

FORMES MUSICALES DANS LE TEXTE LITTÉRAIRE
—ANALYSE DES *NOUVELLES ORIENTALES*
DE MARGUERITE YOURCENAR

ZSÓFIA STRÁNER

Université Catholique Pázmány Péter
Département de langue et littérature françaises
Egyetem u. 1.
H–2087 Piliscsaba
Hongrie
zsofkastr@yahoo.fr

Abstract: There exists an evident and organic connection between the various arts (for example, painting, sculpture, music, dance, literature, film etc.), which can be expressed with the term *inter-art*. This paper will be concerned with the relation between music and literature, more precisely, it examines the manifestation and the parallels of individual musical forms and renderings in literary text. The selected prose—Marguerite Yourcenar’s *Oriental Tales*—will be the focus of this textual–musical analysis, concentrating on those stylistic characteristics and text formatting tools that exhibit musical features in their properties and their structure. Even up to the present, analyses of literary texts have employed musical terms, for instance, polyphony, rhythm, cadence, pedal point, etc. This study will explore the textual manifestation of the following musical terms: rhythm, upbeat, non legato, imitation, tempo, lento, accelerando, retardation, polyphony, a cappella, soloist and figuration.

Keywords: music, literature, inter-art, stylistics, tempo, rhythm

1. Introduction

Entre les domaines variés de l’art—les arts traditionnels comme la peinture, la sculpture, l’architecture, la littérature, la musique, le théâtre, la danse et les formes nouvelles comme par exemple le cinéma, la photographie etc.—, qui offrent des possibilités diverses à la création artistique, il existe des rapports évidents et organiques saisissables à travers la notion de l’*inter-artistique*. Quelle que soit la manière dont on considère ces liens inter-artistiques, il est possible d’y découvrir des caractéristiques et des éléments de base qui définissent profondément les œuvres de ces arts «différents»: dans la concep-

tion artistique, dans les formes, dans les structures, dans l'esthétique, dans l'interprétation ou dans le style.

Dans cet article, nous nous proposons de réfléchir sur un domaine particulier de la stylistique et de l'analyse textuelle, notamment sur le lieu de rencontre de la littérature et de la musique. Le champ inter-artistique musico-littéraire offre une possibilité abondante du développement des aspects très variés qui peuvent démontrer les parallélismes et l'influence réciproque de ces deux arts.

Du point de vue de la littérature, c'est la poésie et les formes lyriques qui sont probablement les plus directement liées à la musique : les rimes, les effets sonores, la prosodie, les unités rythmiques des œuvres lyriques prêtent à ce type de texte une musicalité naturelle. La mélodie des poèmes est composée à l'aide de sons, de rimes, d'accents, de leurs assonances et de leur harmonie ; le rythme est marqué à l'aide de vers, d'unités syntaxiques, et avec les signes de ponctuation. Les preuves les plus évidentes de ce rapport proche entre poésie et musique sont les œuvres de ces deux arts qui ont comme source d'inspiration une mélodie, une pièce musicale ou bien un poème, un texte lyrique : la musique constitue en effet une grande source d'inspiration pour les poètes, et, à l'inverse, les musiciens peuvent composer des pièces à partir de textes poétiques. Dans beaucoup de cas donc, la musique présente des imitations textuelles, ou bien les textes poétiques portent des références musicales, soit thématiques, soit formelles.

Les points de vue mentionnés ci-dessus, bien que restant plutôt en périphérie du domaine inter-artistique, montrent un rapport étroit entre la musique et la littérature. Puisque il n'y a pas que les textes poétiques ou les textes destinés à être chantés qui peuvent avoir des rapports avec la musique ou avec la musicalité, et pas uniquement sur le champ thématique ou formel. Même dans le langage des textes lyriques ou bien dans des textes en prose, on peut découvrir des connexions plus organiques et profondes entre l'expression langagière et musicale. Notamment de nombreuses études littéraires proposent des analyses de certains faits du style textuels et des procédés narratifs en comparant ceux-ci aux différentes caractéristiques et manières d'interprétation musicales.

En proposant une analyse du recueil des *Nouvelles orientales* de Marguerite Yourcenar d'un point de vue inter-artistique—littérature vs. musique—, dans cette étude, nous viserons à présenter une approche *textuelle–musicale* d'un texte en prose—dans le domaine de la stylistique et de la linguistique textuelle—à l'aide de quelques traits et éléments choisis qui réfèrent en formes et en propriétés à la musique.

1.1. Présentation des différentes contributions

Tout lecteur, tout littéraire et linguiste, et même les auteurs découvrent et rencontrent les effets musicaux des textes, en lisant, en analysant ou bien en composant les œuvres littéraires. Dans les explications de texte, on compare et décrit certains faits de style—soit d'un point de vue global, ou soit d'un point de vue local du texte—souvent à partir d'éléments ou de principes musicaux. Les notions musicales comme la *polyphonie*, le *tempo*—le *lento*, l'*accelerando* et le *ritardando* etc.—, le *rythme*, la *cadence*, la *retardation*, le *staccato*, le *point d'orgue* etc. peuvent être adaptées et appliquées dans les analyses littéraires et en effet, elles y sont souvent utilisées.

Dans ce qui suit, on se réfère brièvement à quelques analyses classiques traitant du style de Racine, de Voltaire et de Flaubert.

Dans ses *Études de style*, Léo Spitzer, a élaboré la théorie de l'*effet de sourdine*¹ qui permet de décrire le langage de tragédies classiques de Racine². Selon Spitzer, ce procédé stylistique de l'atténuation et de la distanciation est bien saisissable dans les textes de Racine. Par exemple :

- (1) a. Excuse un malheureux qui perd tout ce qu'il aime³
 b. C'est moi qui sur ce fils chaste et respectueux/Osai jeter un œil profane, incestueux⁴.

L'article indéfini dans l'extrait (1a) indique l'impersonnalité et à l'aide de cette généralisation de l'individu, il crée une distance entre le personnage même et le locuteur. Le *ce* racinien—l'exemple (1b)—produit aussi un effet de neutralisation : la subjectivité est en fait effacée. Dans ce cas, le pronom démonstratif est utilisé à la place des adjectifs possessifs : *ce fils/votre fils*. Ces procédés stylistiques fonctionnent comme la sourdine dans la musique : la présence du personnage qui ou dont on parle devient aussi moins explicite à cause des moyens neutralisants de la langue.

Un linguiste allemand, Harald Weinrich, dans sa monographie *Grammaire textuelle du français*⁵ décrit les caractéristiques du tempo dans le texte

¹ Dans la musique, la sourdine est une accessoire à l'aide de laquelle on adoucit le son d'un instrument : elle sert à diminuer la puissance sonore des cuivres ou des cordes du piano.

² L. Spitzer : «L'effet de sourdine dans le style classique : Racine», in : L. Spitzer : *Études de style*, Paris : Gallimard, 1970 : 208–336.

³ J. Racine : *Andromaque*. [Acte III, scène I—Oreste], in : J. Racine : *Théâtre complet*, Paris : Éditions Garniers Frères, 1967 : 143. (C'est moi qui souligne.)

⁴ J. Racine : *Phèdre*. [Acte V, scène VII—Phèdre], in : J. Racine : *Théâtre complet... op.cit.* : 592. (C'est moi qui souligne.)

⁵ H. Weinrich : *Grammaire textuelle du français*, Paris : Didier/Hatier, 1989.

narratif. Il distingue le tempo narratif accéléré—désigné par le terme musical *accelerando*—et le tempo narratif ralenti—appelé *ritardando*—et illustre sa théorie à travers le style narratif de Voltaire et de Flaubert.

Dans le texte de *Candide*, on peut remarquer des séries de phrases minimales juxtaposées⁶—en partie une sorte d'énumération—qui accélèrent le tempo de la narration à l'aide de leur brièveté, de leur simplicité et de leur uniformité. En plus, ces textes sont écrits au passé simple, donc à un temps verbal du langage littéraire qui indique le premier plan. L'arrière-plan reste accessoire : l'écrivain laisse paraître très peu de faits secondaires et, à l'aide de cette exclusivité des actions, provoque un effet d'intensification. On y trouve souvent des répétitions qui renforcent également cette caractéristique accélérée de la prose voltairienne. Tous ces procédés stylistiques créent un effet de vitesse : c'est le style «veni-vidi-vici» de Voltaire.

Chez Flaubert, le temps verbal dominant de la narration est l'imparfait. L'aspect duratif de ce temps verbal est renforcé par l'ordre des mots⁷ : il ne s'agit pas de phrases minimales, mais de phrases riches en compléments. En plus, ces compléments circonstanciels se trouvent souvent en tête de la phrase ou bien au milieu, en segmentant le texte en général avec des virgules. Ce sont les procédés ralentissant le tempo narratif de Flaubert qu'on peut désigner par le terme musical *lento*.

Dans la prose flaubertienne, ce qu'on appelle le «*et* de mouvement» a une fonction très individuelle et sert—contrairement à l'usage typique de connexion—à suspendre le rythme de la phrase. C'est Marcel Proust qui présente ce fait de style ainsi : «La conjonction «et» n'a nullement dans Flaubert l'objet que la grammaire lui assigne. Elle marque une pause dans une mesure rythmique et divise un tableau. En effet partout où on mettrait «et», Flaubert le supprime [...] En revanche là où personne n'aurait l'idée d'en user, Flaubert l'emploie. C'est comme l'indication qu'une autre partie du tableau commence, que la vague refluyente, de nouveau, va se reformer⁸.»

Le *et* de mouvement de Flaubert n'a donc pas la fonction de terminer une énumération et ajouter encore un élément aux précédents, mais il introduit la fin d'un tableau en y ajoutant une tension, un effet dramatique. Il s'agit d'un fait de style typique de la prose flaubertienne qui détermine le

⁶ Cf. Bors E. : «Nyelv és zene határán: zenei stílusjegyek az irodalmi műben», in : A. Ádám (éd.) : *Correspondances—Kapcsolatok. Hommage à Martonyi Éva*, Piliscsaba : Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar, 2006 : 27–36.

⁷ Cf. *idem*.

⁸ M. Proust : *À propos du style de Flaubert*, cité par A. Herschberg Pierrot : *Stylistique de la prose*, Paris : Éditions Belin Lettres Sup, 1993 : 277.

rythme de ses textes et dont la fonction est comparable à celle de la cadence musicale.

Comme terme musical, la *polyphonie* signifie la combinaison simultanée de plusieurs voix qui se lient et dépendent les unes des autres selon les règles de l'harmonie. L'idée de l'application de ce terme musical à des phénomènes langagiers vient du philosophe et linguiste russe, Mikhaïl Bakhtine⁹. En développant la théorie de Bakhtine, Oswald Ducrot utilise ce terme dans l'analyse du discours littéraire où le producteur des énoncés—le *sujet parlant*—laisse entendre d'autres voix différentes dans son discours, comme par exemple d'un autre énonciateur—le *locuteur*—ou d'un autre point de vue—l'*énonciateur*¹⁰.

Il s'agit d'un procédé qui permet d'expliquer les changements de point de vue de la narration. On peut aussi observer cet effet de voix multiples dans le discours indirect et le discours indirect libre. A titre de définition, on proposera donc de décrire cette notion à l'aide de l'expression suivante : la polyphonie discursive est comme «un orchestre de voix dans l'œuvre littéraire».

2. La musicalité dans les *Nouvelles orientales* de Marguerite Yourcenar

Pour décrire la musicalité des *Nouvelles orientales*, nous avons choisi les notions du *rythme de et*, du *tempo narratif*, du *lento*, de l'*accélération* et de la *retardation*, et de la *polyphonie*. Dans cette étude, nous nous proposerons aussi de compléter ces critères d'analyse par les parallèles textuels de l'*imitation*, de l'*anacrouse*, du non *legato*, le rôle rythmique des signes de ponctuation, la fonction de *a cappella* et de l'*ornement*.

2.1. Particularités rythmiques

La notion du rythme est avant tout une notion poétique et artistique qu'on utilise par exemple en rapport avec la musique, la danse ou bien la littérature. Dans le domaine de la littérature, le rythme comme tel est associé généralement à la poésie et aux formes en vers—comme «la forme du mouve-

⁹ Voir p.e. : M. Bakhtine : *Le principe dialogique*. Publié par Tzvetan Todorov, Paris : Édition du Seuil, 1981.

¹⁰ Voir : O. Ducrot : *Le Dire et le Dit*, Paris : Édition Minit, 1984.

ment»—, dont les caractéristiques sont définies à l'aide des accents et des régularités syllabiques, et sont décrites par les règles de la métrique¹¹.

Naturellement, la parole libre possède aussi une certaine rythmicité, définie par l'intonation, les accents syllabiques, les pauses etc. La prose littéraire est également soumise à un système rythmique. En guise de définition, on cite Anne Herschberg Pierrot : «Le rythme linguistique est défini comme l'alternance de temps forts et de temps faibles déterminée par l'organisation accentuelle d'un énoncé. Le retour périodique des accents syntaxiques délimite des mesures rythmiques, séparées par des pauses plus ou moins fortes, matérialisées ou non par les signes de ponctuation¹².»

Dans ce chapitre, consacré à l'étude du rythme de la prose, on va examiner—à travers les textes des *Nouvelles orientales*—quelques caractéristiques et procédés qui définissent son mouvement et sa métrique : notamment d'un part l'effet rythmique des deux-points et du point-virgule, et de la conjonction de coordination et ; et d'autre part le fonctionnement textuel des notions musicales comme l'anacrouse, le non legato et l'imitation.

2.1.1. Le rôle rythmique des signes de ponctuation et le rythme de *et*

Le rythme de la phrase ou bien d'un passage entier est défini auditivement par l'intonation, les pauses et l'alternance systématique ou irrégulière des accents forts et faibles. Par la typographie, l'auteur peut ajouter des signes qui donnent des indications précises pour l'interprétation, et qui règlent également le rythme et la proportion des phrases.

Marguerite Yourcenar signale les coupures entre les unités thématiques et rythmiques souvent à l'aide du point-virgule au lieu de séparer les propositions par une virgule, ou bien les phrases entières par un point. Dans l'extrait ci-dessous, elle décrit un monologue narrativisé de la veuve Aphrodisia. L'intensité et la corrélation des idées, l'apparence de la voix vive du personnage—à travers la parole du narrateur—sont représentées à l'aide de ces signes, qui d'une part marquent une coupure, mais d'autre part, en regardant leur quantité et leur fréquence dans le passage, définissent le rythme croissant de l'extrait. La conséquence de cette utilisation méthodique et métrique du point-virgule est également l'institution d'une phrase sans fin, par laquelle l'auteur démontre son intention à réaliser un texte expressif qui est capable de refléter la profondeur et le débordement des idées du personnage.

¹¹ Cf. : J. Milly : *La poésie des textes*, Paris : Éditions Nathan, 1992 : 237–239.

¹² A. Herschberg Pierrot : *Stylistique de la prose*, Paris : Éditions Belin Lettres Sup, 1993 : 273.

L'élément qui souligne ce rapport entre les propositions et qui assure la cohésion du passage et son effet rythmique haletant, est l'utilisation de la conjonction de coordination *et*, dont la fonction est univoque avec celle du *et* de mouvement de Flaubert, mais d'une manière plus intense. Dans ce cas, on peut remarquer un mouvement en croissance progressive, déterminé par le *et*—à travers lequel le sens dramatique des événements racontés est exprimé d'une façon encore plus explicite.

- (2) C'est à ce moment-là qu'elle aurait dû leur confesser toute sa vie, confondre leur sottise ou justifier leurs pires soupçons, leur corner aux oreilles cette vérité qu'il avait été à la fois si facile et si dur de leur dissimuler pendant dix ans : son amour pour Kostis, leur première rencontre dans un chemin creux, sous un mûrier où elle s'était abritée d'une averse grêle, et leur passion née avec la soudaineté de l'éclair par cette nuit orageuse ; son retour au village, l'âme tout agitée d'un remords où il entraînait plus d'effroi que de repentir ; la semaine intolérable où elle avait essayé de se priver de cet homme devenu pour elle plus nécessaire que le pain et l'eau ; sa seconde visite à Kostis, sous prétexte d'approvisionner de farine la mère du pope qui ménageait toute seule une ferme dans la montagne ; et le jupon jaune qu'elle portait en ce temps-là, et qu'ils avaient étendu sur eux en guise de couverture, et ç'avait été comme s'ils avaient couché sous un lambeau de soleil ; et la nuit où il avait fallu se cacher dans l'étable d'un caravansérail turc abandonné ; et les jeunes branches de châtaignier qui lui assénaient au passage leurs gifles de fraîcheur ; et le dos courbé de Kostis la précédant sur les sentiers où le moindre mouvement trop vif risquait de déranger une vipère ; et la cicatrice qu'elle n'avait pas remarquée le premier jour, et qui serpentait sur sa nuque ; et les regards cupides et fous qu'il jetait sur elle comme sur un précieux objet volé ; et son corps solide d'homme habitué à vivre à la dure ; et son rire qui la rassurait ; et la façon bien à lui qu'il avait dans l'amour de balbutier son nom¹³.

Marguerite Yourcenar opère aussi à plusieurs reprises avec les deux-points dans ces textes, qui remplacent, ou bien suppriment, les éléments de liaison—les mots subordonnants ou les conjonctions de coordination etc.—convenables. Dans l'exemple choisi, à l'aide de l'utilisation des deux-points, l'auteur signale une conséquence, estompe les frontières de la voix du per-

¹³ M. Yourcenar : *Nouvelles orientales*, Paris : Éditions Gallimard. Collection l'Imaginaire, 2003 : 107–108. (C'est moi qui souligne.)

sonnage et du narrateur, tout en marquant le passage à un rythme plus tendu.

2.1.2. L'anacrouse —la dislocation simple

L'*anacrouse* est une mesure incomplète qui précède la première note forte d'un morceau ou d'une pensée musicale. C'est-à-dire, l'anacrouse commence par une pause («forte») en rendant la première note de la mesure entière qui la suit, encore plus accentuée. Naturellement pour garder l'équilibre rythmique de la période musicale, la fin de la mélodie sera complétée avec la valeur rythmique équivalente de l'élément initial supprimé.

Pour ce qui est de l'anacrouse dans le texte littéraire, il s'agit de la dislocation d'un constituant bref de la phrase : ces éléments détachés sont mis en apposition, et donc montrent formellement un parallélisme avec l'anacrouse musicale. En ce qui concerne la fonction, on se réfère ici à Jean Mourot :

C'est l'attaque de la phrase qui détermine sa ligne ; la phrase est comme un geste stylisé, avec une *arsis* et une *thésis* ; plus bref et plus abrupt est l'essor de l'*arsis*, plus rapide son élan, plus énergique sa tension, plus vive sera l'attente, laquelle trouve sa compensation dans le repos d'une *thésis* qui se prolonge et s'attarde. Le moyen le plus efficace dont l'écrivain dispose pour obtenir une telle *arsis*, c'est, en tête de la phrase, l'antéposition d'un élément secondaire de l'idée, sous la forme d'un circonstanciel [. . .]. Les éléments brefs antéposés mettent en valeur, par le contraste des volumes et de l'intonation, la retombée et l'étalement progressifs de l'apodose [. . .] ; ils apparaissent ainsi comme une préparation, un avertissement¹⁴.

Dans les textes des Marguerite Yourcenar, ce sont surtout les adverbes de temps et de lieu, ou bien les groupes prépositionnels qui subissent cette antéposition. En voici deux exemples :

- (3) a. Toute la journée, les travaux se poursuivirent, et, jusqu'au soir, on vit des pleurs tomber de la pierre, [. . .] Le jour suivant, on posa le toit, et on l'orna d'un bouquet de fleurs ; on ajusta la porte, et l'on fit tourner dans la serrure une grosse clef de fer. Cette nuit-là, les paysans fatigués redescendirent au village[. . .]¹⁵
- b. Sous ses pieds, les rochers dévalaient rapidement vers la plaine, et les forêts faisaient de loin l'effet de mousses minuscules. Tout au fond, on apercevait la mer entre deux lèvres de la montagne[. . .]¹⁶

¹⁴ J. Mourot : *Chateaubriand. Rythme et sonorité dans les Mémoires d'outre-tombe. Le Génie d'un style*, Paris : Présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, 1960 : 273–274.

¹⁵ M. Yourcenar : *Nouvelles orientales. . . , op.cit.* : 97. (C'est moi qui souligne.)

¹⁶ *Ibid.* : 115.

L'élément antéposé le plus caractéristique dans les *Nouvelles orientales* sont les adverbes de temps *soudain, enfin, puis, le lendemain, après, à ce moment, parfois* etc. Ces adverbes peuvent même composer une chaîne à l'intérieur des paragraphes entiers, en assurant d'une part la continuité des événements, et d'autre part en constituant des unités rythmiques parallèles : ce procédé est démontré à l'aide de l'exemple (3a).

Les adverbes de lieu apparaissent beaucoup moins souvent comme éléments antéposés, et ils sont utilisés sans composant une chaîne rythmique. Dans l'exemple (3c), c'est un groupe prépositionnel qui est antéposé dans la première phrase. Quelquefois les groupes prépositionnels sont tellement étendus et riches en compléments qu'ils rompent l'équilibre rythmique entre l'élément antéposé et le reste de la phrase : à la place d'un élément relativement bref, qui est en rapport complémentaire avec la phrase, on retrouve une unité syntaxique bien composée, dont l'allongement exige une certaine intensité, et dont le caractère complémentaire est moins explicite.

- (3) c. Grâce au lent obscurcissement du crépuscule, les bourreaux et la veuve ne s'étaient pas encore aperçus de ce signe de vie...¹⁷
- d. Un matin, à Bénarès, Kâli, ivre, grimaçant de fatigue, sortit de la rue des courtisanes¹⁸.

L'exemple (3d) fait déjà apparaître une problématique nouvelle : on appellera cette accumulation d'éléments disloqués *non legato textuel*. Il s'agit ici d'une dislocation complexe qui organise et définit la structure des paragraphes entiers.

2.1.3. Non legato textuel—la dislocation complexe

Le *non legato* est une manière détachée de l'interprétation instrumentale, typique surtout de la période baroque. Il s'agit d'un style musical qui se situe entre le legato et le staccato vu la longueur des sons et des pauses qui les séparent. Selon la base idéologique de cette manière d'interprétation, il est nécessaire de rapprocher l'articulation de la langue à la musique, c'est-à-dire qu'une mélodie, une unité musicale doivent être interprétées pareillement au langage parlé, où la prosodie définit l'accentuation des sons, des syllabes, des mots, des unités syntaxiques et des phrases. Le principe de cette technique est une dynamique articulée à l'aide des pauses entre les sons, et sa fonction n'est pas la coupure, mais au contraire la liaison.

¹⁷ *Ibid.* : 40. (C'est moi qui souligne.)

¹⁸ M. Yourcenar : *Nouvelles orientales...*, *op.cit.* : 125. (C'est moi qui souligne.)

Dans un texte, un effet de non legato peut se produire à l'aide du changement de l'ordre des mots canonique (SVO) ou par l'insertion de propositions, et aussi avec des signes de ponctuation. L'extrait suivant, qui présente les premières phrases de la nouvelle *La tristesse de Cornelius Berg*, illustre bien ce procédé textuel semblable à ce mode d'interprétation musicale :

- (4) Cornelius Berg, | dès sa rentrée dans Amsterdam, | s'était établi à l'auberge. | Il en changeait souvent, | déménageant | quand il fallait payer, | peignant encore, | parfois, | de petits portraits, | des tableaux de genre sur commande, | et, | par-ici par-là, | un morceau de nu | pour un amateur, | ou quêtant le long des rues l'aubaine d'une enseigne. | Par malheur, | sa main tremblait : | il devait ajuster à ses lunettes | des verres de plus en plus forts ; | le vin, | dont il avait prit le goût en Italie, | achevait, | avec le tabac...¹⁹

Du point de vue grammatical, c'est à l'aide de la dislocation complexe et de l'insertion des unités syntaxiques, soit des propositions, soit des unités grammaticales plus petites, que le texte produit un effet entrecoupé qui ne le rend d'ailleurs pas décousu, au contraire : ces changements de l'ordre des mots mettent en relief les éléments circonstanciels de temps et de lieu qui gèrent la continuité logique et rythmique du texte.

L'utilisation rigoureuse des signes de ponctuation—notamment les virgules—renforce ce style détaché de l'écriture. Les virgules marquent toujours le début et la fin des unités, mais dans quelques cas, il est possible d'insérer des coupures, surtout du fait de la prosodie.

Aussi ces unités syntaxiques contiennent-elles tant de compléments «inséparés», que le rythme du texte même exige ces détachés grammaticalement logiques. Dans la deuxième phrase, le mot subordonnant indique une coupure juste après le participe présent : «Il en changeait souvent, | déménageant | quand il fallait payer...». On a inséré encore un signe de coupure (|) par exemple dans la troisième phrase, d'une part, pour des raisons logiques, d'autre part pour des raisons articulatoires : «[. . .]il devait ajuster à ses lunettes | des verres de plus en plus forts[. . .]». Dans cette phrase, le groupe prépositionnel peut être divisé en deux groupes nominaux et en un groupe adjectival, mais le lien syntaxique et logique entre le deuxième groupe nominal («des verres») et le groupe adjectival («de plus en plus forts») est primordial par rapport au premier groupe nominal («ses lunettes»).

¹⁹ *Ibid.* : 139. (C'est moi qui souligne.)

Le détaché dans la phrase musicale est signalé à l'aide d'un long tiret au-dessus des notes : dans un texte, on peut marquer la séparation des éléments avec les signes de ponctuation.

2.1.4. L'imitation

L'imitation musicale est en fait la présentation, et juste après la reformulation d'un thème, elle signifie donc l'apparition répétée d'une mélodie par une autre voix—la deuxième fois généralement un peu modifiée²⁰. Par rapport au rythme du texte littéraire, la notion d'imitation peut être présentée comme une sous-catégorie du groupement binaire²¹.

Dans les textes des *Nouvelles orientales*, c'est l'utilisation en chaîne de la conjonction *car* qui évoque un pareil mécanisme.

- (5) a. Ils avançaient lentement, car Wang-Fô s'arrêtait la nuit pour contempler les astres, le jour pour regarder les libellules. Ils étaient peu chargés, car Wang-Fô aimait l'image des choses, et non les choses elles-mêmes...²²
- b. Il lui était facile de parler ainsi, car il détestait en secret sa jeune femme... Le second frère n'éleva pas d'objections, car il comptait bien prévenir sa femme dès son retour, le seul qui protesta fut le cadet, car il avait l'habitude de tenir ses serments²³.

Naturellement, il ne s'agit pas de la reformulation du contenu de la principale dans la subordonnée. C'est un autre aspect, logique ou bien structural, qu'on souligne dans ce cas :

Car ne relie en principe que deux propositions dont la seconde est présentée comme une cause, une explication ou une justification de la première. Cette conjonction est équivalente, au plan de la coordination, de conjonctions de subordination *parce que* et surtout de *puisque*, mais la proposition qu'elle introduit n'a rien d'une subordonnée. Elle constitue en effet un acte d'énonciation distinct prenant appui sur celui de la proposition précédante²⁴.

²⁰ En guise d'illustration, on mentionne un exemple très célèbre de la littérature de l'opéra : le duo de Papageno et Papagena dans *La flûte enchantée* de Wolfgang Amadeus Mozart—«Pa-pa-pa».

²¹ Les groupements rythmiques de deux et trois membres—*le groupement binaire* et *le groupement ternaire*—sont des structures très caractéristiques des textes par exemple de René Chateaubriand. Voir : J. Mourot : *Chateaubriand. Rythme et sonorité...*, *op.cit.*

²² M. Yourcenar : *Nouvelles orientales...*, *op.cit.* : 111.

²³ *Ibid.* : 50.

²⁴ M. Riegel, J.-Ch. Pellat & R. Rioul : *Grammaire méthodique du français*, Paris : Quadrige/PUF, 2002 : 527.

Donc il s'agit d'une conjonction qui introduit une énonciation autonome —en signalant en même temps le début d'une unité, et une relation concordante et réactive par rapport à la première proposition.

2.2. Le tempo

Le *tempo* comme notion de base dans la musique signifie *temps* ; il définit l'interprétation temporelle d'un morceau de musique à l'aide d'indices ou bien d'indications précises dans la partition. Traditionnellement, ces indications sont données en italien—le terme *tempo* est aussi équivalent du mot italien qui signifie *temps*.

Dans les textes littéraires, le tempo est saisissable à l'aide d'éléments morphosyntaxiques—comme par exemple les adverbes de temps, les verbes d'action—, de marqueurs grammaticaux—comme les temps verbaux—ou bien de procédés discursifs—comme la distribution des unités syntaxiques et rythmiques de la phrase ou des propositions, le rôle des répétitions, ou l'utilisation des signes de ponctuation. Même si l'étude du tempo textuel paraît subjectif au premier abord, il nous semble possible de soutenir les impressions préalables par quelques constatations objectives.

Les textes des *Nouvelles orientales* de Marguerite Yourcenar sont caractérisés par un tempo relativement lent. Du point de vue génétique de la composition et des réécritures successives de ce recueil, il est important de rappeler la remarque de Béatrice Ness concernant le tempo et le rythme de ces textes :

Si une étude comparée des différentes versions des *Nouvelles orientales* permettait en fait de constater l'allongement, au cours des éditions successives, de la plupart de ces récits, il n'est pas non plus sans intérêt de remarquer combien cette expansion phrastique semblait ralentir le rythme et dynamiser un texte ressenti par trop rigide [...] Il est aussi à noter, que [...] les dialogues sont les points focaux de la réécriture : transformations paraphrastiques, et qui n'apportent que des changements mineurs de sens, mais allongeant néanmoins sensiblement la nouvelle²⁵.

2.2.1. Lento

L'expression italienne, l'indication de tempo *lento*, signifie en français «lent, lentement». À l'aide des extraits suivants (6a) et (6b)—cités des nouvelles

²⁵ B. Ness : «Du générique au génétique : subversion de la nouvelle», in : B. Ness : *Mystification et créativité dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar*, Chapel Hill : Department of Romance Languages. The University of North Carolina, 1994 : 83.

intitulées *La veuve Aphrodissia* et *Comment Wang-Fô fut sauvé*—, et en partant des points de vue grammaticaux, syntaxiques et sémantiques, on présente les procédés textuels qui peuvent assurer la lenteur générale du texte littéraire.

- (6) a. Depuis longtemps, Basile s'était arrêté et hurlait à pleine voix pour avertir la fuyarde de revenir en arrière ; le sentier n'était plus qu'une piste, et la piste un éboulis de rochers. Aphrodissia l'en-tendait, mais de ces paroles déchiquetées par le vent, elle ne comprenait que la nécessité d'échap-per au village, au mensonge, à la lourde hypocrisie, au long châtement d'être un jour une vieille femme qui n'est plus aimée. Une pierre enfin se détacha sous son pied, tomba au fond du préci-pice comme pour lui montrer la route, et la veuve Aphrodissia plongea dans l'abîme et dans le soir, emportant avec elle la tête barbouillée de sang²⁶.

Dans ces dernières phrases de la nouvelle, la veuve du pope fuit un paysan du village qui croit que la femme lui a volé une pastèque. Mais c'est la tête de son amant tué qu'Aphrodissia a caché dans son tablier, voulant la garder et l'enterrer chez elle.

Les temps verbaux principalement utilisés dans cet extrait sont l'imparfait et le passé composé. Avec l'imparfait, l'auteur présente une action narrativisée et l'état d'âme d'Aphrodissia : ce sont ses pensées et sa peur de l'avenir qui sont décrites dans la deuxième phrase. C'est le premier plan qu'on voit dans la troisième phrase ; à l'aide du passé simple, on voit le procès de l'extérieur : les évènements successifs, qui mènent jusqu'à la mort du personnage principal, et l'épisode, qui conclut la scène. Ces évènements ponctuels qui sont exprimés à l'aide des verbes perfectifs (*détacher, tomber, plonger*) sont allongés avec les subordinées nominales de l'infinitif et du participe présent. L'effet de cet allongement est d'autant plus marquant que la longueur de ces unités rythmiques—de ces propositions—montre une croissance continue, qui ralentit le tempo du passage.

Les groupes prépositionnels de la deuxième phrase effectuent aussi un certain ralentissement : ces quatre unités donnent une tension à la chaîne narrative, mais leur répétition—et en même temps leur progression rythmique—estompe la rapidité de l'action.

L'extrait (6b) est en fait l'ouverture de la scène dans le palais impérial, il s'agit d'une partie descriptive et introductive qui précède la rencontre de

²⁶ M. Yourcenar : *Nouvelles orientales...*, *op.cit.* : 117.

l'empereur et du peintre Wang-Fô. Le temps verbal utilisé au début du passage est un imparfait descriptif qui a pour fonction de présenter les circonstances. Les actions de la scène sont décrites dans les cinquième et sixième phrases, au passé simple.

- (6) b. Ils arrivèrent sur le seuil du palais impérial, dont les murs violets se dressaient en plein jour comme un pan de crépuscule. Les soldats firent franchir à Wang-Fô d'innombrables salles carrées ou circulaires dont la forme symbolisait les saisons, les points cardinaux, le mâle et la femelle, la longévité, les prérogatives du pouvoir. Les portes tournaient sur elles-mêmes en émettant une note de musique, et leur agacement était tel qu'on parcourait toute la gamme en traversant le palais de l'Est au Couchant. Tout se concertait pour donner l'idée d'une puissance et d'une subtilité surhumaines, et l'on sentait que les moindres ordres prononcés ici devaient être définitifs et terribles comme la sagesse des ancêtres. Enfin, l'air se raréfia ; le silence devint si profond qu'un supplicié même n'eût pas osé crier. Un eunuque souleva une tenture ; les soldats tremblèrent comme des femmes, et la petite troupe entra dans la salle où trônait le Fils du Ciel²⁷.

Le tempo de la description et des événements des deux dernières phrases est ralenti par plusieurs éléments : par les subordonnées relatives, circonstancielles et nominales (participe présent), par l'utilisation des pronoms impersonnel (*on*) et indéfini (*tout*)—qui marquent une «globalité totalisante²⁸»—, et par les unités comparatives introduites par *comme* et *si*.

Les exemples cités illustrent les caractéristiques générales de la composition et du style d'écriture de Marguerite Yourcenar. Les changements de l'arrière-plan et du premier plan sont souvent estompés par ces procédés ralentissants qu'on a pu observer dans ces deux extraits. On peut en conclure que ces procédés textuels rendent le tempo du texte moins rapide, même si l'auteur relate des faits du premier plan.

2.2.2. Ritartando et accelerando textuels

Le ralentissement et l'accélération du tempo musical sont désignés à l'aide des expressions—ou bien plutôt par leur abréviations—de *ritartando* et *accelerando* dans la partition. Le texte littéraire peut également être ralenti ou

²⁷ M. Yourcenar : *Nouvelles orientales*. . . *op.cit.* : 17.

²⁸ M. Riegel—J.-Ch. Pellat—R. Rioul : *Grammaire méthodique*. . . , *op.cit.* : 211.

accélééré. On voudrait en démontrer la réalisation à l'aide des extraits (7a) et (7b), cités des nouvelles intitulées *Comment Wang-Fô fut sauvé* et *Le sourire de Marko*.

Dans l'extrait (7a), il s'agit de la rencontre de Wang-Fô et de Ling dans une taverne :

- (7) a. Grâce à lui, Ling connut la beauté des faces de buveurs estompées par la fumée des boissons chaudes, la splendeur brune des viandes inégalement léchées par les coups de langue du feu, et l'exquise roseur des taches de vin parsemant les nappes comme des pétales fanés. Un coup de vent creva la fenêtre ; l'averse entra dans la chambre. Wang-Fô se pencha pour faire admirer à Ling la zébrure livide de l'éclair, et Ling, émerveillé, cessa d'avoir peur de l'orage²⁹.

C'est un contraste d'une part thématique et d'autre part structural qui prépare un effet accéléré dans le texte. Thématiquement, les phrases soulignées montrent un changement du plan : la description—les nouvelles sensations connues par Ling—est brusquement coupée par un événement extérieur, comme si on était tout d'un coup réveillé d'un beau rêve. La tension entre la fonction et l'utilisation du passé simple renforce cet effet : à l'aide du temps verbal qui est destiné à décrire les actions, l'auteur présente des faits secondaires, qui apparaissent comme des actions ; le temps qu'il fait, appartenant normalement à l'arrière-plan, prend ici le rôle de l'action. Ce caractère actif est aussi exprimé avec les verbes perfectif *crever* et *entrer*. De plus, le rythme calme du groupement ternaire de la première phrase est rompu avec les phrases minimales de la deuxième phrase qui sera d'ailleurs à nouveau ralentie avec «une construction de retardement (rejet syntaxique)»³⁰ («[...] et Ling, émerveillé, cessa d'avoir peur de l'orage.»).

Le passage suivant est tiré de l'épisode, dans lequel après quelques jours amoureux passés ensemble dans la maison de la veuve du pasha et avant le départ du jeune chrétien, la veuve prépare à Marko son plat préféré comme repas d'adieu :

- (7) b. Les larmes l'empêchèrent de cuisiner avec autant de soin qu'à l'ordinaire ; elle monta par malheur un plat de chevreau trop cuit.

²⁹ M. Yourcenar : *Nouvelles orientales...*, *op.cit.* : 13. (C'est moi qui souligne.)

³⁰ J. Kokelberg : «Savoir insuffler un moment», in : J. Kokelberg : *Les techniques du style. Vocabulaire, figures de rhétorique, syntaxe, rythme*, Paris : Éditions Nathan, 1996 : 225.

Marko venait de boire ; sa patience était restée au fond de la cruche :
il lui saisit les cheveux entre les mains poissées de sauce et hurla :
[. . .]³¹

L'accélération et la retardation du tempo sont définies par l'alternance des phrases courtes de forme minimale («Marko venait de boire» et «hurla») et des phrases longues et étendues.

2.3. La polyphonie dans le texte yourcenarien

Nous n'entreprendrons pas ici de définir l'essence de la théorie polyphonique, mais, préalablement, on formulera la définition selon laquelle la polyphonie se manifeste comme un changement de point de vue dans le discours littéraire. Dans l'œuvre littéraire, c'est soit le narrateur qui assimile des idées et transmet les paroles des personnages, soit la voix des différents personnages qui se fait entendre dans le discours dialogique directement prononcé. Cette transposition du discours est réalisée le plus souvent par le discours indirect et le discours indirect libre.

Avant de présenter et d'illustrer un certain type de la construction polyphonique à l'aide d'un extrait des *Nouvelles orientales*, on voudrait se référer brièvement au roman probablement le plus célèbre de l'écrivain, intitulé *Mémoires d'Hadrien*, dont la composition narrative contient organiquement la polyphonie. Il s'agit d'une œuvre autobiographique de l'empereur romain du II^e siècle, basée sur des faits historiques et sur des recherches soigneuses—écrite à la première personne. Le *je* de ce «pseudo-mémoire» transmet une voix mêlée de l'écrivain–narrateur qui tâche de composer une autobiographie fictive autant que réelle, et celle du personnage–narrateur Hadrien, qui est suggéré comme auteur et locuteur parlant, mais qui n'est pas le vrai responsable de ses paroles.

Le type de discours examiné, concernant la polyphonie, est le discours indirect libre. Pour Anne Herschberg Pierrot, «tout l'intérêt littéraire de ce style tient dans son ambiguïté, dans l'indécision de ses frontières³²». Du point de vue grammatical, il est sans phrase introductive, il garde les transpositions du temps et des personnes du style indirect, mais qui sont en effet des éléments souvent non explicites. Contrairement au discours indirect, il est capable d'exprimer l'intonation de la phrase rapportée. Dans les *Nou-*

³¹ M. Yourcenar : *Nouvelles orientales* . . . , *op.cit.* : 35.

³² A. Herschberg Pierrot : *Stylistique de la prose* . . . , *op.cit.* : 116.

velles orientales de Marguerite Yourcenar, ce type de discours est en effet assez peu utilisé, on n'en trouve que quelques exemples à travers lesquels on peut démontrer son ambiguïté sur le plan discursif qui fascine les littéraires et les linguistes depuis le XX^e siècle.

- (8) «*Ab, si l'on avait pu, d'un simple coup de torchon, balayer tout ce village, ces vieilles femmes aux langues empoisonnées comme des dards de quêtes ; et ce jeune prêtre, ivre du vin de la Messe, qui tonnait dans l'église contre l'assassin de son prédécesseur ; et ces paysans acharnés sur le corps de Kostis comme les frelons sur un fruit gluant de miel. Ils n'imaginaient pas que le deuil d'Aphrodissia pût avoir d'autre objet que ce vieux pope [. .]*³³»

L'extrait est cité de la nouvelle intitulé *La veuve Aphrodissia*. C'est le narrateur extradiégétique qui raconte l'histoire d'un amour secret de la femme du pope et du chef des bandits du point de vue d'Aphrodissia. Après que les paysans du village ont enfin tué Kostis et ses compagnons, et après qu'elle a invité ses «vengeurs» à boire chez elle, elle reste seule avec ses pensées et ses souvenirs.

Le passage cité présente le monologue intérieur du personnage principal dont la voix est mêlée à la voix du narrateur. En regardant le contexte de cet extrait et les signes de ponctuation dans le texte, il nous paraît évident qu'il ne s'agit pas d'une exclamation réalisée et effectivement prononcée, mais que le narrateur prend la parole en même temps que l'écho de la voix du personnage devient aussi explicite. C'est aussi à l'aide des marques grammaticales et langagières qu'on peut remarquer la trace de la voix d'Aphrodissia dans cette phrase : l'interjection du début de la phrase—signalant l'affectivité et la subjectivité de l'énonciation—, le verbe *pouvoir* au plus-que-parfait et les pronoms démonstratifs. Enfin, tous ces éléments assurent le caractère hybride de ce type de discours. Dominique Maingueneau écrit à ce propos :

[. .] dans ce type de citation on n'[est] pas confronté à une véritable énonciation mais qu'on [entend] deux «voix» inextricablement mêlées, celle du narrateur et celle du personnage. [. .] on perçoit deux «énonciateurs», mis en scène dans la parole du narrateur, lequel s'identifie à l'une de ces deux «voix». Ce ne sont pas deux véritables locuteurs, qui prendraient en charge des énonciations, des paroles, mais deux «voix», deux «points de vue» auxquels on ne peut attribuer aucun fragment délimité du discours rapporté³⁴.

³³ M. Yourcenar : *Nouvelles orientales...*, *op.cit.* : 108–109. (C'est moi qui souligne.)

³⁴ D. Maingueneau : *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris : Éditions Nathan, 2000 : 105.

2.4. «A cappella»—le chœur et les solistes dans le texte littéraire

L'expression *a cappella* est une instruction, un terme technique musical qui indique une partie de la pièce musicale, chantée uniquement par le chœur sans accompagnement instrumental—c'est à partir du XIX^e siècle qu'elle a cette signification. Il s'agit historiquement d'une œuvre musicale religieuse, vocale et aussi instrumentale, dans laquelle le chant du chœur est soutenu par un instrument qui joue une ou bien plusieurs parties différentes du chœur. L'instrument devait être présent dans la chapelle, d'où dérive l'expression *a cappella* ou *alla cappella*, qui signifie une manière de travail propre à la chapelle. La signification actuelle s'est répandue grâce aux traditions musicales de la chapelle de Sixtine—donc à travers la musique sacrée de Rome, présentée devant le pape—où les œuvres vocales *a cappella* étaient des pièces représentées exclusivement par les membres du chœur.

En évoquant le mot *chœur*, on peut référer à deux formes d'art qui utilisent aussi cette notion : l'architecture et la littérature. Dans l'architecture, le chœur est une partie de l'église qui est destinée aux représentations musicales, instrumentales et vocales. En littérature, il s'agit du chœur des tragédies antiques grecques qui commentait les actions sur la scène. On peut reconnaître des procédés et des constructions textuels qui illustrent le fonctionnement d'un chœur musical ou théâtral—les deux ayant des origines communes qui s'entrecroisent à de nombreux points de vue—non seulement dans les œuvres dramatiques des époques postérieures, mais dans la prose aussi. Ainsi dans cet exemple tiré de la nouvelle intitulée *Le sourire de Marko* :

- (9) a. Les notables du village se penchèrent sur Marko, dont leurs longues barbes chatouillaient le visage, puis, relevant tous la tête, ils s'écrièrent d'une seule et même voix :
- Allah ! Il est mort comme une taupe pourrie, comme un chien crevé. Rejetons-le à la mer qui lave les ordures, afin que notre sol ne soit pas souillé par son corps.
- Mais la méchante veuve se mit à pleurer, puis à rire :
- Il faut plus d'une tempête pour noyer Marko, dit-elle, et plus d'un nœud pour l'étrangler. [...] Prenez les clous et un marteau ; crucifiez ce chien comme fut crucifié son dieu qui ici ne lui viendra pas en aide, et vous verrez si les genoux ne se tordront pas de douleur, et si sa bouche damnée ne vomira pas des cris.
- Les bourreaux prirent des clous et un marteau... [...] Alors, le plus

vieux des notables jeta loin de lui son marteau et s'écria lamentablement :

— Qu'Allah nous pardonne d'avoir essayé de crucifier un mort ! Attachons une grosse pierre au cou de ce cadavre, pour que l'abîme ensevelisse notre erreur, et que la mer ne nous le ramène pas.

— Il faut plus de mille clous et de cent marteaux pour crucifier Marko Kraliévitich, dit la méchante veuve. Prenez des charbons ardents et posez-les sur sa poitrine, et vous verrez s'il ne se tord pas de douleur, comme un grand ver nu³⁵.

Après que les soldats turcs, qui, grâce à l'aide de la veuve vengeresse du pasha du village—la maîtresse du jeune chrétien—ont réussi à repêcher Marko de la mer, ramènent le corps inanimé du héros sur la plage. C'est là que les notables du village se réunissent pour décider de ce qui doit arriver au jeune héros mort. La partie citée illustre le dialogue entre les notables et la veuve—qu'on compare au dialogue entre chœur et soliste.

À la ligne 5—«ils s'écrièrent d'une seule et même voix»—, la consigne *a cappella* est indiquée par le narrateur extradiégétique. Cette phrase introductive évoque un ensemble de voix et un effet théâtral. À la ligne 10–11, c'est le plus vieux des notables qui se charge du rôle de «porte-parole» et qui s'exprime par la voix collective de l'assemblée des notables.

La collectivité, ou bien l'ensemble des voix, est représentée grammaticalement par l'apparence de la première personne du pluriel en tant que terminaison à l'impératif présent *-ons*, du déterminant possessif *notre* et du complément d'objet indirect *nous*. (Le pronom personnel *nous* ne se trouve que dans la parole des bourreaux qui répondent à la deuxième proposition de la veuve—après le brûlage de Marko—et qu'on ne cite pas ici³⁶.)

Les deux paroles citées des notables ont une structure rhétorique identique : l'exclamation vers Allah, puis une proposition à l'impératif et enfin la subordonnée finale introduite par les conjonctions *afin que* et *pour que* qui servent de justification. Ce sont l'exclamation et la phrase impérative qui marquent la fonction collective du *nous*, identificateur du chœur. Ce *nous* de la première partie, exprimé par l'impératif, représente une chaîne de «moi» des locuteurs, il ne s'agit pas simplement d'une multiplication de *je*, mais d'une même volonté explicite des membres d'un groupe : c'est-à-dire que plusieurs voix s'unissent avec le même but et prononcent leurs paroles de

³⁵ M. Yourcenar : *Nouvelles orientales...*, *op.cit.* : 37–39.

³⁶ Voir : M. Yourcenar : *Nouvelles orientales...*, *op.cit.* : 39.

façon unanime et identique. Dans la deuxième proposition récitée par le plus vieux des notables, le *nous* représente «moi et vous». Ce *nous* évoque la question de l'identité du sujet d'énonciation : derrière le notable comme sujet parlant se cache un ensemble de locuteurs, notamment le groupe des notables.

En dehors de la terminaison des verbes, les groupes nominaux—«notre sol» et «notre erreur»—et les groupes verbaux—«nous pardonne» et «ne nous le ramène pas»—soutiennent ces paroles collectives. Ils fonctionnent comme rhèmes grammaticaux par rapport aux verbes à l'impératif.

Les exclamations des sages du village alternent avec les réponses et les conseils de la veuve du pacha. La veuve se présente devant les notables comme un individu en face d'un groupe, ou bien comme un soliste face à l'ensemble musical.

Pendant que la parole des bourreaux reste à un niveau plus général, notamment ils s'expriment d'une manière universelle et les rôles de l'énonciation se confondent aussi dans leur texte (ils ne sont pas que des locuteurs, mais d'une certaine manière les allocutaires de leurs énoncés). La veuve s'adresse directement au groupe des notables en proposant des épreuves nouvelles—d'un point de vue musical les nouveaux thèmes—, dont les preuves grammaticales sont les pronoms personnels *vous* et les phrases impératives et affirmatives. Le rôle de la veuve montre donc un certain parallélisme entre l'œuvre musicale et littéraire : tout comme le soliste des œuvres musicales, la veuve de cette nouvelle interprète une partie plus virtuose et introduire des thèmes nouveaux dans la pièce.

Pour montrer une autre possibilité de transposition d'un solo à l'aide de moyens textuels, on cite le conte intitulé *Le Lait de la mort*. L'histoire s'inspire de ballades d'origine serbe, albanaise, bulgare, grecque, roumaine et dont on retrouve le sujet également dans la ballade folklorique hongroise *Kőműves Kelemen* : il s'agit de l'histoire de la femme emmurée dans une tour pour que les murs de l'édifice tiennent. Dans l'extrait, on entend la voix de la jeune femme qu'on commence à emmurer et qui dit adieu à son corps, à sa vie.

- (9) b. — Adieu, mes chères petites mains, qui pendez le long de mon corps, mains qui ne cuirez plus le repas, mains qui ne tordrez plus la laine, mains qui ne vous nouerez plus autour du bien-aimé. Adieu mes hanches, et toi, mon ventre, qui ne connaîtrez plus l'enfantement ni l'amour. Petits enfants que j'aurais pu mettre au monde, petits frères que je n'ai pas eu le temps de donner à mon

fil unique, vous me tiendrez compagnie dans cette prison qui me sert de tombe...³⁷

En regardant le plan discursif, il s'agit d'un bel exemple de la progression thématique à thèmes dérivés³⁸ ; le locuteur s'adresse à un allocataire général, ou directement au lecteur. La figure poétique qui domine ce paragraphe est l'apostrophe. Le lyrisme du passage est renforcé par les phrases courtes juxtaposées de structure parallèle, qui composent des unités rythmiques régulières. C'est le groupe nominal, dont les éléments sont le déterminant possessif avec les noms des parties de corps, au début des «vers». Ce monologue—ou bien ce solo—de la jeune femme est l'adieu poétique et métaphorique de son existence physique. Comme forme ou genre, le texte rappelle un poème en prose ou bien un air musical.

2.5. L'ornement musical et textuel

Dans la musique, le terme *ornement* désigne une figure musicale dont la fonction est d'embellir la mélodie. Il y a plusieurs types d'ornements —par exemple : le trille, le mordant etc.—, dont les caractéristiques et formulations dépendent essentiellement de la période musicale de la pièce concrète. Ce sont surtout les époques baroque et prébaroque dans lesquelles les ornements ont été principalement utilisés, donc du XVI^e au XVIII^e siècle. Dans les pièces des époques suivantes, leur emploi est moins fréquent.

À l'aide des extraits suivants, plutôt occasionnels que très caractéristiques, on voudrait mettre en parallèle cette figure musicale embellissante et souvent virtuose avec une certaine formulation de la comparaison.

- (10) a. L'épouse de Ling était frêle comme un roseau, enfantine comme du lait, douce comme la salive, salée comme des larmes³⁹.
- b. Elle a des épaules rondes comme le lever de la lune d'automne ; des seins gonflés comme des bourgeons près d'éclore ; ses cuisses ondulaient comme la trompe de l'éléphanteau nouveau-né, et ses pieds dansants sont comme de jeunes pousses. Sa bouche est chaude comme la vie ; ses yeux profonds comme la mort⁴⁰.

³⁷ M. Yourcenar : *Nouvelles orientales...*, *op.cit.* : 54–55.

³⁸ Cf. : B. Combettes : *Pour une linguistique textuelle. La progression thématique*, Paris, A. Boeck-Duculot, 1988.

³⁹ M. Yourcenar : *Nouvelles orientales...*, *op.cit.* : 12. (C'est moi qui souligne.)

⁴⁰ *Ibid.* : 122. (C'est moi qui souligne.)

Tout d'abord, il faut référer aux types de texte qui ont servi de modèles pour l'écriture de ces deux nouvelles dont on a cité les passages ci-dessus : il s'agit d'une légende taoïste et d'un mythe hindou. Il est probable que les formulations et le lexique des textes modèles aient influencé le style de l'auteur, d'autant plus qu'elle précise dans le *Post-scriptum* de son recueil réédité en 1978, d'après quels modèles elle avait l'intention de réécrire ses propres nouvelles. Bien que nos connaissances sur la littérature chinoise ou hindoue soient élémentaires, on tentera de formuler un jugement assez général concernant le style de l'écriture orientale : notamment qu'il s'agit d'un langage littéraire très imagé, plastique, et plein de métaphores.

Ce style oriental est donc imité et reproduit dans les nouvelles d'où on a cité les extraits (10a) et (10b), dans lesquels les unités rythmiques se composent de comparaisons avec *comme*. Les différentes caractéristiques et qualités des personnages sont décrites à l'aide des comparaisons attachées aux adjectifs. Cette structure à fonction attributive est plus explicite dans le premier exemple—grâce à l'énumération—, et présente, comme l'ornement dans la musique, un effet embellissant et ludique du texte.

3. Conclusion

Chaque auteur tend à adapter ses moyens d'expression à la conception, à la composition et aux objectifs majeurs de son œuvre. Probablement une telle présence de la musicalité langagière et des formes référant à la musique n'est pas explicitement intentionnelle de la part de Marguerite Yourcenar—ou sinon, cette révélation exigerait une étude approfondie et complétée par l'analyse du recueil d'un point de vue génétique. Mais à travers les procédés stylistiques démontrés—comme le rythme, le tempo, ou d'autres moyens musico-textuels—, on peut constater l'existence d'une relation inter-artistique, sur le plan aussi bien formel qu'organique, entre littérature et musique.

À travers cette analyse des *Nouvelles orientales*, on peut conclure que d'un point de vue musical du texte, c'est surtout son rythme et son tempo qui le définissent. À côté des éléments référant au tempo et au rythme, on s'est préoccupé de décrire d'autres procédés musico-textuels, qui sont partiellement présents dans les textes : il s'agit de la polyphonie, de l'apparition du chœur et du soliste, de l'ornement et d'une fonction imitative de la conjonction *car*.

En guise de conclusion, on cite l'étude de Marie-Christine Moreau qui

désigne la place des nouvelles analysées dans l'œuvre yourcenarienne à par la notion du point d'orgue :

Parues deux ans après *Feux* et quatre après *Denier du rêve*, et rédigées pour la plupart à la même époque que trois récits récemment rassemblés et publiés [*Conte bleu*, *Le premier soir* et *Maléfice* publiés en février 1993 à la N.R.F./Gallimard] dans lesquels l'inspiration et la manière des *Nouvelles orientales* sont déjà sensibles, celles-ci apparaissent bien comme point d'orgue suspendant une période d'interrogation et de doute⁴¹.

⁴¹ M.-Ch. Moreau : *Nouvelles orientales ou l'actualité du mythe*, Toulouse : CRDP Midi-Pyrénées, 1995 : 104.

