

R. 73.241

J.-P. de BEAUMARCHAIS Daniel COUTY Alain REY

DICTIONNAIRE DES LITTÉRATURES DE LANGUE FRANÇAISE

OUVRAGE PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS
DU CENTRE NATIONAL DES LETTRES

S-Z

Jean-Pierre de Beaumarchais, ancien élève de l'École normale supérieure, agrégé de l'université, est notamment l'éditeur du *Théâtre de Beaumarchais*, son aïeul, et spécialiste de la littérature du XVIII^e siècle français.

Daniel Couty, comparatiste à l'université de Rouen, spécialiste de Gérard de Nerval et du romantisme, est l'auteur de plusieurs ouvrages publiés aux éditions Bordas. Il a notamment dirigé avec Alain Rey *Le Théâtre* (collection Bordas Spectacle).

Alain Rey, lexicographe, auteur de plusieurs dictionnaires de la langue française et de plusieurs ouvrages de lexicologie, de philosophie du langage, de sémiotique, est responsable des dictionnaires Robert.

Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey ont dirigé une équipe de 250 auteurs, universitaires français ou francophones du monde entier, spécialistes réputés des auteurs qu'ils ont analysés.

Bordas

Ont collaboré à cet ouvrage :

Responsable d'édition	Sophie Bancquart
Édition	Claudine Vanlathem
Réalisation des hors-texte	Odile Berthemy
Révision	Jean Rivallan
Correction	Renaud Bezombes, Pierre Kergadallan, Trudy Strub
Recherche iconographique assistée de	Nicole Bonnetain Laurence Vacher
Couverture	Jérôme Faucheux
Mise en pages des hors-texte	Atelier de l'alphabet
Fabrication	Sandrine Allain, Jacqueline Harispe, Gérard Lamy

Robert Abirached	Jean-Pierre Bordier
Maurice Accarié	Patrice Boussel
Lionel Acher	Dominique Boutet
Peter Ainsworth	Herman Braet
Jacques Alessandra	Jacques Breton
Daniel Aris	Éloïse A. Brière
Annie Arnaudès	André Brochu
Michel Arrivé	Pierre Brunel
Jean-Claude Aubailly	Jane Burin des Roziers
Babacar Ba	Évelyne Capiou-Laureys
Élisabeth Badinter	Jean-Franck Cavanagh
Françoise Bagot-Mignonnet	Jean Céard
Christine Barbé	Jacqueline Cerquiglini
Pierre Barillet	Philippe Chardin
Alain-Marie Bassy	Christophe Charle
Jean Batany	Fidèle Charrère
Emmanuèle Baumgartner	Jean-Pierre Chauveau
Marie-Alice de Beaumarchais	Jacqueline Chénieux-Gendron
Colette Becker	Michel Chopard
Roger Bellet	André Clavel
Marie-Christine Bellosta	Éric Clemens
Alain Berenboom	Jean-Paul Colin
Christian Berg	Antoine Compagnon
Roger Berger	Benoît Conort
Daniel Bergez	Françoise Court-Perez
Simone Bernard-Griffiths	Florence Crépin
Bernard Beugnot	Jacques Crickillon
Roland Beyen	Claire de Croix
Gabriel Bianciotto	Michel Crouzet
Reine Bienvenu	Jean-Pierre Damour
Odile Biyidi	Annie-Claude Damour
Jacques Blais	Robert Dawson
Nathalie Blaise	Jacques De Caluwé
André Blanc	Alain Déchamps
Pascale Boisseau	Gilles Declercq
Yves Bolduc	Jacques De Decker
Joseph Bonenfant	Frans De Haes
Charles Bonn	Jean Déjeux
Henri Bonnet	Christian Delacampagne

© Bordas, Paris 1987
ISBN - 2-04-016351-4

Toute représentation ou reproduction, intégrale ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite (loi du 11 mars 1957, alinéa premier de l'article 40).
Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.
La loi du 11 mars 1957 n'autorise, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article 41, que les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective, d'une part, et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration.

Occupant le devant de la scène, l'univers de fées et de reflets fait souvent oublier le pessimisme foncier de cette œuvre. Ainsi, des quatre romans, seul *Blessures* (1945) décrit un monde marqué à l'évidence par la souffrance et par le mal. Les trois autres, *Tout est réel ici* (1941), *l'Herbe qui tremble* (1942) et la *Chronique du cygne* (1949), bien que teintés d'inquiétude, voire parfois de tristesse, et parsemés de brusques regards sans pitié sur la réalité de la condition humaine, n'en évoquent pas moins au premier abord un univers imprégné par la magie d'une nature purifiante et salvatrice. Ce n'est que par à-coups que le prosaïsme du réel s'y fait menaçant.

Ainsi en va-t-il également des premières pièces, jusqu'à l'admirable *Il pleut dans ma maison* (1962, éd. 1963), qui fut jouée dans le monde entier. *Le Bon Vin de monsieur Nuche* (1949, éd. 1954), *Lamentable Julie* (1949, inéd.), *Peau d'ours* (1951, éd. 1958), *Air barbare et tendre* (1952, inéd.), *Off et la lune* (1955, inéd.), *la Plage aux anguilles* (1959, éd. 1964) plongent les spectateurs dans une atmosphère où le rêve et l'illusion, le factice et le reflet prennent une place prépondérante. Un humour très caractéristique, typant les personnages à travers leur langage, y fait contrepoids à la sourde mélancolie que l'on y pressent. Reprenant un thème déjà présent dans *Tout est réel ici* et dans la *Chronique du cygne*, *Il pleut dans ma maison* décrit la lutte qu'avec les armes de la fantaisie les habitants d'un domaine perdu au milieu de la nature, menacés d'avoir à sortir de ce monde qui s'est arrêté cinquante ans auparavant, mènent contre la civilisation mécanique et contraignante. Mais précaire, fragile, cette existence protégée par le rêve et l'anachronisme, où les reflets peuvent tenir lieu et place des choses, ne semble plus subsister que par miracle.

Si la comédie musicale *le Marché des petites heures* (1964, inéd.) présente encore ce climat relativement heureux, les dernières grandes pièces de Willems et sans doute ses chefs-d'œuvre, *Warna ou le Poids de la neige* (1962, éd. 1963), *la Ville à voile* (1967), *les Miroirs d'Ostende* (1974), *Nuit avec ombres en couleurs* (1983), mettent en scène un univers plus âpre, où les illusions se trouvent cette fois définitivement anéanties. Voulant figer à jamais l'existence de tout ce qui l'entoure et continuer à vivre de l'illusion d'un amour depuis longtemps révolu, la comtesse Warna ne peut qu'assister à la fissuration de son refuge, puis à sa débâcle. Revenu dans l'Anvers de sa jeunesse et de ses rêves pour y retrouver son passé et le revivre, le riche Josty, dans *la Ville à voile*, finira par partir pour sa mort, sans avoir rien pu reconstituer de ce qu'il espérait. Quant au vieux couple des *Miroirs d'Ostende*, c'est en vain qu'il s'efforce d'exorciser une existence ratée en projetant de vivre par procuration l'amour de deux jeunes gens. Les personnages de ces pièces sont beaucoup plus marqués par la cruauté de la vie que ceux des spectacles précédents. Chacun y apparaît rivié à sa solitude; ils n'échangent plus que de faux dialogues, et les répliques se croisent sans se rencontrer, selon les lois d'une architecture subtile où tout progresse par jeux de miroirs et d'oppositions.

L'écriture de Willems est remarquable, tant par sa concision et ses images que par sa créativité. Écrivain flamand de langue française, écrivant dans une langue qui n'est pas celle du milieu qui l'entoure, il doit peut-être à cette particularité de s'être forgé petit à petit un langage éminemment personnel, où abondent créations de mots et tours spécifiques. Tout au long de ses livres et de ses pièces, une réflexion sur le langage se découvre d'ailleurs, sans cesse reprise, allégorisée, mêlée aux autres thèmes dominants: qu'il s'agisse, par exemple, des « quatre sens que possède chaque mot à cause des quatre saisons et des quatre vents » de la *Chronique du cygne*, recherche symbolique d'un langage naturellement pluriel émanant d'un monde originaire; qu'il s'agisse de la saveur et des connotations suggérées dans *Peau d'ours* par les « combinaisons admirables » quand on parle pour ne rien dire (« cataracte de chinchilla! »), ou qu'il s'agisse encore de tout le système d'analogies et de reflets que provoquent « les mots qui signifient autre chose que ce qu'ils signifient » dans *Il pleut dans ma maison*. Travail sur le langage qui engendre cette suggestion si particulière des choses, mêlant l'objet et son reflet, le dehors et le dedans, suggestion du magique et du rêve, présente d'un bout à l'autre de l'œuvre, tels des brusques et constants « retournements de volets ouverts sur la lumière » (*l'Herbe qui tremble*). [Voir aussi BELGIQUE. Littérature d'expression française].

P. ÉMOND

WILLY. V. COLETTE; NÈGRE LITTÉRAIRE.

WOUTERS Liliane (née en 1930). Écrivain belge d'expression française. Née à Bruxelles, elle enseigne de 1949 à 1980. Son premier recueil, *la Marche forcée*, qu'elle publie à vingt-quatre ans, contient déjà les deux aspects forts de sa poésie: une rigueur d'expression alliée à une sensualité avouée. Toutefois, ce n'est qu'en apparence que Liliane Wouters est l'écrivain de la truculence flamande et de la verve moqueuse.

Dans *le Bois sec* (1960) et *le Gel* (1966), elle pratique une poésie décanter, une sobriété de ton pour évoquer indignations, stupeurs et désirs.

Lutter contre le mensonge d'une vie, désirer une vie « éclatée »: voilà les aspirations du poète dont le secret s'appelle inquiétude. Inquiétude parfois avouée, souvent cachée, toujours présente. Que ce soit dans les vers glacés de la femme en proie à une quête de l'esprit et du corps, que ce soit dans les facéties provocatrices et iconoclastes de la dramaturge (*Oscarine ou les Tourne-sols*, 1964; *la Porte*, 1967; *Vies et morts de Mademoiselle Shakespeare*, 1979; *la Salle des profs*, 1983). En 1976, Liliane Wouters a publié un *Panorama de la poésie française de Belgique*. [Voir aussi BELGIQUE. Littérature d'expression française].

F. LALANDE

YACINE Kateb. V. KATEB Yacine.

YONDO Elolougué Epanya (né en 1930). V. NÉGRO-AFRICAIN (littérature d'expression française).

YOURCENAR Marguerite, pseudonyme de **Marguerite de Crayencour** (née en 1903). Poète (*Les dieux ne sont pas morts*, 1922), auteur de théâtre (*Électre ou la Chute des masques*, 1954; *le Mystère d'Alceste*, 1963...), de nouvelles (*La Mort conduit l'attelage*, 1934; *Comme l'eau qui coule*, 1982), essayiste (*Sous bénéfice d'inventaire*, 1962), romancière d'audience internationale (*Mémoires d'Hadrien*, 1951; *l'Œuvre au noir*, 1968), autobiographe enfin (*le Labyrinthe du monde: Souvenirs pieux*, 1974; *Archives du Nord*, 1977), Marguerite Yourcenar accroît encore la variété de son œuvre par son ouverture aux cultures les plus diverses, orientales ou occidentales, nordiques ou méditerranéennes: y voisinent des études critiques sur Mishima (*Mishima ou la Vision du vide*, 1980) et Thomas Mann, Selma Lagerlöf et Piranèse, des traductions de *negro spirituals* (*Fleuve profond, sombre rivière*, 1964) et de *blues*, de Henry James et Virginia Woolf, de poètes grecs d'abord traduits pour son seul plaisir (*la Couronne et la Lyre*, 1979). La dimension éthique et didactique que cet écrivain — parfois dit moraliste — assigne à son œuvre prend appui sur ce goût primordial de la lecture et le désir de le faire partager. La conviction que l'Histoire est une « école de liberté », un tremplin pour une méditation sur l'homme, explique aussi que la romancière privilégie dans ses fictions le passé — Antiquité, Renaissance ou début du xx^e siècle (*le Coup de grâce*, 1939 et 1953) — tout en se révélant par ailleurs attentive à la réalité contemporaine.

Une liberté itinérante consacrée à la littérature

Née à Bruxelles d'un père français, Marguerite Yourcenar passe en France une enfance très aisée (gouvernantes et précepteurs). Orpheline de mère, elle partage la vie cosmopolite de son père et, comme lui, restera longtemps une nomade (séjours en Europe et aux États-Unis, où elle enseigne en 1939). Hors de France pendant la guerre, elle s'installe définitivement sur l'île de Mount Desert (côte nord-est des États-Unis) en 1949. En 1951, le succès mondial inattendu des *Mémoires d'Hadrien* élargit brusquement — près de trente ans après ses débuts — un public d'abord limité. Des rééditions révisées de son œuvre paraissent à partir des années 60. Le prix Femina qu'elle reçoit en 1968 pour *l'Œuvre au noir* est suivi d'autres consécration officielles, telle son élection retentissante à l'Académie française (1980). On connaît mieux, depuis, cette personnalité discrète, que son indépendance place en marge du vedettariat littéraire. Mais cette première dame à l'habit vert préfère s'effacer et souligner plutôt — en classique — les modalités des rapports de son œuvre à son objet.

Littérature et Histoire: histoire d'une création

Mettre en doute la valeur documentaire d'une œuvre qui tend sans vergogne au lecteur les pièges de l'illusion réaliste serait faire preuve d'une prudence excessive: Marguerite Yourcenar utilise des documents authentiques souvent fruits d'une longue quête, en vue d'obtenir une exactitude factuelle mais aussi une meilleure compréhension des mentalités (*Alexis ou le Traité du vain combat*, 1929 et 1952). « La valeur humaine » d'une expérience, même fictive, « est singulièrement augmentée par la fidélité aux faits » (*Carnets d'Hadrien*). Ajoutons:

Y

par une plus grande particularisation. *Denier du rêve* (dans sa version primitive, en 1934), avec son symbolisme affiché, n'est qu'une étape; la romancière s'attache ensuite, au prix d'une documentation minutieuse, à caractériser par le langage de ses personnages l'époque choisie et veille à la justesse du ton: ainsi vérifie-t-elle la fiabilité du style « togé » d'Hadrien en traduisant en grec certaines des pensées prêtées à cet empereur helléniste. Si la véracité anecdotique est soumise à la recherche d'une vérité humaine atemporelle — ce qui autorise quelques entorses —, cette quête ne peut aboutir sans une grande honnêteté intellectuelle que seconde l'érudition. Qualifions d'humaniste cette démarche, en dégageant ce terme du cadre de la culture occidentale, trop étroit pour celle qu'attirent aussi les sages de l'Orient (*Sur quelques thèmes érotiques et mystiques de la Gita-Govinda*, 1957 et 1982).

Ainsi le fichier documentaire — dont on nous dévoile le contenu de bon gré — n'enferme pas la quintessence de l'œuvre. La clef pour accéder à celle-ci importe davantage, et reste pourtant mystérieuse, malgré la description qui nous en est faite: il faut, à l'instar des historiens romantiques, pénétrer à l'intérieur d'une figure historique; mieux, l'accueillir en soi-même. Marguerite n'est pas Hadrien — l'érudition l'aide à limiter les phénomènes de projection — mais elle se forge une âme du II^e siècle, n'impliquant d'elle-même qu'un universel humain. Cette pratique se nomme « magie sympathique ». Le protagoniste n'est donc pas l'Histoire mais une créature que l'auteur puisse hanter. En conséquence prédomine la vision subjective d'un héros qui, issu d'une volumineuse masse documentaire, l'anime en retour. Marguerite Yourcenar autobiographe pratique aussi cet échange, se documentant sur ses ancêtres « pour triompher du sentiment d'irréalité », quitte à les « alimenter de [sa] substance » pour imaginer leur vie quotidienne — derrière laquelle la sienne demeure encore cachée. Le partage entre fiction et Histoire, « tissu de la même matière » (*Carnets d'Hadrien*), entre roman et roman historique perd de sa pertinence; le Zénon fictif de *l'Œuvre au noir* est un « frère ». Une reconstitution est avant tout une création: don d'une âme à une matière figée, enfantement d'une créature. « L'art étant la seule possession véritable, il s'agit moins de s'emparer d'un être que de le recréer » (*le Temps, ce grand sculpteur*, 1983). Ces propos, prêtés à Michel-Ange, datent en fait de 1931: un témoignage de lucidité critique.

Réconcilier « l'œuvre de l'esprit » et celle « de chair » (Rilke)

La présence ici, sur le plan thématique, d'un débat sur les rapports de l'âme et du corps a de quoi satisfaire les amateurs de « mise en abyme ». Mais, avec Marguerite Yourcenar, la facilité n'est guère au rendez-vous. Ce

problème rebattu est abordé dans sa complexité. Chaque héros est aux prises avec les désirs du corps, qu'il s'agit de regarder en face. Au-delà de la diversité des sagesse illustrées, on trouve le rejet de tout ascétisme érigé en système (*Nouvelles orientales*, 1938 et 1963); l'authenticité recherchée passe par la reconnaissance des droits de la matière « puisque la chair est, après tout, le plus beau vêtement dont puisse s'envelopper l'âme » (*Feux*, 1936 et 1957).

La matière comporte aussi pour le créateur sa part de risque : le vertige de l'exhaustif menace parfois cette écriture, dans sa quête acharnée d'une essence, par le biais d'une pléthore de matière. L'ampleur de la documentation rend primordial le travail de synthèse; tâche difficile, comme le montre *l'Œuvre au noir* : le parcours du héros prend son sens d'un morcellement devenu cohérent. L'écrivain voulant « rejointoyer [les faits] pour voir ce que va donner leur assemblage » (*Souvenirs pieux*) travaille à l'unité alchimique de la matière.

L'art n'est-il pas cette victoire sur la faille qui sépare la matière de l'essence? On oserait même parler d'un démodé « bonheur de l'écriture » — à l'écart des modes, surtout. D'une sobriété classique (*le Coup de grâce*) ou d'une luxuriance expressive (*Feux*), le style de Marguerite Yourcenar allie l'élégance à une grande richesse de vocabulaire : travail ciselé d'un auteur soucieux de perfection (ses « nouvelles versions » se font dans cette perspective) et qu'intéresse au plus haut point la matière du langage — comme le prouve son activité de traductrice. Ce travail du verbe ne produit que rarement des morceaux de bravoure superflus (l'écrivain s'en reproche un à propos des *Mémoires d'Hadrien*). La grande tenue des débats résulte de ce qu'elle fonde en fait : la valeur des héros. La sensibilité de Zénon l'alchimiste justifie la présence de morceaux de prose poétique dans un roman. Sereine dans son art — sans fatuité — et d'une extrême exigence, Marguerite Yourcenar paraît plus proche du peintre chinois s'absorbant dans la fleur qu'il dessine que de certains contemporains « soupçonnant » l'écriture. Non que l'œuvre naisse sans douleur mais « de tous les remords de l'homme, le plus cruel peut-être est celui de l'inaccompli » (*le Temps, ce grand sculpteur*). Écrire, donc, de son mieux. [Voir aussi MÉMOIRES, ROMAN HISTORIQUE].

L'Œuvre au noir. — Le roman a pour point de départ une nouvelle, « D'après Dürer », publiée en 1934 dans le recueil *La Mort conduit l'attelage*.

I. « La vie errante ». Sur un chemin de Picardie, venant tous deux de Bruges leur ville natale, se retrouvent et se séparent Henri-Maximilien Ligre et Zénon, son cousin bâtard, « l'aventurier de la puissance et l'aventurier du savoir ». Par une longue rétrospection, le récit focalise aussitôt sur le seul Zénon : sa mère Hilzonde, séduite par un gentilhomme italien, épousée par l'anabaptiste Simon Adriansen; son oncle Henri-Juste Ligre — père d'Henri-Maximilien —, riche drapier qui le destine à la prêtrise. Mais l'intelligence aiguë de Zénon — partagé entre l'esprit de révolte et l'envie de parvenir, entre les livres et ce « savoir qui vient directement des choses » — le détourne de la théologie vers l'alchimie et la médecine; vers la technique également, et ses travaux sur le métier à tisser provoquent la fureur des ouvriers puis son départ de Bruges. Quittant Zénon, le récit revient à Hilzonde et Simon, installés désormais à Münster, la cité des « Purs », assiégée par les catholiques, et bientôt prise. Hilzonde est exécutée et Simon meurt peu après, en confiant sa fille Martha à son beau-frère Martin Fuggers, de la famille des célèbres banquiers, établi à Cologne. Quelques années plus tard, la ville est frappée par la peste, et l'épidémie attire en ces lieux un médecin mystérieux en qui le lecteur reconnaît Zénon. Martha, tentée par la Réforme mais aussi par la réussite temporelle, épouse Philibert Ligre (le second fils d'Henri-Juste) qui a encore accru la fortune de son père. Nouvelle rupture : une « conversation à Innsbruck » réunit Henri-

Maximilien devenu soldat de fortune et rimailleur d'occasion, et Zénon que ses recherches alchimiques et médicales obligent dorénavant à vivre en marge des pouvoirs. Après un bref *excursus* qui règle le destin aventureux du soudard-poète, on retrouve Zénon en Suède, puis auprès de Catherine de Médicis, et décidant enfin, pour fuir les poursuites de la Sorbonne, de revenir à Bruges.

II. « La vie immobile ». Installé à Bruges sous un nom d'emprunt, Zénon soigne les miséreux de l'hospice des Cordeliers. Se place ici une longue méditation du héros sur le sens de sa vie et de ses travaux; sa passion de l'observation, qui culmine dans l'expérience de la loupe réfractant l'œil même de celui qui regarde; son ambition d'alchimiste en quête de l'*Opus nigrum* (qui donne son titre au roman), « cet essai de dissolution et de calcination des formes qui est la part la plus difficile du Grand Œuvre ». Cependant la Flandre est déchirée par les guerres de Religion, par la révolte des Gueux contre l'occupant espagnol; Zénon tente de survivre, protégé par le prieur des Cordeliers dont il traite la maladie en contrepoint de longs entretiens sur la violence politique et religieuse, où l'alchimiste dissimule face au prêtre assailli par le doute; il doit aussi se garder de son assistant, frère Cyprien, gagné par les prestiges ambigus d'une secte « angélique ». Sans défense après la mort du prieur, craignant toujours d'être démasqué, Zénon songe à se rendre en Angleterre, mais reste finalement à Bruges où, compromis par les aventures érotico-mystiques de Cyprien, il est jeté en prison.

III. « La prison ». Zénon ayant de lui-même révélé son identité, l'affaire des « Anges » cristallise contre lui, tant chez les doctes que dans le peuple, un ensemble de peurs et de rancunes étayées par des propositions impies extraites de ses livres. Dressant un tableau des doutes et des certitudes du savant, le narrateur retrace alors en quelques pages tout ce qu'un esprit libre et acéré peut connaître — et vouloir connaître — en cette fin du XVI^e siècle, compte tenu de l'état de la science et de l'horizon d'attente de son temps. Mais ce sont des vécues et des calomnies sur la vie privée du médecin qui, pour le grand public, entraînent sa culpabilité. Enjeu d'intérêts politiques, Zénon est condamné pour athéisme et impiété; refusant la rétractation qui lui vaudrait la vie sauve, il choisit de se donner la mort en s'ouvrant les veines, comme « les Anciens dont les héros périssaient de la sorte » [J.P.B.].

BIBLIOGRAPHIE

Textes. — Éditions collectives : *Théâtre*, Gallimard, 1971 (2 vol.). *Œuvres romanesques*, éd. Y. Bernier, Gallimard, la Pléiade, 1982 : le seul critique à s'exprimer est la romancière elle-même, et le détail des éditions françaises et étrangères est indiqué par Y. Bernier. Nombreux textes romanesques et traductions poétiques disponibles en collections de poche. Discographie : *Precious Memories*, avec Marion Williams, Audis Great Gospels, 1983.

A consulter. — J. Blot, *Marguerite Yourcenar*, Seghers, 1971, rééd. 1980; *les Yeux ouverts*, entretiens de Marguerite Yourcenar avec Matthieu Galey, Paris, le Centurion, 1980 — un modèle du genre. Voir aussi, dans *le Temps ce grand sculpteur*, « Sixtine » et « Ton et langage dans le roman historique » où l'auteur s'explique sur les problèmes de la création. Sur une œuvre précise : G. Spencer-Noël, *Zénon ou le Thème de l'alchimie dans « l'Œuvre au noir »*, Nizet, 1981. Voir enfin les intéressantes études de deux revues : *Sud*, n° 55, 1984, et *Nord*, n° 5, juin 1985.

F. CRÉPIN

YVER Jacques (vers 1548?-1571 ou 1572). Conte et poète, Jacques Yver est l'un des auteurs les plus lus de la fin de la Renaissance. Le destin n'a pas souvent aussi gracieusement réuni un nom de famille et l'œuvre d'une saison : ce *Printemps*, recueil unique, qui paraît en 1572, aussitôt après la mort de l'écrivain. Il semble que ses contemporains, s'ils apprécient l'œuvre, connaissent peu l'auteur, et sans doute n'a-t-il pas eu le temps de se faire connaître davantage : on le croyait d'abord né vers 1520, mais des études récentes proposent avec plus de raison la fin des années 1540. On comprend mieux que, comme bousculé par un sombre pressentiment, Jacques Yver donne à regret « congé à son livre », craignant pour ses

vers, « petit columbeaux » mal appris à voler, l'injure de « l'hiver hérissé ».

Demeure un peu, demeure, où vas-tu, mon enfant?
Où vas-tu, pauvre fol, ton aage te deffend
De t'en fuir si tost...

On imagine mal, en effet, un magistrat un peu mûr livrant sur le tard ce « printemps de liesse » plein d'exubérances incontrôlées — au demeurant bien daté, dans son style et ses préoccupations, de l'époque où parut l'ouvrage.

Yver est né dans une famille de notables fortunés, bien présents dans la vie municipale de Niort. Il a étudié le droit, et sa vie a peut-être ressemblé à celle de deux de ses plus gais personnages : Floradin et Claribel, étudiants en Italie et à Poitiers, hobereaux en leur pays, grands parcoureurs de chemins, et galants où qu'ils se trouvent; sur le plan religieux, ils veulent bien « estre tout ce qu'on voudroit », montrent « casaque à deux endroits », portent selon les circonstances livre d'heures ou psautier huguenot, et « fuient vaillamment ». Comme toute la ville de Niort, la famille de Jacques Yver se partage entre les deux clans. A plus d'un détail, Yver semble appartenir aux catholiques « politiques », au parti de la conciliation. Les guerres de Religion sont en tout cas l'une des trames de son œuvre.

On peut être frappé du concours de circonstances qui fait vagabonder deux auteurs de *Printemps* dans la Saintonge des guerres de Religion, Yver et le tout jeune d'Aubigné, qui ferraille dans les rangs de l'armée protestante entre 1568 et 1570. Mais le tempérament d'Yver est fort éloigné de celui du futur auteur du *Baron de Faeneste* : Yver ne songe qu'à « décevoir l'ennui » et « soulager par aimable fréquentation les ennuis reçus durant cette misérable guerre civile, ou détrempier le sel amer qu'en pourroit apporter la souvenance ». De toute façon, on connaît mal les amitiés littéraires de Jacques Yver : on sait seulement maintenant que son ami, Jean Thirmoys, est en relation avec Belleforest, traducteur — avec Boastuau — des nouvelles tragiques de Bandello, dont s'inspire Yver. Pour le reste, l'activité littéraire intense qui règne en Poitou et Saintonge pendant toutes ces années explique assez qu'on n'ait pas affaire à un provincial attardé.

Ô saison, ô château...

Tel qu'il se présente, *le Printemps* est à la fois l'aboutissement d'une lignée italienne de débats sur l'amour comme de nouvelles tragiques et un précurseur du roman français du XVII^e siècle. Si l'on ajoute que son style offre déjà les afféteries de la mode Henri III, en y joignant un sens aigu de la technicité et de la précision, et en maintenant l'humour hérité de Rabelais et de Du Fail, on comprend que son succès soit considérable dans toute la fin du siècle, et qu'il soit autre chose qu'un livre mondain écrit pour des mondains.

Depuis Marguerite de Navarre, la France adapte l'histoire-cadre italienne héritée de Boccace, mais elle a plus de difficulté à imiter le débat sur l'amour dont les *Azolains* de Bembo restent le modèle. Le Lyonnais Claude de Taillemont s'y est cependant essayé, avec beaucoup d'élégance, dans les *Champs Faetz*, mêlant le débat sur l'amour et les femmes à quelques histoires tragiques. Malgré l'insuccès des *Champs Faetz*, cette formule tente Jacques Yver, pour la dernière fois : avec plus de rigueur et un sens plus net de la narration continue, il centre son *Printemps* sur cinq « histoires » encadrées de débats, eux-mêmes mis en place avec beaucoup d'agrément.

Dans un château de Saintonge, si beau que le passant est contraint « à prendre haleine plus longue qu'il ne vouloit », quelques gentilshommes qui portent des noms

à sortir du *Roman de la Rose* (Fleur d'Amour, Bel-Accueil et Ferme-Foy) et leurs dames (plus simplement : Marie, Marguerite et la Dame du château) cherchent à se distraire de la peste des guerres; on joue aux cartes, on fait du cheval d'arçon, on danse, en réfléchissant à la courtoisie qu'on mettra dans tous ces gestes. Les histoires viennent pour « louer, non le seul nom de vertu », mais aussi les vertueux, et les « gracieuses et bien apprises damoyelles ». On change de ton et d'humeur à chaque histoire, quoique les quatre premières soient toutes tragiques. Le lecteur moderne y reconnaît bien des sources; outre les conteurs italiens et français, quelques auteurs antiques, dont la période est friand (très souvent Plutarque), ou ces auteurs de récits de voyage, qui rapportent des histoires turques ou plus lointaines, fournissent à Jacques Yver un matériau varié dont il fait une phrase ou une histoire complète. Il devrait s'en dégager des leçons sur les malheurs de l'amour; on condamne ou on loue, mais l'essentiel reste le goût des portraits : tel cet Érate qui rougit comme « un à qui le masque est tombé sans y penser en une momerie », ressemblant, en plein combat, avec ses cheveux « escarmouchés », à une jeune damoiselle. Peu d'auteurs, à cette date, sont capables de mener une action dans des décors précis et avec une attention soutenue à la physiologie de leurs personnages, fussent-ils secondaires. Bien sûr, la Dame du château se propose, à la fin, de démontrer que l'« Amour est la plus parfaite vertu des vertus », qu'il mène à l'Idée des Idées et que « l'heureuse jouissance par un ravissement engendre cette mort philosophique que Platon appelle son extase », mais Jacques Yver n'a pas eu le temps de l'écrire.

Quand les Amadis ronsardisent

Le Printemps doit beaucoup, dans son goût pour les exploits chevaleresques mêlés de discours rhétoriques, aux *Amadis* [voir AMADIS DE GAULE] qui lui fournissent cette charpente narrative, mais son style est une création tout à fait originale. Lui qui veut combattre l'influence des Italiens conçoit — toutes proportions gardées — sa prose comme la poésie de l'Arioste : ce chemin passe par Ronsard, et même par le du Bellay des *Antiquités*. Il lui faut à la fois atteindre la technicité la moins complaisante (mais les mots qui lui viennent à la bouche sont ceux du chasseur, du cavalier ou du joueur de cartes) et introduire la métaphore poétique dans la prose. Une jeune demoiselle penche son visage en larmes « comme on voit un pavot aggravé de pluie baisser tristement la teste contre terre ». La nuit devient un « voile brun », et le combat un mélange « de nuées et de tonnerre », etc. Mais sa passion des images l'amène autant vers l'outil ou les expressions de la langue populaire (« il profitait autant que s'il eût lavé un corbeau pour le blanchir »). La verve d'une langue axée sur le mouvement et l'image entraîne constamment le lecteur à travers les histoires les moins réelles, parce qu'il y reconnaît le parler de la vie la plus réelle. C'est ce que comprennent ses imitateurs immédiats, tel le Poissenet de *l'Esté*, qui utilisent ce schéma narratif et ce style pour les épopées de la vie quotidienne. Enfin, travaillant sur les relations entre description, action et psychologie, Yver prépare bien le roman du XVII^e siècle.

BIBLIOGRAPHIE

Le texte. — *Le Printemps d'Yver* a connu trente-trois éditions de 1572 à 1635. Une édition de 1790 semble introuvable. Paul Lacroix a publié le texte entier, précédé d'une courte notice sur l'auteur dans *le Panthéon littéraire, les vieux conteurs français*, Paris, 1841, p. 517 sqq. (Genève, Slatkine Reprints, 1970); Susan Tomson, *le Printemps de J. Yver*, thèse de l'université de Paris IV, 1974 (non éditée) : édition critique du texte. On trouve de larges extraits de l'œuvre dans : Pierre Jourda, *Conteurs français du XVI^e siècle*, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1956, p. 1133-1274; Lionello Sozzi, *la Nouvelle française de la Renais-*