas la question. Même utilisés avec souplesse et circonspection, les termes qui servent ici de références sont porteurs de connotations ambiguës, capables de voiler ou de brouiller cela même qu'on espérait mettre en lumière. Le couple classique-romantique, s'il appartient de plein droit à la critique littéraire, dont il a même longtemps constitué l'un des piliers les plus solides, n'en pose pas moins problème. L'hésitation est constante entre un usage historique, qui se rapporte à des écoles ou à des périodes bien précises, et un usage absolu, qui désigne

(4) *Ibid.*, p. 124.

(5) Blot, Jean, *Marguerite Yourcenar*, Paris, Seghers, 1980, pp. 22-23.

(6) *Ibid.*, p. 164.

(7) Barzilai-Tierelinckx, Anat, "Marguerite Yourcenar : un humanisme tourné vers l'inexpliqué", *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises*, Bruxelles, 1980, 58 (2), pp. 205-214.

(8) Spencer-Noël, Geneviève, *Zénon ou le thème de l'alchimie dans L'Oeuvre au Noir de Marguerite Yourcenar*, Paris, Nizet, 1981, p. 76.

(9) *Ibid.*, p. 131.

certaines attitudes fondamentales ou certains choix stylistiques vis-à-vis desquels tout écrivain, en tout temps, doit nécessairement se situer. Ce deuxième emploi, bien que fort répandu, n'a jamais atteint une pleine autonomie. Il tire son origine du premier, par glissement métaphorique : les traits caractéristiques d'un moment historique peuvent être perçus analogiquement dans toute création, indépendamment du temps et des circonstances de son avènement. Rien là que de normal et de naturel ; c'est une pente bien connue de la pensée que de tirer une essence de l'expérience, et la langue elle aussi passe volontiers du propre au figuré, instituant des catégories mobiles, libres de leur support initial. Mais à propos du classicisme et du romantisme, on se querelle encore pour savoir quelles en sont les marques distinctives, et quelle extension donner à ces termes. L'essence, à supposer qu'elle existe, semble toujours échapper à la définition, au point que le retour à l'histoire reste inévitable. Si, comme c'est souvent le cas, on se dispense du travail délicat de préciser dans quel sens on applique ces vocables, l'auteur traité de romantique, et a fortiori de classique, se verra entouré du parfum suranné qui accompagne nécessairement l'évocation des siècles passés. Ce qui s'efface alors, c'est l'actualité d'une oeuvre ancrée dans son époque.

Autre opposition contestable : pessimisme et optimisme sont des notions qui relèvent tout d'abord de la psychologie, désignant un type de caractère porté à voir le pire ou le meilleur en tout, à privilégier systématiquement les interprétations les plus gratifiantes ou, inversement, les plus catastrophiques. Dans la mesure où il s'agit non plus d'une disposition naturelle, mais d'un choix, ou d'une discipline que l'on s'impose, de considérer dans toute situation avant tout le positif ou au contraire le négatif, ces termes se chargent évidemment d'une portée morale. Mais lorsqu'on tente de les appliquer à une oeuvre, on peut légitimement se demander si ce qui est visé, c'est l'attitude de l'auteur, ou celle des personnages principaux, ou encore le sentiment dominant qui s'impose à la lecture. Sur quelle base prononce-t-on un tel jugement ? N'introduit-on pas ainsi des valeurs telles que "conquérir" ou "accomplir", "réussir en obtenant un résultat concret", et qui, étrangères à l'oeuvre ou contestées par elle, risquent d'en dénaturer l'intention ?

Le présent article a pour point de départ une insatisfaction à l'égard du discours critique sur Yourcenar, et l'impression que le problème ne réside pas tant dans la capacité d'analyse ou d'intuition des critiques que dans les catégories par lesquelles ils expriment leurs observations. La première ambition est donc de mieux parler, de s'approcher de plus près, par un langage plus approprié, de cet écrivain, et en particulier, dans le cadre restreint de ces pages de *L'Oeuvre au Noir*, une oeuvre qui me paraît à la fois porteuse d'un espoir à la mesure des exigences qu'elle illustre, et profondément moderne, en ce sens qu'elle n'aurait pu s'écrire à aucune autre époque. Mais répondre à cette première ambition ne va pas sans une mise en question des discours déjà développés autour du même objet. Pour mieux cerner la spécificité du texte envisagé, il faut s'interroger sur les obstacles qu'ont rencontrés ceux qui ont déjà tenté pareille entreprise, il faut surtout se demander, plus généralement, quelles seraient les conditions d'une parole adéquate. D'où les réflexions ci-dessus à propos de quelques termes de référence fréquents ; d'où également certaines remarques qui s'imposeront à mesure qu'on prétendra pénétrer plus intimement au coeur de l'oeuvre et qui, au-delà de l'intérêt concentré sur celle-ci, constituent comme un deuxième horizon de pensée.

La plupart des études consacrées à *L'Oeuvre au Noir* me paraissent souffrir d'un manque d'attention à la forme narrative. On s'intéresse à la thématique, aux images et aux symboles, aux positions morales ou intellectuelles confrontées et à la portée philosophique, et bien sûr à l'évocation et au rôle de l'histoire. Quant à la construction du récit, on la néglige. Le plus souvent, elle n'est mentionnée qu'occasionnellement, lorsqu'on y trouve argument en faveur de la thèse avancée. Il y a certes des raisons à cette indifférence. Contrairement à beaucoup de ses contemporains, Marguerite Yourcenar ne recherche pas à tout prix l'innovation sur ce plan-là. De plus, l'importance donnée à la réflexion par rapport aux événements, tout comme la proximité que l'on devine entre l'auteur et son héros, incitent à discuter directement des idées. Enfin, la minutie de la reconstitution historique peut donner une illusion de réalisme ou d'objectivité propre à détourner l'attention du mode de représentation.

Pour un roman de cette importance, l'étude de la structure narrative est pourtant seule à pouvoir saisir l'oeuvre dans sa réalité formelle. Une réalité qui ne doit certes pas être isolée des aspects thématiques, historiques ou même conceptuels qu'elle orchestre et dont elle est traversée, mais qui doit poser la perspective dans laquelle ceux-ci seront compris, dans laquelle ils prendront une nouvelle valeur, un sens propre, loin de toute abstraction générale. Ce n'est que par cette humble attention à la matérialité même du texte qu'on pourra éviter de plaquer sur l'oeuvre des idées toutes faites, de l'enfermer dans un cadre préalable qui lui reste étranger et ne lui rend pas justice. Ainsi seulement on parviendra à se mettre à l'écoute du message spécifique, aux dimensions multiples et irréductibles, dont elle est porteuse.

Claude de Grève-Gorokhoff a certes consacré un article à la structure narrative de *L'Oeuvre au Noir* (10). Mais son propos est avant tout de mettre en évidence l'importance du dynamisme romanesque et de la construction fictive face aux contraintes de l'évocation historique. Malgré d'intéressantes observations sur la place des thèmes et structures typiques du roman d'aventure, ou sur le poids de la logique interne du personnage relativement à l'enchaînement des événements extérieurs, cette étude ne s'interroge guère sur la portée signifiante globale de la forme. Partant d'une saine réaction contre ceux qui ne voudraient voir dans notre texte qu'un simple témoignage historique, elle s'efforce de montrer que la recherche formelle joue un rôle important dans la composition, mais elle ne nous dit pas quel est ce rôle. *L'Oeuvre au Noir* apparaît alors comme un texte hybride, qu'on ne sait trop comment appréhender parce qu'il hésite sans cesse entre une règle de fidélité historique et un désir de signification symbolique.

Il me paraît préférable de considérer d'emblée ce texte comme purement romanesque, répondant à des impératifs qui sont tout entiers ceux du récit de fiction, et capable de porter un sens, une

(10) Grève-Gorokhoff, Claude de, "Grand-route et chemin de traverse : la structure narrative de "L'Oeuvre au Noir" de Marguerite Yourcenar", *L'Information littéraire*, Paris, 1983, 35 (1), pp. 25-32.

"vérité" propre à ce genre d'écrits. Que parmi les moyens mis en oeuvre on ait choisi, plutôt qu'un décor purement imaginaire, un passé historique, considéré comme ayant réellement existé, pour former le fond duquel émerge l'action ou la situation dans laquelle se débattent les personnages, c'est là un fait qui n'est certes pas indifférent, et dont il nous faudra rendre compte en fin de parcours, lorsque nous tenterons de mettre en rapport la forme et le contenu, la structure du récit et des discours qui y sont inclus. Mais commençons par voir en quoi consiste cette structure. Pour l'aborder, nous nous intéresserons d'abord au schéma narratif global, c'est-à-dire à l'ordre de la narration par rapport à l'ordre de la fiction, à la stratégie de présentation de faits appartenant à un univers certes imaginaire, mais doté de son organisation propre, et notamment d'une chronologie. Nous examinerons ensuite plus particulièrement le jeu des voix narratives et de la focalisation.

Le roman s'ouvre au moment où Zénon, âgé de vingt ans, quitte la ville de son enfance et part à l'aventure. Double départ en vérité, car c'est d'abord Henri-Maximilien, son cousin de quatre ans plus jeune, lui aussi en rupture de tradition familiale, que nous suivons, et c'est à travers lui que nous faisons la connaissance de Zénon, à l'occasion d'une rencontre fortuite en chemin. Rien, dans ce premier chapitre, ne nous indique que celui-ci deviendra le personnage principal du récit. Ce qui ressort, au contraire, c'est à la fois le parallélisme et le contraste entre les deux jeunes gens, tant au point de vue de leur personnalité que de leur situation. Tous les deux viennent de renoncer à la facilité d'une situation assurée soit dans l'entreprise familiale, soit dans l'Eglise. Tous deux partent à l'assaut du monde, un monde perçu par l'un à travers les images de la poésie latine et pétrarquiste, plein de charmes à savourer, et pour l'autre chargé de signes et d'énigmes à résoudre à l'aide de l'alchimie. De chaque côté se pose une ambition capable de remplir une vie : pour Henri-Maximilien, "être homme" (OAN 15) (11), s'égalier si possible

(11) Les références à *L'Oeuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar, Paris, Gallimard, 1968, sont données dans le corps du texte, par le numéro de la page précédé du sigle OAN.

à Alexandre ou à César ; pour Zénon, "être plus qu'un homme". Si par cette formule le clerc semble d'emblée chercher à déployer une envergure plus large que celle de son cousin, il reste que l'un comme l'autre définissent ainsi le programme de leur existence, un programme incertain, lié au risque, et dont le lecteur attend tout naturellement de découvrir à travers quelles péripéties il tentera de se réaliser.

Attente déçue, provisoirement tout au moins : les quatre chapitres suivants relatent des faits antérieurs à ceux qui constituent cette première scène. L'accent cette fois-ci est mis très directement sur Zénon, que l'on va suivre dès avant la conception et jusqu'à l'instant du départ qui va le projeter sur la route où Henri-Maximilien l'a découvert. Technique conventionnelle : après la première apparition du héros dans le moment de crise, d'ouverture de l'action principale, la présentation de son passé nous fait mieux comprendre ses mobiles. Mais spécifique est ici la façon dont s'opère ce retour en arrière. Le deuxième chapitre ne constitue pas seulement une rupture dans la chronologie. Il nous surprend également par rapport à son titre, dont le pluriel énigmatique, "Les Enfances de Zénon", nous fait attendre des développements divers sur les premières années de ce personnage, ou suggère des contrastes et des oppositions à l'intérieur de cette période. Or, que trouvons-nous ? Au lieu de nous montrer les débuts dans la vie de Zénon, on s'attarde sur les circonstances de sa conception, sur la personne de ses géniteurs et de son beau-père. De Zénon enfant, on n'assiste qu'à une seule réaction, lorsqu'il s'échappe tandis que sa mère lui présente Simon. On le retrouve ensuite écolier auprès du chanoine Campanus, mais cette période est couverte en un paragraphe, par quelques notations générales ou itératives, et l'on passe de plain-pied dans l'adolescence, au moment où Zénon commence à mettre en doute le savoir qu'on lui inculque. C'est là le premier de ces motifs typiques du personnage, si lourds de conséquences dans la suite du récit, et à peine esquissés dans les pages suivantes pour ponctuer l'approche de la vingtième année : fréquentation des ouvriers, préoccupations alchimiques pendant les études et attitude hautaine vis-à-vis des camarades et des professeurs, expériences sensuelles peu conven-

tionnelles. L'enfance du héros est donc à la fois éludée et multipliée, dissoute en un faisceau hétérogène de déterminations et d'influences. D'une part on s'étend sur les origines profondes, sur l'ancrage social complexe que confère à Zénon sa naissance, d'autre part on présente les orientations principales de son caractère comme étant déjà apparentes et fixées en cette fin d'adolescence proche du temps où débute le roman et l'action principale : indépendance d'esprit, refus des normes ambiantes, rage de dépassement, on a déjà là, clairement dessinés, tous les traits qui vont précipiter Zénon à travers le monde à la recherche de lui-même et d'une vérité.

Les deux chapitres suivants nous permettent de nous rapprocher progressivement de notre héros. C'est de près que nous assistons à quelques aventures du dernier été familial de Zénon. Même s'il s'agit encore ici surtout de caractériser le personnage, le narrateur ne se contente plus de broser le tableau général d'une période. Il s'arrête sur quelques scènes, certes typiques, mais qu'il présente dans leur déroulement singulier. Le chapitre "La Fête à Dranoutre" se compose, à l'exception de son dernier paragraphe, d'une seule scène, celle de la soirée qui précède le départ de Zénon. C'est ce départ qui nous est relaté dans le chapitre suivant, centré sur l'ultime rencontre avec Wiwine. Dans ces quatre chapitres dont l'action précède chronologiquement le moment où, à l'entrée du roman, nous avons fait la connaissance de Zénon, seuls sont rapportés dans le détail les événements qui se rattachent directement à ce point d'ouverture.

Mais si la narration retrouve l'ordre chronologique dont elle s'était momentanément écartée, ce n'est que pour mieux laisser échapper Zénon. Les aventures que la rencontre initiale avec Henri-Maximilien nous avait fait pressentir, nous n'en recevons que de lointains échos, ceux qui parviennent à Bruges par "la voix publique", où se mêlent indiscernablement information et invention. Lorsque, à la fin de ce chapitre qui condense une vingtaine d'années, la rumeur se résout en oubli, ce n'est pas seulement de la mémoire des habitants de Bruges que Zénon disparaît, mais aussi du récit, qui prend alors une direction différente. "La Mort à Münster" retrace, à travers la révolte des anabaptistes, le destin de la mère et du beau-

père de Zénon. De même, "Les Fugger de Cologne" ne semble avoir d'autre lien avec l'action principale que la présence de ces personnages secondaires que sont Martha, la demi-soeur de Zénon, et Philibert, le jeune frère d'Henri-Maximilien. On devine certes que ce médecin appelé au chevet de Bénédicte, et qui s'enquiert de Simon et Hilzonde Adriansen, ne peut être que Zénon. Ce n'est que beaucoup plus tard (OAN 293) que l'on apprendra que, pour Martha aussi, cet inconnu n'est autre que son frère. Elle n'a pu pourtant l'identifier qu'après coup, lorsqu'elle a appris son existence. Il ne s'agit donc là que d'une confirmation relative : jamais plus Martha n'a rencontré Zénon. La scène ne réapparaît pas dans les souvenirs de l'alchimiste, et le narrateur s'abstient de lever pleinement le doute. On assiste donc là à une stratégie de narration qui prive délibérément le lecteur de certaines informations étroitement liées aux faits racontés, et sans lesquelles ceux-ci conservent un flou ou une ambiguïté.

L'exemple n'est pas unique dans *L'Oeuvre au Noir*. Il en va ainsi notamment de l'épisode de la rixe avec Perrotin. Tandis que, dans "La Fête à Dranoutre", l'apprenti avait voulu une première fois frapper Zénon, tandis que ce même chapitre se ferme sur la mention des menaces qu'il a proférées contre Zénon tout en se vantant de son habileté à manier le couteau, le chapitre suivant nous présente Zénon au sortir d'une rixe, mais sans nous dire à qui elle l'a opposé, et quelle en a été l'issue. Ce n'est que dans la grande méditation de "L'Abîme", lorsque Zénon se remémore la scène, que nous apprendrons que celui-ci, pour se défendre, a dû tuer Perrotin. Ici, l'ambiguïté est donc levée, mais tardivement, ce qui donne un relief nouveau à une relecture des premiers chapitres. Ainsi, dans le chapitre initial, lorsque la phrase d'Henri-Maximilien, "Quant à son Perrotin, nul ne sait où il est ; Satan l'aura pris" éveille "une laide grimace" sur le visage de Zénon, on peut donner un sens particulier à cette réaction.

Pourquoi nous cacher si longtemps une information qui, si elle n'est pas essentielle pour la dynamique du récit - ce n'est pas par crainte des poursuites que part Zénon - n'en donne pas moins une couleur nouvelle à l'épisode assez longuement décrit des contacts de

Zénon avec les ouvriers tisserands ? Cette révélation différée a notamment pour effet d'accentuer pour nous l'importance de la méditation de Zénon, où nous découvrons non seulement ses réflexions mais aussi un aspect inconnu de son passé. Tout comme Zénon a préféré garder pour lui un épisode qui aurait pu le compromettre, la narration s'est gardée de nous le révéler, et ce n'est que lorsque nous pénétrons dans l'intimité du personnage que nous y avons accès. En tant que lecteurs, nous nous trouvons également amenés à nous méfier, non du récit que nous avons sous les yeux, mais d'une interprétation trop hâtive qui nous porterait à croire que nous avons épuisé le sens des situations ou des conduites qui y apparaissent. Pareil mode de narration suggère qu'aucune réalité ne se dévoile totalement à l'observateur. L'image que l'on s'en forme est nécessairement fragmentaire et reste par conséquent toujours susceptible d'être modifiée.

Après la digression de Münster et de Cologne, le récit retrouve Zénon. Il le retrouve comme il l'avait trouvé au début, par l'entremise d'Henri-Maximilien qui, comme autrefois sur le chemin, le reconnaît à son grand étonnement. Vingt ans séparent cette nouvelle rencontre de la précédente et ces retrouvailles fortuites sont bien sûr l'occasion pour les deux protagonistes de faire le point sur le temps écoulé. Pour le lecteur, ce sera aussi le moyen de se faire une idée de ce qui s'est passé pendant cette longue période, sur laquelle le narrateur principal n'a jusqu'à présent daigné lui fournir aucune donnée sûre en ce qui concerne Zénon, et aucune donnée quelle qu'elle soit en ce qui concerne Henri -Maximilien. C'est donc à travers le discours même des personnages que nous prenons connaissance de leurs aventures passées, mais dans le récit que se font l'un à l'autre les deux cousins, les événements tiennent bien moins de place que les prises de conscience, les désillusions ou les convictions auxquelles ils ont donné lieu. D'un vécu riche et tumultueux, le médecin et le capitaine tirent, chacun à sa façon, une sagesse ou du moins une morale qui, par contrecoup, renvoie au second plan l'expérience en elle-même. C'est le mouvement de l'esprit que ces deux hommes d'action veulent avant tout confronter.

Les deux derniers chapitres de la première partie, en revanche, permettent au narrateur, dans le premier, de retracer à grands traits la carrière d'Henri-Maximilien et de la mener à son terme, et, dans le deuxième, de nous présenter les derniers vagabondages de Zénon. Les événements nous sont rapportés ici directement, sans le filtre que leur imposait tout à l'heure la narration secondaire d'un personnage ou l'opinion publique. Ces deux chapitres consacrés chacun à l'un des deux cousins représentent à la fois le dernier moment et le point de rupture de la symétrie contrastive posée si nettement dès l'entrée du roman entre ces deux figures. Henri-Maximilien épuise sa destinée. Il faudra encore une bonne moitié du roman à Zénon pour accomplir la sienne.

La deuxième partie présente un visage plus homogène que la première. Couvrant six ans de la vie de Zénon, on peut la dire comparativement fidèle aux unités de temps, d'action et de lieu. Pas de rupture chronologique importante : on avance désormais linéairement. On ne quitte pas Zénon de vue. Il est la figure centrale de tous les chapitres. Les autres personnages n'apparaissent que dans leurs rapports avec lui. Enfin, toute l'action se concentre autour de Bruges, où l'on voit tout d'abord le héros revenir, et dont il tentera par la suite de s'échapper, mais pour y retourner bientôt. Henri-Maximilien disparu, Zénon trouve un autre partenaire à sa mesure, le prier des cordeliers. La relation qui va s'établir entre eux sera d'une tout autre qualité, mais ici encore un certain parallélisme met en lumière le contraste de deux personnalités à la fois complémentaires, complices et opposées. Exclu du récit, Henri-Maximilien ne quitte pourtant pas Zénon puisque celui-ci, tout proche de la mort, s'adresse encore à ce "promeneur lisant Pétrone dans une rue d'Innsbruck" (OAN 309).

Le chapitre qui ici se distingue par sa structure est bien sûr "L'Abîme", occupé tout entier par des méditations où, bien plus profondément, bien plus radicalement encore que dans "La Conversation à Innsbruck", Zénon est amené à s'interroger sur lui-même et sur sa vie. Ce sont alors l'espace même et le temps, le corps, la conscience, tous les supports matériels ou spirituels de l'expérience

qui se transforment ou se dissolvent. Du point de vue narratif, il est important de remarquer que ces réflexions et ces révélations qui traversent Zénon ne sont pas présentées comme le contenu d'un moment particulier de méditation, mais comme une prise de conscience progressive ou comme le reflet d'un état d'esprit durable, celui qui caractérise ces quelques années de "vie immobile". Cette vision personnelle de Zénon ne s'oppose pas à une réalité extérieure incontestable et figée dans des catégories stables, garanties par l'autorité du narrateur principal. Au contraire, celui-ci choisit de s'effacer longuement derrière le regard et la pensée du héros. Une part importante de la réalité fictionnelle ne nous est connue qu'à travers ce tourbillon mental qui la broie et l'entraîne dans une métamorphose sans fin. Ainsi s'immobilise ce qui semblait mouvement. Ainsi fuit ce qu'on croyait roc. La mise en perspective des événements, la mise en question de leur forme et de leur sens rejaillit sur l'ensemble du récit.

La troisième et dernière partie du roman est encore plus unie et concentrée que la deuxième. Il s'agit des quelques semaines qui séparent l'emprisonnement de Zénon et sa mort. Si l'un des chapitres, "Une belle demeure", s'éloigne du héros, c'est pour mieux montrer comment son sort se joue alors en dehors de lui. L'épisode s'inscrit parfaitement dans la chronologie et contribue à mettre en relief le dénouement qui va suivre. De plus, il intègre rétrospectivement à l'action principale les chapitres de Münster et de Cologne. Des fils jusqu'alors lâchement noués se rapprochent et se tissent indissolublement en cette fin de parcours.

Considérée globalement, *L'Oeuvre au Noir* semble donc partir d'un mouvement dispersé sinon brisé, où les ruptures portent sur le temps, sur les acteurs, sur l'espace aussi bien que sur le mode de présentation, pour converger peu à peu, en un faisceau toujours plus resserré, vers une forme simple et limpide, à mesure qu'approche la mort de son héros.

Mais qu'on ne s'y trompe pas : si le début du livre ouvre sans cesse des pistes qu'il néglige de suivre immédiatement, le lecteur ne se

sent ni perdu, ni abandonné. Certes, son attente est souvent trompée. Certes, il doit accepter l'incertitude et le mystère. Mais il sent bien que cette narration fragmentée est conduite d'une main sûre. Derrière ces multiples tableaux, et avant même qu'ils ne s'intègrent en un tout cohérent, il perçoit la force organisatrice d'une instance narrative qui choisit de taire ou de montrer, d'isoler telle scène exemplaire, d'adopter tel ordre de présentation ou tel point de vue, de laisser parler telle voix, collective ou individuelle, fiable ou non.

Le jeu de la focalisation est varié, souvent prolongé dans ses mouvements par des passages en discours indirect libre qui traduisent les pensées du personnage dont on suit le regard. Focalisation fréquente sur Zénon, bien sûr. Mais on a vu aussi que Zénon peut apparaître sous le regard d'Henri-Maximilien, ou encore sous celui de Wiwine (OAN 53-54). Dans les chapitres d'où Zénon est pratiquement absent, la focalisation oscille volontiers d'un personnage à l'autre. Aux différents personnages qui peuvent se constituer occasionnellement en foyers de narration, il faut ajouter le "on" indéfini. Présent surtout dans "La Voix publique" et dans "L'Acte d'accusation", il représente clairement dans le premier cas les habitants de Bruges, tous ceux que Zénon connaissait et qu'il a laissés derrière lui en partant à l'aventure. L'emploi est plus varié dans le deuxième cas, où ce pronom peut désigner aussi bien l'opinion publique, l'ensemble des personnes qui s'intéressent au procès ("on n'oubliait pas" OAN 267), les juges ("on y voyait des abîmes" OAN 283), un personnage particulier, tel l'organiste ("on n'avait certes que du bien à en dire..." OAN 269) ou encore une instance virtuelle ("on ne pouvait se plaindre" OAN 272) qui peut comprendre aussi bien Zénon lui-même que ses partisans, sinon le narrateur lui-même, mais qui à coup sûr ne peut s'identifier à cet autre "on" que l'on trouve trois lignes plus bas, et qui, lui, recouvre les membres du tribunal. Cette désignation commune ne crée pas d'ambiguïté : le contexte et le sens même des propositions indiquent suffisamment qui est en cause. Mais l'usage du pronom indéfini a pour conséquence de voiler l'identité personnelle ou collective, et de la dépouiller de son importance. Ainsi s'opère en souplesse le passage d'un acteur à l'autre, d'un point de vue à l'autre, ainsi se resserre leur interdépendance. Au lieu de les

percevoir dans leur autonomie, dans leur subjectivité propre, on les appréhende comme des vecteurs complémentaires d'action au sein d'une même situation qui les embrasse et les dépasse bien qu'ils contribuent à la créer ou à la révéler.

Ailleurs aussi, et par des moyens différents, s'effectuent des glissements de points de vue, des superpositions de voix. Ainsi, dans "La Fête à Dranoutre", c'est en compagnie de Zénon que nous pénétrons dans la salle de réception et que nous découvrons la scène qui s'y déroule. Le narrateur ne tarde pourtant pas à s'émanciper du regard de Zénon pour compléter le portrait de la Régente par quelques informations sur sa réputation. Quant aux descriptions qui suivent, on ne sait si l'on peut encore les attribuer à Zénon, ou s'il convient de les rapporter à un foyer de narration dépersonnalisé et non localisé, susceptible de se déplacer et, au besoin, de pénétrer dans la conscience de tel ou tel personnage. Ainsi, quelques lignes plus loin, quitte-t-on l'assemblée pour suivre les pensées et les visions de Madame Marguerite, rapportées en partie au style indirect libre. C'est à l'issue de cet itinéraire intérieur que l'on retrouve Zénon, cette fois-ci non plus comme foyer de conscience et de perception, mais au contraire comme simple silhouette inconnue découverte par le regard de la régente (OAN 43-45). Ce qui était sujet se fait momentanément objet. Les rôles s'inversent. La narration s'abandonne successivement à différents points de vue mais ne se laisse accaparer par aucun.

Autre forme de mobilité : dans "La Promenade sur la dune", la réflexion "c'étaient pourtant là les sujets du roi d'Espagne qui iraient un jour casser la tête à ces coquins de Français" (OAN 232) doit être clairement attribuée à Zénon. Pourtant, à l'intérieur de cette phrase, le qualificatif "ces coquins de" ne reflète bien sûr pas l'opinion de Zénon, mais celle desdits sujets. Tout comme le narrateur principal a cédé la parole à Zénon, celui-ci s'empresse de la donner à ceux dont l'attitude le préoccupe, et ceci pour la même raison, pour mieux faire voir selon quels cheminements s'organise et prend forme leur pensée.

A l'aide de la focalisation et du discours indirect libre, le narrateur principal, bien souvent, "fait parler" et "fait montrer" ses personnages. Il les fait même, comme on l'a vu, se montrer et se dire mutuellement. Mais il n'en conserve pas moins un droit de regard et de jugement sur eux. Cette présence autonome du narrateur est particulièrement sensible dans les moments où il attire notre attention sur ce que les personnages eux-mêmes ignorent ("Zénon ne sut jamais que Greete lui avait donné cette timide preuve de fidélité" OAN 282), ou lorsqu'il s'interroge sur les motivations d'une conduite ("Le vieillard semblait avoir oublié ses promesses (...) Ou peut-être (...) goûtait-il jusqu'au bout " OAN 79), ou encore lorsqu'il met en évidence les limites de la conscience d'un personnage ("ils ne voyaient que confusément et en gros ces vaisselles d'argent" OAN 50, "Bénédicte aimait sa mère, ou plutôt ne savait pas qu'elle pût ne pas l'aimer" OAN 91, "Personne, pas même lui, ne s'était douté que son excellente épouse l'avait tyrannisé toute sa vie." OAN 96).

Mais le narrateur principal a bien d'autres moyens encore de nous faire sentir sa présence. Ce roman, dans son ensemble, ne vise pas l'effet de réel, il ne cherche pas constamment à nous maintenir dans l'illusion que nous sommes plongés dans une réalité autonome, où n'interviendraient pas d'autres rapports de sens, pas d'autres pouvoirs structurants que ceux auxquels nous sommes accoutumés dans notre réalité quotidienne, comme si la narration n'était qu'un calque apte à reproduire fidèlement ce qui existe en dehors d'elle. Au contraire, l'instance narrative est ici une force ordonnatrice qui est porteuse d'une véritable vision du monde et qui ne craint pas de se faire sentir jusque dans le style de la moindre proposition narrative. Voyons par exemple comment nous est présenté Colas Gheel dans "Les Enfances de Zénon" :

"Ce gros homme à la fois vif et lourd, qui dépensait sans compter l'argent qu'il n'avait pas, faisait figure de prince aux yeux des apprentis qu'il défrayait les jours de kermesse. Cette solide masse de muscles, de crins roux et de peau blonde logeait un de ces esprits chimériques et avisés tout ensemble qui ont sans cesse pour souci d'affûter, de réajuster, de simplifier, ou de compliquer quelque chose" (OAN 28).

La description est ici efficace non seulement parce qu'elle isole quelques traits marquants du personnage, mais surtout parce qu'elle présente chacun de ces traits dans un jeu d'oppositions souvent surprenantes, puisque les deux termes sont censés être présents au sein du même homme. Vif / lourd ; masse de muscles / esprit ; chimériques / avisés ; simplifier / compliquer : que de contrastes se rejoignent dans la modeste figure de Colas ! L'individualité du personnage ne ressort pas de la description fidèle et minutieuse de ses caractéristiques particulières. Quelques qualificatifs suffisent ici à suggérer une personnalité, car chacun d'eux est avivé par le voisinage de son contraire. Le mélange d'opposés difficilement conciliables évoque une entité vivante qui échappe à toute typologie figée, et que l'imagination du lecteur est appelée à recréer à partir des quelques repères qui lui sont fournis. Ce portrait sommaire inclut d'autre part une image secondaire, celle que se font de Colas les apprentis qui bénéficient de sa générosité, image qui contraste avec celle que nous présente le narrateur principal, conscient que le tisserand n'a pas les moyens de ses dépenses. La deuxième phrase s'attarde plus longuement sur l'aspect physique du personnage, mais on ne pourrait pas davantage la qualifier de réaliste. On est mis en présence d'une impression sensible qui frappe par sa matérialité concrète, quoiqu'elle s'appuie sur plusieurs glissements, métaphoriques ("crins" pour "cheveux") ou métonymiques (muscles, cheveux et peau pour le corps tout entier). Mais ces chairs et ces organes auxquels semble un instant se réduire l'homme tout entier sont en fait enserrés dans une phrase qui les emporte dans son mouvement et les enferme dans sa structure. Ce qui compte, c'est surtout que cet aspect physique est considéré comme le "logement" d'un esprit, reconnu lui-même comme appartenant à une certaine catégorie ("un de ces esprits"). Le concret, le sensible est donc récupéré au sein d'une structure syntaxique qui reflète non un regard passif et neutre, mais une conscience capable d'organiser les perceptions ou les faits selon sa compréhension.

On voit que ces deux petites phrases descriptives nous en disent long non seulement sur Colas Gheel mais aussi sur le narrateur lui-même. Celui-ci raconte, décrit, mais ce faisant il sélectionne les

traits qui lui paraissent pertinents, il saisit le réel à partir des oppositions dont il est traversé, il intègre différents points de vue, il souligne l'interdépendance de la matière et de l'esprit, du physique et du mental. Partout se fait sentir sa puissance organisatrice, capable de mettre en rapport des éléments ou des qualités éloignés, de reconnaître des types généraux ou des similitudes, de se séparer de l'ordre qui cimente et compartimente apparemment la réalité, pour mieux montrer les forces souterraines qui l'animent. L'activité narrative ou descriptive n'est pas servile par rapport à son objet. Elle cherche au contraire à le mettre en perspective, à le relier à d'autres objets qui lui sont étrangers. Elle en questionne l'autonomie sinon la réalité. Elle l'intègre à une construction plus vaste qui est celle qui s'impose au lecteur et où l'objet (le personnage, le fait...) réapparaît d'autant plus vivement qu'il a été extrait des liens et des catégories dans lesquels il est habituellement enfermé.

La même démarche se reflète également dans les comparaisons ou métaphores sur lesquelles le narrateur appuie son récit, assimilant l'homme à l'animal ("tantôt rivaux et tantôt compères, le gros juste Ligre et le fluet Martin, le marcassin des Flandres et la belette rhénane" OAN 82), l'homme à un objet à la merci des éléments ("Hilzonde revivait au contact de cet homme comme une barque échouée qu'entraîne la marée montante" OAN 27), l'homme à une créature surnaturelle ("les femmes voilées glissaient çà et là comme de grands anges inquiets" OAN 66), un attribut humain à un objet ("tous deux avaient épuisé leur sac de paroles" OAN 121), une idée à un objet ou à une personne ("mais cette notion de son propre enfer avait fini par prendre quelque chose de rassis et de flegmatique" OAN 294). Dans chaque cas, différents ordres de réalité se rejoignent.

Pour compléter cette esquisse de ce qu'on pourrait appeler la vision du monde, l'idéologie sinon la "personnalité" du narrateur, pour se faire une meilleure idée de l'attitude qui peut se lire en négatif de la structure et du style du récit, en filigrane des moyens mis en oeuvre pour raconter, il faut encore mentionner les passages où le narrateur intervient directement pour commenter, pour intro-

duire ou conclure un épisode. On a vu déjà qu'il lui arrive de souligner ce qu'ignorent ses personnages. Mentionnons encore une telle occurrence, au début du roman. La phrase se rapportant à Henri-Maximilien, "Des querelles opposant le Roi à l'Empereur, il ignorait tout" (OAN 11), jointe à l'adverbe "seulement" dans la suivante, "Il savait seulement que la paix vieille de quelques mois s'effiloçait (...)", oppose clairement la vision romancée du jeune Flamand à une connaissance plus lucide ou plus complète des affaires politiques. Ainsi, dès les premières lignes du roman, le narrateur principal cède la parole à l'un de ses personnages et nous permet d'entrer dans sa conscience. Mais en même temps, en nous signalant qu'il s'agit là d'un point de vue limité, en insinuant qu'il en sait lui-même davantage qu'Henri-Maximilien, et en se refusant pourtant à nous livrer son savoir, il suggère qu'une vision partielle et imaginaire peut avoir plus de poids qu'une description extérieure qui viserait à l'objectivité et à l'exhaustivité. Plus de poids peut-être même que la réalité en soi, comme semble le suggérer cette autre remarque du narrateur : "ces morts, ces obsèques imaginaires furent sa vraie mort, son enterrement véritable" (OAN 129). Henri-Maximilien a été privé de la conscience de sa mort par la soudaineté de l'événement. mais cette privation n'est qu'apparente puisque le capitaine avait plusieurs fois au cours de son existence éprouvé sa mort, par anticipation, en imagination. Cette compensation n'est pas négligeable dans une oeuvre qui - et c'est là un autre choix qui doit être attribué au narrateur - s'attache particulièrement à décrire la mort de ses personnages, que ce soit de l'intérieur, telle que la ressent l'individu concerné (Simon, Henri-Maximilien, Zénon) ou de l'extérieur (Hilzonde, Salomé, Bénédicte, le prieur). Le point de vue interne ne peut bien sûr être maintenu qu'aussi longtemps qu'il y a conscience. A l'instant où la mort survient, il se voit relayé soit par la description extérieure, soit, dans le cas de Zénon, par cette ultime phrase du roman dans laquelle le narrateur avoue son impuissance à poursuivre ("Et c'est aussi loin qu'on peut aller dans la fin de Zénon" OAN 322). Même lorsque la mort est présentée de l'extérieur, il faut remarquer que, dans deux cas au moins, pour Salomé et pour le prieur, l'instant du trépas proprement dit n'est pas transcrit. Il semble donc que la mort soit dans ce récit comme une limite que la

narration s'efforce par tous les moyens de franchir, sans jamais y parvenir.

Le narrateur ne se contente pas de prendre distance par rapport à ses personnages. Il lui arrive aussi de s'élever au-dessus des événements qu'il rapporte, au-dessus même du moment historique dans lequel ils s'inscrivent : "C'était une de ces époques où la raison humaine se trouve prise dans un cercle de flammes" (OAN 131).

Si nous résumons l'image que le récit nous a permis de nous former du narrateur, nous voyons que celui-ci se donne une très grande liberté pour jouer avec différents ordres de réalité, pour s'écarter de l'ordre de la chronologie ou de la perception, pour rapprocher le matériel du spirituel, la vie de la mort, le réel de l'imaginaire, pour mettre en parallèle afin de mieux distinguer, pour dégager des rapports insoupçonnés, pour montrer que le sens des événements n'est jamais celui qu'on croit pouvoir leur assigner, et que les extrêmes peuvent parfois se rejoindre. Pourtant, autant il se montre libre dans l'élaboration de son récit, autant il apparaît soucieux de rendre justice à chacun des éléments qu'il fait entrer en jeu. Ainsi les personnages ont l'occasion d'exprimer un point de vue qui n'appartient qu'à eux ; ainsi le sensible et le concret resurgissent sans cesse dans ce qui pourrait n'être sans eux qu'une froide construction abstraite.*

* (La suite de cet article paraîtra dans le prochain Bulletin)