

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE
FACULTÉ DES LETTRES

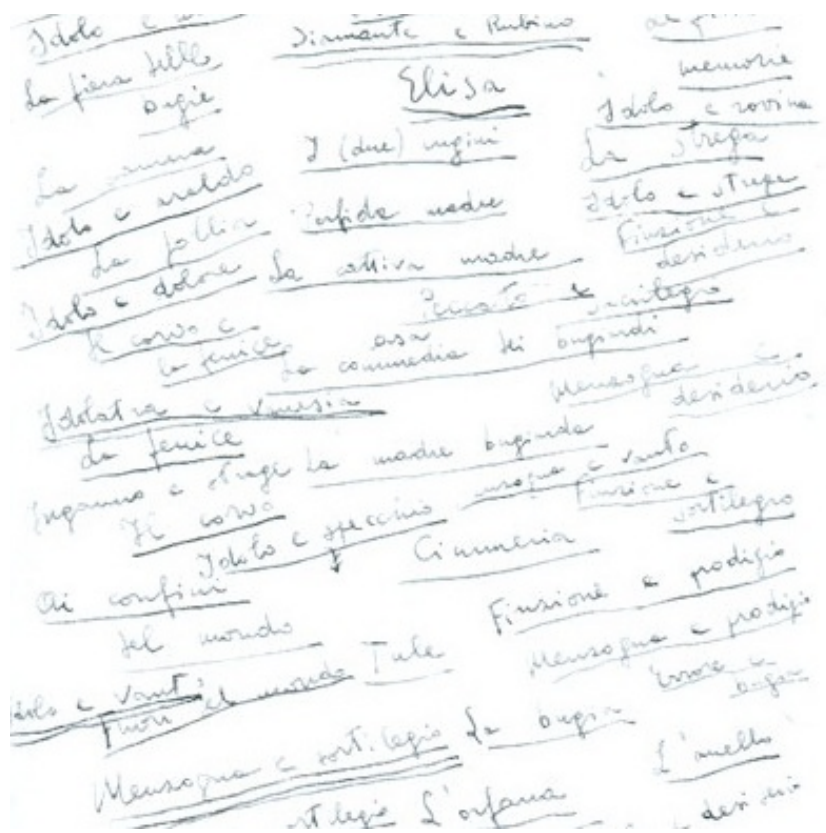
Mémoire de

Maîtrise universitaire ès lettres en Littérature comparée

Le récit de soi comme (re)configuration du monde :

Ouvertures et clôtures dans *Menzogna e sortilegio* (Elsa Morante)

et *Le Labyrinthe du monde* (Marguerite Yourcenar)



Sous la direction
de Prof. Ute Heidmann
et de Dr. Annalisa Izzo

Camille Schaer
Av. de la Condémine 28
1814 La Tour-de-Peilz

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mes deux directrices de mémoire. Ute Heidmann, qui m'a ouvert tout un Univers depuis que je suis entrée en contact avec le Centre de recherche en langues et littératures européennes comparées. Les cours du CLE ont réellement donné un sens à mes études. Je la remercie pour sa disponibilité, ses diverses relectures et conseils, ainsi que ses précieux encouragements. Je suis tout autant reconnaissante envers Annalisa Izzo, qui a su être présente malgré sa grossesse et la venue au monde de sa petite fille. Je la remercie pour nos entrevues qui m'ont réellement éclairée.

Un tout grand merci à Claire Corthay qui a eu la gentillesse de prendre le temps de relire et de corriger mon mémoire.

Je n'oublierai pas mes collègues les Spécialistes en littérature comparée, Tania Palmieri, Gabriella Ganci et Felipe Román Lozano, qui ont toujours été prêts à m'écouter et à me conseiller. Ces conversations m'ont aidée à élargir mes horizons et m'ont permis d'avancer avec efficacité. Je remercie également Emilie Roch, spécialiste de la littérature française contemporaine pour ses suggestions pertinentes.

Finalement, un tout grand merci à tout mon entourage, ma famille, Jean, Anne, Emilie et Valentin, pour leur soutien quotidien dans cette période de ma vie qui a été plutôt chargée.

Résumé

C'est le récit de soi en tant que « laboratoire de l'écrivain » que je propose d'étudier dans ce travail. Les œuvres qui m'intéressent ici, *Menzogna e sortilegio* d'Elsa Morante et *Le Labyrinthe du monde* de Marguerite Yourcenar, peuvent à mon avis toutes deux être considérées comme des récits de soi au sens de « mise en intrigue » et d'« opération de configuration » (Ricœur). Dans un premier temps, l'analyse des ouvertures narratives et péri-textes de ces œuvres permettra d'éclairer la mise en place du récit (en lien avec la scène d'énonciation, concept explicité par Maingueneau et Heidmann). Dans un deuxième temps, et en prenant appui sur la rhétorique antique (comme le fait Izzo), je mettrai en relation critique ouverture et clôture narratives, afin de voir comment la scène d'énonciation présentée au début du livre est reconfigurée à la fin. C'est avant tout la théorie sur les formes temporelles de Weinrich qui me donnera les moyens de mener à bien ma comparaison différentielle. Selon moi, les transitions temporelles, en particulier lorsqu'elles sont hétérogènes, permettent d'observer les « rouages » de la création du récit de soi. Pour les énonciatrices, il s'agit de trouver la position adéquate vis-à-vis d'elles-mêmes et des autres personnages. Une analyse proche du texte révélera certaines réflexions des énonciatrices, indispensables pour mettre sur pied un récit de soi. La recherche de sa propre identité et de la distance appropriée entre la narratrice et son « moi » raconté fera partie de cette tentative d'ajustement. En expérimentant différentes façons de se raconter, les énonciatrices cherchent à donner une cohérence à leur vécu, ainsi qu'à celui des autres. Pour moi, la comparaison de ces deux récits de soi met en lumière, dans une perspective dialogique, la complexité de la construction de tels textes.

Table des matières

1	Introduction	1
1.1	Présentation de <i>Menzogna e sortilegio</i> et du <i>Labyrinthe du monde</i>	1
1.2	Méthode	4
1.2.1	<i>Genres</i> et généricité	4
1.2.2	Comparaison différentielle et scène d'énonciation	6
1.2.3	Tempus	8
2	Les titres	12
2.1	Mensonge citadin et sortilège champêtre	12
2.2	Le monde de l'écrivain	14
3	Exergues	18
3.1	« Di te, Finzione, mi cingo » : l'art comme une métamorphose	18
3.2	Réflexions généalogiques	22
3.2.1	Méditation japonaise	22
3.2.2	« C'est de la terre entière que nous sommes les légataires universels » ..	22
4	Ouvertures narratives et formes temporelles	24
4.1	« Introduzione alla Storia della mia famiglia » : laboratoire de l'écrivain ..	24
4.1.1	Sincérité, mensonge, mémoire : scène d'énonciation en trompe-l'œil	24
4.1.2	<i>Perfetto semplice</i> et <i>perfetto composto</i> : deux rapports à l'histoire personnelle	25
4.1.3	« Moi » multiple, « moi » phénix	29
4.1.4	Dialogisme entre narrateurs et lecteurs	32
4.1.5	« E il vostro miele / è tutto mio ! »	34
4.2	Premiers chapitres du triptyque : trois reconfigurations du monde	35
4.2.1	<i>Souvenirs pieux</i> : « je me crée donc je suis »	35
4.2.2	<i>Archives du Nord</i> : seconde tentative d'assemblage	38
4.2.3	<i>Quoi ? L'Éternité</i> : reconstruction discursive du monde	40
4.3	Comparaison des ouvertures narratives	43
5	Ouverture et clôture en dialogue	45
5.1	<i>Menzogna e sortilegio</i> : clôture en plusieurs étapes	48
5.1.1	<i>Ultimo capitolo</i> : une clôture textuelle forte	48
5.1.2	<i>Epilogo</i> : retour sur le problème de l'identité	49
5.1.3	Le roman entre complétude et lacunes	51
5.1.4	« Canto per il gatto Alvaro » : auto-condamnation	54
5.2	Trois « clôtures ouvertes » sur l'œuvre et le monde	56
5.2.1	<i>Souvenirs pieux</i> : décrire des photographies pour rendre <i>présent</i>	58
5.2.2	<i>Archives du Nord</i> : se raconter, c'est parler d'une autre	61
5.2.3	<i>Quoi ? L'Éternité</i> : une porte ouverte sur l'infini	64
5.2.4	<i>La Note</i> de Yourcenar : un ajout parfois énigmatique	70
6	Conclusion	73
7	Bibliographie	78

« Le souvenir est un poète.
N'en fais pas un historien. »¹

1 Introduction

1.1 Présentation de *Menzogna e sortilegio* et du *Labyrinthe du monde*

Lorsque l'on pense au récit de soi, c'est le genre de l'autobiographie qui nous vient à l'esprit. Pourtant, il existe une multitude de formes pour se raconter. Comment mettre en place un récit de soi ? Y a-t-il une forme prérequisée ? Y a-t-il un genre particulièrement adapté ? J'ai décidé, dans ce travail, d'aborder deux œuvres qu'il est possible de considérer comme des « récits de soi » au sens de « *mises en intrigue*, c'est-à-dire [...] "opérations de configuration", qui permettent de procéder à la transformation d'une multiplicité d'évènements ponctuels et hétérogènes en "une histoire", cohérente et signifiante [Ricoeur, 1983, p. 127] »². Je propose d'appréhender le récit de soi grâce à une approche discursive et comparative. Cette approche pluridisciplinaire, dont je présenterai certains outils et concepts, me permettra, je l'espère, de montrer toute la complexité et la richesse des deux œuvres que j'ai choisi d'étudier.

La première, écrite en 1948 par l'écrivaine italienne Elsa Morante, alors âgée de 36 ans, est également son premier *roman*³ publié : *Menzogna e sortilegio*. L'œuvre retrace l'histoire de trois générations dans la Sicile de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles, jusqu'au présent de la narratrice, Elisa. L'ouverture narrative met en scène cette jeune femme de vingt-cinq ans, vivant complètement seule et cloîtrée dans sa chambre, racontant à la première personne les événements qui l'ont amenée à cet état de misanthropie : événements vécus, inventés ou transmis par de mystérieux témoignages. À partir de ces informations, Elisa reconstitue l'histoire de sa famille. Tout commence avec le mariage malheureux de sa grand-mère Cesira, qui épouse le noble ruiné Teodoro Massia. De ces noces naît Anna, mère de la narratrice et l'un des personnages les plus importants de l'œuvre. Un jour, alors qu'Anna est une toute petite fille, elle aperçoit de loin le carrosse de sa tante, qui a, quant à elle, conservé toutes les richesses de la famille. La petite fille, émerveillée, y voit pour la première fois son cousin Edoardo, du même âge qu'elle. Dès ce jour, l'espérance de le revoir est encouragée par les paroles du père d'Anna à ce moment-là : « Je parie que tu en es déjà amoureuse. Très bien : il sera ton mari. Comme cela, tu retrouveras dans le monde la place qui te revient pour être née

¹ Géraldy, « Stéréoscope », in *Toi et moi*, p. 96.

² Nossik, « Introduction », in *Semen*, p. 8.

³ Dans le chapitre sur la méthode, j'expliquerai le recours à l'italique pour le terme *roman*.

noble » (MeS, p. 89). Quelques années plus tard, une liaison adolescente s'établit entre les deux cousins. Edoardo, manipulateur arrogant depuis son plus jeune âge, profite de la condition sociale inférieure de Anna pour la maltraiter sans scrupules. Au grand désespoir de cette dernière, cette relation masochiste finit par s'éteindre peu avant qu'Edoardo tombe malade, atteint de tuberculose. La jeune femme se marie avec l'un des amis du jeune amant, Francesco De Salvi, afin d'échapper à la pauvreté ; de cette union à nouveau malheureuse naît Elisa. Anna apprend, des années plus tard, que son amour de jeunesse a succombé à la maladie ; incapable d'accepter cette disparition, elle sombre dans la folie, faisant revivre le jeune homme en s'adressant des lettres écrites au nom d'Edoardo. Durant l'été où cette folie atteint son paroxysme, Francesco meurt dans un accident de train, puis, à son tour, Anna s'éteint, en proie aux tourments de sa maladie d'amour. Elisa est alors accueillie par Rosaria, courtisane et amante de Francesco, dont le décès précède de deux mois le début de l'activité d'écriture.

Correspondant à deux types de mémoire, le *roman* est divisé en deux parties, articulées autour de la naissance de la narratrice. Avant cet évènement, et jusqu'à la fin de la *Parte quarta*, une mystérieuse « memoria » (MeS, p. 29) lui murmure l'histoire de ses proches, à laquelle elle ne peut avoir assisté ; après celui-ci, et dès la *Parte quinta*, c'est sa « vera memoria » (MeS, p. 434) qui prend le relais car elle prétend avoir vu ce qu'elle raconte « coi [suoi] propri occhi » (MeS, p. 435).

Presque trente ans après la publication de ce *roman*, l'écrivaine française Marguerite Yourcenar⁴ s'intéresse à l'histoire de sa famille dans sa trilogie *Le Labyrinthe du monde*. C'est à partir d'un projet de jeunesse, *Remous*, grand roman irréalisable du fait de son ampleur, que lui vient l'idée de ce récit qui traverse les siècles. Les trois volumes, *Souvenirs pieux* (1974), *Archives du Nord* (1977) et *Quoi ? L'Éternité* (1988), proposent un tableau labyrinthique de sa propre famille, basé sur différents documents familiaux ou officiels, ainsi que sur des témoignages. Le premier volume éclaire principalement le côté maternel de l'arbre généalogique avec des personnages comme Fernande, la mère de Marguerite, Octave Pirmez et Rémo, grands oncles ayant vécu au XIX^e siècle, particulièrement dignes d'intérêt pour leur petite nièce, de par les nombreux écrits qu'ils ont laissés et leur mode de pensée parfois proche de celle-ci. Le deuxième volume se concentre davantage sur le côté paternel, en « reconstruisant » le grand-père de Marguerite, Michel-Charles, ainsi qu'en abordant les péripéties de son père, Michel. Le troisième volume, resté inachevé pour cause du décès de l'auteure, reprend la vie de

⁴ Née Marguerite de Crayencour, elle fait légaliser son nom de plume en 1947 au moment de sa demande de naturalisation américaine.

Michel, en y introduisant les contours de plusieurs femmes chères à ses yeux. Le récit du couple exceptionnel de Jeanne de Reval et de son mari homosexuel Egon, occupe une grande partie de ce dernier volet, où trouvent place également quelques souvenirs d'enfance de l'auteure.

Dans ce travail, je focaliserai tout d'abord mon analyse sur le périphrase et l'ouverture narrative, principaux lieux de la construction de la « scène d'énonciation », que je définirai dans le chapitre consacré à la méthode. Je reprends la notion de « périphrase » de Genette qui définit par ce terme les éléments qui se situent « autour du texte, dans l'espace du même volume »⁵. Dans un deuxième temps, j'analyserai la clôture narrative, dans un rapport critique avec l'ouverture. Il convient à présent de mettre brièvement en lumière la composition des œuvres.

Menzogna e sortilegio commence par une « Introduzione alla Storia della mia famiglia », précédée par un exergue en vers, divisée en trois chapitres et close par un poème. La partie principale est divisée en six parties, chacune composée de cinq à neuf chapitres. Le roman se termine par un épilogue, clos à son tour par un texte poétique (« "commiato" in versi »). Pour l'analyse de cette œuvre, je me focaliserai en premier lieu sur le périphrase (titre et exergue en vers), sur les trois chapitres composant l'« Introduzione alla Storia della mia famiglia », ainsi que sur le poème qui les clôt. En deuxième lieu, j'analyserai la fin du dernier chapitre, l'épilogue, ainsi que le « "commiato" in versi ».

Le Labyrinthe du monde est, quant à lui, composé de trois volumes. Seul le deuxième des trois est divisé en parties, au nombre de trois, elles-mêmes divisées en chapitres. Les trois volumes du triptyque sont divisés en un nombre relativement variable de fragments que j'appelle *chapitres* (entre quatre et onze) introduits par un titre, à leur tour divisés en ce que j'appelle des *sections*, sans titre, séparées les unes des autres par un saut de page. Pour ce triptyque, mon analyse s'attachera, tout comme pour l'œuvre italienne, aux périphrases (titres, épigraphes, *Note*). Puis, pour chaque volume, ce sont le premier et le dernier fragments unitaires (*chapitre* ou *section*) qui vont me permettre de souligner les différents aspects de la clôture du récit, ainsi que le rapport entre début et fin de celui-ci.

Les œuvres d'Elsa Morante et de Marguerite Yourcenar ont fait l'objet de très nombreuses études à ce jour. Pourtant, à ma connaissance, aucune publication ne confronte ces deux auteures importantes pour les littératures européennes. La méthode de travail que j'ai choisie, la comparaison différentielle proposée par Heidmann, n'a pas

⁵ Genette, *Seuils*, p. 10.

encore été appliquée à mon corpus. Je pense donc apporter quelque chose de nouveau en effectuant cette comparaison grâce à des concepts discursifs, et en particulier grâce à celui de « scène d'énonciation ».

1.2 Méthode

1.2.1 Genres et généricité

La question du genre de ces œuvres me semble intéressante dans le cadre du présent travail car, bien que je les considère comme des récits de soi (et nous verrons plus bas comme le *roman* de Morante peut être considéré tel), chaque auteure inscrit son œuvre dans une généricité propre. *Menzogna e sortilegio* est défini comme un *romanzo* par Morante, qui donne à ce terme une définition très large :

Romanzo sarebbe ogni opera poetica, nella quale l'autore – attraverso la narrazione inventata di vicende esemplari (da lui scelte come pretesto, o simbolo delle « relazioni » umane nel mondo) – dà *intera* una propria immagine dell'universo reale (e cioè dell'uomo, nella sua realtà).⁶

Cette définition met l'accent sur la fictionnalité de la trame (*narrazione inventata*), sur la représentation exemplaire, symbolique de la réalité (qui est en lien avec la fictionnalité), ainsi que sur la complétude de l'image donnée du monde. Pourtant, si l'on décortique la complexité générique de l'œuvre de Morante, il apparaît qu'un second *genre*⁷ se trouve à l'intérieur du *roman*. Ce dernier met en scène une femme racontant les événements qui l'ont amenée à se cloîtrer dans sa chambre. Ainsi, le texte d'Elisa ayant quelque chose de l'*autobiographie* et celui de Morante étant nommé *roman*, l'œuvre pourrait être considérée comme un « roman pseudo-autobiographique » au sens où l'entend Annalisa Izzo : « narrato in prima persona, esso si vuole libro di memoria di una vita, pertanto raccontato a partire da un presente che ricostruisce il passato in prospettiva significativa, teleologicamente orientata »⁸. Parmi ces différents genres, je retiens avant tout celui que propose l'auteure, c'est-à-dire le *roman*, terme que j'utilise toutefois en italique afin de mettre en évidence toutes les précautions avec lesquelles il faut le manier. En effet, la conception du roman peut varier d'une communauté discursive à l'autre et même d'un auteur à l'autre ; Morante le prouve avec sa vision nouvelle du roman.

⁶ Morante, « Sul romanzo », in *Opere*, p. 1498.

⁷ L'usage de l'italique pour le terme *genre* trouvera sa justification au cours de ce chapitre.

⁸ Izzo, *Telos*, p. 115.

Le Labyrinthe du monde pose également certaines difficultés de classification générique ; dans son avant-propos aux *Œuvres romanesques* de *La Pléiade*, Yourcenar écrit que

les chroniques familiales et partiellement autobiographiques, *Souvenirs pieux*, *Archives du Nord*, et, éventuellement, *Quoi, l'Éternité ?*⁹, sont destinées à prendre place dans un second volume, qui comprendra également le théâtre, les essais et la poésie, versifiée ou non.¹⁰

Le projet de rassembler autant de textes dans le deuxième tome ne sera pas réalisable et l'éditeur devra revoir à la baisse le nombre de textes publiés au sein du volume, qu'il nommera *Essais et mémoires*. Notons que l'inscription générique que propose l'auteure n'est pas la même que celle de l'éditeur : celui-ci classe les trois textes dans la partie « mémoires ». D'ailleurs, quelle valeur donner à la généricité éditoriale, qui possède également une visée commerciale ? Quoi qu'il en soit, cette inscription générique est plus visible que celle de l'auteure, qui se trouve dans l'avant-propos d'un volume qui ne contient pas les textes concernés.

Le Labyrinthe du monde est-il à la fois une chronique familiale (« recueil de faits historiques, rapportés dans l'ordre de leur succession »¹¹), une autobiographie partielle, ainsi que des mémoires ? Pris seuls, les termes de mémoires ou d'autobiographie me semblent trop restrictifs car, non seulement Yourcenar, tout comme Elisa, n'a pas été témoin d'une grande partie de ce qu'elle raconte (et le problème est le même pour *Menzogna e sortilegio*, lorsqu'on considère l'œuvre comme « roman pseudo-autobiographique »), mais en plus, l'attribution de telles catégories voilerait la complexité générique qui se dégage des deux œuvres et qu'il est intéressant d'étudier. De plus, le fait de *ne pas* faire entrer le triptyque dans la « catégorie du roman, de la nouvelle ou du conte, catégorie devenue si vaste de nos jours qu'elle échappe de plus en plus aux définitions »¹², est aussi une indication générique, faisant partie de la construction d'une place pour le triptyque dans la scène littéraire. Alors que Morante inclut son œuvre dans l'immensité de la catégorie du roman, Yourcenar ne le fait pas.

La difficulté de classer ces deux œuvres démontre bien que la notion de genres littéraires, au sens où on l'entend habituellement, empêche de percevoir le « labyrinthe » des configurations génériques. Les énoncés étant inscrits « dans la configuration des genres pratiqués dans [leur] communauté discursive ou par ailleurs familiers à

⁹ On remarquera que la ponctuation de ce titre n'est pas la même que celle du titre final. Yourcenar a-t-elle modifié le titre par la suite pour qu'il se calque sur le vers de Rimbaud ? Ou alors est-ce une simple erreur en ce qui concerne l'avant-propos ?

¹⁰ Yourcenar, « Avant-propos de l'auteur », in *Œuvres romanesques*, p. IX.

¹¹ *Le Grand Robert* en ligne, consulté le 11.09.2014.

¹² Yourcenar, « Avant-propos de l'auteur », in *Œuvres romanesques*, p. IX.

l'écrivain »¹³, il est préférable d'éviter la trop grande rigidité qu'implique la notion de « genre » pour privilégier celle de « généricité » que propose Ute Heidmann dans ses études. Contrairement à l'étiquette *genre*, « la *généricité* est, en revanche, la mise en relation d'un texte avec des catégories génériques ouvertes »¹⁴. Ce concept dynamique permet de mettre en lumière la complexité du phénomène générique et invite à avoir une vision plurielle et non « catégorisante » des genres. C'est pour rendre possible cette vision plurielle que j'envisage les deux œuvres comme des « récits de soi » ou plutôt « écritures de soi ». Je privilégie ici le terme d'écriture, qui n'implique pas d'appartenance à un genre, contrairement à celui de « récit ». En effet, je pense que l'écriture de soi peut prendre toutes les formes et tous les genres car son aspect formel est autant personnel que son contenu. Nous verrons dans quelle mesure l'écriture de soi peut être le lieu d'une expérimentation générique¹⁵.

1.2.2 Comparaison différentielle et scène d'énonciation

J'ai choisi la méthode comparative différentielle, élaborée par Heidmann, pour l'analyse de la scène d'énonciation des œuvres de Morante et de Yourcenar. La chercheuse part du principe que l'écriture littéraire « procède par différenciation » et qu'elle « s'inscrit contre la tendance plus commune de généraliser et "d'universaliser" [les créations littéraires] »¹⁶. L'écriture littéraire étant « fondamentalement dialogique », il est particulièrement éclairant de mettre en lumière le processus de différenciation entre les énoncés. Pour cela, « il importe de construire un axe de comparaison qui met les textes et œuvres sur un même plan, c'est-à-dire dans un rapport non-hiérarchique et non-hiérarchisant »¹⁷.

Mon analyse reprendra la notion de « scène d'énonciation », que j'entends au sens que lui donne Dominique Maingueneau dans son ouvrage *Le discours littéraire* :

¹³ Heidmann, « La comparaison différentielle », in *Nouveaux regards*, p. 215.

¹⁴ Heidmann, « Des genres à la généricité », in *Langages*, p. 62.

¹⁵ Heidmann définit ce que l'on peut appeler une « expérimentation générique » dans son article « Expérimentation générique et dialogisme intertextuel » dans *Féeries*. En prenant l'exemple de Perrault, elle définit ces termes comme une création « de nouvelles formes génériques, de nouvelles intrigues et de nouvelles figures » (p. 45). Cette création n'est pas envisageable sans un dialogue intertextuel. Dans mon travail, c'est principalement l'analyse des formes verbales (selon la théorie de Weinrich) qui va me permettre de mettre en lumière la continue réélaboration de la scène d'énonciation, ainsi que de la scène générique. Dans cette optique, l'œuvre littéraire est vue comme un laboratoire où le lecteur attentif peut constater les différentes étapes de la réflexion de l'auteure qui sous-tendent l'écriture d'un récit de soi. Cela sera développé dans la partie analytique de mon travail.

¹⁶ Heidmann, « La comparaison différentielle », in *Nouveaux regards*, p. 203.

¹⁷ Heidmann, « La comparaison différentielle », in *Nouveaux regards*, p. 210.

Le sujet qui soutient et qui se soutient de l'énonciation n'est ni le morphème "je", sa trace dans l'énoncé, ni quelque point de consistance hors du langage : "entre" le texte et le contexte il y a l'énonciation, "entre" l'espace de production et l'espace textuel il y a la scène d'énonciation, un "entre" qui déjoue toute extériorité immédiate.¹⁸

Maingueneau distingue « situation de communication » qui correspondrait à la position sociologique de l'auteur et « scène d'énonciation » qui renvoie à une « scène narrative construite par le texte »¹⁹. Heidmann reprend cette terminologie et l'explique notamment dans son article « La comparaison différentielle comme approche littéraire ». Elle propose de définir cette scène d'énonciation ou « scène de parole » en spécifiant quels en sont les protagonistes, dans quel espace spatio-temporel elle se situe et la façon dont elle est présentée par le sujet énonciateur. Les mécanismes de construction de cette scène sont visibles principalement « dans les péritextes (préfaces, frontispices, épîtres, postface, illustrations, etc.) et récits cadres, qui demandent à être analysés et comparés en premier lieu à cause de leurs fonctions stratégiques importantes »²⁰. Pour cette raison, je vais accorder une importance particulière aux titres, exergues, notes, ainsi qu'à la mise en place du récit lui-même en analysant en particulier les formes temporelles de l'ouverture de chaque œuvre. Je montrerai que la construction de cette scène est en lien avec la généricité.

De son côté, Maingueneau parle de la « scène générique » dans les termes suivants : « Les conditions d'énonciation attachées à chaque genre [...] correspondent à autant d'attentes du public et d'anticipations possibles de ces attentes par l'auteur »²¹. Mais étant donné la variété générique qui se dégage des œuvres de Yourcenar et de Morante, les attentes des lecteurs, ainsi que les anticipations des auteurs seront multiples elles-aussi. La seconde partie de mon travail posera la question suivante : une fois arrivé le terme de l'œuvre, que devient la scène de parole construite au début de celle-ci ? Quels rapports entretiennent début et fin de l'œuvre ?

La scène d'énonciation de *Menzogna e sortilegio* propose une réflexion sur les notions de fiction et de réalité. Alors que le péritexte met en avant la *finzione* qui entoure la narration, Elisa garantit sa sincérité (« *ciò ch'io voglio, è soltanto la mia propria sincerità* », MeS, p. 14) au début de la narration. *Le Labyrinthe du monde* annonce une tension similaire : l'*incipit* donne des faits réels autobiographiques ; pourtant, la narratrice prend rapidement un détour inattendu, qui remet passablement en question la véracité de l'œuvre. Dans ce travail, j'analyserai les formes temporelles, avec lesquelles les deux

¹⁸ Maingueneau, *Le discours littéraire*, p. 107.

¹⁹ Maingueneau, *Le discours littéraire*, p. 191.

²⁰ Heidmann, « La Comparaison différentielle », in *Nouveaux regards*, p. 214.

²¹ Maingueneau, *Le discours littéraire*, p. 191-192.

narratrices jouent de façon subtile et dont l'hétérogénéité reflète, et cela constitue mon hypothèse, non seulement la tension entre réel et fiction mais plus généralement la recherche d'une position d'énonciatrice adaptée à la visée recherchée.

1.2.3 Tempus

La théorie sur les temps élaborée par Harald Weinrich dans *Tempus*²² m'apparaît éclairante pour l'analyse de la scène d'énonciation des œuvres de Morante et de Yourcenar. L'ouvrage, publié en allemand en 1964, propose plusieurs axes d'analyse que Paul Ricœur reprendra dans le deuxième volume de *Temps et récit*. Pour Weinrich, qui s'inscrit dans la lignée d'une linguistique textuelle, il s'agit de prendre le texte pour objet et de ne pas se limiter à la phrase. Je pars d'un constat intéressant de Weinrich : quel que soit le texte étudié, « par-delà la diversité des situations ou des genres littéraires », on peut observer la « nette dominance d'un temps ou d'un groupe de temps »²³. Weinrich sépare donc les formes temporelles en deux groupes : le « groupe commentatif » et le « groupe narratif »²⁴. Il prend en compte le français lorsque qu'il affirme que le premier requiert des temps verbaux comme le présent, le passé composé et le futur, alors que le second requiert le passé simple, l'imparfait, le plus-que-parfait et le conditionnel.

Il convient de réfléchir à l'application sur la langue italienne de cette théorie élaborée en particulier pour le français. En effet, il ne faut pas céder à la « tentation de penser qu'un temps, l'Imperfectum par exemple, se retrouve dans toutes les langues. La fonction d'un temps doit être établie spécialement pour chaque langue. C'est un principe absolu »²⁵. Cette affirmation m'a incitée à aller voir une théorie des formes verbales valable pour l'italien. C'est l'ouvrage de Bertinetto, *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano*, qui va me donner les moyens d'appliquer sciemment certains principes à l'italien, ainsi que de prendre conscience des différences au niveau verbal dans ces deux langues. Le chercheur s'inscrit dans la lignée de Weinrich, en le considérant comme un pionnier dans le domaine. Bien que brièvement dans son ouvrage, Bertinetto reprend la théorie des temps narratifs et commentatifs pour l'appliquer à l'italien. A propos des formes temporelles, il estime que la terminologie traditionnelle italienne est trop « eterogenea e carente » et par conséquent insatisfaisante²⁶. Il en propose donc une nouvelle où le *passato remoto* devient *perfetto semplice* et le *passato prossimo* devient

²² Lu en traduction française : *Le temps. Le récit et le commentaire*, Paris, Seuil, 1988.

²³ Weinrich, *Le Temps*, p. 20.

²⁴ Weinrich, *Le Temps*, p. 25.

²⁵ Weinrich, *Le Temps*, p. 11.

²⁶ Bertinetto, *Tempo, aspetto e azione*, p. 17.

*perfetto composto*²⁷. Je trouve cette terminologie non seulement pertinente mais également plus proche de celle des formes temporelles françaises ; je l'utiliserai donc tout au long du présent travail.²⁸

L'axe d'analyse de Weinrich, qui implique la séparation entre temps narratifs et commentatifs, et qu'il nomme « attitude de locution », n'implique pas seulement la relation de l'énonciateur à l'énoncé, mais également sa relation à l'auditeur. Les formes temporelles sont ainsi une façon « d'influencer l'auditeur, de modeler l'accueil qu'il souhaite voir réserver à son texte. En employant les temps commentatifs, je fais savoir à mon interlocuteur que le texte mérite de sa part une attention vigilante. Par les temps du récit, au contraire, je l'avertis qu'une autre écoute, plus détachée, est possible »²⁹. Bien entendu, cette distinction renvoie à la généricité des textes : certains genres, comme le rapport scientifique ou le commentaire juridique, se rapprochent davantage du temps commentatif, alors que d'autres, comme l'histoire de jeunesse, le récit historique ou le roman, se rapprochent du temps narratif. Le présent travail mettra en lien les formes temporelles et la généricité des œuvres de Morante et de Yourcenar.

L'attitude de locution n'est toutefois pas toujours homogène et des temps verbaux des deux groupes peuvent se côtoyer, impliquant une certaine tension. Dans mon corpus, Yourcenar et Morante utilisent toutes deux en alternance les temps du récit (passé simple, *perfetto semplice*) et les temps du commentaire (présent, passé composé, *perfetto composto*). Ainsi, tantôt l'histoire semble se raconter d'elle-même, tantôt le narrateur surgit. Ce dialogue entre temps raconté et temps commenté apporte une hétérogénéité et une « richesse informationnelle »³⁰ au texte que ne permettrait pas une totale homogénéité.

Weinrich propose un deuxième axe d'analyse qui traite de la « perspective de locution ». Grâce aux formes temporelles, il est possible de déterminer le temps de l'action, « point ou [...] segment du Temps auquel correspond le contenu de la communication »³¹. Le « point zéro »³² est représenté par le présent pour le commentaire, par l'imparfait et le passé simple pour le récit. L'auditeur est confronté à la « linéarité de

²⁷ Les modifications de terminologie sont également valables pour les autres temps verbaux mais ceux-ci ne seront pas abordés dans le présent travail.

²⁸ Alors que les termes *perfetto semplice* et *perfetto composto* mettent en évidence, comme en français, la présence ou non d'un auxiliaire, les termes *passato remoto* et *passato prossimo* ont quand même l'avantage de faire explicitement référence à un événement lointain (*remoto*) ou proche (*prossimo*).

²⁹ Weinrich, *Le Temps*, p. 30.

³⁰ Ricœur, *Temps et récit*, p. 107.

³¹ Weinrich, *Le Temps*, p. 68.

³² Weinrich, *Le Temps*, p. 69.

la *chaîne parlée* »³³, mais, afin de « cerner le sens exact » de cette chaîne, il doit nécessairement « puiser sans cesse dans l'information préalable ou, sur le mode de l'attente, anticiper sur l'information à venir »³⁴. L'information rapportée ou anticipée est également affectée par le système temporel.

La troisième dimension qui m'intéresse s'intitule « mise en relief ». « Les temps ont parfois pour fonction de donner du relief à un texte en projetant au premier plan certains contenus et en en repoussant d'autres dans l'ombre de l'arrière-plan »³⁵. Par exemple, le début d'un roman propose souvent une exposition rapportée grâce à des temps de l'arrière-plan (comme l'imparfait) ; soudain, un temps de l'action (comme le passé simple) prend la relève et met ainsi en relief l'action qui ressort de l'exposition. Weinrich nomme la distribution entre ces deux plans le « tempo ». Un texte contenant de nombreux verbes au passé simple impliquera un récit rapide, condensé. Le passage du premier à l'arrière-plan constitue une transition hétérogène qu'il convient d'étudier en particulier, étant donné la « forte prédominance des transitions homogènes sur les hétérogènes »³⁶. Ces transitions nous en disent beaucoup sur le degré de textualité du texte, en équilibre avec le degré d'information :

A un maximum de transitions homogènes correspond un maximum de textualité. Mais ce texte d'une consistance parfaite, « idéal » du point de vue de la textualité, serait aussi d'une grande pauvreté informationnelle. Toute forme syntaxique entraînerait alors l'attente d'une forme du même groupe, et la suite des occurrences serait prévisible. On est à l'opposé de la notion d'information, qui suppose un choix imprévisible entre plusieurs possibilités. La notion de textualité [...] et celle d'information [...] sont en rapport inversement proportionnel. Plus la textualité d'un texte s'affirme, moins il livre d'information, et vice-versa. Les textes réels se situent quelque part dans la vaste zone intermédiaire, entre les deux pôles d'une textualité maximale et d'une information maximale.³⁷

Weinrich mentionne à diverses reprises l'intérêt qu'il porte à l'analyse du début et de la fin d'un texte. Pour lui, introduction et conclusion « assurent des fonctions bien précises ». Dans le roman par exemple, l'introduction présente « [un] monde qui va être raconté et invite le lecteur [...] à pénétrer dans cet univers étranger ». La conclusion referme ce monde où tout est potentiellement possible. Elle nous ramène du monde raconté, à notre quotidien et « nous conduit vers la morale de la légende, en plein domaine du monde commenté ». Introduire et conclure « sont donc deux fonctions qualitativement différentes du récit lui-même ; elles marquent la frontière entre monde

³³ Weinrich, *Le Temps*, p. 67.

³⁴ Weinrich, *Le Temps*, p. 68.

³⁵ Weinrich, *Le Temps*, p. 107.

³⁶ Weinrich, *Le Temps*, p. 204.

³⁷ Weinrich, *Le Temps*, p. 204-205.

commenté et monde raconté. Elles enserrent le corps narratif proprement dit où se fait la progression du récit »³⁸.

Menzogna e sortilegio met en scène une narratrice enfermée dans sa *camera delle favole*, écrivant ce que ses ascendants lui murmurent à l'oreille. Le point zéro de cette scène, qui se montre en particulier au début et à la fin du *roman*, est le présent. A partir de là, la narratrice se met à raconter l'histoire de sa famille. Un deuxième point zéro apparaît, celui du *passato remoto*. Le récit d'Elisa est donc inséré dans un cadre qui n'est autre que la scène d'énonciation. Je montrerai comment ces deux perspectives de locution s'entrecroisent dans l'ouverture et la clôture narratives.

Notons finalement que, bien que « l'espace où se déploie le récit de fiction n'est pas le passé »³⁹, les temps du récit sont aussi ceux de la mémoire. Ainsi, ce ne sont pas les temps verbaux qui pourront donner un indice aux lecteurs quant au degré de fictionnalité des textes. Les narratrices de *Menzogna e sortilegio* et du *Labyrinthe du monde* en profitent pour jouer avec cette confusion. Le point de vue narratif a également sa part d'imprécision ; à ce propos, Genette nous éclairera avec sa théorie sur les voix et les modes⁴⁰. Elisa et Marguerite⁴¹, ancrées dans leur présent d'écriture et « se remémorant » un temps passé qu'elles n'ont souvent pas vécu, adoptent tantôt une focalisation zéro, tantôt une focalisation interne.

L'ouverture narrative est le lieu où se mettent en place de nombreux aspects du récit. C'est le cas par exemple de la position du « je » narrant par rapport au « je » narré, dans l'écriture de soi. Pour trouver la distance adéquate entre ces deux instances, mon analyse montrera qu'une réflexion sur les formes temporelles est indispensable. Etant donné que les deux points zéro se mettent en place au début de l'œuvre, mon hypothèse stipule que l'hétérogénéité dans l'attitude de locution, la perspective de locution et la mise en relief est plus grande dans l'ouverture que dans le reste de l'œuvre. Toutefois, la clôture, avec sa fonction de ramener le lecteur du monde raconté à sa réalité, méritera également une analyse temporelle approfondie afin d'observer s'il est possible de placer ouverture et

³⁸ Weinrich, *Le Temps*, p. 114.

³⁹ Weinrich, *Le Temps*, p. 101.

⁴⁰ Genette, *Figures III*.

⁴¹ Lorsque je parle de « Marguerite » sans nommer son nom de famille, je fais référence à la narratrice plus qu'à l'auteure. Comme Maingueneau (*Le discours littéraire*, p. 191), je distingue la « situation de communication », que j'attribue à l'écrivaine Yourcenar, et la « scène d'énonciation », construite par l'auteure, où prennent place autant le « je » narrant que le « je » narré. Sous cet angle, trois « niveaux » sont perceptibles puisque, parallèlement à la situation de communication, la scène d'énonciation met en scène celle qui écrit et celle qui est racontée.

clôture narratives en « symétrie ». La fin du récit légitime-t-elle ce qui s'est mis en place au début, qui ce qui nous permettrait de parler de « boucle énonciative »⁴² ?

2 Les titres

2.1 Mensonge citadin et sortilège champêtre

Je commencerai mon analyse du péri-texte par la comparaison des titres des ouvrages du corpus. Cet élément, avec lequel le lecteur entre en contact d'emblée, offre une première perception de la scène d'énonciation. Le titre de *Menzogna e sortilegio* suggère d'une part une ambivalence entre la vérité et le mensonge, de l'autre entre le réel et la magie. Cette ambivalence, récurrente tout au long du *roman*, se retrouve dans les différentes interprétations critiques de celui-ci, que relève Morante dans sa présentation de la seconde édition (1961) :

Le interpretazioni diverse – anzi curiosamente contraddittorie pure dell'elogio – date a suo tempo di questo libro, valgono ad attestarne la ricchezza sconcertante e nuova. Chi lo definisce una cronaca fin troppo realistica, e chi una fiaba ; chi un divertimento, e chi una tragedia ; chi un esercizio di razionalismo raffinato, e chi, all'opposto, un autentico prodotto dell'irrazionale e delle passioni selvagge.⁴³

Cette citation reflète parfaitement la complexité générique dans laquelle s'inscrit le texte. Chaque lecteur a sa propre interprétation et cela réjouit Morante qui parle de « richesse déconcertante et nouvelle ». Les différentes perceptions lectoriales attestent que l'Italienne a su déconcerter avec sa scène d'énonciation en constante réélaboration.

Le terme *menzogna* est récurrent dans l'ouvrage ; aussi, voyons quelques exemples du co-texte où il est inséré. Certains passages mettent clairement en évidence la faculté de la *menzogna* de travestir les personnages. Elisa, à propos des membres de sa famille : « spogli dei costumi fittizi che prestò loro la mia menzogna, essi vestono per lo piú abiti dimessi e consunti » (MeS, p. 27). Puis, parlant de Francesco jeune homme, « si vestiva lui stesso di menzogna, e architettava reami falsi » (MeS, p. 366). Or, la métaphore de la veste dont on s'envelopperait est également utilisée pour le terme de *finzione*, dans l'exergue en vers que j'analyserai plus avant : « Di te, Finzione, mi cingo, / fatua veste. » (MeS, p. 7). Ces quelques citations ne peuvent que rapprocher les termes *menzogna* et *finzione*. Selon la définition de la philosophe Silvana Borutti, ce deuxième terme « relève moins du champ sémantique de « feindre-simuler », et donc du mensonge et de l'illusion de vérité, que du champ sémantique de « modeler-façonner-construire »⁴⁴. J'opère un

⁴² Maingueneau, *Le discours littéraire*, p. 199.

⁴³ Deuxième édition, Einaudi, 1961.

⁴⁴ Borutti, « Fiction », in *Dictionnaire des sciences humaines*, p. 460.

glissement pour appliquer cette définition au terme *menzogna*, que Morante considère, à mon avis, également comme une façon de créer une nouvelle réalité. Le fait qu'il existe deux termes pour dire « mensonge » en italien m'encourage à faire cette association. En effet, la *bugia*, « falsa affermazione », indique une « mancanza meno grave »⁴⁵ que la *menzogna*, terme que j'associe davantage à un réseau (*rete*), où prime l'illusion, de manière consciente autant qu'inconsciente au niveau intradiégétique.

Au niveau extradiégétique par contre, mensonge et fiction littéraire sont créés consciemment par leurs auteurs. D'ailleurs, comme l'indique le titre, puis le début de l'œuvre, c'est la *menzogna* (ou la *memoria* ?) qui se révèle être l'instigatrice de la création littéraire d'Elisa (ou celle de Morante ?). *Menzogna* et *finzione* s'alimentent réciproquement, afin de construire un *roman* au sens où l'entend Morante.

La construction d'une vérité se substituant à la réalité, c'est-à-dire l'élaboration mentale d'un petit monde fonctionnant, comme l'invention de la *baronia* de Francesco, se révèle nécessaire pour l'orgueil de certains personnages. Pourtant, j'ai remarqué que cette nécessité est principalement alimentée par le contact avec la ville. En effet, c'est lorsque Francesco quitte son village natal pour intégrer le milieu urbain qu'il crée sa propre fiction, son origine noble, afin de plaire à Anna et Edoardo. Certes, le mensonge prend de nombreuses formes dans le *roman*, pourtant, la *bugia borghese*, comme l'appelle Serkowska, relève d'une importance toute particulière dans l'œuvre. Ainsi, la *menzogna* est créée par les personnages vivant dans la ville, qui « fingono per raggiungere uno scopo sempre ben individuato, ma nel più dei casi per compensare le proprie precarie condizioni sociali ed economiche, per guadagnare soldi, per ascendere (nella scala sociale) »⁴⁶.

Le deuxième terme du titre, au contraire, *sortilegio*, employé à trois reprises dans le *roman*, se retrouve uniquement dans la description du milieu paysan, où vit la famille De Salvi. Il est tout d'abord employé de façon ironique par Monaco, le père biologique de Francesco, pour rassurer Alessandra, son amante, contre les esprits. Par la suite, la narratrice l'associe à la colère d'une paysanne dont Alessandra a corrigé le fils. Le troisième sortilège représente le lien fusionnel qui unit Alessandra et son fils, lien perçu négativement par celui-ci, car il le pousse vers la résignation et l'incite à rester auprès de sa mère et à ne pas retourner en ville. La dualité *menzogna* et *sortilegio* peut donc se rapprocher de l'opposition ville-campagne. Le premier milieu nécessite le mensonge, en tant que construction d'une certaine vérité, tandis que le deuxième, la campagne

⁴⁵ Treccani. *L'enciclopedia italiana* en ligne, consultée le 19 août 2014.

⁴⁶ Serkowska, *Uscire da una camera delle favole*, p. 37.

sicilienne du début du XX^e siècle, favorise davantage un rapport avec les choses peut-être plus mystérieux et superstitieux.

2.2 Le monde de l'écrivain

Le titre du triptyque *Le Labyrinthe du monde*, lui aussi composé de deux substantifs, fait référence à un roman publié par l'écrivain tchèque Comenius en 1631, et traduit au début du XX^e siècle par le père de Marguerite Yourcenar, Michel de Crayencour : *Le labyrinthe du monde et le paradis du cœur*. Cette œuvre raconte les aventures d'un pèlerin à la découverte du monde, un monde représenté sous forme de ville labyrinthique dont tous les chemins sont occupés par des hommes et des femmes avec lesquelles il entre en contact. Devant l'omniprésence de l'illusion du monde, ce parcours va le mener à s'en écarter et à choisir la voix du paradis du cœur, c'est-à-dire le chemin de la foi.

Yourcenar ne reprend que la première partie du titre de Comenius ; d'ailleurs, la dimension religieuse prend une tout autre importance chez Yourcenar, pour qui le paradis du cœur n'est pas « constitué par de petits cercles dévots » mais existe en tant que « bonheur d'un esprit, d'une âme, ou même d'un corps »⁴⁷.

L'image du labyrinthe reprend de façon plus enchevêtrée les ramifications de l'arbre généalogique, celui-ci impliquant nécessairement une chronologie dont le labyrinthe est dépourvu. Alors que l'image de l'arbre privilégie une dimension verticale, qui se déroule dans le temps, celle du labyrinthe favorise la dimension horizontale, sans début ni fin. Bien que chaque volume possède une certaine logique chronologique, la présentation globale de l'histoire familiale ne suit pas de chronologie stricte : le premier tome part de la naissance de la narratrice puis recourt à l'analepse pour dévoiler les événements antérieurs à cette naissance ; le deuxième prend son point de départ dans la période préhistorique puis remonte lentement jusqu'à la fameuse naissance ; enfin, le troisième, se déroulant sur une période plus restreinte, dépeint les différentes aventures sentimentales de Michel, celles d'Egon et de Jeanne, en passant par quelques souvenirs d'enfance de l'écrivaine.

De plus, l'image du labyrinthe évoque le Dédale, au fond duquel se terre le minotaure. Yourcenar explique de la manière suivante le titre de la trilogie :

Vous ne pouvez pas lire le journal du matin ou écouter la radio du soir sans être plongé dans un labyrinthe d'événements et d'êtres, et au fond de tout labyrinthe il y a, sinistre ou d'aspect faussement bénin, un Minotaure. C'est un des plus vieux symboles de ce qu'on est convenu d'appeler notre subconscient.⁴⁸

⁴⁷ Yourcenar, *Les yeux ouverts*, p. 222.

⁴⁸ Yourcenar, *Les yeux ouverts*, p. 221.

Dans cette explication, l'auteure ne souligne absolument pas l'aspect familial et généalogique du labyrinthe, ce qui montre sa tendance à englober les « événements et les êtres » de manière générale et non individuelle.

Alors que *Menzogna e sortilegio* propose à première vue une narration fictionnelle, reposant sur le mensonge et la magie, peut-être opposée spontanément par le lecteur à la vérité et au réel, *Le Labyrinthe du monde*, propose un ancrage de la narration dans ce que nous connaissons tous, le monde, même si ce terme reste ambigu. S'agit-il du monde « réel » ou d'un monde fictionnel ici aussi ? D'ailleurs, le premier substantif, *labyrinthe*, complique quelque peu le rapport au monde. Lecteur et narratrice vont-ils trouver leur chemin dans *Le Labyrinthe du monde* ?

L'analyse des titres permet de mettre en lumière une première esquisse des scènes d'énonciation. D'un côté, Morante met l'accent sur l'aspect fictionnel de sa narration, confirmé en quatrième de couverture par le terme *romanzo* ; de l'autre, Yourcenar propose un rapport plus ambigu à la réalité et le lecteur pourra s'informer davantage en lisant les quatrièmes de couverture, qui, dans l'édition Gallimard folio, répondent à la question générique par des syntagmes comme « le récit d'une naissance : la sienne »⁴⁹, « à la recherche de ses origines »⁵⁰. J'ajouterais que Yourcenar a certainement eu son mot à dire quant au contenu de cette partie importante du péri-texte. D'autres moments de sa carrière d'écrivaine montrent, en effet, qu'elle osait s'opposer franchement à ses éditeurs quand elle n'était pas satisfaite.⁵¹ La quatrième de couverture de *Quoi ? L'Éternité* étant posthume, elle ne pose pas la même problématique. L'éditeur y propose une façon de comprendre ce fameux *monde* :

Marguerite Yourcenar, qui parle peu d'elle-même, laisse seulement deviner, derrière le portrait du père, sa silhouette de petite fille, puis d'adolescente. Et, derrière le fourmillement des passions, le chaos des impressions, derrière les désastres privés et historiques, ce qui constituera *son* monde, comme si elle nous tendait quelques clés de son œuvre romanesque.

Selon l'interprétation éditoriale, le monde labyrinthique que représente Yourcenar est subjectif et en lien avec sa production romanesque ; effectivement, l'auteure y trace de nombreux parallèles entre ses personnages les plus connus (Zénon, Alexis) et certains protagonistes de l'œuvre (Octave, Egon). Pourtant, n'oublions pas que *son* monde est aussi celui du lecteur et qu'elle tient à créer un dialogue avec celui-ci. Plutôt que de parler de *son* monde, je préfère parler de *sa vision* du monde.

⁴⁹ Quatrième de couverture de *Souvenirs pieux*, Gallimard folio, 1974.

⁵⁰ Quatrième de couverture de *Archives du Nord*, Gallimard folio, 1977.

⁵¹ A propos de *L'Œuvre au noir*, par exemple, Yourcenar essuie de nombreux conflits avec ses éditeurs (Gallimard et Plon), menant parfois jusqu'au tribunal.

Il faut ajouter que la visibilité des titres italien et français n'est pas la même. Le titre *Le Labyrinthe du monde* ne figure dans aucune édition sur la première de couverture et seul le résumé de la trame de *Quoi ? L'Éternité* le mentionne en quatrième de couverture. Ainsi, pour les deux premiers volumes du triptyque, il est nécessaire d'ouvrir l'ouvrage pour découvrir le double titre, ainsi que pour se rendre compte clairement de son appartenance à un triptyque.

Les titres *Souvenirs pieux* et *Archives du Nord* font référence aux principales sources utilisées par Yourcenar pour son *Labyrinthe* : documents familiaux et officiels. La définition d'un « souvenir pieux » est donnée dans le volume homonyme :

Un feuillet de format assez petit pour qu'on pût l'insérer entre les pages d'un missel, où l'on voit au recto une image de piété, accompagnée d'une ou plusieurs prières, chacune d'elles portant souvent au bas, en très petits caractères, l'indication exacte des heures, jours, mois et années d'indulgence que leur récitation procure aux âmes du Purgatoire ; au verso, une demande de se souvenir devant Dieu du défunt ou de la défunte, suivie de quelques citations tirées des Ecritures ou d'ouvrages de dévotion, et de quelques oraisons jaculatoires. (SP, p. 60)

Avec son premier volume, Yourcenar réinvente le genre du souvenir pieux. Pour elle, le « feuillet de format assez petit » est une façon bien souvent hypocrite de dépeindre un être, et, dans tous les cas, affreusement « simplifiante ». La complexité, l'humanité et la singularité de l'être se perdent dans ces quelques lignes souvent pareilles d'un souvenir à l'autre. De même, les *Archives départementales du Nord*, dirigées par René Robinet auxquelles fait référence le titre du second volume et dont Yourcenar s'est servie pour obtenir des informations sur certains membres de sa famille, ne peuvent bien entendu rendre compte d'une personne dans son intégralité. En procurant une « épaisseur » aux membres de sa famille et de son entourage, l'auteure est consciente de devoir les transformer en « personnages » car la création fait partie du processus de mise en intrigue. En effet, écrire *Souvenirs pieux* ou *Archives du Nord* signifie non seulement bouleverser ces genres existants, mais également « procéder à la transformation d'une multiplicité d'évènements ponctuels et hétérogènes en "une histoire", cohérente et signifiante [Ricoeur, 1983, p. 127] »⁵².

Le titre *Quoi ? L'Éternité* tisse un lien d'un autre ordre : il s'agit d'un intertexte qui reprend un vers de Rimbaud, écrit en 1872, et appartenant au recueil « Vers nouveaux ». Le magnifique quatrain que je retranscris ci-dessous, le premier d'une série de six, parle d'une éternité perdue, puis retrouvée dans les éléments de la nature :

⁵² Nossik, « Introduction », in *Semen*, p. 8.

Elle est retrouvée.
Quoi ? - L'Éternité.
C'est la mer allée
Avec le soleil.⁵³

En reprenant le dialogue instauré par Rimbaud dans son vers « question-réponse », Yourcenar place le dialogisme au cœur de son œuvre. Nous verrons par la suite que des formes de polyphonie se retrouvent entre autre dans les exergues. Yourcenar tente de définir le terme « éternité » dans le chapitre « Necromantia », qui raconte le décès de la jeune sœur de Michel, Marie, d'un accident d'arme à feu⁵⁴ :

Mis en présence des dernières résolutions de Marie, il est impossible toutefois de ne pas se sentir sur un terrain qui tremble. Cette porte entrouverte donne à la fois sur la plus concrète réalité et sur le plus fuyant des mystères, qui est le temps. L'éternité n'est sans doute que la même chose autrement, mais les rapports que nous entretenons avec ces deux notions sont à la fois infiniment rapprochés et jamais susceptibles d'une solution adéquate, comme ceux du diamètre d'un cercle avec sa circonférence. (QE, p. 62-63)

L'éternité est fuyante et impénétrable (cela signifie-t-il « perdue » ?) d'un côté, « retrouvée » de l'autre, dans le vers de Rimbaud. Elle marche côte à côte avec le temps, ce mystère fuyant, qui peut être lui aussi perdu puis retrouvé. Pour Yourcenar, « on ne comprend pas l'éternité. On la constate. Le vers de Rimbaud exprime l'étonnement émerveillé devant cette suprême "Illumination" »⁵⁵. Les références au jeune poète sont particulièrement présentes dans d'autres œuvres de Yourcenar « car pour elle, Rimbaud restera à jamais le grand perturbateur des formes, le poète magicien dont elle cherchera en vain la véritable marque chez les poètes du XX^e siècle »⁵⁶.

Entre intergénéricité et intertextualité, l'œuvre de Yourcenar, comme tout texte, est inscrite dans une configuration de genres. En analysant de plus près cette dynamique, on se rend compte que l'auteure va dépasser le souvenir pieux, l'archive, le vers de Rimbaud et le titre de Comenius, afin de leur donner une autre dimension et de créer par là même sa vision du monde.

⁵³ Rimbaud, « L'Éternité », in *Œuvres complètes*, p. 79.

⁵⁴ Dans les résolutions de retraite de Marie, Yourcenar voit se préfigurer la mort de celle-ci car la jeune personne écrit : « En recevant l'inévitable coup qui doit nous coucher dans la poussière, ne tombons pas comme l'animal, sans raison et sans amour, parce qu'il faut tomber. D'avance donc, et parce qu'il faut tout prévoir, parce que je ne sais ni quand ni comment je mourrai, j'offre à Dieu le sacrifice de ma vie pour le salut de ceux qui me sont chers » (QE, p. 55). Etant donné que sa mort par balle fait écho à la mort destinée au gibier qu'elle regarde passer, Yourcenar commente : « Elle a, "dans un miroir, sombrement", comme l'eût dit Paul de Tarse, vu sa propre mort » (QE, p. 63).

⁵⁵ Yourcenar, *Les yeux ouverts*, p. 222.

⁵⁶ Halley, *Marguerite Yourcenar en poésie*, p. 91.

3 Exergues

3.1 « Di te, Finzione, mi cingo » : l'art comme une métamorphose

Partant du principe que le discours se développe dans le temps⁵⁷, le lecteur a généralement d'abord contact avec le péritexte (titre, résumé en quatrième de couverture, épigraphe), avant d'entrer dans la narration à proprement parler. Il passe ainsi par plusieurs étapes, dans une dynamique péri-textuelle et textuelle, chaque étape se construisant en relation avec les précédentes. Après avoir analysé les titres des œuvres, je souhaite aborder les exergues en vers de *Menzogna e sortilegio* et les épigraphes du *Labyrinthe du monde*. Ces brefs textes introductifs, inscrits dans des généralités différentes, posent les thèmes principaux qui se développeront dans l'histoire, mais c'est également l'un des lieux de la construction de la scène d'énonciation. Entre tradition lyrique italienne et modernité, Morante place en exergue un court poème dédié à Anna.

Dedica per Anna

ovvero

Alla Favola

Di te, Finzione, mi cingo,
fátua veste.
Ti lavoro con l'auree piume
che vestí prima d'esser fuoco
la mia grande stagione defunta
per mutarmi in fenice lucente!

L'ago è rovente, la tela è fumo.
Consumta fra i suoi cerchi d'oro
giace la vanesia mano
pur se al gioco di *m'ama non m'ama*
la risposta celeste
mi fingo.

Cette composition, avec ses deux titres reliés par « ovvero », dévoile d'emblée son aspect énigmatique. *Ovvero* doit-il être pris dans le sens de « c'est-à-dire » ou de « ou bien »⁵⁸ ? Les titres invitent-ils à voir une mystérieuse équivalence entre Anna et *la favola* ? Ou sont-ils simplement interchangeable et tout aussi pertinents l'un que l'autre pour l'énonciatrice ? Le premier mentionne la fonction que lui attribue l'énonciatrice dans l'œuvre : rendre hommage à Anna. Pourtant, contrairement à l'usage, cette dédicace est adressée à un personnage du livre. De cette façon, l'énonciatrice rend quelque peu floues les limites entre réalité et fiction : la distinction des différents « plans » de fictionnalité est problématique. Qui est le « je » poétique ? Est-ce l'auteur qui s'adresse à son personnage ? La narratrice qui s'adresse à sa mère ? Dans ce cas, la dédicace serait

⁵⁷ Maingueneau, *Le discours littéraire*, p. 33.

⁵⁸ Boch, *Le Robert & Zanichelli*, « Ovvero ».

inhabituelle puisqu'en général, elle est écrite du point de vue de l'auteur, comme périphrase détaché de la fiction. Est-ce une fusion des deux instances ? Afin de résoudre cette ambivalence, je propose d'utiliser le terme « d'énonciatrice », figure dynamique de « l'entre-deux », se situant entre texte et contexte mais appartenant autant à l'un qu'à l'autre. Pour moi, cette instance participe de l'étayage réciproque entre l'œuvre et le monde dont parle Maingueneau.

L'œuvre, à travers le monde qu'elle configure dans son texte, réfléchit en les légitimant les conditions de sa propre activité énonciative. De là le rôle crucial que doit jouer la « scène d'énonciation », qui n'est réductible ni au texte ni à une situation de communication qu'on pourrait décrire de l'extérieur. L'institution discursive est le mouvement par lequel passent l'un dans l'autre, pour s'étayer, l'œuvre et ses conditions d'énonciation. Etayage réciproque qui constitue le moteur de l'activité littéraire.⁵⁹

Le second titre, « Alla favola », rappelle le titre du poème de Foscolo « Alla Musa »⁶⁰, qui met en contraposition une jeunesse poétique féconde et un présent de la maturité dépourvu d'inspiration. L'énonciatrice de notre exergue dévie légèrement le *topos* littéraire des Muses inspiratrices en s'adressant à la Création. En effet, le terme de *favola* ne doit pas tant être considéré comme un genre littéraire, que comme une construction narrative, une capacité créative de feindre. Cette vision serait proche de la conception que propose Ricœur du terme *mimesis*, considérant la mise en intrigue comme une « opération configurante »⁶¹ et non comme une simple imitation de la réalité.

La généricité multiple dans laquelle s'inscrit *Menzogna e sortilegio* est un bon exemple de cette opération configurante. En effet, la biographie de Morante que l'on trouve dans les *Opere*⁶² démontre que de nombreux éléments racontés dans le *roman* ne sont pas totalement étrangers à sa vie. Par exemple, l'écrivaine est née d'une relation extraconjugale ; son véritable père est Francesco Lo Monaco, alors que son père légitime est Augusto Morante. Or, dans le *roman*, le personnage de Francesco De Salvi est également né d'un adultère et son véritable père est Nicola Monaco. Morante reconfigure ces quelques éléments et le jeu sur les noms des personnages est absolument surprenant. Cet indice de perméabilité entre la vie de l'auteure et son œuvre n'est de loin pas le seul, mais je n'irai pas plus avant dans l'incroyable reconfiguration que Morante élabore de sa vie. Ces quelques lignes permettent surtout de montrer que *Menzogna e sortilegio* est un

⁵⁹ Maingueneau, *Le discours littéraire*, p. 42.

⁶⁰ Cette invocation à la muse de Foscolo s'inscrit dans la tradition antique : « Gli antichi avevano una chiara coscienza dell'importanza di questo momento [l'inizio], e aprivano i loro poemi con l'invocazione alla Musa, giusto omaggio alla dea che custodisce e amministra il grande tesoro della memoria, di cui ogni mito, ogni epopea, ogni racconto fanno parte », Calvino, « Cominciare e finire », in *Lezioni americane*, p. 139.

⁶¹ Ricœur, *Temps et récit*, p. 12.

⁶² Morante, « Cronologia », in *Opere*, pp. XVII-XC.

récit de soi « à deux niveaux » : c'est une *pseudo-autobiographie* qui raconte Elisa, mais c'est également un *roman* qui raconte Morante. Avec le genre du roman, ainsi qu'avec le titre et l'exergue en vers, Morante met en avant la fictionnalité de son œuvre, qui comprend pourtant une grande partie autobiographique. La « scénographie en trompe-l'œil »⁶³ élaborée par l'énonciatrice, qui « floute » les limites de la sincérité, est doublée d'une scénographie en trompe-l'œil élaborée par Morante, lorsqu'elle reconfigure certains éléments de sa vie dans son *roman*.

Dans ce poème composé de deux strophes de six vers chacune, un « je-phénix » s'adresse à un « tu-fiction ». Les différentes métaphores mises en œuvre montrent que la fiction peut revêtir, pour le « je » poétique, la fonction d'une veste qui protège ou réchauffe peut-être, et qui est fabriquée par ce même « je » grâce à des plumes d'or. L'intertextualité est fortement présente dans le vers « ti lavoro con l'auree piume » avec le renvoi à Petrarca qui joue continuellement avec les mots *Laura, l'oro, l'aura, l'alloro*, etc., dans son *Canzoniere*, afin de tisser des liens entre sa muse Laura, l'or de ses cheveux, le mouvement de l'air autour de cette femme aimée, la gloire poétique que représente le laurier. Les fils avec lesquels est tissée la fiction sont fragiles, futiles et fumée. Et la main qui tisse ne peut achever son ouvrage puisque tout se consume : elle-même, l'aiguille et l'ouvrage. Au moment où la fiction est construite, elle s'évapore, bien qu'elle reste présente pour l'instance énonciative qui continue à feindre une réponse au jeu « m'aime-t-elle, ne m'aime-t-elle pas ? »⁶⁴. Le « je-phénix » et le « tu-fiction » fusionnent dans ce poème puisque tous deux se consomment puis renaissent. Ajoutons que le thème de l'amour, en particulier maternel, étroitement lié à la fiction et au mensonge, et présent dans tout le *roman*, est abordé d'emblée de manière problématique dans cette composition mise en exergue. La complexité du lien entre fiction et réalité que propose Morante se retrouve dans la complexité de celui qui unit la narratrice et Anna.

Les deux derniers vers (« la risposta celeste / mi fingo ») renvoient au poème « L'infinito » de Leopardi, avec son concept « d'illusion d'optique » de l'infini.

⁶³ Je reprends le terme de « scénographie en trompe-l'œil » utilisé par Heidmann à propos des contes dans son article « La (re)configuration des genres dans les littératures européennes », dans *Colloquium Helveticum*. Pour la chercheuse, cet effet « visuel » est produit par la présence de deux degrés dans une scène d'énonciation. Cela est visible, par exemple, dans le caractère pseudo-naïf du dispositif scénographique des contes de Perrault (apparemment destinés aux enfants, mais réellement destinés à la nièce de Louis XIV). Ce dispositif en trompe-l'œil, accompagné de l'aspect pictural (frontispice) chez Perrault, porte d'autant mieux son nom. Dans mon travail, où l'aspect pictural n'est pas présent, il est surtout intéressant de retenir les différents degrés, c'est-à-dire les affirmations contradictoires (je dis la vérité mais je mens).

⁶⁴ Cette traduction du jeu *m'ama non m'ama* est une interprétation de ma part puisque je choisis d'utiliser un pronom féminin alors que l'ambiguïté reste présente en italien par l'absence du pronom. Je choisis la forme féminine car j'imagine que cette question est dirigée à Anna, éternel amour insatisfait d'Elisa.

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
 E questa siepe, che da tanta parte
 Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
 Ma sedendo e mirando, interminati
 Spazi di là da quella, e sovrumani
 Silenzi, e profondissima quiete
Io nel pensier mi fingo,⁶⁵ ove per poco
 Il cor non si spaura. E come il vento
 Odo stormir tra queste piante, io quello
 Infinito silenzio a questa voce
 Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
 E le morte stagioni, e la presente
 E viva, e il suon di lei. Così tra questa
 Immensità s'annega il pensier mio:
 E il naufragar m'è dolce in questo mare.⁶⁶

Leopardi suggère que notre esprit se plaît à inventer ce qu'il ne voit pas, ou plutôt à prolonger le peu qu'il voit jusqu'à l'infini. Il explique ce concept dans le *Zibaldone*⁶⁷ : si un enfant ou un ignorant regarde l'horizon, que ce soit la mer ou la terre, il pourrait en déduire que ce qui vient après l'horizon, c'est encore la mer ou la terre, indéfiniment. Comme l'enfant devant l'horizon, Elisa entrevoit un petit peu d'amour maternel (« m'ama non m'ama ») et son esprit en profite pour le démultiplier à l'infini. Cette création artificielle (ce *fingersi*) est légitimée par le recours à la *Favola* inspiratrice.

En bref, dans l'exergue en vers, le lecteur assiste à une transformation : l'auteure se vêt de la fiction et devient narratrice. A partir de cette métamorphose, la première s'efface derrière Elisa, qui prend les commandes de la narration. La main tisse une fiction éphémère, crée une matière qui lui échappe, pourtant, elle est aussi vaine et fugace que son ouvrage. Des termes comme *fuoco*, *fumo*, *fenice*, *tessere*, *costumi fittizi* se retrouvent en filigrane tout au long du *roman*, tel un leitmotiv de la création littéraire ou de la *menzogna*, apparentées toutes deux à d'autres formes d'art, comme lorsque Anna a la certitude que le moment de son premier baiser avec Edoardo deviendra « un evento che [...] la sua memoria avrebbe serbato come puro oro, lavorandolo e cesellandolo per renderlo più prezioso » (MeS, p. 143).

⁶⁵ Je souligne.

⁶⁶ Leopardi, « L'infinito », in *Canti*, p. 267-274.

⁶⁷ Leopardi, *Zibaldone*, 20 septembre 1827.

3.2 Réflexions généalogiques

3.2.1 Méditation japonaise

« Quel était votre visage avant que votre père et votre mère se fussent rencontrés ? »
Koan zen

L'épigraphe de *Souvenirs pieux* est, comme l'indique Yourcenar, un koan zen. Le koan, terme japonais, est un « paradoxe proposé par un maître zen à la méditation de son disciple »⁶⁸. L'auteure démontre dès sa jeunesse un grand intérêt pour la culture et la littérature d'Extrême-Orient⁶⁹. Ce koan invite à s'intéresser à soi par un aspect quasi métaphysique : y a-t-il une forme d'existence avant même la conception d'un être ? Selon le koan, on pourrait imaginer qu'il manque une partie de notre identité si l'on considère que le point de départ de la vie est la naissance ou la conception. En introduisant son œuvre par cette interrogation, Yourcenar laisse sans doute supposer que notre identité peut se composer en analogie, en opposition ou plus généralement en réaction avec la vie qu'il y a eu avant nous. D'ailleurs, dans leur narration, Morante et Yourcenar vont relever le défi de parler de soi en parlant des autres, en particulier des ascendants. Tout comme l'une annonce les thèmes principaux de son *roman* dans sa dédicace, la deuxième fait l'ébauche des liens intergénérationnels menant à construire une identité qui vont se tisser tout au long de l'œuvre. Mais la première choisit un poème en vers libres, en tension entre tradition littéraire et innovation du XX^e siècle (vers libres), qui permet d'amorcer la question de la fiction entourant la réalité et donc de toucher à l'identité générique du texte. La deuxième s'inscrit dans la tradition japonaise, avec une réflexion sur l'identité, formulée à la deuxième personne du pluriel, invitant le lecteur à la rétrospection.

3.2.2 « C'est de la terre entière que nous sommes les légataires universels »

Fils du magnanime Tydée, pourquoi t'informes-tu de ma lignée ?
Il en est des races des hommes comme de celles des feuilles.
(*Illiade*, VI, 145-146)

En exergue de son deuxième volume, Yourcenar propose à nouveau une réflexion sur la généalogie : le dicton japonais cède la place à un passage de l'*Illiade*. La métaphore de l'arborescence, conjointe à celle du labyrinthe, est utilisée à plusieurs reprises dans le triptyque, mais pour Yourcenar, la lignée n'est pas ce qui importe le plus. « Du fait de nos conventions familiales basées sur un nom transmis de père en fils, nous nous sentons à tort reliés au passé par une mince tige » (AN, p. 46). « Vue de la sorte, la généalogie,

⁶⁸ *Le Grand Robert* en ligne, consulté le 03.08.2014.

⁶⁹ Goslar, Yourcenar. *Biographie*, p. 106.

cette science si souvent mise au service de la vanité humaine, conduit d'abord à l'humilité, par le sentiment du peu que nous sommes dans ces multitudes, ensuite au vertige » (AN, p. 47). L'écrivaine se dégage des idées que véhiculaient le rang et l'époque de Noémi, sa grand-mère, pour qui la lignée était d'une importance capitale. L'humilité, la conscience de notre petitesse au milieu des hommes et du monde sont des valeurs que Yourcenar cherche à partager tout au long de son *Labyrinthe*. Lorsqu'elle examine ses origines, ce n'est ni le personnel, ni le familial qui l'intéresse car elle se sent appartenir « à la pâte humaine plutôt qu'à une ou plusieurs familles »⁷⁰. Yourcenar précise qu'il « n'y aurait presque aucun intérêt à évoquer l'histoire d'une famille, si celle-ci n'était pour nous une fenêtre ouverte sur l'histoire d'un petit Etat de l'ancienne Europe » (SP, p. 77). Ce que l'on aurait pu considérer à premier abord comme une biographie familiale prend dès lors un sens bien plus large, il s'agirait plus d'un aperçu de certaines époques en France et en Belgique, doté d'une dimension impersonnelle. La citation suivante résume bien le projet littéraire de Yourcenar : « La famille proprement dite m'intéresse moins que la *gens*, la *gens* moins que le groupe, l'ensemble des êtres ayant vécu dans les mêmes lieux au cours des mêmes temps » (AN, p. 47). Ces quelques citations créent une tension avec le koan zen du premier volume qui semblait attribuer une certaine importance au lien entre l'individu et ce qui le compose déjà avant sa naissance. *Archives du Nord* se repositionne de manière sceptique face à ce lien.

Seuls les deux premiers volumes du triptyque contiennent une épigraphe. Il est probable que Yourcenar ait prévu d'en attribuer une également au troisième une fois que sa rédaction serait terminée car épigraphe et *Note* semblent appartenir au format requis du récit de soi de Yourcenar. Pourtant, la fin du volume étant manquante, l'épigraphe, ainsi que la *Note* de fin d'ouvrage de *Quoi ? L'Éternité*, qui attestaient d'une constance entre le premier et le deuxième volumes, n'ont probablement pas pu être écrites avant le décès de l'écrivaine.

⁷⁰ Yourcenar, *Les yeux ouverts*, p. 217.

4 Ouvertures narratives et formes temporelles

4.1 « Introduzione alla Storia della mia famiglia » : laboratoire de l'écrivain

4.1.1 Sincérité, mensonge, mémoire : scène d'énonciation en trompe-l'œil

Au moment où le lecteur de *Menzogna e sortilegio* entame la narration, le titre et l'exergue en vers orientent déjà son attente. L'ébauche de scène d'énonciation qu'il a à l'esprit se confirme-t-elle par la suite ou le récit prend-il une autre direction ? Bien que le terme *menzogna* refasse son apparition dans l'« Introduzione », il est accompagné cette fois-ci de la *sincerità* et de la *memoria*, amenant une notion de « vérité » restée à l'arrière-plan jusqu'ici. Ces trois termes sont récurrents dans toute l'« Introduzione », qui comprend les trois premiers chapitres de l'œuvre. Alors que le premier chapitre est placé sous le signe de la sincérité (« *ciò che voglio, è soltanto la mia propria sincerità* », p. 14), le deuxième introduit le mensonge au premier plan : « *Io ero, difatti, venuta in possesso dell'ultima e più importante eredità lasciata dai miei genitori : la menzogna, ch'essi m'avevano trasmessa come un morbo* » (MeS, p. 20). Le mensonge, et donc la faculté de créer une autre réalité, est considéré comme une tare héritée, plus importante que tout autre héritage laissé par ses parents ; il constitue un point de départ pour la narration. Le troisième chapitre, quant à lui, invoque la mémoire : « *In queste notti di veglia, al posto dell'antica menzogna ho una nuova compagna : la memoria. Trascorro l'intera notte a ricordare eventi passati* » (MeS, p. 27). Entre sincérité, mensonge et mémoire, la scène d'énonciation est sans arrêt modifiée, ajustée, réélaborée. Finalement, elle semble trouver un compromis à la fin de l'« Introduzione » :

Allora, come se il tempo della scuola fosse tornato, io, levatami dal letto, mi siedo al tavolino, e tendo l'orecchio all'impercettibile **bisbiglio della mia memoria**. La quale, recitando i miei **ricordi** e sogni della notte, **mi detta** le pagine della nostra **cronaca** passata ; ed io, come una **fedele segretaria**, scrivo. [...] Tale è la fonte della storia che m'accingo a narrarvi. La quale non tratta di gente illustre : soltanto d'una povera famiglia borghese ; ma in compenso, per quanto bizzarra possa apparirvi qua e là, **è veritiera dal principio alla fine**. Forse, ricostruendo così tutta la nostra **vicenda vera**, io potrò, finalmente, gettar da un canto *l'enigma* dei miei anni puerili, e ogni altra *famigliare leggenda*. Forse, costoro son tornati a me per *liberarmi dalle mie streghe, le favole* ; attribuendo a se medesimi, e a nessun altro, la colpa d'aver fatto *ammalare di menzogna* la savia Elisa, voglion guarirla. Ecco perché ubbidisco alle lor voci, e scrivo : chi sa che col loro aiuto io non possa, finalmente, uscire da questa camera. (MeS, p. 29)

La scène de parole montre Elisa, attentive aux chuchotements de sa mémoire (« *è la volontà dei miei* », p. 29), en train d'écrire une « chronique » familiale. Dans la première partie de la citation, la narratrice revendique, grâce aux termes que j'ai mis en gras, le côté véridique de l'histoire, alors que dans la deuxième partie, elle dit être atteinte du

mensonge (ces termes sont en italique), ce qui décrédibilise la prétention de vérité énoncée plus haut. A propos de ce type de stratégie de narration, Weinrich écrit :

En l'absence de cette mise en scène [du récit fictif], si par exemple le romancier se donne pour un chroniqueur, on reste en suspens entre vérité et fiction. Les romanciers le savent, qui depuis toujours ont aimé jouer avec la vérité. Dans la littérature de fiction, les protestations de vérité ne se comptent plus. On peut même presque poser en principe, au moins pour l'ancienne littérature, que plus la part de fiction est grande, plus les protestations de vérité se font nombreuses. [...] Les temps sont indifférents à la vérité, comme d'ailleurs la langue dans son ensemble.⁷¹

4.1.2 *Perfetto semplice et perfetto composto* : deux rapports à l'histoire personnelle

Je souhaite à présent analyser l'ouverture de *Menzogna e sortilegio* en focalisant mon attention sur les formes temporelles. Il est très intéressant de reprendre la théorie des deux « groupes » de Weinrich (groupe 1 : présent, passé composé, futur ; groupe 2 : passé simple, imparfait, plus-que-parfait et conditionnel) car, sous cet angle, les premiers chapitres de *Menzogna e sortilegio* dévoilent une grande hétérogénéité. Par exemple, *perfetto composto* et *perfetto semplice* s'entremêlent continuellement, passant du temps du commentaire au temps du récit de manière parfois inattendue et reflétant à mon avis le processus de mise en place de la scène de parole. Je me permets d'appliquer cette théorie française à un texte italien pour deux raisons. Tout d'abord, Bertinetto reconnaît la pertinence de celle-ci également pour l'italien, qu'il reformule de la manière suivante, se référant particulièrement aux temps du passé :

Se si riesamina l'uso del perfetto semplice e del perfetto composto negli esempi riportati nel paragrafo precedente, risulta chiaramente che il perfetto composto appare molto più plausibile del perfetto semplice nel caso in cui il locutore narri un evento appartenente alla sfera della sua personale esperienza, mentre il perfetto semplice risulta più appropriato per una narrazione impersonale.⁷²

D'autre part, du moment qu'il existe deux formes verbales pour relater un évènement fictionnel ou passé, il est intéressant de se demander pourquoi l'auteure choisit plutôt l'une ou l'autre solution, autant en français qu'en italien.

L'« Introduzione », un des lieux principaux où se met en place la scène de parole, donne un cadre à la narration qui va valider le récit inséré en son sein. L'*incipit* du *capitolo primo* place d'emblée les évènements dans une chronologie :

Son già due mesi che la mia madre adottiva, la mia sola amica e protettrice, è morta. Quando, rimasta orfana dei miei genitori, fui da lei raccolta e adottata, entravo appena nella fanciullezza ; da allora (più di quindici anni fa), avevamo sempre vissuto insieme. (MeS, p. 11)

⁷¹ Weinrich, *Le temps*, p. 102.

⁷² Bertinetto, *Tempo, aspetto e azione*, p. 411.

Ce paragraphe pose sur la ligne du temps deux évènements importants : le décès de la mère adoptive deux mois auparavant, ainsi que le décès des parents, plus de quinze ans auparavant. Le lecteur peut en déduire que la narratrice est une jeune femme et que ces deux morts ont une certaine importance dans le récit qui va suivre. Dans ces quelques lignes, la question de l'hétérogénéité temporelle, phénomène plus rare statistiquement que celui d'homogénéité et donc souvent créateur de sens, mérite déjà notre attention de par le rapprochement des formes du *perfetto composto* et du *perfetto semplice*. La première phrase, avec son *presente* et son *perfetto composto* immerge le lecteur dans le temps du commentaire, tendant à créer un lien étroit entre le locuteur et ce dont il parle, ainsi qu'entre le lecteur et ce qu'il lit. La deuxième phrase court-circuite cette mise en place, avec l'introduction d'un *perfetto semplice*. Quelles sont les différences fondamentales entre le *perfetto composto* et le *perfetto semplice* ?

De mes observations et de mes lectures, j'ai dégagé six distinctions entre ces deux temps, souvent valables autant pour l'italien que le français. La première, que je mentionnerai rapidement, est la seule qui soit vraiment particulière à la langue italienne : il s'agit des variations spatio-linguistiques. L'Italie ayant une grande variété de langues régionales, les temps verbaux ne sont pas utilisés uniformément sur la péninsule. Pour raconter un souvenir, un évènement quotidien, contrairement à ceux du Nord, les locuteurs du Sud privilégient le *perfetto semplice*, même si l'évènement a eu lieu quelques minutes avant le moment de l'énonciation. Ainsi, dans la langue italienne en général, il est moins surprenant qu'en français d'entendre un *perfetto semplice* pour raconter un évènement en lien étroit avec le présent et le locuteur. Toutefois, il n'est pas habituel qu'un locuteur utilise alternativement les deux temps dans un récit, ainsi, lors d'une hétérogénéité, il reste pertinent de se demander dans quel cas est utilisé quel temps.

La deuxième différence que je relèverai entre *perfetto composto* et *perfetto semplice* est stipulée par Bertinetto, qui soutient que la différence entre ces deux temps ne réside pas tant dans la distance entre le moment de l'évènement et celui de l'énonciation mais plutôt dans la « *rilevanza che l'evento presenta, per il locutore, al momento dell'enunciazione* »⁷³. Le *perfetto composto* entretient une relation avec le présent alors que le *perfetto semplice* en est privé. Si l'on applique cette définition à l'*incipit* de *Menzogna e sortilegio*, cela signifierait que la mort de la mère adoptive a un impact important sur le présent de la narratrice (*è morta*) tandis que l'adoption de celle-ci en a nettement moins (*fui da lei raccolta*). Afin de voir si cette hypothèse est plausible, il convient d'observer les autres verbes du premier chapitre.

⁷³ Bertinetto, *Tempo, aspetto e azione*, p. 415.

Pour la plupart des formes temporelles de ce chapitre, le constat de Bertinetto est plausible. Toutefois, cela implique des questions de sens. Par exemple, Elisa écrit « insomma, io non ebbi mai da perdonare alle persone amate i loro vizi, perché non vidi mai nessun vizio in loro » (MeS, p. 14) ; si cette affirmation n'a plus (ou que peu) d'effet dans le présent, cela signifie que ce trait de caractère a changé chez elle. Le changement est d'autant plus radical qu'elle utilise à deux reprises l'adverbe temporel « mai », impliquant une durée (ou plutôt une non-durée). Dans ce cas, l'analyse des temps selon Bertinetto pousse à interpréter cette phrase d'une certaine manière : Elisa fut autre (et j'utilise volontairement le passé simple), actuellement, elle ne possède plus les mêmes traits de caractère qu'auparavant, et ceux-ci ne la concernent plus.

Si les formes verbales de cette phrase peuvent diriger le lecteur vers une telle interprétation, peut-on trouver d'autres verbes qui démontrent une coupure dans la vie d'Elisa ? Je pense pouvoir répondre affirmativement car, pour raconter son histoire, elle choisit d'utiliser autant des temps du récit que des temps du commentaire, ce qui crée un lien avec le présent pour certains verbes et laisse les autres flotter dans un passé peut-être plus lointain et plus « fictionnel ». En effet, il est également question de distance temporelle et cela constitue la troisième différence entre les deux temps. La plupart des *perfetti semplici* ont trait à un passé « lointain » alors que les *perfetti composti* appartiennent à un passé plus proche⁷⁴, bien que la thèse stipulée par Bertinetto ne soit pas tout à fait en accord avec celle-ci. La grande majorité des *perfetti semplici* se réfère à un moment situé avant le décès de la mère adoptive alors que tous les *perfetti composti* se réfèrent à un moment situé après cet évènement, qui, comme le laisse pressentir la première phrase du chapitre, est capital. Cette mort fait donc office de césure dans l'*incipit* ; l'avant et l'après sont considérés comme des moments différents. De cette manière se forme une antithèse entre un « avant », rapporté au *perfetto semplice*, temps du récit, qui intègre ainsi une dimension floue et fait songer au façonnage qu'opère non seulement la *menzogna* mais également la fiction ; et un « après », rapporté au *perfetto composto*, temps du commentaire, que l'on pourrait peut-être davantage associer à la *memoria*.

La quatrième interprétation de l'utilisation des deux parfaits a trait à la durée de l'action. Dans le premier chapitre, un seul *perfetto semplice* ne respecte pas la règle de la césure créée par la mort de la mère adoptive et se place après le tragique évènement :

⁷⁴ Ici, la terminologie traditionnelle devient pertinente puisque *passato remoto* signifie passé lointain et *passato prossimo* passé proche. Etant donné que Bertinetto ne stipule pas en premier lieu cette différence entre les deux temps, il est naturel qu'il abandonne cette terminologie sans arrière-pensées.

« anche la nostra unica domestica, da poco assunta al nostro servizio, si licenziò con una scusa, mal sopportando, immagino, il deserto e il silenzio delle nostre mura, già use alla società e al frastuono » (MeS, p. 11). Ici, il est possible d'interpréter cette dérogation à la règle par la durée de l'action. Le licenciement étant bref et subit, on peut penser que le *perfetto semplice* est de mise. Pourtant, si l'on suit la thèse de Bertinetto, le temps choisi signifie que cette action n'a aucune conséquence sur le présent, ce qui n'est certainement pas le cas : vivre en compagnie ou vivre seule a forcément un impact sur la misanthrope Elisa.

Cela m'amène à une cinquième réflexion sur l'usage des deux temps du parfait, qui n'est pas tant une différence entre ceux-ci, mais plutôt une manière de comprendre le recours à ceux-ci. La césure créée par la mort de la mère adoptive va entraîner un changement chez Elisa. Déjà avant le décès, Elisa n'était pas très sociable, pourtant, son état empire jusqu'à ce qu'elle devienne « una sepolta viva » (MeS, p. 11), qui finit par vivre au milieu des fantômes de ses proches. Le choix du *perfetto semplice* pour « si licenziò » prend alors tout son sens : la domestique est la dernière personne ayant eu un contact avec Elisa, retenant peut-être encore son abandon dans la folie. Après ce départ improvisé, Elisa est complètement livrée à elle-même et son nouvel état requiert une description au *perfetto composto*.

La dernière différence que je montrerai reprend la citation de Bertinetto qui oppose, de manière assez proche de Weinrich, l'expérience personnelle à la narration impersonnelle. Cela me conduit à une réflexion sur l'écriture de soi. Comment le « je » narrateur doit-il se placer par rapport au « je » narré ? Comment transposer grammaticalement, et notamment à l'aide des pronoms, le lien individuel et intime qui lie ces deux instances ? Le narrateur doit-il se considérer comme un personnage dont il parlerait à la troisième personne ou rapprocher les deux « je » pour n'en faire plus qu'un, sans se préoccuper du presque inévitable écart temporel ? La difficulté d'identification entre les deux instances se retrouve autant chez Yourcenar (« pour triompher en partie du sentiment d'irréalité que me donne cette identification, je suis forcée, tout comme je le serais pour un personnage historique que j'aurais tenté de recréer, de m'accrocher à des bribes de souvenirs » (SP, p. 12) que chez Morante, lorsque Elisa non seulement peine à se reconnaître dans le miroir (« chi è questa donna ? Chi è questa Elisa ? ». MeS, p. 11), mais parle également à la troisième personne d'elle-même et semble ne pouvoir associer le visage et le nom qu'elle porte (« questa goffa creatura che ha nome Elisa », MeS, p. 12). Ces quelques exemples de dédoublement montrent, chez Yourcenar, la difficulté qu'éprouve la narratrice à représenter l'enfant qu'elle a été ; ils montrent, chez Morante,

l'étrangeté persistante dans l'âge adulte, au moment de l'écriture. Ayant indiqué la césure qui divise la vie d'Elisa en deux parties, nous pouvons considérer le recours au *perfetto semplice* comme une non-identification au personnage ou une volonté de se détacher de cette histoire et de la considérer comme un récit appartenant à autrui, peut-être parce qu'il est plus facile de donner un sens au récit d'autrui plutôt qu'au sien. Pourtant, les événements proches du présent d'Elisa sont rapportés au *passato composto* et la non-identification persiste. Parler de soi à la troisième personne rapproche le récit du régime fictionnel (cette personne n'est pas moi, donc je l'ai inventée). Or, Elisa étant déjà un personnage fictionnel du *roman* de Morante, la « goffa creatura » peut être considérée en fin de compte comme un personnage fictionnel dans la fiction. Les deux auteures se « dressent contre [les] bornes »⁷⁵ de la langue en dédoublant leurs personnages, comme le fait Christa Wolf dans *Kindheitsmuster*⁷⁶. L'Allemande parle de « Grenzen des Sagbaren », formule explicitée par Heidmann : « Ces *bornes de l'exprimable* sont les bornes grammaticales de la langue qui prévoit un seul pronom, le *je*, pour les différentes formes, phases et identités que traverse le moi tout au long de sa vie »⁷⁷.

Pour conclure ces six propositions de divergence entre les deux temps du parfait, il est possible de regrouper les tendances de la manière suivante : le *perfetto semplice*, n'ayant généralement pas de relation directe avec le présent, instaure une distance entre le moment de l'évènement et le moment de l'énonciation. La durée de l'action est courte ou apparaît comme courte puisque celle-ci est terminée ; le temps donne ainsi une vision globale de l'action et invite à voir le processus comme clôt. Tout cela pousse à considérer l'action narrée au *perfetto semplice* comme un état « autre », n'appartenant pas au narrateur, ayant un rapport plutôt impersonnel aux événements. Le *perfetto composto*, quant à lui, se réfère à des actions proches du présent, capables de l'influencer. L'évènement est encore en cours ou peut avoir des effets sur le présent. Ce temps met en avant l'expérience personnelle, liée au souvenir, et l'identification à la première personne est plus forte et évidente qu'elle ne l'est avec le *perfetto semplice* à la première personne.

4.1.3 « Moi » multiple, « moi » phénix

L'énonciatrice de *Menzogna e sortilegio* (et j'utilise consciemment le terme d'énonciatrice car il est l'instance dynamique qui fait le lien entre Elsa et Elisa), doit trouver, avec son premier *roman*, la distance appropriée, en lien avec la généricité, pour

⁷⁵ Heidmann, « L'Histoire avec sa grande hache », in *Arcadia*, p. 65.

⁷⁶ Selon Heidmann, l'œuvre de Wolf montre « l'impossibilité de se reconnaître dans [le] passé allemand monstrueux [qui] l'oblige à se rendre étrangère à ce qu'elle a été comme enfant et adolescente », (« L'Histoire avec sa grande hache », in *Arcadia*, p. 62).

⁷⁷ Heidmann, « L'Histoire avec sa grande hache », in *Arcadia*, p. 65.

parler d'elle-même. Quel genre utiliser pour parler de soi ? Ce « moi » narré, est-il l'Autre ? Partant du principe qu'il ne faut pas considérer le récit de soi comme nécessitant un genre en particulier mais comme un lieu d'expérimentation de l'auteure, ce type d'écriture nécessite que chacun trouve la manière qui lui convient pour parler de soi, car, non seulement le contenu, mais également la forme et la généricité sont une expression de l'énonciateur. Prenons l'exemple de Natalia Ginzburg, écrivaine italienne qui a lu en même temps que Calvino le manuscrit de *Menzogna e sortilegio*, lorsque tous deux travaillaient à la maison d'édition Einaudi, à Turin, et qui a aimé immensément le roman de Morante. Après avoir écrit de nombreux textes fictionnels, Ginzburg décide de composer un livre où « luoghi, fatti e persone sono [...] reali »⁷⁸ : *Lessico familiare*. Or la forme et la langue sont très originales et reflètent la manière dont Ginzburg doit dire les choses pour qu'elles correspondent à sa réalité : le lexique doit être familier, parfois répétitif et comique, pour que Ginzburg puisse respecter son pacte autobiographique avec le lecteur.

Menzogna e sortilegio, et en particulier son « Introduzione », devient alors un laboratoire linguistique, où l'on teste les différentes possibilités, où l'on tente d'assembler les morceaux. J'ai déjà montré l'ambivalence mise au jour grâce aux formes verbales, où Elisa place les événements vécus à différentes distances du moment de l'énonciation. Le *perfetto semplice* fait référence à un passé lointain, presque fictionnel alors que le *perfetto composto* fait référence à un passé proche, plus actuel. J'ai mis en évidence le problème d'identification d'Elisa devant sa propre image et sa tendance à utiliser la troisième personne pour parler d'elle-même. Ce « moi » multiple se retrouve dans l'image du phénix introduit dans l'exergue en vers. L'oiseau légendaire, qui a le pouvoir de renaître de ses propres cendres après s'être consummé, passe par plusieurs vies, que l'on pourrait comparer aux différents états d'Elisa. Entre chaque état, la mort. D'ailleurs, le titre du chapitre premier, « Una sepolta viva e una donna perduta », donne à voir Elisa comme morte, mais ayant l'espoir de renaître, de sortir de sa réclusion, grâce à l'écriture : « ecco perché ubbidisco alle lor voci, e scrivo : chi sa che col loro aiuto io non possa, finalmente, uscire da questa camera » (MeS, p. 29).

Cette situation de jeune femme « morte » qui écrit rappelle ce que dit Izzo sur le point de vue du narrateur par rapport au roman pseudo-autobiographique. « Chi narra in prima persona non può narrare anche la propria morte, perciò fine della storia e fine del racconto non potranno mai coincidere perfettamente »⁷⁹. Dans cette perspective, une

⁷⁸ Ginzburg, « Avvertenza », in *Lessico familiare*.

⁷⁹ Izzo, *Telos*, p. 116.

autobiographie ne peut jamais être vraiment complète, puisqu'il est quasi impossible de raconter sa propre mort⁸⁰. Pour pallier ce manque, les écrivains recourent à toutes sortes de stratagèmes ; ainsi, la *poiesis* met fin à ce que la *mimesis* ne peut achever. L'utilisation d'un personnage comme la « sepolta viva » est l'un de ces stratagèmes, grâce auxquels Elisa peut donner un sens complet à sa vie et considérer celle-ci depuis un point de vue « extérieur ». « Io ritrovo oggi quel dramma della mia puerizia come un libro che, letto da bambini, ci parve astruso, e, ripreso più tardi, si svelò più chiaro e piano alla nostra mente adulta » (MeS, p. 434). Dans ce sens, on peut considérer la « mort » comme le passage de l'enfance à l'âge adulte. Ici encore, l'agencement des deux parfaits prend tout son sens. La période précédant la mort de la mère adoptive, racontée au *perfetto semplice*, correspond à la vie d'Elisa, à laquelle la narratrice cherche à donner un sens et qu'elle cherche à considérer dans sa complétude. La période suivant ce décès, voire le moment où la domestique « si licenziò », qui correspond au moment où plus personne n'est là pour assister au drame d'Elisa, où le dernier spectateur s'en est allé, ce moment donc, raconté au *perfetto composto*, correspond à la « mort » d'Elisa, qui est également la situation dans laquelle se crée la scène d'énonciation qui va tenter de donner un sens à sa vie. Dans une certaine mesure, la vie est vécue deux fois. La première fois, « sur le vif », sans forcément comprendre les relations entre les différents événements. Puis elle est « vécue » à nouveau au moment de sa narration, qui tente de donner un sens aux événements et de créer des relations causales entre eux. « Le désir de rendre [le] vécu cohérent est si fort qu'il écrase souvent le désir d'authenticité »⁸¹. Lors de sa narration, Elisa met clairement en lumière la relation causale qui relie les événements entre eux. Parlant de sa mère adoptive, qui ne pouvait consacrer qu'une petite partie de ses journées à Elisa :

Ciò mi fu causa, durante la fanciullezza, d'amaro dispetto e tormento. Onde non posso dire, in tutta sincerità, di non aver detestato nella giusta misura le dissipazioni della mia diletta ; soltanto, quel che odiavo in esse non era la rovina della sua anima, ma la mia gelosia. Tale gelosia rafforzò la mia inclinazione alla solitudine ; e in questa io trovai così valida medicina e ristoro che da ultimo ero giunta, pur amando la mia protettrice, a rifuggire spesso da lei. [...] Ed eccomi appunto a spiegarvi la più segreta ragione della mia ignavia : che è poi, si potrebbe affermare, anche la ragione di questo libro, e dei molti personaggi che si muovono in esso. (MeS, p. 15)

Elisa construit un sens à sa vie : le peu de disponibilité de Rosaria est la cause de son tourment et de sa jalousie, qui est à son tour la cause de sa solitude. Tout le contenu de l'histoire qu'elle s'apprête à raconter est la cause de sa veulerie, ainsi que ce qui l'a

⁸⁰ Je considère cette activité comme « quasi impossible » car certains écrits racontent tout de même des expériences aux frontières de la mort. C'est le cas, par exemple, des récits de personnes revenues du coma.

⁸¹ Ochs, « Ce que les récits nous apprennent », in *Semen*, p. 29.

conduite à écrire son livre. De cette façon, la narration est légitimée, étant présentée comme un remède contre la solitude, contre le mensonge, remède qui permet également de comprendre l'énigme des jeunes années d'Elisa.

4.1.4 Dialogisme entre narrateurs et lecteurs

Bien que l'analyse des temps du passé soit très intéressante pour l'« Introduzione », il faut préciser que la forme verbale la plus employée est le présent. Les trois chapitres débutent et se closent avec des temps du commentaire, souvent le présent. Le présent et la description de la scène de parole servent de cadre à la narration, de point de départ avant d'entrer dans le récit à proprement parler, de plonger dans la longue explication de l'état d'Elisa. Le moment de l'écriture est particulièrement actualisé grâce aux nombreuses adresses aux lecteurs et grâce aux éléments organisateurs du discours requérant les temps du commentaire. Tout cela pousse à croire que Morante a pour ambition d'organiser son récit de manière très précise.

Tout comme nous l'avons vu pour les formes temporelles, les apostrophes aux lecteurs ne sont pas homogènes. Effectivement, Elisa s'adresse à ceux-ci majoritairement à la deuxième personne du pluriel (« come vi dissi », MeS, p. 21) mais utilise également parfois la deuxième personne du singulier (« [nella mia biblioteca] vi troverai numerose vite di santi », MeS, p. 22). Cette hétérogénéité se retrouve au niveau du parfait employé. La formule « come vi dissi » joint le présent de l'énonciation, qui s'apprête à répéter une chose déjà dite et s'en excuse implicitement, et une énonciation passée, à laquelle on fait référence. Cette formule, employée à trois reprises dans l'« Introduzione », et réitérée tout au long du *roman*, est remplacée minoritairement par « come vi ho detto » en plusieurs points de la narration. Bien que tout ce qui a déjà été dit par Elisa ait été énoncé entre la première et la dernière pages du *roman*, et donc dans le laps de temps que dure le livre (à écrire ou à lire), le *perfetto semplice* invite à considérer la première énonciation comme plutôt lointaine, alors que le *perfetto composto* rapproche les deux moments de l'énonciation. La cohabitation de ces deux formules tend à considérer différents moments de l'énonciation, comme s'il existait différentes énonciatrices, l'une au niveau diégétique, la seconde au niveau extradiégétique. Peut-on donc affirmer que les voix d'Elsa et d'Elisa s'entrecroisent pour se raconter ?

De même, le point de vue de la (des) narratrice(s) (l'hypothèse de plusieurs moments énonciatifs peut amener celle de narratrices « plurielles ») n'est pas homogène. Lorsque celle-ci prétend écrire ce que sa mémoire lui dicte, la scène d'énonciation se présente comme une focalisation interne. D'ailleurs, cette focalisation interne n'est pas « une » :

dans la première partie du *roman*, Elisa, racontant des événements se déroulant avant sa naissance, doit se fier aux murmures de ses proches emplissant sa chambre ; dans la deuxième partie, retranscrivant des événements survenus après sa naissance, c'est à travers son propre œil qu'elle perçoit les choses. Pourtant les nombreuses références à la *favola* et à la *menzogna*, ainsi que la quantité impressionnante de détails donnés tout au long de la narration amènent à considérer l'histoire sous l'angle de la scène d'énonciation « d'Elisa menteuse », qui peut supposer un point de vue omniscient. D'ailleurs, tout au long du *roman*, les deux points de vue s'entremêlent. Souvent, la narratrice expose les limites de sa connaissance, qui l'amènent à se référer aux dires des personnages ou à émettre des hypothèses. A propos de la relation entre Nicola Monaco (gérant des affaires de la famille Cerentano) et sa femme, elle écrit : « Si diceva pure, sebbene non se ne avessero le prove, ch'egli la maltrattava e la insultava in presenza dei figli » (MeS, p. 77). La narratrice admet également son ignorance de certains faits ou de certaines causes et s'en remet fréquemment à des hypothèses et suppositions : « Mi si propongono soltanto delle ipotesi che, seppur deboli e malcerte, vi comunico tuttavia » (MeS, p. 145).

I miei lettori mi perdonino se non posso offrir loro che delle supposizioni ; ma, come ad un fotografo, soprattutto se inabile, è difficile di ritrarre un essere inconsapevole e vivace (un infante, ad esempio, o un cucciolo), così a una cronista, e tanto più se maldestra al par di me, è difficile di fermare in limiti precisi un personaggio labile, svariante, futile, qual è il nostro Cugino. (MeS, p. 145-146)

Cette citation reprend la scène d'énonciation supposant une focalisation interne. Afin de respecter le pacte de sincérité passé avec le lecteur, Elisa admet son incertitude qui prouve qu'elle ne ment pas. Elle se considère comme une chroniqueuse, une photographe du monde, dont l'œuvre va représenter la réalité mais pas nécessairement avec des contours très précis, en particulier parce que, dans la scène d'énonciation, Elisa se présente comme une jeune femme plutôt inexpérimentée face à l'écriture. D'ailleurs, derrière le personnage d'Elisa, on peut entendre s'exprimer la romancière, Morante, qui souligne la difficulté que suppose la volonté de créer des personnages réalistes, dont la psychologie reflète le monde réel.

En bref, « les énonciatrices », entre positions diégétique et extradiégétique, entre focalisation interne et omniscience, expérimentent la distance à établir par rapport au récit. Cela signifie-t-il qu'un narrateur ne peut être statique pour représenter sa réalité ? Que l'auteur n'est pas une instance si éloignée du narrateur que l'on se plaît à le dire ? (D'où l'intérêt d'utiliser le terme « énonciateur ».) Dans tous les cas, la place dynamique qu'occupe l'énonciateur doit être prise en compte lors de l'analyse de l'écriture de soi, tout comme la position dynamique du (des) lecteur(s). La réflexion sur la réception de l'œuvre reflète celle sur sa composition. Doit-on s'adresser à un seul lecteur ou à

l'ensemble de ceux-ci ? Prise sous cet angle-là, la narration devient une réflexion sur l'écriture de soi, un laboratoire où le lecteur est autorisé à entrer pour voir la complexité de la mise en place d'une telle œuvre.

4.1.5 « E il vostro miele / è tutto mio ! »

Ai personaggi

Voi, Morti, magnifici ospiti,
m'accogliete
nelle vostre magioni regali,
i vostri miniati volumi
sfogliate graziosamente per me.

Lo so: io, donna sciocca e barbara,
non altro che suddita e ancella a voi sono.
Ma pure il nastro d'oro delle vostre
impresе, e arroganti amori,
orna la mia fronte servile
o Sultani infingardi.

Altro io non sono che pronuba ape
fra voi, fiori straordinari e occulti.
Ma sulle effimere mie elitre
pur vaga una traccia rimane
del vostro polline celeste.
E il vostro miele
è tutto mio!

Ce poème, situé à la fin de l'« Introduzione », précède la « Parte prima ». A nouveau, la question de l'énonciation se pose ; qui se cache derrière le « je » poétique ? Celle qui s'adresse « aux personnages » devrait être à un « niveau » de réalité plus élevé que ceux-ci pour pouvoir les considérer comme tels. Les « personaggi », nommés tour à tour *Morti*, *magnifici ospiti*, *Sultani infingardi* et *fiori straordinari e occulti* offrent un flux de mots non plus présenté sous forme de *bisbiglio* mais sous forme écrite (« miniati volumi »), comme si le roman était la ré-écriture d'une mystérieuse histoire.

Dans la scène d'énonciation de l'« Introduzione » que j'ai mise en évidence, déjà ambivalente en elle-même, Elisa écrit que l'histoire de ses proches « non tratta di gente illustre : soltanto d'una povera famiglia borghese ». Pourtant, le poème met en scène des rois et des nobles, dont elle est la servante et auprès de qui elle n'a qu'un rôle secondaire. L'apparente affirmation de vérité est donc annulée dans ces quelques vers. A nouveau, la fiction, la *menzogna*, rattrape l'histoire. Bien que secondaire, le rôle de la servante est indispensable : tel l'*insetto pronubo*, en récoltant le pollen, elle a tout d'abord la mission de fertiliser les fleurs afin qu'elles produisent un fruit, puis, le pollen qu'elle emporte permettra la création du miel. L'énonciatrice montre par là qu'elle tient tous les fils pour que l'histoire se réalise ; c'est elle la médiatrice des amours entre ses personnages, elle

encore qui est capable de transformer les fragments d'histoire reçus en une substance onctueuse.

4.2 Premiers chapitres du triptyque : trois reconfigurations du monde

4.2.1 *Souvenirs pieux* : « je me crée donc je suis »

Le cas du triptyque chez Yourcenar est particulièrement intéressant pour la comparaison de la scène d'énonciation. Comment évolue-t-elle d'un volume à l'autre ? Le déroulement du récit légitime-t-il la scène d'énonciation construite au début de *Souvenirs pieux* ?

Yourcenar commence son ouvrage par un chapitre nommé « L'accouchement ». Début d'un livre, début de la vie. « L'être que j'appelle moi vint au monde un certain lundi 8 juin 1903 » (SP, p. 11). *L'incipit* rapproche d'emblée ces deux groupes de temps qui m'intéressent : le groupe commentatif et le groupe narratif. Ici, le passé simple est conjugué à la troisième personne bien qu'il désigne la première. Avec ce temps du récit, Yourcenar traite son « je » narré comme un personnage qu'elle crée. Cette création est un acte performatif : je me crée donc je suis. La narratrice choisit de rapprocher deux entités, le « je » narré et le « je » narrant ; ceci constitue un acte volontaire qui ne va pas de soi. *L'incipit* se présente comme une prise de conscience, capable de donner un sens à la vie et à l'écriture. Pourtant, l'identification avec ce nouveau-né dont elle n'a aucun souvenir n'est pas évidente : la narratrice parle d'un « sentiment d'irréalité que [lui] donne cette identification » et compare son « je » narré à un « personnage historique qu'[elle] aurait tenté de recréer » (SP, p. 12). Ainsi, le personnage de Marguerite pourrait être aussi réel (ou aussi fictionnel) que l'est Hadrien, car leur reconstruction nécessite des documents historiques et autres sources plus ou moins fiables. Cette méthode implique une vision originale de soi : les souvenirs ne suffisent pas à la reconstruction de son propre personnage. Yourcenar y ajoute de nombreux documents témoignant de la vie de ses proches et de ses ancêtres, puisque l'ascendance semble pouvoir révéler une partie de l'identité, comme le laisse supposer le koan zen.

L'incipit de *Souvenirs pieux* entame le récit comme une autobiographie « traditionnelle ». Pourtant, très vite, Yourcenar est « prise de vertige » devant les faits qu'elle évoque et qui « mènent plus loin que notre propre histoire et même que l'histoire tout court » (SP, p. 11). Cette sorte de réponse au koan zen oblige la narratrice à arrêter le récit de sa naissance, à méditer sur le présent de l'écriture et à se distancer de cet être qui est elle. Ainsi, l'horizon d'attente du lecteur est quelque peu perturbé par ces premières pages qui reconfigurent le récit de soi, car, s'il y a bien une personne dont la narratrice

parlera très peu tout au long de la trilogie, c'est d'elle-même. Dans cette optique, le koan zen prépare le lecteur à une autobiographie « à l'envers », puisque la naissance n'est pas vue comme le point de départ d'un récit chronologique de vie humaine, mais comme celui d'une « plongée » dans les antécédents de cette vie.

La scène d'énonciation, construite par une énonciatrice qui utilise l'écriture comme moyen d'identification avec elle-même dans les différentes phases de sa vie, se retrouve détaillée dans la citation suivante :

"Néanmoins, pour triompher en partie du sentiment d'irréalité que me donne cette identification, je suis forcée, tout comme je le serais pour un personnage historique que j'aurais tenté de recréer, de m'accrocher à des bribes de souvenirs reçus de seconde ou de dixième main, à des informations tirées de bouts de lettres ou de feuillets de calepins qu'on a négligé de jeter au panier, et que notre avidité de savoir pressure au delà de ce qu'ils peuvent donner, ou d'aller compulser dans des mairies ou chez des notaires des pièces authentiques dont le jargon administratif et légal élimine tout le contenu humain. Je n'ignore pas que tout cela est faux ou vague comme tout ce qui a été réinterprété par la mémoire de trop d'individus différents, plat comme ce qu'on écrit sur la ligne pointillée d'une demande de passeport, niais comme les anecdotes qu'on se transmet en famille, rongé par ce qui entre temps s'est amassé en nous comme une pierre par le lichen ou du métal par la rouille. Ces bribes de faits crus connus sont cependant entre cet enfant et moi la seule passerelle viable ; ils sont aussi la seule bouée qui nous soutient tous deux sur la mer du temps. C'est avec curiosité que je me mets ici à les rejointoyer pour voir ce que va donner leur assemblage : l'image d'une personne et de quelques autres, d'un milieu, d'un site, ou, çà et là, une échappée momentanée sur ce qui est sans nom et sans forme." (SP, p. 12)

Ce passage donne l'impression d'une liberté restreinte pour l'auteure. En effet, l'écriture fait surgir des questions qui semblent s'imposer à elle (« ce bout de chair rose [...] *m'oblige*⁸² à me poser une série de questions d'autant plus redoutables qu'elles paraissent banales, et qu'un littérateur qui sait son métier se garde bien de formuler, SP, p. 11-12). De même, elle est « *forcée*⁸³ [...] de s'accrocher à des bribes de souvenirs ». La scène d'énonciation décrite ici montre que la narratrice reprend des fragments de récits de vie, oraux ou écrits (souvenirs pieux ou archives par exemple), mais bien pauvres pour pouvoir raconter la richesse d'une existence. Elle admet même que ces informations sont bien souvent fausses ou imprécises mais qu'à défaut de mieux, elle s'en contentera et ne s'attend pas à un résultat précis. Yourcenar semble être face à un jeu dont on ne sait pas quelle en sera l'issue mais qui représentera une image de la réalité, et non la réalité elle-même. Ce passage fait ressentir fortement les lacunes inhérentes à l'autobiographie, ainsi qu'à l'histoire familiale. D'ailleurs, certains éléments de modulation du discours (« sans doute », SP, p. 15 et 22) soulignent la position humble (mais construite !) de Yourcenar face à son lecteur : elle avoue ses faiblesses, son ignorance sur certains points et la

⁸² Je souligne.

⁸³ Je souligne.

nécessité d'émettre des hypothèses, lorsqu'elle tente de rendre leur côté humain aux informations sur les membres de sa famille. Tout comme Elisa élabore la *finzione* et la *menzogna*, Yourcenar doit construire un sens à partir de divers fragments : « Les pages qui précèdent sont un montage. Par souci d'authenticité, j'ai fait le plus possible monologuer Octave en empruntant à ses propres livres », puis « un seul détail est décidément inventé » (SP, p. 209).

Malgré les doutes qui planent dans l'œuvre, la mise en place du cadre spatio-temporel de l'ouverture est très précise : « l'être que j'appelle moi vint au monde un certain lundi 8 juin 1903, vers les 8 heures du matin, à Bruxelles [...]. La maison [...] se trouvait située au numéro 193 de l'avenue Louise, et a disparu il y a une quinzaine d'années, dévorée par un building » (SP, p. 11). La grande quantité de chiffres employés permet d'établir un pacte autobiographique avec le lecteur, puisque ces données reprennent des informations biographiques précises et vérifiables. Après un tel commencement, le lecteur s'attend probablement à une autobiographie proche de la réalité, bien que la rupture opérée par l'auteure (« je m'arrête, prise de vertige », SP, p. 11) donne une autre direction à l'œuvre, basée non plus sur des faits précis de sa propre vie, mais sur des hypothèses, des suppositions concernant la vie des autres. Ainsi, Yourcenar commence par poser des repères spatio-temporels très précis pour ensuite changer de direction et entamer un discours alternant les « sans doute » et les moments historiques très précis qui peuvent faire écho aux souvenirs du lecteur (« l'entente franco-italienne de Monsieur Camille Barrère, l'infâme radicalisme du ministère Combes, le chemin de fer de Bagdad [...], l'expansion commerciale et coloniale de la Belgique », SP p. 17-18).

Pourtant, c'est grâce à ces doutes et hypothèses que l'autobiographie peut paraître vraisemblable, car qui peut raconter sa vie, et encore plus celle de ses ascendants, sans douter ? Yourcenar avoue ses incertitudes, formule explicitement des hypothèses et cela invite le lecteur à penser que, quand elle ne le fait pas, elle est certaine de ce qu'elle avance. Toutefois, elle se met hors de cause en parlant de « l'image d'une personne [...], d'un milieu, d'un site ». L'autobiographie ne représente pas *la* réalité mais une image, une reconstruction qui donne accès à une vérité entre autres (« je me mets ici à les rejoinctoyer pour voir ce que va donner leur assemblage », SP, p. 12).

Pour en revenir aux formes verbales, leur organisation est très hétérogène. Tout comme dans l'« Introduzione » de Morante, temps du commentaire et temps du récit s'y alternent afin de mettre en place la superposition des deux points zéro : le présent de l'écriture et le passé simple du récit. Grâce aux temps du commentaire, la narratrice peut

légitimer, dans la scène d'énonciation, le récit qui va suivre. Une fois que l'acte d'écriture est validé, le récit au passé simple peut commencer, légitimant à son tour la scène d'énonciation posée au présent. Contrairement à Morante, qui détaille la situation présente, Yourcenar détaille davantage le couple de la Belle Époque que forment ses parents. Ainsi, après la mise en place de la scène d'énonciation, le temps le plus récurrent est l'imparfait, souvent itératif, qui permet d'immerger le lecteur dans un contexte différent de son présent : celui, par exemple, de la femme idéale de l'époque et de son rapport à la maternité, aspects qui ont passablement changé au cours du XX^e siècle. Les quelques passés simples, avec leurs verbes d'action, accélèrent le tempo de l'histoire du couple avant l'accouchement, régulièrement interrompue par la description du milieu et des personnages.

4.2.2 Archives du Nord : seconde tentative d'assemblage

L'incipit d'*Archives du Nord* remémore d'emblée l'existence du premier volume du diptyque, *Souvenirs pieux* : « dans un volume destiné à former avec celui-ci les deux panneaux d'un diptyque [...] » (AN, p. 15). Cette ouverture, qui montre que Yourcenar n'envisage pas nécessairement de suite aux deux premiers volumes du *Labyrinthe du monde*, renvoie à l'incertitude quant au devenir de l'œuvre qu'elle énonce peu après : « peut-être continuerai-je jusqu'en 1914, jusqu'en 1939, jusqu'au moment où la plume me tombera des mains » (AN, p. 16). La narratrice pose en complémentarité son ouvrage par rapport au premier volume. Alors que *Souvenirs pieux* part de la naissance de Yourcenar pour plonger ensuite dans ses antécédents, en racontant d'abord ses parents puis les générations précédentes, à la recherche du « visage avant que [le] père et [la] mère se fussent rencontrés » (SP, p. 7), la démarche choisie pour *Archives du Nord* démontre le processus contraire, c'est-à-dire partir d'un passé lointain pour revenir progressivement jusqu'à « l'enfant qui vient d'arriver au Mont-Noir » et dont les « yeux neufs suiv[ent] le vol d'un oiseau ou le rayon de soleil qui bouge entre les feuilles » (AN, p. 370). Yourcenar explore donc deux façons de narrer le passage des siècles jusqu'à un événement particulier ; il n'existe pas une seule manière de raconter des faits vécus ou inventés, et l'auteure, devant sa palette de méthodes narratives doit choisir celle qui convient le mieux à ce qu'elle veut exprimer. Ainsi, Yourcenar expérimente les configurations possibles de son histoire ainsi que de celle de ses ascendants, teste « l'assemblage [des bribes de faits] » ; chaque volume du *Labyrinthe du monde* donne une certaine « image d'une personne et de quelques autres, d'un milieu, d'un site » (SP, p. 12), image que l'on peut également considérer, à mon avis, comme la création d'une

interprétation. Yourcenar donne un sens à la vie de ses personnages, crée une cohésion entre les faits qu'elle connaît ou qu'elle invente et, par là même, offre un sens et une cohésion à sa propre existence.

La première section du premier chapitre « La nuit des temps », invite, avec ce « nous » englobant narratrice et lecteur, à « décoller » et à planer au-dessus du monde encore vierge d'êtres humains, ayant recours aux cinq sens grâce à l'imagination : « regardons les arbres à feuilles caduques », « baignons dans ce silence [...] où s'entendent seuls les chants des oiseaux [...], le grondement d'un ours cherchant dans la fente d'un tronc un rayon de miel », « les couleuvres glissent silencieusement sur la mousse ou bruissent sur les feuilles sèches » (AN, p. 19). Le présent domine nettement la narration, actualisant dans l'imagination du lecteur cette vie paradisiaque si lointaine et inconnue, où, tels Adam et Eve après la Chute, l'Homme n'a plus (n'a pas encore) sa place parmi la naïveté du monde sauvage. Ce monde, bien que bouleversé ensuite par l'apparition et l'évolution de l'homme, est pourtant bien celui que nous connaissons car la nature témoigne de ce lien (« leurs crêtes modestes sont des témoins », AN, p. 17). Il est nécessaire de créer une identification entre la naissance du monde et le monde d'aujourd'hui, tout comme il avait été nécessaire dans *Souvenirs pieux* de préciser que l'être qui est venu au monde le 8 juin 1903 est bien la narratrice. Alors que dans le premier chapitre de *Souvenirs pieux*, le passé simple prenait le pas sur le passé composé, on note le contraire dans *Archives du Nord* ; choix qui a pour but de montrer que tout ce qui a eu lieu sur la terre dans le passé a des répercussions aujourd'hui, et souvent négatives : « la plaine autour d'eux a été impitoyablement défrichée par les moines », « les obus ont changé [l']aspect [du Mont Noir] de façon [...] radicale » (AN, p. 19). L'usage du passé composé, dont la différence fondamentale avec le passé simple consiste selon Bertinetto dans la « rilevanza che l'evento presenta, per il locutore, al momento dell'enunciazione »⁸⁴, participe de l'identification du paradis terrestre avec la nature ravagée du XX^e siècle, pour laquelle Yourcenar a tant donné⁸⁵.

En bref, dans cette première section, Yourcenar redonne au monde une identité car les hommes ont trop tendance à le considérer comme existant pour eux et par eux. Elle tente, paradoxalement, de créer dans l'imagination de l'homme un monde existant indépendamment de lui. « Recréons en nous cet océan vert, non pas immobile, comme le sont les trois quarts de nos représentations du passé, mais bougeant et changeant au cours des heures, des jours et des saisons qui fluent sans avoir été computés par nos calendriers

⁸⁴ Bertinetto, *Tempo, aspetto e azione*, p. 415.

⁸⁵ « Marguerite Yourcenar a légué tous ses biens à des associations de protection de la nature », Goslar, *Yourcenar. Biographie*, p. 281.

et par nos horloges » (AN, p. 18-19). Par son impératif, Yourcenar propose au lecteur de s'associer à la création, car la création par l'imagination est donnée à tout le monde et n'est pas le propre des écrivains. Cet « océan vert » peut représenter une multitude de choses du passé ; à chacun de trouver son océan vert, ses racines, mais l'important est de ne pas considérer le passé comme une entité figée. Je pense que Yourcenar entend par là que nous avons souvent tendance à le simplifier (connu ou inconnu, proche ou lointain) et qu'il est préférable de ne pas le défaire de sa complexité, mais de l'envisager en tant que configuration complexe, plurielle, dont la vérité peut être représentée de multiples manières, comme le montre Yourcenar avec l'expérimentation du positionnement de l'énonciatrice par rapport au passé dans ses trois volumes, où sont abordées autant de façons d'appréhender celui-ci. L'un des moyens de rendre en partie la complexité du passé peut être l'agencement des formes verbales, en particulier grâce à la richesse des temps du passé.

4.2.3 *Quoi ? L'Éternité* : reconstruction discursive du monde

Lorsque le lecteur de *Quoi ? L'Éternité* ouvre la première page du volume, s'il a lu les deux précédents, il connaît déjà Michel, l'un des personnages centraux du *Labyrinthe du monde*. Toutefois, il peut être surpris par la manière dont Yourcenar le met en scène ; en effet, le changement de paradigme est intéressant : cette fois-ci, on parle de Michel au présent et non au passé simple. Alors que dans les deux premiers volumes, le passé simple invite à considérer le personnage comme protagoniste d'une histoire terminée, son décès mettant un point final à celle-ci, Yourcenar insuffle à nouveau la vie dans l'homme qu'est son père en utilisant le présent. Dans ce premier chapitre, Michel est « devant » le lecteur, et Yourcenar le laisse entrer dans ses pensées et être saisi par un sentiment d'immédiateté (« le feu prend ; la flamme monte ; il fait bon brûler ces vieux journaux noircis d'une encre inutile », QE, p. 27). Avec ce nouveau point de vue, Yourcenar donne une autre manière d'aborder la vie du père, en mettant celle-ci en parallèle avec l'activité d'écriture de sa fille, puisque ces deux histoires ont le même point zéro. La narratrice « photographie » son père dans un instant de sa vie. Or, l'expérience étant soi-disant prise sur le vif, cela pose le problème de lui donner un sens, si l'on considère que le recul est nécessaire pour trouver une cohésion. C'est ce qu'affirme Ochs dans son analyse de récits d'expérience personnelle : « pris au milieu d'une expérience, nous sommes myopes et nous ne pouvons en déduire la signification au vu de nos attentes concernant les différentes facettes de notre condition humaine »⁸⁶. Or, prendre de la distance pour

⁸⁶ Ochs, « Ce que les récits nous apprennent », in *Semen*, p. 26.

construire une cohérence peut passer par la distance temporelle (parler de la vie de Michel comme d'une chose terminée, au passé simple) ou par la participation d'un tiers, qui, étant moins impliqué, peut donner un autre point de vue cohérent. Yourcenar exprime cette dernière idée dans le premier chapitre de *Quoi ? L'Eternité*.

Passons à des considérations plus personnelles. Michel se confesse assis sur le rebord de la table sans éteindre sa cigarette. En fait, il se raconte plutôt qu'il ne se confesse. Il reste dans son passé des points obscurs qu'un autre pourra peut-être élucider mieux que lui. Mais cet autre est un prêtre. Le supérieur l'absout, sans l'obliger à des pénitences auxquelles il sait fort bien que son visiteur ne s'astreindra pas. Qu'ont d'ailleurs à voir ces quelques formules latines avec ce monde d'actes, de sensations, de désirs satisfaits ou insatisfaits que Michel se rend bien compte avoir grossièrement simplifiés en les passant au crible des mots ?

Ce passage met le doigt sur la difficulté d'élucider certains points de sa propre existence, lorsqu'on est « pris » dedans : « le passager d'un train en marche ne se voit pas, ne peut pas se pencher à la portière d'un des wagons, pour voir le wagon traverser l'espace »⁸⁷. L'autre, ici un prêtre, capable de donner une lumière nouvelle à certains évènements, reflète l'entité de la narratrice, qui elle aussi cherche à donner un sens à une vie vue de l'extérieur, avec le recul que l'on peut avoir lorsque la personne n'est plus. *Le Labyrinthe du monde* démontre donc une tension entre le désir de saisir l'existence de Michel dans l'immédiateté et la conscience de la globalité de cette vie. D'ailleurs, les stratagèmes utilisés pour prendre de la distance par rapport à une vie sont utilisés par Elisa et Marguerite : la prise de distance temporelle est particulièrement visible chez Morante avec son passé lointain au *perfetto semplice* et son passé proche au *perfetto composto*, tandis que le recours à un tiers pour éclairer une existence se réalise chez les deux auteures grâce à une distance accrue entre le « je » narré et le « je » narrant (qui devient alors l'Autre, tel le prêtre tout ouïe pour Michel), représentée par la difficulté d'identification entre les deux instances. Ainsi, nos deux narratrices parlent davantage des autres que d'elles-mêmes, étant plus à même de donner du sens à ces vies. Ou, pourrais-je aussi dire, elles parlent des autres *pour* parler d'elles-mêmes et donner ainsi un sens à leur vie.

Dans le passage cité plus haut, une autre problématique, fondamentale pour tout écrivain, est soulevée. Selon Michel, les mots ne peuvent rendre entièrement compte de la réalité car ils ont tendance à la simplifier. La réalité se retrouve transformée au sortir du prisme du langage, qui n'est donc pas transparent. Cette idée est partagée par Nossik dans son « Introduction » à la revue *Semen* 37.

⁸⁷ Yourcenar, *Les yeux ouverts*, p. 226.

Les récits de soi sont considérés dans leur entier comme des "reconstructions discursives" du monde (Guilhaumon 2004a : en ligne), précieuses précisément en ce qu'elles n'offrent pas de "données factuelles" qui seraient dissociables de leur mise en discours.⁸⁸

Or, Yourcenar est consciente que les sources desquelles elle tire son *Labyrinthe du monde* sont essentiellement constituées de mots. Bribes de souvenirs reçus de seconde main, lettres et archives ont déjà passé par le crible des mots ; ils y repassent lorsque Yourcenar écrit. Je cite à nouveau un passage du premier chapitre de *Souvenirs pieux*, l'un des lieux essentiels de la construction de la scène d'énonciation : « Je n'ignore pas que tout cela est faux ou vague comme tout ce qui a été réinterprété par la mémoire de trop d'individus différents, plat comme ce qu'on écrit sur la ligne pointillée d'une demande de passeport » (SP, p. 12). Les mots mentent, créent, interprètent, modèlent, construisent, simplifient, en bref, il ne faut pas espérer y trouver *la* réalité, mais tout au plus *une* forme de vérité. Yourcenar, en écrivant son triptyque, tente de redonner de l'épaisseur à certains aspects ou personnages qui en ont perdu, mais elle est consciente que son interprétation pourrait bien en valoir une autre.

Mais revenons à l'immédiateté qui se met en place au début de *Quoi ? L'Eternité*. Celle-ci n'est pas continue et se voit remplacée par un usage des temps du récit (passé simple) dans la suite de l'œuvre. Une fois de plus, je considère l'ouverture narrative comme un lieu d'expérimentation de l'auteure, qui teste différents points de vue. Apparemment, si le présent est un bon moyen pour attirer le lecteur, il n'est pourtant pas entièrement convaincant pour raconter les aventures de Jeanne de Reval ou de son mari Egon.

La domination du présent n'exclut toutefois pas les temps du récit dans ce premier chapitre et il est à chaque fois très pertinent de se demander les raisons de cette hétérogénéité. Le passage suivant est inséré dans un co-texte où les formes verbales appartiennent exclusivement au temps du commentaire.

Un jour (j'étais alors trop jeune pour me souvenir de cet incident, que Michel m'a raconté par la suite), la foudre tomba sur l'église du village pendant la grand-messe, peu après l'Élévation. Les fidèles décampèrent, crainte d'incendie. Le curé, effondré dans le fauteuil réservé aux visites de l'évêque, demande pour se reconforter un verre du vin de la Communion.

- Monsieur le Curé, dit gravement Michel, c'eût été une belle mort. (QE, p. 13)

Dans cette anecdote appartenant à un passé trop lointain pour figurer dans la mémoire de Yourcenar, l'apparition du passé simple est justifiable par la nébulosité qui l'entoure, où « un jour » fait presque office de « il était une fois ». D'ailleurs, l'évènement survenu étant rare et spectaculaire, il n'est pas étonnant qu'il tombe, avec

⁸⁸ Nossik, « Introduction », in *Semen*, p. 8.

l'usage du passé simple, dans l'imprécision qui entoure le mythe ou la légende. Soudain, alors que l'histoire semble détachée du présent de la narratrice, une forme verbale de l'immédiateté surgit : « le curé demande ». C'est lors du discours direct suivant que l'on comprend que Michel est présent dans la scène, qu'il n'a pas décampé comme les fidèles, ce qui rapproche considérablement la scène de la narratrice et la démystifie. D'autant plus que l'on passe de ce que l'on pourrait imaginer comme un châtiment divin, la foudre, à un comportement parfaitement humain de la part du prêtre, c'est-à-dire ne pas vouloir mourir, même l'ostensoir en main. Le présent, brisant le mythe, est donc justifié par le lien paternel qui la lie à cet évènement hors du commun.

4.3 Comparaison des ouvertures narratives

Les scènes de parole que construisent Morante et Yourcenar ont cela en commun qu'elles mettent en scène une femme qui écrit. Rappelant la *Vita Nova* de Dante, le roman italien met en scène une fidèle secrétaire : « [la mia memoria] mi detta le pagine della nostra cronaca passata ; ed io, come una fedele segretaria, scrivo » (MeS, p. 29). De plus, la présence d'un lecteur est continuellement prise en compte (« il mio lettore », MeS, p. 13). Le texte de Yourcenar suppose une action d'écriture, suggérée par exemple dans la phrase suivante : « Ayant ainsi consigné ces quelques faits qui ne signifient rien par eux-mêmes [...] je m'arrête [...] » (SP, p. 11). De plus, les deux narratrices construisent leur œuvre en partie grâce à leur mémoire, mais principalement grâce à des mots, écrits ou prononcés par d'autres. Or le langage n'étant pas transparent, les propos qu'elles reçoivent sont déjà une reconfiguration de la réalité, remodelée par l'écriture. Le lecteur assiste à la création de l'énonciatrice dans son laboratoire littéraire.

Comme le dit Maingueneau, la scène d'énonciation est le lieu de la légitimation de l'œuvre. Par leur acte d'écriture, Elisa et Marguerite vont donner un sens à leur vie ainsi qu'à celle des autres. Alors que la première propose d'expliquer pourquoi elle en est arrivée à l'état de « *sepolta viva* », travail qui lui permettra peut-être de renaître tel le phénix, la seconde cherche à donner de la profondeur à des personnages qui ont été simplifiés à travers les mots.

La scénographie apparaît ainsi à la fois comme ce dont vient le discours et ce qu'engendre ce discours ; elle légitime un énoncé qui, en retour, doit la légitimer, doit établir que cette scénographie dont vient la parole est précisément *la* scénographie requise pour énoncer comme il convient.⁸⁹

Au fur et à mesure que le récit se déroule, il va remplir le rôle attribué par les narratrices dans la scène d'énonciation : les différentes existences vont prendre sens,

⁸⁹ Maingueneau, *Le discours littéraire*, p. 193.

forme et profondeur. D'ailleurs, « mettre en récit une expérience personnelle est un moyen d'accroître la conscience de soi présente chez tous les êtres humains »⁹⁰. Plus que d'accroître sa conscience, écrire c'est se créer, donner un sens à sa vie.

Dans les ouvertures narratives, deux points zéro s'entrecroisent, le présent de la narratrice et le passé du récit, ce qui entraîne une forte hétérogénéité dans les formes temporelles. Pourtant, par la suite, les temps du récit prennent le dessus (entraînant l'impression que l'histoire se raconte d'elle-même) et laissent surgir de temps à autre, grâce à la métalepse, les temps du commentaire.

On aurait pu penser que le *genre* fut fortement lié aux formes temporelles, or il s'avère que le *roman* de Morante et les trois volumes de Yourcenar emploient tout autant la grande variété de formes que proposent le français et l'italien. Le *roman* ne se limite pas aux temps du récit, ni la *biographie familiale* aux temps du commentaire. Grâce à la notion de généricité, qui n'enferme pas les genres dans des catégories closes, on accepte l'hétérogénéité au sein de chaque texte, mais on accepte également que le genre ne *soit* pas *une* forme. Ainsi l'œuvre de Morante est un *roman* car elle la nomme ainsi, quelle que soit sa forme. Pourtant, j'ai montré que certains éléments de la vie de l'auteure se retrouvent fragmentés dans l'œuvre romanesque. Autant chez elle que chez Yourcenar, affirmation auctoriale et forme sont mises en tension ; et c'est de cette tension que naît ma réflexion présente sur les récits de soi. J'ajouterais d'ailleurs que je crée moi-même une tension supplémentaire en nommant les deux œuvres *récit de soi*.

Si les formes verbales ne reflètent pas fidèlement le *genre*, on peut toutefois affirmer que, avec leur hétérogénéité, elles reflètent la généricité. Il en est autrement des indications temporelles, que l'on peut davantage mettre en parallèle avec le genre du *roman* ou celui de la *biographie familiale*. L'*incipit* de *Menzogna e sortilegio* contient des indications temporelles internes à l'histoire (« son già due mesi », « da allora (più di quindici anni fa) », MeS, p. 11), mais ne donne aucune date précise. Afin de situer la trame dans le temps, le lecteur doit construire, au cours de la lecture et grâce aux indices textuels (comme l'usage des voitures à chevaux), une mise en place spatio-temporelle approximative des faits. Pourtant, il n'en est pas de même pour les lieux et la tension est tangible ici aussi. Au début de l'intrigue, la ville mystérieuse du Sud de l'Italie est nommée *P*. A la fin, *Roma* est donnée en toutes lettres. Le « flou » romanesque s'estompe légèrement vers la clôture.

En revanche, dans *Le Labyrinthe du monde*, l'*incipit* implique directement une mise en place très précise du cadre spatio-temporel : Yourcenar y introduit une grande quantité

⁹⁰ Ochs, « Ce que les récits nous apprennent », in *Semen*, p. 38.

de chiffres dont le rôle est avant tout d'établir un pacte « autobiographique » avec le lecteur, puisque ces données reprennent des informations biographiques précises et vérifiables. Pourtant, précision biographique et création littéraire s'entremêlent du début à la fin ; et cette tension se retrouve dans la clôture narrative.

5 Ouverture et clôture en dialogue

Notamment grâce à la théorie de Weinrich, j'ai montré que les ouvertures narratives des deux œuvres étudiées ici contenaient une forte hétérogénéité temporelle. Temps du commentaire et temps du récit s'y entrecroisent de manière intéressante, avec des transitions parfois inattendues. Dans les quatre ouvrages, la toute première forme verbale appartient systématiquement au groupe des temps du commentaire. D'ailleurs, le présent reste dominant par rapport au passé simple ou au *perfetto semplice* dans chaque premier chapitre. Nous avons vu que cette attitude de locution invite le lecteur à maintenir une attention vigilante, créant un lien entre celui-ci et le narrateur. Or, l'idée de la recherche d'un lien avec l'interlocuteur au début de l'œuvre n'est bien évidemment pas nouvelle.

Dans *Rhétorique*, Aristote divise la *dispositio*, l'organisation du discours, en quatre parties, agencées en chiasme. La première et la dernière, l'exorde et l'épilogue, doivent interpeller l'affect du lecteur ou de l'auditeur, tandis que les deux parties intermédiaires, la *narratio* et la *confirmatio*, ont davantage prise sur la rationalité. Ce lien chiasmique, que perçoit également Roland Barthes dans *L'ancienne rhétorique*⁹¹, m'invite à aborder l'ouverture et la clôture narratives, ces deux moments stratégiques, à la fois complémentaires et opposés, dans une relation critique. Pour les Anciens, tandis que l'exorde permet la *captatio benevolentiae* (« *ciò ch'io voglio, è soltanto la mia propria sincerità* », MeS, p. 14), l'épilogue, qui libère le *pathos*, est décisif car il est le dernier moment pour convaincre l'auditoire, avant le silence. Pourtant, avant d'émouvoir, il comprend d'autres démarches propres à la clôture selon les Grecs : énumération et amplification précèdent la commisération⁹². Grâce à l'énumération, l'orateur résume et répète brièvement le discours qui a été le sien. Puis, en amplifiant les arguments, il cherche à le rendre convaincant et donne une interprétation des faits. Finalement, il s'agit de « *far vibrare le corde delle passioni* »⁹³ tout en montrant l'affrontement de forces opposées, ce qui permettra de conquérir la confiance du destinataire. Bien que les instruments rhétoriques soient initialement nés pour le domaine du discours juridique et

⁹¹ Barthes, *L'ancienne rhétorique*, p. 214.

⁹² Cf. Izzo, « *Questione di passioni* », in *Strumenti critici*, p. 438.

⁹³ Izzo, « *Questione di passioni* », in *Strumenti critici*, p. 451.

pensés pour un orateur, il est également heuristique de les appliquer au domaine littéraire, comme le montre Izzo dans son article *Questione di passioni, car incipit et explicit* sont des « soglie "dialogiche" del discorso letterario [...] per la loro natura emotiva (in senso ampio), sono l'oggetto di una precisa retorica delle passioni, troppo spesso ignorata »⁹⁴.

Il a été intéressant d'élaborer une réflexion sur la généricité à partir de la scène d'énonciation mise en relief au début de l'œuvre ; il l'est tout autant à partir de la clôture : « la topica del discorso conclusivo implica, dal canto suo, una ben più impegnativa riflessione sullo scopo ultimo del genere cui il testo appartiene e una valutazione della sua reale efficacia : a chi si è parlato ? A che scopo ? »⁹⁵. En effet, la scène d'énonciation n'est pas uniquement perceptible au début de l'œuvre, mais durant tout le déroulement de celle-ci. Ce concept étant dynamique, elle peut évoluer et être réélaborée au cours du récit. Dans cette perspective, je tenterai à présent, grâce à l'analyse de la clôture, de cerner l'évolution de cette scène de parole instaurée au début de l'œuvre. Morante revient au présent de l'écriture au terme de son œuvre, ce qui implique l'enchâssement de son récit dans cette scène. Mais qu'apporte de nouveau ce retour à la scène d'énonciation ? Répond-il aux mystères posés au début de l'œuvre ? Comme Calvino je me demanderai : « Possiamo fare per il finale considerazioni simmetriche a quelle che abbiamo fatto per l'incipit ? »⁹⁶

Avant d'aller plus loin, il convient d'expliquer ce que j'entends par « clôture ». Ce terme, que l'on peut rapprocher de l'anglais *closure* ou de l'italien *finale*, désigne un processus de cohérence, une forme d'unité. Izzo oppose l'espace restreint de la fin (*ending*) à « un più vasto effetto di chiusura che si costruisce lungo tutto il percorso narrativo, attraverso le sue soglie, dall'inizio alla fine, il vero e proprio processo di costruzione della coerenza del testo »⁹⁷. Il m'apparaît important de considérer la clôture comme un processus conclusif dynamique et non comme un segment précis. Larroux propose, afin d'analyser le processus de clôture, de

remonter le texte à partir de son point final, moins à la recherche de signaux déclarés que d'éléments introduisant dans le contexte final une dose plus ou moins forte d'hétérogénéité. En bonne logique, on sera donc attentif à tout ce qui (en particulier les faits de langue, de style et de rythme) peut briser l'homogénéité du contexte final.⁹⁸

Il n'existe pas une unité précise à laquelle il faut s'arrêter. La clôture ne se trouve pas enfermée dans la dernière phrase, ni dans le dernier paragraphe. Par conséquent, il

⁹⁴ Izzo, « Questione di passioni », in *Strumenti critici*, p. 435.

⁹⁵ Izzo, « Questione di passioni », in *Strumenti critici*, p. 434.

⁹⁶ Calvino, « Cominciare e finire », in *Lezioni americane*, p. 151.

⁹⁷ Izzo, *Telos*, p. 21.

⁹⁸ Larroux, *Le mot de la fin*, p. 32.

serait possible de relever des éléments conclusifs participant du processus de clôture durant l'œuvre entière. Quant à moi, je me contenterai de relever certains éléments intéressants contenus surtout dans l'épilogue de *Menzogna e sortilegio* et dans le dernier chapitre de chaque volume du *Labyrinthe du monde* ; et ceci pour deux raisons. Premièrement, étant donné l'ampleur du corpus choisi, je me dois de définir des passages sur lesquels focaliser mon attention. Deuxièmement, ce qui m'importe dans ce travail est de mettre en relation critique début et fin du récit. Ainsi, je place l'*epilogo* du roman de Morante en symétrie par rapport à l'« Introduzione alla Storia della mia famiglia » analysée plus haut, tout comme je place le dernier chapitre ou la dernière section de chaque volume en symétrie avec le premier chapitre ou la première section. Ainsi, dans *Souvenirs pieux*, la section 1 du chapitre intitulé « L'accouchement » sera mise en relation avec la dernière section du chapitre sur « Fernande » ; dans *Archives du Nord*, la section 1 du chapitre « La nuit des temps » le sera avec la dernière du chapitre « Ananké » ; dans *Quoi ? L'Eternité*, par contre, c'est tout le premier chapitre (« Le traintrain des jours ») qui a retenu mon attention (celui-ci n'étant pas divisé en sections) et qui sera mis en relation avec tout le dernier chapitre (« Les sentiers enchevêtrés »), inachevé quant à lui.

C'est donc dans une perspective dialogique que je me propose de traiter la clôture, dans sa relation avec l'ouverture, comme le préconise Del Lungo, et non comme un moment précis. D'ailleurs, pour revenir à la citation de Larroux, l'une des caractéristiques principales de la clôture se trouve être une plus grande hétérogénéité par rapport au reste de l'œuvre. Je souhaite faire entrer en dialogue l'hétérogénéité de l'ouverture mise en lumière jusqu'à présent, avec celle de la clôture narrative.

Mon analyse de *Menzogna e sortilegio* (je procéderai un peu différemment pour *Le Labyrinthe du monde*) portera sur deux aspects de la clôture, repris de la rhétorique antique : la conclusion et la péroraison. Izzo explique que ces deux moments appartiennent tous deux au processus de clôture. Seulement, la première agit au niveau narratif, impliquant l'information, alors que la deuxième agit au niveau performatif, impliquant les affects et l'interaction avec le lecteur ou l'auditeur. Donc, dans un premier temps, je m'intéresserai aux faits relatés : quel rapport entretiennent-ils avec les faits exposés dans l'ouverture ou tout au long de l'œuvre ? Le lecteur obtient-il satisfaction et tous les nœuds sont-ils défaits ou reste-t-il des événements non dénoués ? La question suivante s'applique aussi bien à l'œuvre de Yourcenar : si différents systèmes de valeurs ont été confrontés dans l'œuvre, quel est l'équilibre qui s'affirme dans la clôture ? Dans un deuxième temps, je m'intéresserai à l'aspect performatif. Les deux énonciatrices

reprennent-elles, comme les Anciens, les trois parties (énumération, amplification et commisération) qui composent la conclusion ? Cherchent-elles à émouvoir le lecteur ? Quels sont les moyens utilisés pour éveiller le *pathos* ? Sont-elles en quête de l'adhésion du lecteur ?

5.1 *Menzogna e sortilegio* : clôture en plusieurs étapes

5.1.1 *Ultimo capitolo* : une clôture textuelle forte

La clôture de *Menzogna e sortilegio* est particulièrement intéressante car elle s'articule en deux étapes principales. Une première « fin » correspond au dernier chapitre du livre, « L'anello torna alla sua prima padrona », tandis qu'on peut considérer l'épilogue comme une seconde fin.

L'épilogue est un discours postposé, de l'information surajoutée à ce que l'on vient de dire, cela conformément à l'étymologie (du grec *epilegein* : dire en outre, ajouter). L'épilogue se trouve traditionnellement séparé du reste du texte, et affiché assez souvent comme tel. Ce décalage donne, semble-t-il, à entendre que ce qu'on va lire n'a pas d'autre fonction que de conclure, de résumer ou bien d'apporter quelque information complémentaire qui, de toute façon, ne remettra pas en cause le dénouement déjà acquis. Tout est joué quand s'écrit l'épilogue.⁹⁹

Larroux ajoute que parfois, « l'épilogue-bilan semble l'équivalent romanesque du procédé qui, au théâtre, consiste à rassembler tous les personnages au cours de la dernière scène »¹⁰⁰. C'est effectivement l'impression que donne celui de *Menzogna e sortilegio* comme je le montrerai plus loin. Quant à affirmer que « tout est joué quand s'écrit l'épilogue », je ne pense pas que ce soit l'avis des Anciens, ni le mien d'ailleurs. Bien que l'histoire soit parfois déjà close, l'épilogue reste le dernier moment pour convaincre le lecteur.

Je commenterai la première fin (« ultimo capitolo ») rapidement car, bien qu'elle soit tout aussi intéressante que la seconde, j'ai choisi d'axer mon analyse sur la « symétrie » *Introduzione/Epilogo*. Avant l'épilogue, le dernier chapitre du roman pose un terme à une vie, celle d'Anna, qui constitue le centre de la trame du récit d'Elisa. Après le décès de son mari, Anna, toujours sous l'emprise du spectre d'Edoardo, agonise durant onze jours, prise par un étrange mal, puis meurt. C'est la fin d'une tragédie, dont Elisa a été à la fois un public attentif et un personnage ayant dû « sostenere in una scena un còmpito di fugare comparsa » (MeS, p. 13). C'est du moins ce que montre l'attitude d'Anna, sur son lit de mort, lorsqu'elle prononce ses dernières paroles, le nom de sa fille : « Elisa, Elisa, in un debole riso di malizia e di allegria, come se nominasse il più comico personaggio che sia

⁹⁹ Larroux, *Le mot de la fin*, p. 153.

¹⁰⁰ Larroux, *Le mot de la fin*, p. 155.

dato d'incontrare al mondo » (MeS, p. 692). Puis, après les derniers gestes rituels chrétiens effectués par Rosaria,

Il significato dell'intera scena penetrò, allora, nella mia mente tarda. Io presi a **battere i denti** così forte che rovinai, assordata dal loro rumore fantastico ; un **vento invernale** mi aggirò, fui succhiata da una **gelida acqua senza lumi**. E l'amara camera materna, accesa dal *mezzogiorno d'agosto*, fuggì per sempre dai miei sguardi, come una nave straniera.¹⁰¹ (MeS, p. 693)

Le champ lexical lié au théâtre est particulièrement présent au moment où le rideau va se refermer sur la scène tragique. Le « comico personaggio » qu'est Elisa – et qui ne semble pas tant avoir sa place dans une telle tragédie – perçoit le « subitaneo spettacolo di quel volto rifierito » (MeS, p. 692) qui annonce pourtant la mort imminente. Puis, c'est la signification « dell'intera scena » qui finit par imposer son évidence à la fillette. La prise de conscience est accompagnée d'une impression de froid (termes en gras), en antithèse avec la chaleur de la mi-journée d'août et avec la fièvre dont succombe la malade.

Les dernières lignes de l'ultime chapitre mettent des mots sur la coupure qui s'effectue entre le décès d'Anna et le moment où Elisa reprend connaissance, environ trois semaines après. La superposition du « je » narrant et du « je » narré est perceptible. L'évènement est vécu une première fois sur le vif, puis vécu à nouveau à travers le souvenir et la rédaction. Elisa-fillette assiste au décès de sa mère, puis semble être happée par les ténèbres à son tour, perdant conscience à cause de son incapacité à faire face à l'horreur de cette séparation. Plus de quinze ans plus tard, Elisa-narratrice revit par le souvenir ce terrible évènement ; au moment où elle « sort » du souvenir pour revenir à la « réalité » de sa chambre, les « sguardi » étant à présent le regard du souvenir, les yeux de l'âme, ce détachement violent semble être une façon de faire son deuil, à distance cette fois-ci, en acceptant de laisser s'éloigner cette « nave », qui devient « straniera » peut-être seulement au moment de compiler les faits. Notons que ce n'est pas Elisa qui s'éloigne volontairement du souvenir, mais bien ce dernier qui largue les amarres et se rend inaccessible pour toujours.

5.1.2 *Epilogo* : retour sur le problème de l'identité

Commence alors l'épilogue. Car si l'histoire d'Anna et de Francesco est terminée, Elisa, elle, n'a pas dit son dernier mot ; l'épilogue fait alors office de réouverture après la clôture du dernier chapitre. Alors que certains détails de l'histoire restent en suspens, l'épilogue a pour mission d'assouvir les dernières questions du lecteur. Que se passe-t-il après la mort de ses parents pour l'insipide Elisa ?

¹⁰¹ Je souligne.

Dopo i fatti narrati nell'ultimo capitolo io giacqui malata e senza coscienza per circa tre settimane ; durante le quali i miei ricordi s'interrompono. Mi ritrovo in un pomeriggio di settembre, già in via di guarigione, in casa di Rosaria : non, s'intende, la casa dove in seguito avrei trascorso tanti anni e dove vivo tuttora ; ma la prima casa, quella dove mio padre ed io sollevamo recarci insieme. (MeS, p. 697)

Tandis que le dernier chapitre était entièrement rapporté aux temps du récit, l'épilogue fait le pont entre deux points zéro : le *perfetto semplice* du récit d'Elisa et le *presente* de la scène d'énonciation. La phrase introductive est scindée en deux parties : avant le point-virgule, Elisa raconte, au *perfetto semplice*, un fait dont elle ne garde aucun souvenir, après celui-ci, le présent surgit. La deuxième partie de la phrase fait référence au souvenir ; en effet, bien que les souvenirs se situent dans le passé, *le souvenir* ou *le fait de se souvenir* est un acte ancré dans le présent. Au moment où Elisa écrit, elle ne peut se souvenir de ces trois obscures semaines. Le verbe « mi ritrovo » semble aussi se situer simultanément sur deux niveaux temporels. Elisa peut s'imaginer quinze ans auparavant, dans la peau d'elle-même petite fille, s'éveillant après une longue absence, mais elle peut également, bien ancrée dans son propre présent, « se retrouver », c'est-à-dire retrouver le souvenir qu'elle garde de cette miraculeuse guérison.

Si le présent est souvent employé pour clore un récit, c'est parce qu'il possède une force conclusive. Ce temps verbal rétablit une contemporanéité entre l'acte d'énonciation, l'évènement énoncé et l'acte de lecture. C'est cette réunion qui rend impossible l'avancement du récit¹⁰². « L'arrivo al presente costituisce uno dei procedimenti cruciali per la ricostruzione dell'effetto cornice nella chiusa del romanzo (pseudo-) autobiografico »¹⁰³. En effet, ce choix temporel « rinsalda la verisimiglianza e garantisce il patto col lettore stipulato all'inizio di ogni racconto – anche solo fittiziamente – autobiografico »¹⁰⁴. L'effet cadre est non seulement rendu par l'usage des temps du commentaire lors de l'ouverture comme lors de la clôture, mais également grâce à des phrases comme celle-ci : « Eccomi, dunque, tornata al punto stesso donde la mia storia ebbe principio » (MeS, p. 704).

Revenons à la miraculeuse guérison d'Elisa qui était en fin de vie selon les dires de sa mère adoptive. C'est grâce aux larmes et aux oraisons de celle-ci qu'elle revient à la vie, comme Jésus, après les larmes de Marie-Madeleine sur le tombeau vide¹⁰⁵. Rosaria,

¹⁰² Cf. Izzo, *Telos*, p. 69.

¹⁰³ Izzo, *Telos*, p. 115.

¹⁰⁴ Izzo, *Telos*, p. 115.

¹⁰⁵ Nombreuses sont les références bibliques tout au long de l'œuvre. L'exemple est notoire en ce qui concerne le rêve d'Elisa, la nuit avant de partir pour Rome. La fillette rêve d'être accueillie par les acclamations et l'allégresse d'une foule entière lors de son entrée dans la ville sainte. Les habitants fixent des banderoles et jettent des fleurs sur son passage. Cette description peut rappeler l'entrée de Jésus à Jérusalem, peu avant sa mort. D'ailleurs, Rome est justement la ville où Elisa

grâce à son amour et à la grâce divine, produit cette résurrection. Mais en réalité, celui qu'elle ne veut pas perdre est Francesco, et si elle tient tant à Elisa c'est parce qu'elle lui rappelle son amant défunt. Voir mourir Elisa est un supplice pour Rosaria, car elle a l'impression de « perdre il suo Francesco per la seconda volta ». D'ailleurs, elle appelle volontiers la fillette « la [mia] Franceschina » (MeS, p. 697). Il paraît clair qu'Elisa n'est pas aimée pour elle-même ; elle fait office de médiatrice, de « pronuba ape » (MeS, p. 31) entre son père et Rosaria, rôle qu'elle joue durant tout son récit. La citation suivante résume bien, à mon avis, la situation d'Elisa du vivant de ses proches :

Io penso, cioè, che a quel tempo, sebbene io fossi appena sulla prima fanciullezza, in realtà mio padre e mia madre erano i miei fanciulli. Non soltanto il nero, disgraziato Francesco, ma la lucente, la superba Anna, non osavano affrontare il mondo se non armati di questo piccolo schermo : Elisa ! Ora minuscolo ponte gettato fra loro e gli altri ; ora ostacolo affinché non li si potesse giungere ; ora scudo per difenderli ! Ora maschera per i loro inganni, ora ventaglio per i lor bisbigli confidenziali, ora bambola per i loro giochi ! Tutto ciò tu fosti Elisa ! E quale altro pubblico, se tu non c'eri, avrebbe assistito alle loro insane commedie ? chi li avrebbe ascoltati, credulo, nel loro farneticare ? chi avrebbe fatto da ingenuo intermediario fra essi e i loro frivoli spettri ? a chi avrebbero confidato senza vergogna i loro tumulti scandalosi ? O Elisa ! (MeS, p. 489)

Non seulement Elisa fait le pont ou le bouclier entre son père et son amante, mais elle joue le même rôle entre ses parents. Jamais aimée pour elle-même, elle est tour à tour adorée pour ce qu'elle possède d'Anna et ce qu'elle possède de Francesco. Cette citation répond en partie au problème d'identification posé dans le premier chapitre du *roman*. En effet, c'est uniquement après le décès de Rosaria qu'Elisa, seule face au monde, peut se reconstruire en tant qu'Elisa. Mais y parviendra-t-elle vraiment ? La clôture semble laisser cette question ouverte.

5.1.3 Le roman entre complétude et lacunes

La question de l'identité perdue est donc reprise dans la clôture. Après la lecture du roman, le lecteur dispose de davantage d'éléments pour saisir le questionnement d'Elisa posé dans l'« Introduzione ». Mais qu'en est-il des autres questions ouvertes durant la narration ? Tout d'abord, certains mystères évoqués dans l'« Introduzione » sont dévoilés au fur et à mesure de l'histoire. Par exemple, le lecteur obtient l'explication de l'étrange mode de vie mené par la chaste Elisa : misanthrope vivant dans la demeure d'une prostituée. Il parvient également à avoir une image plus ou moins complète des circonstances de la fin de ses parents. Finalement, l'identité du mystérieux Alvaro (« il quale è una creatura vivente, sí, ma non umana (altro di costui non voglio dirvi, per ora, né che cosa, né chi sia, riserbandovi la spiegazione del mistero, come nei romanzi

va « mourir » (*sepolta viva*) en se cloîtrant dans sa chambre, puis peut-être renaître comme un phénix...

polizieschi, alla fine del volume) », MeS, p. 17) est dévoilée à la toute fin : il s'agit d'un chat, à qui Elisa dédiera le « "commiato" in versi » final.

La narratrice démontre une volonté de complétude que l'on retrouve dans l'acception du terme *romanzo* de Morante, *genre* qui doit donner « *intera una propria immagine dell'universo reale* »¹⁰⁶. C'est à cette occasion que tous les personnages se regroupent sur la scène, comme pour saluer le public : Elisa se préoccupe de « ricordare un paio di fatti » (MeS, p. 698-699) afin de compléter au maximum l'image que peut avoir le lecteur de certains personnages. Alessandra, la mère de Francesco, Restivo, son ancien collègue, ainsi que Concetta et Augusta, la sœur d'Edoardo, se verront raconter leur fin (si elle est sue) par la perfectionniste Elisa. D'ailleurs, cette aspiration à la création d'un univers « complet » me fait songer au discours que tient Morante vingt ans après la publication de *Menzogna e sortilegio* :

Non ho il coraggio di dirlo perché potrei sembrare una megalomane. Ma ero molto giovane. Ero convinta che il romanzo, come lo si intendeva nell'Ottocento (per la verità la nozione di romanzo, per me, è molto più vasta: l'Iliade, e la Bhagavad Gita sono dei romanzi) era in agonia.. allora io ho voluto fare quello che per i poemi cavallereschi ha fatto Ariosto: scrivere l'ultimo e uccidere il genere. Io volevo scrivere l'ultimo romanzo possibile, l'ultimo romanzo della terra e, naturalmente, anche il mio ultimo romanzo! Volevo mettere nel romanzo tutto quello che allora mi tormentava, tutta la mia vita, che era una giovane vita, ma una vita intimamente drammatica. Volevo anche che il romanzo contenesse tutto ciò che era stata la sostanza del romanzo dell'Ottocento: i parenti poveri e quelli ricchi, le orfanelle, le prostitute dal cuore generoso...¹⁰⁷

Toutefois, malgré cette aspiration à la complétude requise par le *genre*, certaines questions posées durant l'histoire restent ouvertes, une fois la dernière page achevée et le livre refermé. Premièrement, la dernière phrase de l'« Introduzione » fait allusion à l'écriture libératrice : « Ecco perché ubbidisco alle lor voci, e scrivo : chi sa che col loro aiuto io non possa, finalmente, uscire da questa camera » (MeS, p. 29). Or, dans la clôture, cette libération ou reconquête de la réalité de la narratrice est loin d'être acquise. La seule espérance que peut encore nourrir Elisa est dirigée vers le moment où l'écriture prendra fin. Pendant que la rédaction est en cour et qu'Elisa possède l'épistolaire fantastique (les lettres écrites par Anna, attribuées à son cousin), la situation ne semble guère différente de celle exposée dans l'ouverture narrative, quoique la figure maternelle semble adopter un aspect davantage maléfique.

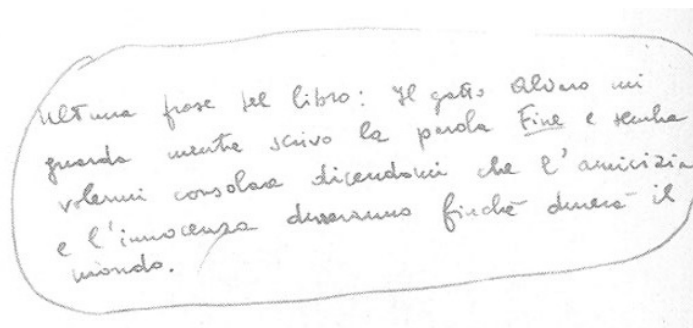
Mentr'io lo sfoglio [l'epistolario], la sua gemmata padrona [Anna] s'aggira intorno a me gelosa, fra rimpianti e sospiri. Ma non passerà molto che, scritta appena la parola *fine* a queste memorie io darò alle fiamme l'Epistolario fantastico : in tal modo, spero, l'ombra materna sarà placata. (MeS, p. 698)

¹⁰⁶ Morante, « Sul romanzo », in *Opere*, p. 1498.

¹⁰⁷ Interview d'Elsa Morante par Michel David pour *Le Monde*, 13 avril 1968. Citation retranscrite dans la « Cronologia », in *Opere*, p. LVII.

Ce changement peut s'expliquer par le déroulement du discours dans le temps. Dans l'« Introduzione », Elisa ne fait pas encore référence à l'épistolaire et elle n'a pas encore décrit les conditions dans lesquelles il a été rédigé. Au moment de la clôture, l'intime folie d'Anna a refait surface. Seule la destruction des lettres semble pouvoir apaiser l'ombre maternelle. D'ailleurs, la citation fait allusion à une vie après l'écriture ; tout ne s'arrête pas au moment où le lecteur arrive au point final pour Elisa. Son espoir de guérison a ses raisons d'être mais le lecteur ne pourra que s'imaginer l'avenir de la jeune femme misanthrope.

Je m'arrête encore sur les mots « scritta appena la parola *fine* a queste memorie » car deux aspects m'y semblent dignes d'attention. Tout d'abord, Elisa définit son texte comme des *memorie*. Ce terme confirme l'une des multiples facettes de la scène d'énonciation, celle qui affirme qu'Elisa écoute sa mémoire. Mais, tandis que Morante propose un *roman*, Elisa écrit des *mémoires* ; il s'agit du déjà nommé *romanzo pseudo-autobiografico*. De plus, ces quelques mots contiennent une « annonce de la fin qui programme explicitement la terminaison du récit »¹⁰⁸. Cette formule se fait même insistante puisqu'elle est répétée quelques pages plus loin : « Com'io m'accingo a tracciare qui sotto la parola *fine* » (MeS, p. 704). Étonnamment, ni les dernières lignes en prose, ni celles en vers ne se terminent par le mot *fine* ! L'énonciatrice pourrait faire allusion au concept de la fin, plus qu'au mot même. Pourtant, sa plume ne trompe point : elle parle de *scrivere* et de *tracciare* ce terme. En réalité, celui-ci apparaît dans l'avant-dernière phrase en prose. « Io devo farmi perdonare [...] la pochezza di tatto e di discernimento da me dimostrata nel trascurare fino alla **fine**¹⁰⁹ un personaggio dei più amabili e importanti, voglio dire il Gatto Alvaro » (MeS, p. 705). En parcourant les manuscrits exposés dans l'exposition « Le stanze di Elsa »¹¹⁰, il est intéressant de constater que la dernière phrase prévue initialement, qui met également en valeur le terme *fine*, n'a pas été maintenue dans la version finale.



¹⁰⁸ Larroux, *Le mot de la fin*, p. 30.

¹⁰⁹ Je souligne.

¹¹⁰ Exposition « Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante », Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 2006. Collection visible sur le site internet : <http://www.internetculturale.it/>

Morante prévoyait-elle de placer cette ultime phrase avant ou après la partie en vers ? Pensait-elle déjà conclure son œuvre par un poème au moment de son élaboration ? Il est pertinent de s'interroger sur le moment de la rédaction de cet énoncé manuscrit. Le titre « ultima frase del libro » invite à penser que cet *excipit* a été écrit avant que l'auteure arrive au terme de sa rédaction, ce qui indiquerait qu'elle avait déjà une idée précise de la manière dont elle comptait clore son livre. En réalité, la fin du poème peut être lue comme une réécriture de cette ultime phrase : « L'allegria d'averti amico / basta al cuore. E di mie fole e stragi / coi tuoi baci, coi tuoi dolci lamenti, / tu mi consoli, / o gatto mio ! » (MeS, p. 706). Le verbe *consolare* se retrouve conjugué (« tu mi consoli »), tandis que le terme *amicizia* est transformé en « amico », ce qui permet une assonance avec les termes « consoli » et « mio ».

Mais revenons à l'avant-dernière phrase finalement choisie par Morante, que j'ai retranscrite ci-dessus. Le terme *fine* apparaît donc bel et bien mais pas exactement où le lecteur l'attend. Il est employé dans un contexte de l'absence, puisque la narratrice met le doigt sur ce qu'elle *n'a pas* fait au cours de sa rédaction. Ainsi, l'aspiration à la complétude montrée peu avant est doublée de la prise de conscience d'une lacune importante aux yeux d'Elisa.

5.1.4 « Canto per il gatto Alvaro » : auto-condamnation

Afin de remédier à cette lacune, *Menzogna e sortilegio* se clôt sur un « "commiato" in versi » dédié au chat Alvaro. Terminer une œuvre en prose par un poème suppose d'un côté une « rupture et une infraction à l'homogénéité »¹¹¹ pour reprendre les termes de Larroux, mais également, en ce qui concerne notre œuvre, un rapport d'homogénéité et de symétrie vis-à-vis de l'exergue en vers, précédant l'« Introduzione ». L'exergue est dédié à Anna, éternel amour insatisfait d'Elisa ; le « commiato » est dédié à Alvaro, unique véritable ami de celle-ci.

A nouveau, l'énonciatrice joue avec le rapprochement entre tradition lyrique italienne et modernité. Ce poème, composé de quatre strophes au nombre de vers variable, contient quelques *novenari* et *endecasillabi*, mais également un certain nombre de vers longs, avec un nombre de syllabes supérieur à onze. Ce ne sont pas tant les rimes qui créent l'incroyable cohérence rythmique et phonique de la composition, mais bien l'accent mis sur les assonances, allitérations et rimes internes. Tout comme pour les

¹¹¹ Larroux, *Le mot de la fin*, p. 34.

autres poésies, l'usage exclusif du présent crée un sentiment d'immédiateté, un lien entre le « je » poétique et le lecteur.

Le thème de la dualité revient constamment dans ces vers : Alvaro est un animal à la fois nocturne et diurne, entre ombre et lumière, dont les deux yeux font écho aux doubles pierres de l'anneau qu'Edoardo offre à Anna pendant leur liaison, leitmotiv durant toute l'œuvre. Le Ciel s'oppose à la vie terrestre où réside Elisa, apparemment déçue d'un paradis perdu, toujours accessible à son chat. « Perenne, tu, libero, ingenuo, / ed io tre cose ho in sorte : / prigione peccato e morte » (MeS, p. 706). Les notions de péché et de damnation sont extrêmement présentes tout au long de l'œuvre. Lu sous cet angle, le livre entier ressemble à un tribunal divin, où siègent accusés, témoins, défenseurs et juges. Reprenons le premier chapitre de l'« Introduzione ». Elisa écrit : « Non ignoro che la mia spiegazione non varrà certo a farmi assolvere : piuttosto a confermare la mia condanna » (MeS, p. 14). Mais Elisa n'est pas la seule accusée. Rosaria, avec ses « delitti » et ses « colpe » est défendue pourtant par Elisa face au Ciel. Tout le récit d'Elisa semble être un plaidoyer pour sa propre cause, ainsi que pour ceux qu'elle aimerait pouvoir absoudre. Sur le banc des accusés : Elisa pour n'avoir pas pleuré à la mort de sa mère adoptive (car elle préférait son double imaginé), pour vivre de l'héritage de cette dernière, gagné de manière « peu honnête » et pour posséder le fameux épistolaire ; Anna, pour avoir été guidée par un « peccato mortale » (MeS, p. 543) et avoir vendu son âme à l'enfer (« io vendo la mia anima all'inferno, in cambio d'essere svegliata da questo sogno, e ritrovare Edoardo ! », MeS, p. 544) ; Rosaria, pour avoir pratiqué la profession de *mala femmina* ; Francesco, ainsi que tous les autres déjà cités, pour avoir « fatto ammalare di menzogna la savia Elisa » (MeS, p. 29) ; et finalement Edoardo, le « vero colpevole, e, potrei dire, inventore di tutta la nostra vicenda, e subdolo tessitore d'ogni nostro intrigo. Egli mi nasconde il volto, forse per vergogna d'avermi, in altri tempi, insidiata e schernita ; o forse per qualche sua nuova malizia » (MeS, p. 28). Dans cette dernière citation, Elisa libère sa place de narratrice inspirée par la *menzogna* et par la *memoria* pour la céder étrangement à Edoardo. La métaphore du tissage, déjà mise en lumière dans le poème « Alla favola » (« la tela è fumo ») revient mais cette fois c'est Edoardo qui tient les fils, tel le manipulateur qu'il a été. En effet, c'est lui qui programme la rupture de l'étudiant Francesco et de sa bien-aimée Rosaria, lui qui fait en sorte que Francesco s'éprenne d'Anna, lui encore qui chasse la courtisane de la ville.

Pour porter un jugement sur tous ces coupables, plusieurs juges : la justice divine, le lecteur et Elisa peuvent tour à tour prononcer la sentence des personnages. Finalement, il y a les témoins, actifs ou passifs, dont la principale représentante est Elisa, témoin de la

tragédie familiale aux premières loges (« e adesso, ascolta, tu sei tesimone, ragazzina », MeS, p. 544). Il est d'autant plus pertinent de parler de tribunal que j'ai choisi d'aborder le sujet de la clôture par la rhétorique ancienne, destinée au discours juridique. En lisant la conclusion (qui appartient au domaine narratif et que j'associe donc plutôt à la partie en prose), ainsi que la péroraison (qui agit au niveau performatif et relève des affects et que j'associe par conséquent à la partie en vers), le lecteur reçoit les dernières informations pour pouvoir se faire une idée de la culpabilité des personnages. Elisa, quant à elle, profite de ces quelques lignes pour l'influencer et poser son verdict final : Anna, Francesco et Edoardo sont absous, mieux, ils tendent même à être associés à la Trinité (« acceso da questo amore fraterno, forse il loro **innocente**¹¹² trio familiare forma a quest'ora nel firmamento una costellazione, che sarà senza dubbio detto del Cugino », MeS, p. 705), tandis qu'elle se réserve un sort plus sombre à elle-même, entre la prison, le péché et la mort.

J'ai montré au début de ce travail que l'exergue en vers est le lieu métaphorique où l'auteure prend le fil et l'aiguille et devient narratrice. Avec le « canto » dédié à Alvaro, c'est l'opération inverse qui s'effectue, car, Morante possédait également, semble-t-il, un chat nommé Alvaro au moment de la rédaction de *Menzogna e sortilegio*. Ainsi, la composition finale serait en quelque sorte le lieu où se rassembleraient narratrice et auteure, où s'entrecroiseraient leurs voix, avant le silence de la fin.

5.2 Trois « clôtures ouvertes » sur l'œuvre et le monde

La mise en place de la clôture diffère passablement dans *Le Labyrinthe du monde*. Aucun volume ne comporte d'épilogue, par contre les deux premiers comportent une *Note* de l'auteur et le troisième une *Note* de l'ami Yvon Bernier. La problématique de la fin se pose différemment pour ces trois volumes qui font partie d'un même ensemble. Le lecteur (d'après 1988) étant conscient qu'il existe une suite aux deux premiers volumes, il n'a pas la même perception de la fin que si cela n'avait pas été le cas. Les trois clôtures ouvertes sur l'œuvre ainsi que sur le monde (y compris sur la mort) rappellent le titre du triptyque. Un labyrinthe ne comporte ni début ni fin, ou du moins, il n'est pas évident de les trouver.

De plus, la narratrice du *Labyrinthe* ne se situe pas à la même distance des événements qu'elle rapporte que celle du *roman* italien. Elisa, âgée de vingt-cinq ans, raconte dans les moindres détails les vies de ses grands-parents, de ses parents, jusqu'à son présent et elle anticipe même le futur avec son intention de brûler l'épistolaire une

¹¹² Je souligne.

fois la plume posée. Qu’y a-t-il à rajouter ? aurais-je envie de demander. Même la lacune concernant son amitié pour le chat Alvaro est comblée *in extremis*. La situation est très différente pour Yourcenar car la scène d’énonciation montre la narratrice en tant que femme d’un certain âge qui ne met aucune limite temporelle à l’histoire. La matière qu’elle s’appête à coucher sur le papier est bien plus vaste : le monde depuis ses origines, et jusqu’à ce que la plume lui tombe des mains. La seule limite posée, comme le prévoit le titre *Archives du Nord*, se situe au niveau spatial. Pourtant, en écrivant, la narratrice n’atteint pas le moment de l’activité d’écriture, ainsi, il *pourrait* lui rester de nombreuses choses à dire. D’ailleurs, elle-même, au moment d’entamer *Archives du Nord*, ne sait pas exactement où la mènera son propre récit. Je me permets de transcrire à nouveau cette fameuse phrase concernant le projet littéraire, car elle me semble également expliquer, dans un sens, l’inachèvement du dernier volume. « Si le temps et l’énergie m’en sont donnés, peut-être continuerai-je jusqu’en 1914, jusqu’en 1939, jusqu’au moment où la plume me tombera des mains. On verra bien » (AN, p. 15-16). En réalité, *Le Labyrinthe du monde* n’a pas de fin, si ce n’est la limite imposée par le corps. Dans cette phrase, Yourcenar prévoit en quelque sorte d’être cueillie par la mort durant l’écriture ; elle ne semble pas se préoccuper de l’achèvement du livre avant son dernier soupir. D’ailleurs comment représenter mieux la pulsation du monde qu’en laissant une fin ouverte ?

A ce propos, la clôture du roman chez les romanciers naturalistes a suscité toutes sortes de préoccupations. Comment représenter le réel ? Préférant éviter les conclusions trop fortes, ils cherchent des stratégies pour atténuer leurs fins. Car comme dit Flaubert, « la bêtise consiste à vouloir conclure »¹¹³. C’est aussi l’opinion de Zola, qui voit dans le dénouement romanesque le moment de « *massima menzogna del testo : la vita non conclude in maniera significativa, così come non si organizza in maniera significativa* »¹¹⁴. L’idéologie est reprise au siècle suivant puisque « *gli studi critici hanno affermato che la forma aperta caratterizza il romanzo del XX secolo* »¹¹⁵. En effet, l’aspiration à représenter le (labyrinthe du) monde passe par un projet de « *rigorosa mimesi* »¹¹⁶.

Da Proust a Joyce, passando per James e Woolf, è il modello della continuità e del non discreto, della tensione all’infinito e quindi alla non chiusura, che si offre quale strumento affidabile di rappresentazione del mondo e si incunea al cuore stesso della scrittura.¹¹⁷

Peut-être qu’en laissant son œuvre inachevée, Yourcenar n’a jamais été aussi proche de cette représentation du réel tant désirée au XX^e siècle.

¹¹³ G. Flaubert, « A Louise Bouilhet », in *Correspondance*, pp. 679-680.

¹¹⁴ Izzo, *Telos*, p. 38.

¹¹⁵ Izzo, *Telos*, p. 47.

¹¹⁶ Izzo, *Telos*, p. 48.

¹¹⁷ Izzo, *Telos*, p. 38.

5.2.1 *Souvenirs pieux : décrire des photographies pour rendre présent*

Le dernier chapitre du volume, « Fernande », revient au couple déjà évoqué dans le chapitre « L'accouchement » : Michel et Fernande. Entre deux, il n'est guère question de Michel et c'est le côté maternel de la famille de Yourcenar qui est mis en lumière. Le chapitre « Fernande » voit grandir sa protagoniste principale jusqu'à sa rencontre avec cet homme plus âgé qu'elle, Michel. La dernière section du chapitre retrace le voyage de noces de presque trois ans que s'offre le nouveau couple, avant que la grossesse de Fernande ne les contraigne à rester au Mont-Noir, château où vit la mère de Michel.

Le présent domine nettement dans cette section qui décrit pourtant un voyage terminé depuis longtemps. Michel et Fernande *villégiaturent, goûtent, s'achètent, fréquentent, visitent* (SP, p. 351-352). Cet usage du présent ne se positionne pas exactement en symétrie par rapport au présent de l'ouverture narrative, qui mettait en scène une femme qui écrit. Le présent « historique » de la clôture réactualise un passé que la narratrice n'a pas vécu et ne peut qu'imaginer. Quelques formes au passé simple entament l'homogénéité de cette dernière section de chapitre, se référant par exemple à des moments antérieurs à l'année 1902 :

En janvier 1902, Michel et Fernande assistent dans le Pas-de-Calais à l'enterrement d'une autre sainte, Marie, sœur de Michel, tuée accidentellement au cours d'une promenade dans le parc par un garde-chasse dont le coup de feu ricocha et lui traversa le cœur. Je reparlerai de la vie et de la mort de Marie. (SP, p. 361)

Non seulement pour la modernité du passage mais également pour son intérêt au niveau des formes temporelles, j'ai choisi d'analyser en particulier, dans la clôture de *Souvenirs pieux*, la description de photographies. Au centre de cette ultime section sont décrites quelques unes des « centaines de photographies » prises au cours des trois années de voyage de noces de Michel et Fernande. Les photos en tant que telles sont absentes du volume, elles n'existent qu'à travers l'*ekphrasis*, le commentaire qu'en fait la narratrice. Dans la scène d'énonciation de l'ouverture, il n'est pas question de ce support iconographique, qui n'a apparemment pas sa place parmi les « lettres » et « pièces authentiques » fausses ou vagues. Les photos auraient-elles un statut plus véridique que les autres pièces pour ne pas être mentionnées parmi les supports douteux ? Au moment où les photos « entrent en scène », arrive-t-on à un point de la narration n'admettant plus le doute ? Le statut de ce support iconographique est ambigu : il semble se situer entre l'incertitude et une clairvoyance presque inquiétante.

En faisant recours aux photos, Yourcenar réactualise la scène d'énonciation montrant une femme qui écrit. « Nombre d'entre elles, de type quasi stéréoscopique, forment de longues bandes roulées comme des papyrus, qui se recourbent des deux bouts

quand j'essaie de les mettre à plat » (SP, p. 356). Le « je » est toujours l'écrivain penchée sur son bureau – le lecteur est rassuré –, en contact avec des pièces sortant d'un passé si lointain qu'elles font penser à des papyrus. Pourtant les clichés, que l'on aime à voir comme une image de la réalité, sont trompeurs. « Leur ton sépia les emprunt d'une inquiétante mélancolie : on les dirait pris sous cette lumière infra-rouge à laquelle, assure-t-on, on distingue mieux les fantômes » (SP, p. 356). Entre présence et absence, la photographie inscrit le moment unique dans une durée ; elle est la trace d'un temps passé dans le présent. Comme une fleur, elle a tout d'abord sa fraîcheur, puis elle passe. « Le souvenir s'est évidemment fané par la suite comme ces clichés eux-mêmes » (SP, p. 357). Interrogée sur sa fascination pour les photographies, Annie Ernaux, auteure contemporaine qui y fait souvent recours dans ses récits, déclare : « [La photo] c'est le tragique de notre vie, c'est le réel et le temps »¹¹⁸.

La photographie, chez Yourcenar, se trouve au croisement des temps : entre passé, présent et futur. Tout en attestant ce qui a été, elle semble prévoir le futur. « Venise paraît mourir par anticipation du mal dont elle meurt aujourd'hui [...] Les palais de Dresde et de Wurzburg, pris un peu de guingois par ce photographe amateur, semblent déjà déjetés par les bombardements de l'avenir » (SP, p. 356). Les photos sont comme hantées par des « présences [qui] animent parfois ces décors de luxe » (SP, p. 356). Ces « présences » (à mettre en lien avec le temps du *présent*), moins que des êtres, semblent reprendre les fantômes évoqués peu avant. Paradoxalement, elles « animent » les photos, comme si l'objet iconographique devenait plus vivant grâce à la représentation d'êtres vivants. Rappelons toutefois que le verbe animer, du latin *animare* vient du terme *anima*, l'âme. Une âme sur une photo, c'est en quelque sorte un fantôme errant parmi les vivants.

Ce passage est frappant pour sa modernité car il contient de nombreuses phrases privées de verbe conjugué. Les phrases nominales, à participes présents et passés, ainsi que les phrases à présentatif (voici, voilà) permettent au texte de tenter de saisir l'instantanéité des clichés. « Voilà Trier » (SP, p. 356), « Voici Fernande. Fernande penchée vers la fontaine à Marienbad, tenant d'une main un bouquet » (SP, p. 357). La narratrice semble inviter le lecteur à se rapprocher d'elle, afin qu'elle puisse lui montrer les membres de sa famille. A mon avis, l'usage des participes permet une symbiose encore plus forte entre énonciatrice et énoncé, ainsi qu'entre énonciatrice et lecteur que si le présent ou un autre temps du commentaire avait été utilisé. Le fait de ne pas utiliser de verbe conjugué démontre une immédiateté considérable et rapproche à tel point ce dont

¹¹⁸ Propos d'Annie Ernaux lors d'un entretien public à l'occasion du colloque de Fribourg (Suisse), le 21 mai 2010.

on parle de celui qui en parle que, vu dans cette perspective, le verbe conjugué semblerait imposer une distance entre la personne et l'objet. Trier et Fernande sont là, devant nos yeux, leurs mouvements les représentent et les enferment en même temps dans une sorte de fixité. La mère de la narratrice n'est plus cette figure qui avait parfois tendance à être abstraite. Elle s'incarne et ses gestes ne peuvent plus être détachés de sa personne.

La description de photographies est également présente dans *Menzogna e sortilegio*, dans le deuxième chapitre de la dernière partie. Le chapitre raconte les visites d'Anna et d'Elisa au palais Cerentano, afin de rencontrer Concetta, et de vivre ensemble l'illusion que le bel Edoardo tant aimé n'est pas mort. La chambre de Concetta, véritable temple dédié au semi-Dieu qu'elle voit en son fils, est remplie de portraits le représentant. Tout d'abord, les photographies sont décrites à l'imparfait. L'homogénéité du texte se perpétue dans les descriptions picturales. Mais plus la description avance, plus l'instantanéité se révèle. On passe de phrases comme « Edoardo **appariva**¹¹⁹ un poco più grande, ma ancora in vesti feminee. L'abito che egli **indossava** [...] » à des phrases à présentatif, accentuant l'immédiateté mise en avant par la photographie : « **Eccolo**, quindi, fanciullo [...] **Eccolo** in groppa a un cavallo [...] **Qui** siede al pianoforte, **qui** suona la guitarra [...] **Eccolo** giovinetto [...] **Qui**, fattosi un uomo [...] » (MeS, p. 564). Petit à petit, la narratrice semble de plus en plus envoutée par les portraits. En passant de l'imparfait au présent, en passant de phrases neutres et à des phrases à présentatifs et déictiques, Edoardo prend vie aux yeux de la narratrice. Le mythe d'Edoardo s'empare de la profane Elisa.

Bien que la photographie en elle-même soit immobile, la description de celle-ci amène le mouvement. Je pense que le lecteur d'une *ekphrasis* parvient mieux à s'imaginer le geste de la personne photographiée que celui qui a la photo entre les mains. C'est toute la force de la littérature : elle parvient à insuffler la vie. En d'autres mots, grâce au commentaire, les photos s'animent. La description des photographies est l'aboutissement d'un processus qui a tenté de faire revivre Fernande et ses proches. Dans l'ouverture narrative, celle-ci est nommée « une Belge » ; son mari « un Français ». Puis, on leur donne un titre, ainsi qu'une initiale : « Monsieur et Madame de C. ». Mais assez vite, leurs prénoms prennent le relais, et le lecteur est autorisé à entrer dans l'intimité des deux personnages, dont les photographies participent au dévoilement.

« Mais ces excursions et ces exercices cessent bientôt » (SP, p. 362). Cette phrase, annonçant la fin des trois années de voyages effectués par Fernande et Michel, annonce également la conclusion du livre. « Même à pied, et sous le doux soleil de septembre, le tour du parc, avec ses prairies et ses sapinières, est trop fatigant pour Fernande » (SP, p.

¹¹⁹ Je souligne.

362). L'énoncé porte à croire que Fernande est trop faible pour se promener car elle est enceinte. D'ailleurs, l'ultime phrase du volume semble le confirmer : « Mon visage commence à se dessiner sur l'écran du temps » (SP, p. 363). Pourtant, Yourcenar est née le 8 juin, comme l'affirment l'*incipit* et n'importe quelle biographie, ce qui implique qu'elle ait été conçue vers la mi-septembre. Les dates sont-elles cohérentes ? Fernande pouvait-elle être déjà fatiguée au premier mois de sa grossesse ? J'imagine que Yourcenar a voulu être exacte dans ces dates, pourtant, un arrière-goût de mystère persiste pour moi.

Cette toute dernière phrase peut être perçue comme une réponse au koan zen de l'épigraphe. - « Quel était votre visage avant que votre père et votre mère se fussent rencontrés ? » - « Mon visage commence à se dessiner sur l'écran du temps ». Dans ce dialogue, le terme « visage » est utilisé dans deux acceptions différentes. Le koan zen fait référence au visage de l'âme, à quelque chose d'immatériel qui se prête volontiers à méditation. Yourcenar, beaucoup plus terre-à-terre dans la clôture de l'œuvre, considère le développement du fœtus. Etrangement, alors qu'elle ne pouvait, dans l'ouverture narrative, s'identifier avec « ce bout de chair rose » (SP, p. 12), elle peut le faire avec le fœtus que porte Fernande, le pronom possessif *mon* en est la preuve. Ainsi, après s'être réappropriée les vies de sa famille maternelle, le problème d'identification entre le « je » narrateur et le « je » narré, posé au début, semble s'être résolu. Mais cette « conquête » durera-t-elle dans les prochains volumes ?

5.2.2 Archives du Nord : se raconter, c'est parler d'une autre

L'analyse des formes verbales dans la dernière section d'*Archives du Nord* m'invite à traiter d'une particularité, à mon sens digne d'intérêt : l'usage du futur. La narratrice se positionne clairement sur un point de la chronologie postérieur de nombreuses années par rapport à son texte, raconté aux temps du récit dans l'avant-dernière section, puis, dans le dernier chapitre, aux temps du commentaire, avec un usage majoritaire du présent. Elle profite de cette position, qui lui donne une vue d'ensemble sur toute une époque, pour jouer de façon subtile avec les temps, ainsi que pour donner sa vision critique du monde. Tirillée entre le désir de raconter une histoire et la tentation de faire part au lecteur des associations d'idées que celle-ci provoque, Yourcenar s'arrête au moment d'entamer son envolée, bien souvent sinistre, vers le futur.

On gravit déjà la colline sur laquelle s'étend l'ombre noire des sapins qui donnent leur nom à la propriété. Dans douze ans, livrés en holocauste aux dieux de la guerre, ils seront fumée, et fumée en haut le moulin et le château lui-même. Mais ce qui n'est pas encore n'est pas. (AN, p. 364)

Ces quelques phrases démontrent la difficulté qu'éprouve Yourcenar à décrire une époque et un milieu en faisant abstraction des événements tragiques qui les percuteront. En effet, dans tout *Le Labyrinthe du monde*, l'auteure se plaît à tracer des liens entre les époques, à bondir du passé au présent, jusqu'au futur. Pourtant, le futur reprend le dessus, comme malgré la narratrice, afin de prédire certains événements postérieurs au « mois de juillet 1903 » (AN, p. 363). Le dernier tiers de l'existence de Michel est résumé de manière fulgurante, tout comme « les temps que [Yourcenar] vivra [et qui] seront les pires de l'histoire » (AN, p. 366). Ces dernières pages prennent une vitesse soudaine, parallèle à la vitesse prise par le monde à l'époque de la globalisation : « La vitesse annulant les distances annulera aussi la différence entre les lieux, traînant partout les pèlerins du plaisir vers les mêmes sons et lumières factices » (AN, p. 367). Ce sombre tableau de ce que j'ai envie d'appeler « notre époque » (qu'est-ce que quarante ans, quand on débute un ouvrage à la nuit des temps ?) montre une société où toutes les différences sont aplanies, où la richesse de l'altérité est en train de se perdre.

Dans un monde où « l'homme, pris de folie, se croit tout puissant » (AN, p. 368), la nature, si chère à Yourcenar, est terriblement menacée. Le paradis terrestre luxuriant décrit dans l'ouverture narrative n'est plus qu'un pauvre corps maltraité.

Des centaines d'espèces animales qui avaient réussi à survivre depuis la jeunesse du monde seront en quelques années anéanties pour des motifs de lucre et de brutalité ; l'homme arrachera ses propres poumons, les grandes forêts vertes. L'eau, l'air, et la protectrice couche d'ozone, prodiges quasi uniques qui ont permis la vie sur la terre, seront souillés et gaspillés. (AN, p. 367)

Yourcenar désire transmettre une prise de conscience au lecteur. Avec les temps du commentaire, elle s'adresse à son affect, comme l'aurait fait l'orateur antique pour convaincre. Après l'avoir fait rêver avec la description de la beauté de la nature des origines, elle le ramène à la triste réalité de l'ici et maintenant. Bien que l'écrivaine partage des réflexions qui lui tiennent à cœur, la première personne n'est employée qu'à trois reprises. En effet, c'est la troisième personne du singulier qui domine nettement les ultimes pages du livre. La narratrice, se désignant comme « la petite », « la nourrissonne » ou encore « leur fardeau », se distancie, tout comme dans l'ouverture du premier volume, de cet être, ce « Moi disparu » (QE, p. 203), si différent de ce qu'elle est devenue. En amalgamant l'innocence de la nouvelle-née¹²⁰ et les atrocités du siècle, Yourcenar dévie le poids qui pèse sur ses épaules (« L'état du monde qui pèsera un jour sur cette nouvelle-née », AN, p. 368). Au lieu d'affirmer une tristesse présente, elle la

¹²⁰ Selon *Le Robert*, l'adjectif reste généralement invariable dans le composé « nouveau-né ». Pourtant, Yourcenar faisant partie de ces auteurs modernes qui prennent le parti d'écrire « une nouvelle-née », je reprends ses mots.

reporte sur une enfant qui ne connaît pas encore cette tristesse. Cela permet-il à la narratrice de se décharger de cette oppression ou cela accentue-t-il l'effet pathétique de telles pages ? Certes un peu des deux.

En débutant son récit « *avant la naissance du monde* » (AN, p. 16), puis en le terminant avec une scène montrant la petite Marguerite à six semaines, la naissance de la vie sur la terre et celle de l'être singulier sont mises en parallèle. Pourtant, entre ces deux naissances, l'empreinte de l'homme a ravagé le monde. L'être singulier, au bout de cette longue chaîne de la vie, est là pour le constater et le relater. Pourtant, loin de la narratrice l'idée de vouloir rapprocher la nouvelle-née et celle qui la raconte. L'usage des pronoms personnels montre bien une scission entre ces deux instances : « L'enfant qui vient d'arriver au Mont-Noir est socialement une privilégiée ; elle le restera. Elle n'a pas fait, du moins jusqu'au moment où j'écris ces lignes, l'expérience du froid et de la faim » (AN, p. 368). Ainsi, le moment de l'écriture est séparé de l'expérience vécue jusque-là. Ce « elle » n'est pas uniquement cette lointaine nourrissonne, c'est l'individu raconté, depuis sa naissance jusqu'au moment où il prend la plume. « Elle », c'est le passé ; « je », c'est le présent. Etant donné que la personne qu'on raconte à la troisième personne se situe dans le passé, elle peut être perçue dans sa globalité, dans sa finitude ; le « je » narrateur, au contraire, se situe dans le présent et se dirige vers l'avenir, il est fuyant et mouvant, il n'est pas accompli. Dans cette optique, les verbes employés au futur recouvrent un laps de temps depuis l'été 1903 jusqu'à la rédaction du *Labyrinthe*, voire présagent les années postérieures. « Elle ne sera guère entravée, comme tant de femmes le sont encore de nos jours, par sa condition de femme, peut-être parce que l'idée ne lui est pas venue qu'elle dût en être entravée » (AN, p. 369). Certaine de ne pas être entravée dans l'avenir, comme elle ne l'a pas été jusqu'à présent, le futur prend une valeur générale. Il décrit autant le passé que le présent et le futur de la femme qui écrit.

Pour Yourcenar, se raconter ne signifie pas s'arrêter aux incidents de la vie, sinon les interroger pour arriver à la personne dans sa profondeur. Dans *Archives du Nord*, elle fait allusion à une volonté autobiographique, qui fait écho au livre à venir *Quoi ? L'Eternité*, celui des tomes reflétant le plus la vie de l'auteure.

Les incidents de cette vie m'intéressent surtout en tant que voies d'accès par lesquelles certaines expériences l'ont atteinte. C'est pour cette raison, et pour cette raison seulement, que je les consignerai peut-être un jour, si le loisir m'en est donné et si l'envie m'en vient.

Mais il est trop tôt pour parler d'elle, à supposer qu'on puisse parler sans complaisance et sans erreur de quelqu'un qui nous touche inexplicablement de si près. (AN, p. 369-370)

Pour Yourcenar, l'autobiographie ne va pas de soi. Non seulement il y a un temps pour se raconter (trop tôt, c'est trop tôt), mais de plus, parler de soi, c'est parler « d'elle ».

Le lien entre le « je » narré et le « je » narrant n'est pas évident, il est même inexplicable. Pourquoi ne puis-je parler de cette personne que j'ai été mais que je ne suis plus, sans être touché ? Quel est donc ce lien qui me lie à mon passé et qui me le rend à la fois étranger et pourtant mien ? Yourcenar renverse ce qui pourrait être un lieu commun ; à savoir que l'on peut parler avec plus d'exactitude de sa propre vie que de la vie des autres.

Les pronoms « elle » et « je » sont également séparés par une conscience différente du monde qui l'entoure. L'enfant n'est pas encore pleinement consciente des atrocités de celui-ci ; elle vit comme coupée du monde, dans le paradis verdoyant et luxuriant de la naissance du monde car elle *ne sait pas*. La narratrice nous invitait dans l'ouverture à regarder « les arbres à feuilles caduques roussir à l'automne et les sapins balancer au printemps leurs aiguilles toutes neuves encore couvertes d'une mince capsule brune » (AN, p. 19). Elle propose le même genre de vision à son personnage la représentant à l'âge de six semaines, dans l'*excipit* : « Laissons ses yeux neufs suivre le vol d'un oiseau ou le rayon de soleil qui bouge entre deux feuilles. Le reste est peut-être moins important qu'on ne croit » (AN, p. 370). Le volume s'ouvre et se conclut sur la contemplation de la nature. Les yeux de la narratrice se tournent vers l'imagination afin de *voir* une nature qu'elle ne peut que se représenter mentalement. Ceux de l'enfant observent une nature qui semble tout aussi belle que la nature originelle mais que ses yeux d'adulte percevront comme terriblement maltraitée et ravagée. Ouverture et clôture rappellent d'ailleurs l'épigraphe du volume (« Il en est des races des hommes comme de celles des feuilles », AN, p. 11). Les feuilles semblent représenter un monde parallèle qui réfléchit le nôtre et permet une prise de conscience, tant sur le plan généalogique que sur le plan écologique.

J'ai montré que l'*excipit* de *Souvenirs pieux* met en scène une narratrice parvenue à renouer avec son identité mise à mal dans l'ouverture narrative (« mon visage commence à se dessiner sur l'écran du temps », SP, p. 363). Pourtant, le volume suivant divise une fois de plus le « je » narrant et le « je » narré. Cela montre à nouveau la recherche d'une prise de position de l'énonciatrice par rapport à elle-même. Une fois l'identification avec une partie de soi effectuée, rien ne prouve qu'elle est définitive. La construction de soi est en perpétuelle évolution et rien n'est acquis, pas même sa propre identité.

5.2.3 Quoi ? L'Éternité : une porte ouverte sur l'infini

Alors que *Souvenirs pieux* et *Archives du Nord* forment les « deux panneaux d'un diptyque » (AN, p. 16), *Quoi ? L'Éternité* s'écarte légèrement du sillon tracé par les deux premiers volumes. Trois années séparent la publication de ces deux premiers livres, tandis que le troisième paraît onze ans après le deuxième, posthume. Le désir de se raconter

émis dans *Archives du Nord*, se réalise de manière surprenante dans *Quoi ? L'Éternité*, où, visiblement, il n'est plus trop tôt pour parler de soi. Pourtant, plutôt rares sont les passages où Yourcenar parle clairement d'elle-même ; elle continue à le faire à travers les autres.

Bien que ce tome soit celui où Yourcenar retrace ses souvenirs le plus explicitement, c'est celui qui me semble, sous certains aspects, le plus romanesque. Par exemple, l'*incipit* ne contient pas de métalepse indiquant le projet de l'énonciatrice de parler de sa propre famille (le lecteur est directement plongé dans la vie de Michel). Il faut attendre la page 77 pour que Yourcenar rappelle son appartenance au triptyque :

Dans *Archives du Nord*, j'ai pris à Michel sept ou huit détails, rapportés parfois à de longs intervalles, ayant trait à la visite de son père à Londres pour essayer de lui faire quitter une maîtresse anglaise, et épouser en France une jeune personne noble et pauvre qui allait l'entraîner plus loin que toutes les Bacchantes de l'Angleterre. Le vieux Monsieur comptait aussi sur ce dernier voyage pour faire quelques achats à Bond Street, voir la Tour, et jouir du confort de l'Hôtel Brown. Ces quelques informations, pressurées jusqu'à la dernière goutte de suc, fournissent dans *Archives du Nord* la matière d'une dizaine de pages ; je ne crois pas y avoir ajouté rien qui n'était pas implicitement en elles, ou qui n'appartenait pas à la matière de mes personnages. C'est ainsi, mais avec plus de scrupules encore que je voudrais replacer dans son champ magnétique l'existence de Jeanne. (QE, p. 77)

Dans ce passage, la scène d'énonciation d'*Archives du Nord* est ré-énoncée (ce qui prouve qu'une scène d'énonciation peut encore être modifiée après la parution de l'œuvre), et posée en comparaison avec celle de *Quoi ? L'Éternité*. Mais où est la part de réalité et où est la part de fiction lorsqu'une énonciatrice affirme se baser sur des informations implicites et n'ajouter rien qui n'appartienne à la matière de ses personnages ? Car il est bien question de personnages, et non de personnes... Où sont les scrupules lorsque Yourcenar parle d'une certaine Jeanne de Reval, mariée à Egon, alors que celle-ci s'appelait en réalité Jeanne de Vietinghoff et était mariée à Conrad ?¹²¹

L'usage des dialogues est une différence assez flagrante entre les deux premiers volumes et le troisième, qui a tendance également, à mon avis, à « tirer » le livre du côté romanesque. Tandis que le dialogue est presque complètement absent dans *Souvenirs pieux* et *Archives du Nord*, il occupe une place non négligeable dans *Quoi ? L'Éternité* et en particulier, justement, dans le dernier chapitre, relatant les aventures d'Egon, parti à la recherche de sa famille, en Estonie, durant la Première Guerre mondiale. Les dialogues me semblent être un bon exemple de ce que l'on obtient, après avoir pressuré les informations « jusqu'à la dernière goutte de suc ». Effectivement, Yourcenar n'est pas présente lors des aventures d'Egon/Conrad pour pouvoir les rapporter exactement. D'ailleurs, celles-ci ont-elles vraiment eu lieu ? Et même si c'est le cas, il est peu

¹²¹ Cf. Goslar, *Yourcenar. Biographie*, p. 76.

probable que Conrad ait raconté son voyage à Yourcenar dans les moindres détails. Ainsi, l'usage du dialogue dans un récit comme *Quoi ? L'Eternité* pose nécessairement la problématique du rapport entre fiction et réalité.

Il est également intéressant de se demander en quoi cette « fin » inachevée est différente des deux autres fins de volume. Tandis que la clôture du troisième volume qui est également la fin du *Labyrinthe du monde* reste mystérieusement ouverte, les clôtures de *Souvenirs pieux* et *Archives du Nord* concluent certes chaque volume, mais elles sont également une ouverture sur le volume suivant. Les clôtures des deux premiers volumes s'achèvent sur le début de la vie de Yourcenar et le lecteur attend peut-être un prochain volume orienté davantage vers la vie de l'écrivaine. Si c'est le cas, il se peut qu'il soit déçu qu'elle ne raconte pas plus explicitement ses souvenirs dans *Quoi ? L'Eternité* ; pourtant, si l'on y regarde de près, la trame relate certains événements de la vie de Yourcenar de façon détournée. Par exemple, le trio composé des époux et de l'amant du mari (Jeanne, Egon et Franz) ne peut être sans lien avec l'histoire de Yourcenar, qui a entretenu une relation avec Jerry, jeune photographe de vingt-huit ans, alors qu'elle-même était âgée de septante-cinq ans. Leur liaison est bouleversée par l'arrivée de Daniel, compagnon de mauvaise influence pour Jerry. Goslar écrit : « L'expérience avec Jerry comblera les vides de l'histoire de Jeanne et d'Egon : la tragédie de Goa sera, comme toujours, repoussée dans le temps et dans l'espace et deviendra le scandale de Rome de 1909, attribué à Egon et à son ami Franz »¹²². L'œuvre se nourrit certes de bribes de réalité, mais celle-ci est reconfigurée, ou, pour reprendre les termes de Borutti, elle est modelée-façonnée-construite¹²³.

La perspective de Del Lungo convient particulièrement bien au cas du *Labyrinthe du monde* car le triptyque est non seulement ouvert sur le monde, sur la vie de Yourcenar et de ses proches, mais chaque volume dialogue également avec les deux autres, ainsi qu'avec toute l'œuvre de Yourcenar.

¹²² Goslar, *Yourcenar Biographie*, p. 339.

¹²³ « L'approche épistémologique qui considère la fiction comme le mode fondamental de la connaissance en sciences humaines fait référence à une notion de fiction qui relève moins du champ sémantique de "feindre-simuler", et donc du mensonge et de l'illusion de vérité, que du champ sémantique de "modeler-façonner-construire" (angl. *to shape* ; all. *darstellen, bilden*), et donc de la production symbolique et formelle (*poiésis*) d'une réalité (comme le suggère le mot latin *fingere*, d'où notre terme "fiction") ». Borutti, « Fiction », in *Dictionnaire des sciences humaines*, p. 460.

Cependant, le début et la fin existent bel et bien dans le roman, et se définissent exactement comme frontières de l'espace fictionnel. Mais le critique de nos jours, en voie de désintoxication après quelques décennies de lectures structuralistes intratextuelles, est bien obligé d'admettre qu'une telle frontière constitue moins une *séparation* qu'une *ouverture*. En effet, même si le début et la fin délimitent le texte [...], il s'agit dans les deux cas de seuils à *double sens*, ouverts à la fois vers le texte et le monde, où s'articule précisément la relation entre l'œuvre littéraire et son dehors – contexte, savoir, histoire. Un roman, donc, fait semblant de commencer et de finir dans la mesure où son commencement et sa fin ne peuvent rien avoir d'absolu : moins qu'une frontière, ces deux espaces doivent être considérés comme une transition, un passage, voire un *entre-deux*.¹²⁴

Même la fin de la dernière œuvre de l'écrivaine ne peut rien avoir d'absolu puisqu'elle reste suspendue dans l'inachèvement. Cette fin, s'arrêtant sur un détail a priori insignifiant, et qui aurait certainement plu aux naturalistes, est peut-être, en fin de compte, la plus appropriée pour rester proche de la réalité d'une vie. La mort cueillant l'écrivaine au beau milieu de l'écriture, une histoire inachevée est sans doute ce qui convient le mieux à un livre nommé *Quoi ? L'Éternité*. Le titre semblait présager que l'œuvre ne finirait pas vraiment.

Bien que, dans l'optique de Del Lungo, toute œuvre soit ouverte sur l'extérieur, il reste important de montrer que la clôture/ouverture d'un livre terminé par l'auteure et la clôture/ouverture d'un livre non clos volontairement par l'auteure, ont bien entendu leurs différences. L'une de ces différences est perceptible dans l'usage des temps. Je rappelle que Weinrich donnait à l'ouverture et à la clôture une fonction de « frontière entre monde commenté et monde raconté. Elles enserrent le corps narratif proprement dit où se fait la progression du récit »¹²⁵. Différents marqueurs linguistiques invitent à considérer début et fin dans leur fonction de cadre. Effectivement, autant *Menzogna e sortilegio*, que *Souvenirs pieux* ou *Archives du Nord* commencent et se terminent avec des formes temporelles appartenant aux temps du commentaire. Seul le volume *Quoi ? L'Éternité*, dont la toute première forme temporelle est un présent, se termine pourtant par un passé simple. Ce constat confirme la théorie de Weinrich, qui perçoit la conclusion comme un moment ramenant le lecteur du monde raconté au monde commenté. Le retour aux temps du commentaire, ce rapprochement entre la temporalité de l'œuvre et du lecteur, n'est pas effectué dans *Quoi ? L'Éternité*, dû à l'inachèvement de l'œuvre.

Pourtant, le dernier chapitre du volume, intitulé « Les sentiers enchevêtrés », n'est pas dépourvu de temps du commentaire et une fois de plus, l'auteure fait un usage extrêmement intéressant des temps verbaux. Le chapitre est basé sur le récit au passé simple du voyage d'Egon. Certains passages sont relatés au présent, bien qu'ils se situent à la même distance temporelle que les autres événements. Tentons de comprendre les

¹²⁴ Del Lungo, « En commençant en finissant », in *Le début et la fin du récit*, p. 8.

¹²⁵ Weinrich, *Le Temps*, p. 114.

motivations de ce genre de transitions. Le passé simple maintient les événements dans un passé lointain, contenant une part d'imprécision pour la narratrice qui n'y a pas assisté. Lorsque le présent surgit, c'est comme si l'on entrait dans les pensées d'Egon et que celles-ci guidaient le lecteur. Souvent, lorsque ce temps verbal est employé, la notion de souvenir n'est guère loin, car se souvenir, c'est rappeler à son propre présent des événements passés. Le passage suivant est inséré au milieu du récit au passé simple :

Ses souvenirs se précisaient. Ce n'était pourtant pas Woironovo, où l'ample parc s'étalait majestueusement au centre d'un grand cercle d'arbres, paysage d'enfance, qu'il avait à la fois haï et aimé. Ici, il est chez lui, tout est bien. On dirait qu'il l'a quitté depuis si longtemps que le départ et l'absence ont cessé de compter. Une maisonnette de bois, jadis peinte en blanc, se blottit au fond d'une clairière, reliée au monde par un sentier où tout au plus une carriole peut passer. C'est là qu'il a amené Jeanne, après son accident de télégue, pour lui épargner l'accueil cérémonieux et froid des siens. Sitôt qu'il a mis le pied sur la marche un peu branlante du seuil, il ne doute plus. Un point d'eau, d'où elle aimait à entendre le plongeon d'une grenouille, confirme par son bruit ce souvenir. C'est là qu'elle venait s'asseoir, par les premiers beaux jours, sur un banc qui n'a pas changé. Il se rappelle d'ardentes discussions politiques avec le jeune médecin. Vit-il ou rêve-t-il ? Il lui semblerait presque aussi impossible d'avoir peur dans ce lieu que dans les limbes ou au ciel. (QE, p. 318)

On peut considérer ce passage comme un monologue intérieur narrativisé, c'est-à-dire rendu à la troisième personne, au discours indirect libre. Yourcenar tente de sortir pour un instant de son présent d'écriture et d'entrer dans les souvenirs d'Egon. Notons d'ailleurs que plusieurs verbes du chapitre ayant trait à l'évocation sont conjugués au présent : *il évoque, il se souvient* (QE, p. 322), *il revoit* (p. 324), *il imagine* (p. 325). A nouveau, je considère ces transitions parfois surprenantes comme un moyen d'expérimenter la distance à tenir face à un événement à relater. Tout comme Morante et Yourcenar le font par rapport au récit de soi, Yourcenar le fait à présent à propos du récit de l'histoire d'autrui.

Non seulement la clôture de *Quoi ? L'Eternité* ne revient pas au présent, ni à un lien explicite avec l'énonciatrice comme le font les autres œuvres, mais elle ne présente également aucun lien évident avec l'ouverture narrative. Le livre commence avec la description au présent de Michel et se termine par le voyage d'Egon, au passé simple. Les dernières pages racontent le chemin du retour du protagoniste, après une visite risquée aux siens, durant la Première Guerre mondiale. La dernière étape du voyage se déroule à Francfort, où Egon offre un gîte à un jeune soldat. Réveillé par un cauchemar, ce dernier suit Egon qui l'emmène dans un bar, où il se met à insulter les ennemis de l'Empire. Après la description de cet incident vient le dernier paragraphe écrit par Yourcenar :

Egon se leva silencieusement pour payer l'alcool et les cafés, et sortit. Le garçon à l'intérieur continuait à brailler, ce qui d'ailleurs ne dérangeait personne. Les trains se remirent en marche quelques heures plus tard. Le télégramme qu'il avait expédié la veille n'arriva qu'après lui. (QE, p. 337)

Cette fin, mettant en avant un détail à première vue plutôt insignifiant, est pour le moins abrupte. Pourtant, à bien y regarder, elle n'est pas anodine. Il convient toutefois de rester prudent quant à l'interprétation de ce dernier paragraphe, qui mérite en particulier l'attention de par sa position finale, qui n'était toutefois pas volontaire. Yourcenar était-elle consciente, au moment d'écrire ces lignes, qu'elles seraient les dernières ? Le mystère qui plane autour des derniers mots m'invite à essayer de trouver un sens, peut-être un lien entre l'écriture d'un télégramme par Egon et celle de son dernier ouvrage par l'écrivaine.

Tout d'abord, le paragraphe démontre une vitesse extrême. En quatre phrases, Egon passe d'un bar de Francfort au lieu de son retour. Le retour est tellement rapide que le télégramme n'a pas le temps d'arriver. Le lieu de l'arrivée n'est pas précisé : Egon arrive-t-il en Suisse auprès de sa famille ? Au moment de l'écriture, Yourcenar voit-elle un lien entre le retour quelque peu « flou » d'Egon et sa mort prochaine qui l'emmènera qui sait où ?

La dernière action d'Egon est la rédaction de son télégramme, avant d'être emporté par un train. De son côté, Yourcenar met un point final à cette ultime phrase « quelques jours à peine avant l'accident cérébro-vasculaire du 8 novembre 1987 » (QE, *Note*, p. 339-340). Après cet envol arrive l'écrit : le télégramme désormais inutile d'Egon, ainsi que l'ouvrage de Yourcenar, qu'elle « estimait [...] parvenu à un stade tel de sa réalisation qu'avant même d'avoir entrepris la rédaction des "Sentiers enchevêtrés" elle formulait le vœu que les chapitres précédents fussent publiés au cas où elle serait empêchée d'aller jusqu'où elle le prévoyait » (QE, *Note*, p. 339). Etant donné que Yourcenar est empêchée d'aller jusqu'où elle prévoyait (il manque une cinquantaine de pages), il convient d'user de prudence dans l'interprétation de ces derniers mots. Toujours est-il que la création de liens entre les actions d'Egon et celles de Yourcenar peut donner des pistes intéressantes. Par exemple, le télégramme étant un message codé, il peut rappeler le décodage que doivent opérer autant l'éditeur, face au texte inachevé, que l'ami Yvon Bernier ou le lecteur.

Finalement, la notion de temps prend une dimension importante dans les dernières phrases. Les actions sont concrètes et scandées par l'usage du passé simple. Le tempo du paragraphe est rapide, tout comme le départ d'Egon de Francfort. Et pourtant, le texte reste ouvert sur une fin qui ne peut assouvir le lecteur. Le point final n'étant pas celui qu'avait prévu l'auteure initialement, il laisse la porte ouverte sur l'infini, l'éternité. L'œuvre n'accorde pas de point final au temps, tout comme elle ne propose pas de sortie

du labyrinthe ; le monde est ainsi, et seule la mort peut vraiment mettre un terme à l'œuvre d'une vie.

5.2.4 La Note de Yourcenar : un ajout parfois énigmatique

Marguerite Yourcenar termine les deux premiers volets du *Labyrinthe du monde* par quelques pages de *Note* expliquant quelles sont ses sources et remerciant les personnes qui lui ont apporté photographies, témoignages ou documents officiels. Dans *Souvenirs pieux*, l'*incipit* cite déjà différentes sources utilisées par l'auteure, mais la *Note* nous offre plus de détails quant à celles-ci. Ce que Yourcenar appelle « pièces authentiques » (SP, p. 12) au début de l'ouvrage, se précise avec des termes comme « recueils généalogiques », « articles de journaux » ou « publications d'érudits locaux » (SP, *Note*, p. 365). Dans l'*incipit*, l'accent est mis sur la fragmentation : ce sont des « bribes de souvenirs », des « bouts de lettres ou de feuillets de calepins qu'on a négligé de jeter au panier » qui vont se voir pressurés « au delà de ce qu'ils peuvent donner » (SP, p. 12). J'ajouterais qu'un support d'information n'est absolument pas mentionné dans l'*incipit* ; il s'agit des photographies, qui pourtant ont un rôle notoire dans l'œuvre, comme je l'ai montré dans l'analyse de l'*excipit* de *Souvenirs pieux*. La précision biographique revendiquée parfois (dates, photographies), qui invite à considérer la production littéraire comme proche de la réalité familiale de l'auteure, est en tension avec la création littéraire assumée.

Le caractère erroné de certaines sources est mentionné autant dans l'*incipit* que dans la *Note*. Dans le premier, les bribes de souvenirs et bouts de lettres se voient attribuer les adjectifs *faux*, *vague*, *réinterprété*, *plat*, *niais*, *rongé*, *cru* ; dans la deuxième, ce sont des adjectifs tels que *inauthentique*, *inventé* ou *brouillé* qui qualifient l'épisode de la mort du frère de Fernande, Gaston, souvenir reçu par Yourcenar de « deuxième main » : Fernande l'aurait raconté à son mari qui l'aurait lui-même rapporté à sa fille. Selon ce souvenir appartenant aux Autres, Gaston, simple d'esprit, aurait été battu par son père et aurait succombé à une fièvre chaude huit jours plus tard. En rapportant le récit de cet événement étrange dans le chapitre nommé « Fernande », Yourcenar démontre son incrédulité : « Il serait facile de rejeter toute cette histoire comme l'invention d'une fillette un peu hystérique » (SP, p. 298). L'auteure laisse donc le doute planer autour de cet épisode durant la narration, mais elle laisse primer la vérité dans la *Note* qui explique que les archives locales peuvent rectifier l'anecdote grâce à la mention du lieu du décès de Gaston. « L'histoire [...] de la fin du jeune homme, causée par une fièvre chaude à la suite des coups que lui aurait infligés son père, est dont inauthentique » (SP, *Note*, p. 369). Yourcenar profite de cet exemple pour démontrer que les témoignages oraux ne sont pas

toujours fiables, d'autant plus lorsqu'ils sont reçus de seconde main ; comme le dirait Paul Géraudy, « le souvenir est un poète »¹²⁶. La *Note* corrige ce que la narration avait, de manière plus romanesque, laissé d'imprécision, elle stabilise une vérité et ne laisse plus de place au doute. Autant dans le texte que dans la *Note*, la liberté d'expression avec laquelle Yourcenar pointe les doutes et les inexactitudes qui entourent son œuvre amène le lecteur à repenser la complexité de sa généricité, ainsi que son rapport à la réalité.

Je rapprocherai ici la conception du terme « fiction » par Borutti de la représentation que Yourcenar donne de sa famille. Du moment qu'une réalité est représentée, elle est nécessairement modelée-façonnée-construite¹²⁷ ; elle peut l'être autant par Yourcenar, que par Fernande, ou Michel, car la littérature n'est pas l'unique moyen de réinventer une vérité. L'auteure démontre cette malléabilité de la vérité dans sa *Note* à propos des écrits qu'elle a consultés sur l'écrivain Octave Pirmez, son grand-oncle. La critique a donné une image de l'artiste qui n'est pas celle qui plaît à Yourcenar : « Les articles sur Octave Pirmez, et les allusions à sa vie et à son œuvre sont presque toujours décevantes » (SP, p. 366). En effet, le ton de l'hagiographie, qui donne une image « quelque peu conventionnelle », est certes privilégié dans le milieu de Pirmez, vers 1883, toutefois, Yourcenar « croi[t] qu'il gagne en intérêt humain à être vu autrement » (SP, *Note*, p. 366). La bienséance de l'époque écarte l'importance dans la vie de Pirmez de son jeune frère Rémo, qui se donne la mort d'une balle de fusil. De plus, Yourcenar mentionne un certain nombre d'erreurs figurant dans l'un des livres qu'elle consulte (*Nouvel essai sur Octave Pirmez*, de Paul de Champagne), dont l'une abrège la vie déjà courte de Rémo en publiant une date de naissance inexacte : « simple coquille, sans doute, mais qui escamote cinq ans de la vie de cet homme mort avant la trentaine, et tend ainsi, curieusement, à diminuer encore la place qu'il a tenue auprès de son frère » (SP, *Note*, p. 367). L'écrivaine, grâce au *Labyrinthe du monde*, est en mesure de redonner de la valeur aux êtres et aux événements qui en ont perdu. Les écrits sur lesquels elle se base représentent une certaine réalité ; *Le Labyrinthe* nous en présente une autre, susceptible de contenir elle aussi des inexactitudes et d'être empreinte de subjectivité pourtant assumée par l'auteure. Celle-ci l'affirme : la vérité est « multiple, instable, évasive, parfois attristante et à première vue scandaleuse » (SP, p. 370). En fin de compte, cette vérité de la « très petite histoire [...] importe assez peu [à Yourcenar], et [elle] importe encore moins au lecteur » (SP, *Note*, p. 365). Ainsi, il ne s'agit pas, dans ce travail, de démêler le vrai du faux. Contentons-nous d'apprécier une vérité, celle que veut bien nous présenter Yourcenar.

¹²⁶ Géraudy, *Toi et moi*, p. 96.

¹²⁷ Cf. Borutti, « Fiction », in *Dictionnaire des sciences humaines*, p. 460.

La *Note* clôturant *Archives du Nord* est relativement semblable à celle du volume précédant, bien que passablement plus courte, sa brièveté révélant le souci de l'auteure de ne pas tomber dans la redondance. En effet, les vérités énoncées dans la première *Note* pourraient être également valables pour les ouvrages à venir. Les sources sont à nouveau citées, les unes reprenant les termes utilisés dans le volume précédent, les autres inédites, comme quelques ouvrages écrits par des membres de sa famille. Une certaine importance est accordée aux photographies qui apportent non seulement l'image, mais également des « inscriptions au revers » (AN, *Note*, p. 372) permettant à Yourcenar de fixer des dates. Ce sont en particulier des écrits laissés par Michel-Charles, qui permettent à Yourcenar de « tente[r] de reconstruire [son] grand-père » (AN, *Note*, p. 371). La notion de reconstruction fait écho à l'*incipit* de *Souvenirs pieux*, où Yourcenar parle de « rejointoyer [ces bribes de faits] pour voir ce que va donner leur assemblage » (SP, p. 12). La création littéraire permet de donner *une* image de la vérité multiple et instable.

Cette *Note* se termine par une phrase quelque peu surprenante : « Certains noms de lieux ou de personnes ont été modifiés, d'ailleurs très rarement » (AN, *Note*, p. 372). Surprenante tout d'abord car la scène d'énonciation construit un horizon d'attente tel que le lecteur escompte, à mon avis, des noms réels ; car si les doutes assaillent la narratrice et si celle-ci se voit « contrainte » de faire des hypothèses, le lecteur ne se doute pas que « l'assemblage » puisse modifier des noms que l'écrivaine connaît. Surprenante également car la phrase est imprécise : que signifie « très rarement » ? Cette imprécision ne cache-t-elle pas quelque chose ? En réalité, les modifications sont bien moins rares que la scène d'énonciation ne le laisse supposer et, sur ce point, Yourcenar rejoint Morante et l'incroyable reconfiguration des noms de son entourage.

Le prénom du personnage de Monique G., apparaissant dans *Souvenirs pieux*, n'est pas authentique (« ce prénom et cette initiale sont fictifs », SP, p. 289). Or, cette amie de pensionnat de Fernande n'est autre que le personnage de Jeanne de Reval qui fait son entrée en scène dans *Quoi ? L'Éternité*¹²⁸. Ainsi, la protagoniste change de nom d'un volume à l'autre et d'une époque à l'autre : enfant et jeune femme, amie de Fernande encore inconnue à Yourcenar, elle se nomme Monique ; adulte, mariée, amie très proche de Michel et connue de sa fille, son nom est Jeanne de Reval. Pourtant, comme je l'ai mentionné, cette amie de la famille qui a inspiré de nombreuses œuvres de Yourcenar, s'appelait Jeanne de Vietinghoff dans la réalité. D'ailleurs, le personnage féminin du roman épistolaire *Alexis ou le Traité du vain combat*, Monique, est également inspiré par Jeanne, ce qui lie davantage les deux Monique. Le jeu sur le prénom du mari de Jeanne

¹²⁸ Cf. Goslar, *Yourcenar. Biographie*, p. 76-77.

est également déconcertant. Celui-ci, Conrad, se voit doté du nom d'Egon dans le *Quoi ? L'Éternité*, qui est en réalité le prénom de son fils, frère d'Alexis !

Pourtant, seule une infime partie de la reconfiguration des noms est perceptible à premier abord : il est nécessaire de les comparer à ceux d'une biographie pour s'apercevoir de la « supercherie ». Le lecteur attentif se trouve face à une tension évidente : d'un côté l'idée de la chronique familiale est mise en avant, de l'autre, l'aspect romanesque se dévoile pour qui fait quelques recherches biographiques. Ce deuxième aspect est également renforcé par l'usage des simples prénoms des membres de la famille (Michel, Fernande, Jeanne). Lorsque Yourcenar souhaite employer le nom de famille de Crayencour, elle ne reporte que l'initiale (Monsieur et Madame de C.). Cet usage donne une certaine autonomie aux personnages qui sont rarement considérés en tant que personnes appartenant à la lignée de l'écrivaine. La plupart du temps, les personnages bénéficiant du nom de Crayencour sont des ancêtres lointains, c'est le cas par exemple des « Cleenewerck [qui] deviennent Cleenewerck de Crayencour » (AN, p. 62) vers 1700. Ce choix tend, à mon avis, à considérer les personnages comme davantage romanesques et détachés de la réalité de la narratrice.

Afin de maintenir l'harmonie entre ses trois volumes, on peut imaginer que Yourcenar aurait également écrit une *Note* pour *Quoi ? L'Éternité*. Pourtant, n'ayant pas pu terminer son ouvrage, c'est Yvon Bernier qui se charge d'ajouter celle-ci, respectant par là même le format, ainsi que le rythme donnés par Yourcenar au *Labyrinthe du monde*. Cet ami de l'écrivaine, à qui elle a également confié « la mission de classer ses archives américaines », évoque les projets de Yourcenar concernant la fin de l'ouvrage, auquel manquent « une cinquantaine de pages » (QE, *Note*, p. 340). Bernier affirme qu'elle souhaitait poursuivre son récit jusqu'à la déclaration de la Seconde Guerre mondiale. Finalement, c'est durant le récit de la Première que la plume lui tombe des mains, quelques jours à peine avant son accident vasculaire cérébral.

6 Conclusion

Nous avons vu qu'Elisa présente un récit centré sur elle-même, qui attire l'attention du lecteur grâce à la vie plutôt inhabituelle qu'elle mène et grâce à sa promesse d'explications sincères. Déjà le poème qui sert de dédicace met les projecteurs sur les personnages principaux du livre, Anna et le « je » de la narratrice ; pourtant, il les associe aux thèmes de la fiction et de la *favola*, en contradiction avec la sincérité qu'Elisa prône au début de l'histoire. Devant un récit aux indications spatio-temporelles imprécises,

introduit par un poème « Alla favola », le lecteur se retrouve souvent dans la position d'un spectateur face à une scène de théâtre, dont Elisa est consciente de faire partie (« sostenere in una scena un còmpito di fugace comparsa », MeS, p. 13). Bien que Morante bouleverse cette scène d'énonciation avec ses soudaines interpellations au lecteur, la perspective théâtrale ou romanesque reste présente et, dans cette optique, il importe peu, en fin de compte, que l'histoire racontée par la narratrice soit vraie ou fausse car le *roman* est une unité à prendre telle quelle par le lecteur, qui se situe au-delà de questions de vérité ou de mensonge.

Alors que les personnages de *Menzogna e sortilegio* occupent directement le centre de la scène, avec le poème introductif par exemple, le récit de Yourcenar, au contraire, débute de manière plus décentrée par rapport à sa propre famille. Le koan zen dévie la question de l'identité en s'adressant de manière générale à une deuxième personne indéfinie. Toutefois, la dernière phrase du volume recentre la question de l'identité sur le cas précis de la famille de Yourcenar lorsqu'elle décrit Fernande enceinte et fait écho au koan zen : « Mon visage commence à se dessiner sur l'écran du temps » (SP, p. 363). Grâce à la question initiale, l'écrivaine invite le lecteur à mener une réflexion en même temps qu'elle-même, et l'interpelle au lieu de le laisser dans son siège de spectateur. De plus, Yourcenar cherche à transmettre sa vision critique du monde, voire à provoquer une prise de conscience : le XX^e siècle, avec ses terribles guerres, ses progrès scientifiques fulgurants, son capitalisme croissant, a changé à jamais l'aspect du monde. Démontrer au lecteur qu'un autre monde a été possible, voire qu'un autre monde est possible, semble être l'une des prises de position que sa voix d'écrivaine peut faire entendre.

En outre, il est intéressant de voir que les deux récits partent du présent de la narratrice pour ensuite plonger dans le passé familial, avant de revenir finalement à cette dernière au terme de l'œuvre (exception faite de *Quoi ? L'Éternité*). Une recherche de l'identité et de la meilleure façon d'aborder sa propre vie par l'écriture, nécessitant de nombreuses tentatives d'ajustement, met les deux narratrices dans une position ambivalente par rapport à leur vécu, que le processus d'écriture semble pouvoir équilibrer, grâce à l'identification ou la ré-identification avec une partie perdue d'elles-mêmes, qui nécessite d'être retrouvée. Il est possible que le seul moyen de la retrouver soit de plonger dans le passé familial, voire dans toute une époque passée dans le cas de Yourcenar.

Les deux auteures créent une tension entre ce qu'elles disent faire et ce qu'elles font, en dissimulant par exemple un certain nombre de données. Le fait de nommer l'œuvre de Morante *roman*, invite le lecteur à la considérer comme détachée de la réalité (bien que l'on se rende compte que des fragments de la vie de l'auteure se trouvent reconfigurés

dans l'œuvre), tandis que l'appellation « chroniques familiales et partiellement autobiographiques » attribuée au *Labyrinthe* par Yourcenar laisse le lecteur devant une certaine « nébulosité ». Ces tensions rappellent qu'il est essentiel de considérer les œuvres dans toute la complexité de leur inscription générique. Celle-ci, attribuée par l'auteur, le lecteur ou l'éditeur donnent différentes perspectives de l'œuvre. *Menzogna e sortilegio* étant nommé *roman*, on s'attend à ce que l'auteure crée un univers complet et sans lacunes. C'est d'ailleurs ce que souhaite présenter l'énonciatrice qui tente, dans la clôture, de combler les dernières zones d'ombre. Pourtant, le lecteur referme le livre en se posant la question : après avoir brûlé l'épistolaire, Elisa parviendra-t-elle à retrouver une vie « normale » ?

En ce qui concerne les chroniques de Yourcenar, le lecteur est conscient qu'un tel texte ne peut tout dire. Les personnes mentionnées ont réellement vécu et Yourcenar est forcée de choisir ce qu'elle veut en raconter et sous quel jour elle veut les montrer. Les lacunes sont inhérentes à un tel genre de texte, d'autant plus lorsque l'auteure n'a pas connu intimement les personnes dont elle parle. Je trouve intéressant à présent de reprendre la généralité attribuée par l'éditeur de « La Pléiade », *Mémoires*, afin de construire un parallèle entre *les mémoires* et *la mémoire*, que Yourcenar perçoit comme déformant la réalité, sans que cela soit nécessairement négatif. Pour elle, la mémoire permet avant tout de donner une nouvelle énergie à quelque chose que la vie a quitté.

Ce décalage si marqué prouve à quel point notre mémoire éloigne ou rapproche les faits, en d'autres cas les enrichit ou les appauvrit, et les transforme pour les faire vivre. La mémoire n'est pas une collection de documents déposés en bon ordre au fond d'on ne sait quel nous-même ; elle vit et change ; elle rapproche les bouts de bois mort pour en faire de nouveau de la flamme. Dans un livre fait de souvenirs, il fallait que ce truisme fût énoncé quelque part. Il l'est ici. (QE, p. 274)

Ce travail a permis de montrer qu'ouverture et clôture, avec leur fonction cadre qui entraîne le lecteur dans le monde raconté ou le ramène à sa réalité, démontrent une grande hétérogénéité, entre autre en ce qui concerne les formes temporelles. Pourtant, une telle hétérogénéité n'est pas le propre de ces deux moments stratégiques. J'ai analysé plus haut quelques passages qui ne se situent ni au début ni à la fin de l'ouvrage (par exemple la description de photos dans *Menzogna e sortilegio*) et qui pourtant démontrent une forte hétérogénéité temporelle. Comme l'affirme Weinrich, tandis que les transitions homogènes tendent vers une grande textualité de la narration, les transitions hétérogènes sont, quant à elles, pourvues d'une grande richesse informationnelle. Or, cette richesse se retrouve tout au long des œuvres et n'est pas strictement concentrée dans l'ouverture et la clôture. Ainsi, l'ouverture et la clôture ont tendance à avoir une plus grande hétérogénéité temporelle, bien que celle-ci soit perceptible tout au long de l'œuvre. D'ailleurs, la

clôture ayant été considérée comme un processus qui se déroule au fur et à mesure du récit et ne correspond pas à un passage déterminé, il n'est pas pertinent de déceler un moment précis déclenchant la fin, tout comme il n'y a pas un instant où l'hétérogénéité commence.

Ouverture et clôture sont complémentaires car, tandis que la première ouvre un monde de possibles, la seconde le clôt et donne au lecteur les dernières clés pour comprendre l'œuvre. Tout au long de celle-ci sont mises en scène des forces opposées, que la fin agencera dans un compromis. Dans *Menzogna e sortilegio*, le procès ouvert par Elisa est au centre des débats. Toutefois, la fin reste ouverte et libre au lecteur de décider du sort d'Elisa. La tension qui ressort chez Yourcenar fait écho au koan zen et concerne l'appartenance à une lignée et surtout l'influence de celle-ci sur notre personne. Qui sommes-nous par rapport à nos ancêtres ? Quelle est la part « d'eux » et la part « de nous » dans notre personne ? L'écrivain se pose la question lors d'une visite au cimetière.

Quoi que je fisse, je n'arrivais pas à établir un rapport entre ces gens étendus là et moi. [...] La moitié de l'amalgame dont je consiste était là.

La moitié ? Après ce rebrassage qui fait de chacun de nous une créature unique, comment conjecturer le pourcentage de particularités morales ou physiques qui subsistaient d'eux ? Autant disséquer mes propres os pour analyser et peser les minéraux dont ils sont formés. Si, de plus, comme j'incline chaque jour davantage à le croire, ce n'est pas seulement le sang et le sperme qui nous font ce que nous sommes, tout calcul de ce genre était faux au départ. Et, néanmoins, Arthur et Mathilde étaient au second entrecroisement des fils qui me rattachent à tout. (SP, p. 57-58)

Yourcenar cherche à « discerner chez ces personnes certains traits que je pourrais retrouver en moi » (SP, p. 147), toutefois, les recherches sont parfois vaines : « mais il va sans dire que je n'ai pas trouvé les communs dénominateurs recherchés entre ces personnes et moi » (SP, p. 157). Comme la question de la culpabilité et de l'avenir d'Elisa reste ouverte, celle de la proportion des Autres que l'on porte en soi ne trouve pas de réponse définitive dans *Le Labyrinthe du monde*.

Le récit de soi peut être perçu comme le lieu de toutes les expérimentations : générique, formelle, de perspective, de contenu, etc. La scène d'énonciation ébauchée dans les titres et exergues est modifiée au début de la narration, puis sans arrêt réélaboree d'un chapitre à l'autre, d'un volume à l'autre. Ce tâtonnement reflète la réflexion de l'écrivaine qui doit se positionner par rapport à son propre vécu, lui donner un sens. En éclairant ses personnages avec différents projecteurs, au fur et à mesure de l'œuvre, les énonciatrices leur donnent de la profondeur. Pour cette raison, on ne peut considérer aucune des deux œuvres comme représentant *une* forme de récit de soi. *Menzogna e sortilegio* et *Le Labyrinthe du monde* proposent tous deux une variété de récits de soi, qui démontrent en même temps une réflexion sur ce type de récit. Le dialogue différentiel

que l'on met à jour en comparant les deux œuvres et leur vision de l'écriture de soi, est fascinant. En effet, c'est en éclairant chaque auteure à la lumière de l'autre que j'ai pu mener cette réflexion sur la genericité des œuvres, principalement étudiée à partir des ouvertures et clôtures narratives, ainsi que de l'analyse des formes temporelles. Grâce aux différents concepts utilisés dans ce travail, notamment ceux proposés par Weinrich, Maingueneau, Heidmann et Izzo, j'espère avoir pu ouvrir une voie vers la complexité et de la grandeur de ces deux œuvres de la littérature européenne.

7 Bibliographie

Œuvres

- GERALDY, Paul [1912] : « Stéréoscope », in *Toi et moi*, Paris, Stock, 1932, pp. 92-96.
- GINZBURG, Natalia [1963] : *Lessico familiare*, Turin, Einaudi, 2010.
- LEOPARDI, Giacomo [1819] : « L'infinito », in *Canti*, Milan, Biblioteca Universale Rizzoli, 2001, pp. 267-274.
- LEOPARDI, Giacomo [1898] : *Zibaldone*, éd commentée et révisée par R. Damiani, Milan, Mondadori, 1999.
- MORANTE, Elsa [1948] : *Menzogna e sortilegio*, Turin, Einaudi, 1994.
- MORANTE, Elsa [1959] : « Sul romanzo », in *Opere*, dir. C. Cecchi et C. Garboli, vol. II, Milan, Mondadori, 1988, pp. 1496-1521.
- RIMBAUD, Arthur [1872] : « L'Éternité », in *Œuvres complètes*, éd. par A. Adam, Paris, Gallimard, 1972, p. 79.
- WOLF, Christa [1976] : *Kindheitsmuster*, Hamburg, Luchterhand, 2000.
- YOURCENAR, Marguerite [1974] : *Le Labyrinthe du monde, I. Souvenirs pieux*, Paris, Gallimard folio.
- YOURCENAR, Marguerite [1977] : *Le Labyrinthe du monde, II. Archives du Nord*, Paris, Gallimard folio.
- YOURCENAR, Marguerite [1988] : *Le Labyrinthe du monde, III. Quoi ? L'Éternité*, Paris, Gallimard folio.
- YOURCENAR, Marguerite [1982] : « Avant-propos de l'auteur », in *Œuvres romanesques*, coll. « La Pléiade », Paris, Gallimard.

Études

- ADAM, Jean-Michel et HEIDMANN, Ute (2003) : « Discursivité et (trans)textualité », in Amossy R. et Maingueneau M. (eds.), *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 29-49.
- ADAM, Jean-Michel et HEIDMANN, Ute (2004) : « Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm) », in *Langages*, n. 153, p. 62-72.
- ARISTOTE [335 av. J.-C.] : *La poétique*, texte grec avec une traduction et des notes de lecture par R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, 1980.
- BARONI, Raphaël (2012) : « Authentifier la fiction ou généraliser l'autobiographie ? », in J. Zufferey, *L'autofiction : variations génériques et discursives*, Paris, L'Harmattan, pp. 83-99.
- BARTHES, Roland (1970) : « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », in *Communications*, vol. 16, Paris, Seuil, pp. 172-223.
- BENVENISTE, Emile (1974) : *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard.
- BERTINETTO, Pier Marco (1986) : *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano. Il sistema dell'indicativo*, Florence, Accademia della Crusca.
- BORUTTI, Silvana (2006) : « Fiction », in S. Mesure et P. Savidan, *Dictionnaire des sciences humaines*, Paris, Presses universitaires de France, pp. 460-462.
- BORUTTI, Silvana et HEIDMANN, Ute (2012) : *La Babele in cui viviamo. Traduzioni, riscritture, culture*, Turin, Bollati Boringhieri.
- CALVINO, Italo (1985) : « Cominciare e finire », in *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milan, Mondadori, 2002, pp. 137-156.
- CECCHI, Carlo et GARBOLI, Cesare (dir.) (1988) : « Cronologia », in Morante, Elsa, *Opere*, vol. I, Milan, Mondadori, pp. XVII-XC.

DEL LUNGO, Andrea (dir.) (2010) : *Le début et la fin du récit. Une relation critique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Théorie de la littérature ».

FLAUBERT, Gustave : « A Louise Bouilhet », 4 septembre 1850, in *Correspondance*, éd. établie, présentée et annotée par J. Bruneau, vol. I, Paris, Gallimard, 1980, pp. 679-680.

FOREST, Ph. et Cl. Gaugin (textes réunis par) (2001) : « La littérature onirique contemporaine : fragments d'autofictions ? » in *Les romans du Je*, Nantes, Pleins feux, p. 343-365.

GENETTE, Gérard (1972) : *Figures III*, Paris, Seuil.

GENETTE, Gérard (1987) : *Seuils*, Paris, Seuil.

GIORGI, Giorgetto (1995) : *Mito, storia, scrittura nell'opera di Marguerite Yourcenar*, Milan, Bompiani.

GOSLAR, Michèle (1998) : *Yourcenar. Biographie. « Qu'il eût été fade d'être heureux »*, Lausanne, L'Age d'homme, 2014.

HALLEY, Achmy (2005) : *Marguerite Yourcenar en poésie*, Amsterdam, Rodopi.

HEIDMANN, Ute (2003) : « L'Histoire avec sa grande hache ». *Trois façons de l'affronter par l'écriture : Lessico familiare, W ou le souvenir d'enfance et Kindheitsmuster* », in *Arcadia* (Band 38), Berlin-New York, W. de Gruyter, pp. 55-65.

HEIDMANN, Ute (2009) : « La (re)configuration des genres dans les littératures européennes. L'exemple des contes », in *Colloquium Helveticum* 40, Fribourg, pp. 91-104.

HEIDMANN, Ute (2011) : « Expérimentation générique et dialogisme intertextuel : Perrault, La Fontaine, Apulée, Straparola, Basile », in *Féeries* 8, *Etudes sur le conte merveilleux*, pp. 45-69.

HEIDMANN, Ute (2013) : « C'est par la différence que fonctionne la Relation avec un grand R. Pour une approche comparative et différentielle du traduire », in *The Frontiers of the Other. Ethics and Politics of Translation*, Zürich, Lit Verlag, pp. 61-73.

HEIDMANN, Ute (2013) : « La Comparaison différentielle comme approche littéraire », in *Nouveaux regards sur le texte littéraire* (sous la dir. de V. Jouve), Reims, Epure, pp. 203-222.

HEIDMANN, UTE (2013) : « "La differenza non è ciò che si separa". Per un'analisi comparativa "differenziale" delle letterature e delle culture », in *Strumenti critici* 3, pp. 333-347.

IZZO, Annalisa (2007) : « Questione di passioni : la "peroratio" nella retorica classica e l'anti-modello romanzesco », in *Strumenti critici*, a XXII, n. 3, pp. 433-452.

IZZO, Annalisa (2013) : *Telos. Il finale nel romanzo dell'Ottocento*, Naples, Liguori.

LARROUX, Guy (1995) : *Le Mot de la fin. La clôture romanesque en question*, Paris, Nathan.

LIVERANI GIUNTOLI, Francesca (2008) : *Elsa Morante. L'ultimo romanzo possibile*, Naples, Liguori.

MAINGUENEAU, Dominique (2004) : *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.

MARTIGNONI, Clelia (2009) : « Tra Elsa Morante e Natalia Ginzburg. Divergenze, incontri e ipotesi "familiari" », in *Studi sulla letteratura italiana della modernità*, vol. 2, *Dal secondo Novecento ai giorni nostri*, dir. Elena Candela, Naples, Liguori, p. 265-276.

MORELLO, Alain (textes réunis par) (2009) : *La lettre et l'œuvre. Correspondances de Marguerite Yourcenar*, Paris, Champion.

NOSSIK, Sandra (2014) : « Introduction. Le récit de soi entre conformisme et émancipation », in *Semen 37. Approches discursives des récits de soi*, coordonné par S. Nossik, Presses universitaires de Franche-Comté, pp. 7-14.

SERKOWSKA, Hanna (2002) : *Uscire da una camera delle favole. I romanzi di Elsa Morante*, Cracovie, Rabid.

SNYMAN, Elisabeth (2009) : « *Le Labyrinthe du Monde* de Marguerite Yourcenar : de l'évitement du moi à l'écriture du soi », in *Phénoménologies littéraires de l'écriture de soi*, textes réunis par J. Leclercq et N. Monseu, Dijon, Editions Universitaires, p. 161-172.

SPLENDORINI, Ilaria (2010) : « *Menzogna e sortilegio* » di Elsa Morante. *Una scrittura delle origini*, Florence, Le lettere.

RICŒUR, Paul (1984) : *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, coll. « L'ordre philosophique », Paris, Seuil.

WEINRICH, Harald (1964) : *Le temps. Le récit et le commentaire*, trad. de l'allemand par Michèle Lacoste, Paris, Seuil, 1988.

YOURCENAR, Marguerite (1981) : *Les yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Le Centurion.

Ouvrages de référence

Le Robert & Zanichelli (2007), de Raoul Boch, sous la direction de C. Salvioni Boch, Bologne et Paris, Zanichelli editore.

Le Petit Robert en ligne, consulté le 8 avril 2014.

Treccani. L'enciclopedia italiana en ligne, consultée le 19 août 2014.

Image de couverture, manuscrits d'Elsa Morante

Tirés de l'exposition « Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante », Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 2006. Collection visible sur le site internet : <http://www.internetculturale.it/>

Légende de l'image de couverture, tirée de la collection visible sur internet : « La ricerca del titolo. In basso a sinistra "Menzogna e sortilegio", è l'unico titolo sottolineato tre volte. »