

LA SCÈNE NARRATIVE DANS LE ROMAN DE MARGUERITE YOURCENAR : UNE SCÉNOGRAPHIE DE LA PARATOPIE

par Abdoulaye DIOUF
(Université Cheikh Anta Diop de Dakar)

Introduction

En décrivant une scène narrative qui présente au lecteur un texte pris dans le jeu d'une interaction entre un énonciateur et un co-énonciateur (que ce dernier soit interne ou externe à la diégèse) situés dans une *topographie* et une *temporalité* qui s'illustrent par leur singularité différentielle, le roman de Marguerite Yourcenar construit une situation d'énonciation emblématique de ce que Dominique Maingueneau appelle la scénographie : « C'est dans la scénographie, à la fois condition et produit de l'œuvre [...], que se valident les statuts d'énonciateur et de co-énonciateur, mais aussi l'espace (*topographie*) et le temps (*chronographie*) à partir desquels se développe l'énonciation »¹.

Mais cette scénographie yourcenarienne, en ce qu'elle transcende les lignes de partage, réussit à déconstruire l'« ordre du discours »² du fait de « la vision du monde »³ de Marguerite

¹ Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 192.

² C'est Michel Foucault qui parle d'« ordre du discours » pour renvoyer à des critères de partage et de rejet entre ceux qui ont et ceux qui n'ont pas droit à la parole. Ces critères montrent que « dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers,

Yourcenar qui repose sur le refus de tout figement dans des partitions étanches au profit de la négociation d'un entre-deux. Ainsi, cet article formule l'hypothèse que la scénographie construite par le roman de Marguerite Yourcenar épouse les contours de la « paratopie », dans le sens d'une « localisation parasitaire »⁴ qui se décline sous la forme d'une posture problématique, loin de la pensée traditionnelle autour de l'unité et de l'originalité individuelle.

Nous analyserons ce problème à partir d'un triptyque qui questionne l'*ethos* des instances de l'énonciation à l'identité composite (I) et leur impossibilité de s'assigner une place fixe dans un espace-temps présenté comme une *topographie* des limites (II) articulée à un temps voué à une *chronographie* de l'infini et de l'éternité (III).

d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité » (Michel FOUCAULT, *L'Ordre du discours*, Paris, Éditions Gallimard, 1971, p. 10-11).

³ Nous nous situons ici dans la perspective de Lucien Goldman qui conçoit « la vision du monde » comme « une structure médiatrice », une position sur le monde sous la forme d'un point de vue, un point de départ par lequel on se positionne par rapport à une vision sociale. Pour lui, « [t]oute grande œuvre littéraire ou artistique est l'expression d'une vision du monde. Celle-ci est un phénomène de conscience collective qui atteint son maximum de clarté conceptuelle ou sensible dans la conscience du penseur ou du poète. Ces derniers l'expriment à leur tour dans l'œuvre qu'étudie l'historien en se servant de l'instrument conceptuel qu'est la vision du monde » (Lucien GOLDMAN, *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1956, p. 28).

⁴ C'est Dominique Maingueneau qui définit ainsi la paratopie comme une posture qui décrit « l'appartenance et la non-appartenance, l'impossible inclusion dans une topie. Qu'elle prenne le visage de celui qui *n'est pas à sa place là où il est*, de celui qui *va de place en place sans vouloir se fixer*, de celui qui *ne trouve pas de place*, la paratopie écarte d'un groupe (paratopie d'identité), d'un lieu (paratopie spatiale) ou d'un moment (paratopie temporelle) » (Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, op. cit., p. 86).

I. L'*ethos* du héros yourcenarien et la paratopie

La rhétorique antique appelle *ethos* l'image que l'orateur construit de lui-même dans et à travers son discours. De ce point de vue, l'*ethos*, en ce qu'il « est attaché à l'exercice de la parole »⁵, se présente comme une dimension inséparable de la scénographie dont elle est partie prenante. Oswald Ducrot le conçoit comme suit en termes d'apparence qui rejaillit du discours :

Il ne s'agit pas des affirmations flatteuses que l'orateur peut faire sur sa propre personne dans le contenu de son discours, affirmations qui risquent au contraire de heurter l'auditeur, mais de l'apparence que lui confèrent le débit, l'intonation, chaleureuse ou sévère, le choix des mots, des arguments... Dans ma terminologie, je dirai que l'*ethos* est attaché à L, le locuteur en tant que tel : c'est en tant qu'il est source de l'énonciation qu'il se voit affublé de certains caractères qui, par contrecoup, rendent cette énonciation acceptable ou rebutante.⁶

Et l'étude de cette scénographie des romans de Marguerite Yourcenar révèle que tous ses héros sont frappés par une paratopie sociale et familiale : Hadrien et Alexis sont homosexuels, Zénon est bâtard, Anna et Miguel sont incestueux, Nathanaël est bisexuel (il couche avec Janet, Saraï et accepte les privautés et la liaison homosexuelle avec le métis qui avait intercédé en sa faveur dans la barque, union qu'il avait refusée à l'ivrogne de Greenwich à l'origine de sa fuite) et Lazare, androgyne, entretient une ambiguïté sexuelle avec son travestissement dans *Une belle matinée* où il joue le rôle de Rosalinde, une fille déguisée en garçon. En plus d'être androgyne, Lazare se présente aussi comme un bâtard, sans filiation biologique claire. Quand le directeur de la troupe de théâtre anglaise lui pose des questions sur sa parentèle, il répond par le déni : « j'ai une espèce de grand-mère. [...] Je crois

⁵ Dominique MAINGUENEAU, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p.138.

⁶ Oswald DUCROT, *Le Dire et le Dit*, Paris, Minuit, 1984, p. 201.

que j'ai pas de père » (OR, p. 1052-1053). Sophie, androgyne, présente également dans *Le Coup de grâce* les attributs masculins d'un « garçon manqué » (OR, p. 113) avec « sa voix douce et rude, ses cheveux tondus, ses petites blouses, ses gros souliers toujours encroûtés de boue [qui] faisaient d'elle [aux yeux d'Éric] le frère de son frère » (OR, p. 99). Hadrien est un pédéraste antique : il est l'*éraste* (l'adulte qui domine) et son compagnon Antinoüs représente l'*éromène* (l'adolescent dominé qu'on initie en même temps).

Toutes ces figures de la marginalité et de la déviance servent à énoncer « la vision du monde » de Marguerite Yourcenar. Avec la posture paratopique qu'elles occupent – le bâtard étant le « bourgeon qui se développe éloigné du tronc familial »⁷ auquel il appartient pourtant, l'androgyne et le travesti ceux qui ont une identité sexuelle ambiguë, le transsexuel celui qui transcende les barrières entre les sexes, l'incestueux celui qui transgresse les interdits sociaux –, elles apparaissent comme des figures traversières et contrebandières, occupées toujours à développer une extériorité dans une intériorité. Sous ce rapport, elles apparaissent comme l'incarnation de la « vision du monde » de Marguerite Yourcenar dont les fondements reposent, comme nous l'avons déjà dit, sur le principe de la non appartenance et de l'impossibilité de se confiner dans des partages, qu'ils soient sociaux ou sexuels.

Ces personnages, à l'identité composite, nous intéressent particulièrement dans notre étude parce que, malgré leur paratopie sociale et familiale en rupture avec les valeurs (morales, religieuses) et les préjugés de leurs époques, ils donnent à voir, curieusement, un *ethos* positif à travers leurs discours ou par la médiation d'un locuteur-narrateur : Hadrien apparaît comme la figure humaniste par excellence qui est venu « stabiliser la terre » ; Zénon est bâtard et contestataire, mais à travers la métaphore alchimique de l'« Œuvre au blanc », il présente l'*ethos* d'un personnage serviable qui édulcore son « *ethos* pamphlétaire »

⁷Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, op. cit., p. 86.

(Emmanuelle Danblon⁸). Il en est de même pour Éric dans *Le Coup de grâce*, dont la dimension éthique laisse voir un personnage doux, soucieux de scrupule et de pudeur à partir desquels il développe une rhétorique persuasive qui finit par disculper sa faute en le présentant comme un personnage, non pas bourreau, mais plutôt victime de Sophie :

De nous deux, c'est elle qu'on eût plainte ; elle avait la meilleure part. (OR, p. 107)

[j]e n'étais pas préparé à considérer Conrad en beau-frère. (OR, p. 127)

Je ne cherche pas le moins du monde à plaider irresponsable ; le mal que j'avais pu faire à Sophie était fait depuis longtemps, et la volonté la plus délibérée n'aurait pu y ajouter grand-chose. (OR, p. 148)

Pour Marguerite Yourcenar, l'image que le narrateur Éric donne de lui-même n'est pas celle d'un sadique, mais plutôt celle d'« un homme décidé à faire face sans ciller à l'atrocité de ses souvenirs » (« Préface », OR, p. 81) de sorte qu'il existe un écart, redevable aux rapports compliqués qui lient l'amour et la haine, entre l'image que le narrateur trace de soi-même et ce qu'il est, ou ce qu'il a été. Cette même image est présente chez Anna et Miguel dont le silence coupable dilue la dimension morale de la faute commise.

Il en ressort donc que l'embranchement paratopique identitaire de ces personnages, qui devait les créditer d'un *ethos* prédiscursif négatif, au regard de l'antinormativité dont ils sont l'emblème, ne constitue pas une disqualification des personnages yourcenariens. S'il en est ainsi, c'est parce que, chez Marguerite Yourcenar, il y a un primat de l'*ethos* discursif (l'image du personnage construit dans le fil de son discours ou par la médiation d'une autre instance) sur l'*ethos* prédiscursif (l'image, extérieure, qui rejaillit non du discours mais plutôt du statut ou du rang social du personnage). La question des origines et de l'appartenance, donc de l'apparence

⁸ Emmanuelle DANBLON, *La Fonction persuasive. Anthropologie du discours rhétorique : origines et actualité*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 173.

extérieure, est finalement moins importante chez elle que l'apparence discursive du personnage construite dans et par le texte. À partir de ce moment, l'image que le locuteur yourcenarien donne de sa propre personne procède de sa compétence à la fois langagière (connaissance de la langue, capacité à produire et à interpréter des énoncés) et discursive (à travers sa capacité à identifier et à produire des énoncés relevant de sa formation discursive, à mettre en place des régularités interdiscursives à l'image de celle de Lazare citant un vers de Shakespeare pour s'assimiler à Ganymède ou de Zénon entretenant un dialogue critique avec les intellectuels de son époque). De ce point de vue, « La vérité idéale du discours »⁹, comme le dit Michel Foucault, n'est pas, chez Marguerite Yourcenar, l'apanage d'une catégorie de personnages respectueux du principe de l'hétéronormativité parce que les personnages victimes d'une paratopie disposent également d'une « rationalité immanente ». Ce qui montre ainsi que « l'éthique de la connaissance » chez Marguerite Yourcenar « ne promet la vérité qu'au désir de la vérité elle-même et au seul pouvoir de la penser »¹⁰. En fin de compte, même si la scénographie du texte yourcenarien met en scène un énonciateur frappé par une paratopie, l'image qu'il donne de sa personne lui confère en retour un statut de héros. Et pour construire cette scénographie, l'œuvre de Marguerite Yourcenar manipule et mobilise plusieurs catégories comme le religieux, la morale sociale, la science : Anna et Miguel, par exemple, bravent « la notion sociale de l'interdit et la notion chrétienne de la faute » (« Postface » d'*Anna, soror...*, *OR*, p. 935).

Il appert, *in fine*, que cette forme de positivité de la posture paratopique, avec à l'arrière-plan un *ethos* de valeur des personnages, perturbe l'ordre de distribution des choses et montre en même temps comment Marguerite Yourcenar s'écarte des schèmes collectifs figés à partir desquels on forme souvent l'*ethos* prédiscursif. Il en résulte une forme de « laïcisation » de la parole

⁹ Michel FOUCAULT, *L'ordre du discours*, *op.cit.*, p. 47.

¹⁰ Michel FOUCAULT, *ibid.*, p. 48.

narrative, qui peut se présenter sous la forme délocutée, c'est-à-dire infra-verbale, de point de vue dans les récits impersonnels, énoncée par des protagonistes marginaux de par leur identité parasitaire. À partir de ce moment, la paratopie fautive, dans le roman de Marguerite Yourcenar, « l'ordre du discours » dans le sens foucauldien d'une ritualisation du discours qui détermine la qualification des sujets parlants, fixe leurs rôles, définit les gestes, comportements et signes qui doivent accompagner le discours :

Le rituel définit la qualification que doivent posséder les individus qui parlent (et qui, dans le jeu d'un dialogue, de l'interrogation, de la récitation, doivent occuper telle position et formuler le type d'énoncés) ; il définit les gestes, les comportements, les circonstances, et tout l'ensemble de signes qui doivent accompagner le discours ; il fixe enfin l'efficace supposée ou imposée des paroles, leur effet sur ceux auxquels elles s'adressent, les limites de leur valeur contraignante. Les discours religieux, judiciaires, thérapeutiques, et pour une part aussi politiques ne sont guère dissociables de cette mise en œuvre d'un rituel qui détermine pour les sujets parlants à la fois des propriétés singulières et des rôles convenus.¹¹

Ici, nous voulons prolonger la réflexion initiée par Francesca Counihan dans son article « Pouvoir social et exclusion : la voix des marginaux » où elle montre que le pouvoir social et le pouvoir discursif individuel des personnages marginaux et privilégiés renforcent l'ordre du discours yourcenarien qui ne se trouve perturbé, selon elle, que par une certaine frange de personnages marginaux – « les sorcières » ou « femelles monstrueuses » :

[...] il existe un « ordre du discours » yourcenarien, qui tend à organiser le monde selon ce que Foucault appelle un principe de partage et de rejet. Chez Yourcenar, on peut observer une série de partage de ce genre : entre ceux qui ont droit au discours et ceux qui en sont exclus, entre la parole admise et celle qui est rejetée, entre le vrai et le faux. [...] La parole de ces personnages [les

¹¹ Michel FOUCAULT, *L'Ordre du discours*, *op. cit.*, p. 41.

sorcières, la fille sarrasine, la servante Catherine] perturbe l'ordre du monde, déstabilise l'univers bien ordonné du héros et le fait basculer dans un monde irrationnel où ses idées éclairées ne le sauvent plus.¹²

Nous voulons montrer, dans notre perspective, que la paratopie identitaire déstabilise les principes de partage et de rejet, définitoires de l'ordre qui caractérise les discours, et orchestre un mélange de « genres » qui présente l'énonciateur dans le récit yourcenarien comme celui qui peut répondre simultanément aux appels, socialement discordants, des deux bords de la « normalité » et de « l'anormalité ». Donc, bien plus que cette perturbation partielle répertoriée par Counihan relativement au rang social mineur de certains personnages, on assiste plus profondément à une déconfiguration de cet ordre du discours orchestrée par la paratopie sociale et familiale qui frappe les locuteurs yourcenariens et l'*ethos* positif qui rejaillit de leurs discours. Ce qui leur confère une image qui instaure l'idée d'un nouvel ordre fondé sur le gommage de toutes les binarités (entre les personnages dont le discours doit ou non jouir d'un effet positif) et des systèmes d'exclusion qui profitent à une partie des locuteurs comme ceux ayant une origine sociale modeste.

Cette posture paratopique à l'origine de l'identité parasitaire des personnages yourcenariens affecte également la *topographie* qu'ils explorent en investissant des lieux périphériques et des seuils.

II. Errance, périphérie, insularité : une topographie des limites

L'errance aux marges de la société est une posture paratopique car elle ne permet pas de s'assigner une place fixe. Chez Marguerite Yourcenar, elle est négation de toute propriété et de tout patrimoine qui permet à ses personnages, à la faveur de la

¹² Francesca COUNIHAN, « Pouvoir social et exclusion : la voix des marginaux » dans *Écriture du pouvoir et pouvoir de l'écriture*, Bruxelles, Peter Lang, 2006, p. 244.

conquête du pouvoir, du savoir ou de soi, d'accéder à des lieux sans pour autant y appartenir définitivement. C'est ce que l'empereur Hadrien confie à Marc Aurèle :

Il faut faire ici un aveu que je n'ai fait à personne : je n'ai jamais eu le sentiment d'appartenir complètement à aucun lieu, pas même à mon Athènes bien-aimée, pas même à Rome. Étranger partout, je ne me sentais particulièrement isolé nulle part. (*OR*, p. 382)

Parce qu'elle est instabilité, refus de la fixité et de l'immobilisme, mouvement à la quête de l'énigme des origines, à la recherche de cette origine perdue au terme de laquelle Zénon s'est rendu compte que « l'homme est le même partout », l'errance procède donc de la marge et y renvoie. Elle est décentrement, rupture du mythe de la centralité, perte des lieux de l'origine et exploration des limites et des seuils. On le voit, par exemple, à travers les pérégrinations de Nathanaël dont on dit qu'il avait la tribulation dans le sang (« Mais bientôt, n'ayant retrouvé ni son corps, ni ses vêtements, on s'était dit qu'il s'était peut-être embarqué. Les Adriansen avaient ça dans le sang » *OR*, p. 963), les aventures d'Éric, de Zénon, d'Henri-Maximilien, de Lazare, etc. L'espace qu'explore Hadrien se situe aussi dans le sillage d'un « monde où tout est tourbillon de forces, danse d'atomes, où tout est à la fois en haut et en bas, à la périphérie et au centre » (*OR*, p. 401). Il n'y a donc plus, chez l'empereur Hadrien, « l'existence d'un globe immobile, d'un point fixe qui ne serait pas en même temps mouvant » (*OR*, *ibid.*) C'est d'ailleurs la raison pour laquelle il proclame, dans la perspective de cette déconstruction du mythe de la centralité caractéristique de la pensée occidentale dominatrice, que « Rome n'est plus dans Rome : elle doit périr, ou s'égaliser désormais à la moitié du monde » (*OR*, p. 370). À partir de ce moment, il y a une sorte de dissémination et de dispersion du centre qui se situe partout et qui attire les personnages ubiquitaires vers des horizons extrêmes. Avec toutes les autres « Rome » situées dans des confins mouvants, à la périphérie de la centralité, la *topographie* dans le roman de Marguerite Yourcenar décrit un dynamisme que Petr Kyloušek oppose à la stabilité du centre :

La périphérie présente l'avantage – quoique précaire, instable et discontinu – d'une dilatation dans l'espace et le temps et d'un lieu « dynamique » : un relais entre régions et temps éloignés et un endroit de passage et d'échange. Le centre, par contre, apparaît avant tout comme un lieu stable d'accumulation, de condensation et concentration.¹³

Ce dynamisme dans la représentation paratopique de la *topographie* aboutit à un chevauchement et à une superposition des espaces, tel que cela apparaît dans l'expérience de l'empereur Hadrien et dans l'étape de l'abîme de Zénon :

Les plans de l'espace se chevauchent aussi : l'Égypte et la vallée de Tempé sont toutes proches, et je ne suis pas toujours à Tibur quand j'y suis. (*OR*, p. 305-306)

La chambre donnait de la bande ; les sangles criaient comme des amarres ; le lit glissait d'occident en orient à l'inverse du mouvement apparent du ciel. La sécurité de reposer stablement sur un coin du sol belge était une erreur dernière ; le point de l'espace où il se trouvait contiendrait une heure plus tard la mer et ses vagues, un peu plus tard encore les Amériques et le continent d'Asie. Ces régions où il n'irait pas se superposaient dans l'abîme à l'hospice de Saint-Cosme. Zénon lui-même se dissipait comme une cendre au vent. (*OR*, p. 702)

Ainsi, l'errance se présente comme le questionnement sans cesse d'une appartenance problématique à un lieu, jamais acquise, toujours à reconquérir. À travers elle, les personnages yourcenariens montrent donc que l'exploration de l'horizon n'exige pas de passeport et, pour y arriver, ils ne s'encombrent d'aucune lourdeur.

Dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar, cette errance dessine une circularité, dans le sens nietzschéen du retour

¹³ Petr KYLOUSEK, « Le centre et la périphérie chez Marguerite Yourcenar », *Studia minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis*, L 17, 1996, p. 31.

circulaire, car le personnage qui quitte un point de départ auquel il revient après son périple (Hadrien, Zénon, Nathanaël, etc.) décrit de fait un itinéraire en écho fait pour se refermer entièrement sur lui-même. Cette circularité symbolique culmine et devient insularité, écart géographique, donc espace paratopique, à travers l'exploration physique de lieux comme l'île, la prison, etc. :

Mais l'espace paratopique le plus évident, c'est l'île, dont la littérature n'a jamais cessé d'exploiter les ressources. Elle matérialise en effet l'écart constitutif de l'auteur par rapport à la société. Comme le sanatorium, la prison ou la forteresse du *Désert des Tartares* de Dino Buzzati, l'île appartient au monde sans y appartenir.¹⁴

Tous les personnages yourcenariens frappés par la paratopie familiale et sociale sont entraînés vers des lieux d'isolement, de relégation, d'enfermement et de seuil qui renvoient à des espaces paratopiques : la chambre de Tibur pour Hadrien (*Mémoires d'Hadrien*), la cellule de prison de Zénon (*L'Œuvre au Noir*), l'île près de la Sicile où Carlo Stevo est incarcéré (*Denier du rêve*), l'Île perdue puis l'île frisonne pour Nathanaël (*Un homme obscur*), le fort Saint-Elme pour Anna, Miguel, Valentine et les détenus (*Anna, soror...*), les nombreux espaces du seuil répertoriés par Davide Vago¹⁵ dans *Anna, soror...* où Anna et Miguel attendent de franchir le seuil de l'interdit moral, Kratovicé (*Le Coup de grâce*), ce lieu létal de la tragédie sentimentale (amour Sophie / Éric) et

¹⁴ Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, op. cit., p. 103.

¹⁵ Dans son article « Espaces de transition : vers une stylistique du "seuil" yourcenarien », Davide VAGO montre comment la notion de seuil structure l'ensemble du texte yourcenarien ; le seuil étant dans notre perspective ce lieu paratopique : « la porte entrebâillée de la chambre réservée aux travaux féminins » (*OR*, p. 898), le « seuil de la chapelle du Saint-Sépulcre » (*OR*, p. 907), pour ne reprendre que ceux-là, situés respectivement à la lisière du monde intérieur de l'intimité et du monde extérieur garant du respect des lois de la moralité ; du monde intérieur de la spiritualité et du monde extérieur de la temporalité. Voir *La poétique de l'espace dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Clermont-Ferrand, SIEY, 2013, p. 105-123.

historique (exactions des troupes bolcheviques). Beaucoup de ces lieux de resserrement, situés à l'écart de la société, sont aussi des espaces investis de pureté et de perfection, des anti-chambres (encore un espace paratopique) où Marguerite Yourcenar, pour emprunter le mot à Françoise Gaillard, tient ses personnages marginaux, c'est-à-dire « ses *ethniquement* autres ; ses *culturellement* autres ; ses *sexuellement* autres par hasard biologique (les femmes) ou par préférence sexuelle (les homosexuels) »¹⁶ dans l'attente de la mort – cette victoire sur le temps qui ouvre à l'éternel – ou de l'affranchissement du seuil de l'interdit moral.

Dans *Anna, soror...*, le fort Saint-Elme où vivent don Alvare et sa femme est présenté comme un espace sans grande issue pour sa famille et les détenus. Quand les personnages sortent de cet espace carcéral pour un autre, c'est, dans le roman, pour mourir ou aller à la rencontre d'un destin qui finit par les réduire : Valentine à Acropoli, Miguel dans les environs de la Sicile et Anna en Flandre puis en France et don Alvare dans le monastère de Saint-Martin chez le prieur don Ambrosio Caraffa où il se consume dans la déchéance d'un « bâtisseur » qui n'édifie plus qu'un effondrement. Dans ce roman, le frère et la sœur vivent dans « un relatif isolement » (« Postface », *OR*, p. 934) qui s'accroît avec la mort de la mère Valentine et l'attitude distanciée du père, favorisant ainsi le rapprochement qui les précipite vers la faute. Cette même mère, du temps de son existence, s'était vue aussi confinée dans des espaces réduits sans possibilité d'épanouissement, ce qui est symptomatique de l'*ethos* dominateur de son mari longuement tissé dans et par le texte :

don Alvare imposait à la sienne [à son épouse] une existence quasi claustrale, et les années de Valentine se partageaient entre les domaines mélancoliques que son mari possédait en Calabre, le couvent d'Ischia où elle passait le Carême, et les petites chambres

¹⁶ Françoise GAILLARD, « La culture de l'individualité. Relire Michel Foucault et Marguerite Yourcenar » dans *Michel Foucault, la littérature et les arts*, Philippe ARTIÈRES éd., Paris, Éditions Kimé, 2004, p.114.

voûtées de la forteresse où pourrissaient dans des basses-fosses les suspects d'hérésie et les adversaires du régime. (OR, p. 881)

L'île frisonne où meurt Nathanaël (*topos* de l'insularité et de la solitude de ce marin d'origine) apparaît sous les semblances d'un espace paratopique qui cultive une extériorité dans une intériorité. Nathanaël lui-même s'y sent comme hors du monde :

En s'installant dans l'île, il s'était imaginé hors du monde. Il l'était, mais rien n'est si parfait qu'on avait cru. L'arrivée hebdomadaire de Willem le ramenait à ce qu'il avait supposé quitter. (OR, p. 1028-1029)

Ce qui est de nature à accentuer l'isolement du personnage dans un lieu où il n'y a que deux présences humaines et une présence d'animal domestique. Cette solitude dans laquelle il languit est un signal de la mort chez Marguerite Yourcenar pour qui « on meurt toujours seul » (OR, p. 1034). Né dans un lit, Nathanaël meurt dans un nid, dans un creux comme meurent les animaux :

Il savait, mais sans se sentir obligé de se le dire, qu'il faisait en ce moment ce que font les animaux malades ou blessés : il cherchait un asile où finir seul, comme si la maisonnette de Monsieur Van Herzog n'était pas tout à fait la solitude. (OR, p. 1041)

En bref, la scénographie que décrit le roman de Marguerite Yourcenar, du point de vue de la *topographie*, recoupe la posture paratopique en ce qu'elle est exploration des limites (périphérie et insularité) à travers le motif de l'errance. Mais cette errance a partie liée aussi avec le temps, dans la continuité de la chronotopie¹⁷ définie par Mikhaïl Bakhtine, car le sujet qui est sans

¹⁷ Bakhtine définit la chronotopie comme la conjonction de l'espace et du temps, la corrélation des rapports spatio-temporels et leur indissolubilité. Lire Mikhaïl BAKHTINE, « Formes du temps et du chronotope dans le roman », troisième étude de *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 237.

destination précise est exactement celui qui a perdu ses repères temporels.

III. Une *chronographie* de la mobilité : vers l'éternité

Chez Marguerite Yourcenar, et dans la continuité de cette tradition bakhtinienne, « les routes de l'espace croisent toujours celles du temps » (*EM*, p. 695). L'errance, en se présentant comme une infinitude du temps, à force de s'inscrire dans le retour sans cesse, se déploie finalement dans l'achronie, l'intemporel et le hors-temps. Et la *chronographie* de l'écriture yourcenarienne, en apparaissant comme une re-totalisation, aboutit à cette victoire sur le temps et la mort que représente l'éternité. Même mort, le héros yourcenarien a les yeux ouverts. Avec cette entrée dans la mort les yeux ouverts (Hadrien), le récit de mort où on ne peut aller plus loin (Zénon), ce sommeil éternel (Nathanaël), la *chronographie* de l'éternité recoupe ainsi la perspective paratopique en ce qu'elle place le personnage dans cet entre-deux de la vie et de la mort, ce décroisement des étanchéités temporelles qui engendrent le règne de la continuité mémorielle chez Zénon et Anna :

[...] il revivait maintenant trop souvent des moments résolus de son propre passé, non par regret ou par nostalgie, mais parce que les cloisons du temps semblaient avoir éclaté. La journée de Travemünde était prise dans la mémoire comme dans une matière presque impérissable, relique d'une saison où il avait fait bon exister. S'il vivait dix ans de plus, il en serait peut-être de même de la journée d'aujourd'hui. (*OR*, p. 767)

Cette continuité vers l'éternité représente, chez Marguerite Yourcenar, une forme de réaction contre le néant propre et le vide creux. C'est pourquoi l'empereur Hadrien, vers la fin de son parcours narratif et de sa quête identitaire, croit « parfois apercevoir et toucher à travers les crevasses le soubassement indestructible, le tuf éternel. Je suis ce que j'étais ; je meurs sans changer » (*OR*, p. 511). Et cette éternité, en ce qu'elle défie et dépasse le temps humain, recoupe ainsi la temporalité de Dieu. Elle

se donne à voir chez Zénon, qui « ne sentait pas [les] dates taillées de main d'homme » (*OR*, p. 701), comme cette temporalité « ignorante du calendrier julien ou de l'ère chrétienne, formant son cercle sans commencement ni fin comme un anneau lisse » (*OR*, p. 701-702) de nature à occasionner le règne de la continuité figuré dans l'énoncé ci-dessous par la métaphore liquide de la coulée :

Le temps, le lieu, la substance perdaient ces attributs qui sont pour nous leurs frontières [...] ; le temps et l'éternité n'étaient qu'une même chose, comme une eau noire qui coule dans une immuable nappe d'eau noire. (*OR*, p. 686)

Cela apparaît chez Hadrien comme une « chronologie à [lui], impossible à accorder avec celle qui se base sur la fondation de Rome, ou avec l'ère des olympiades » (*OR*, p. 305) de sorte que, pour lui, « [q]uinze ans aux armées ont duré moins qu'un matin d'Athènes » (*OR, ibid.*). Elle est incarnée aussi dans *Une belle matinée* par Herbert Mortimer et Lazare présentés comme des figures d'éternité : l'un est sans âge et l'autre « sans limites [...] et sans forme » (il s'imaginait incarner la figure de plusieurs personnes vivant en lui-même toutes les aventures, *OR*, p. 1059).

Cette *chronographie* qui défie toute idée de fixité se présente dans *Anna, soror...* sous la forme d'une « équitemporalité » heideggerienne qui repose sur l'idée que les trois dimensions du temps ne sont pas séparées mais jaillissent de manière continue. On la retrouve dans *Denier du rêve* et dans *L'Œuvre au Noir* sous la forme d'une réversibilité du temps. Ainsi, les enfants du domaine de Gemara « ne savaient plus s'il s'agissait d'aujourd'hui, de demain, d'hier » à propos des comptes de leurs biens (*OR*, p. 194) et « la différence entre hier et aujourd'hui s'annulait dès que [Zénon] y portait le regard » (*OR*, p. 683). La continuité qui en résulte postule l'éternité en confondant, dans *Anna, soror...* par exemple, tous les âges dans un abolissement qui permet d'atteindre ce lieu et ce moment où « tout se rejoint » (abolissement du temps, rapprochement des lieux). Ce qui permet ainsi à Anna, dans son agonie, de rejoindre dans l'éternité Valentine et Miguel déjà morts :

Les images d'autrefois rayonnaient de nouveau dans leur jeunesse immobile, comme si donna Anna, dans sa descente insensible, eût commencé d'atteindre le lieu où tout se rejoint. Donna Valentine n'était pas loin ; don Miguel resplendissait dans l'éclat de ses vingt ans ; il était tout proche. Une Anna d'une vingtaine d'années brûlait et vivait, elle aussi inchangée, à l'intérieur de ce corps de femme usé et vieilli. Le temps avait jeté bas ses barrières et rompu ses grilles. Cinq jours et cinq nuits d'un violent bonheur remplissaient de leurs échos et de leurs reflets tous les recoins de l'éternité. (OR, p. 929)

Ce règne de la continuité heideggerienne épouse également, dans le roman de Marguerite Yourcenar, les contours d'une temporalité longuement monotone, tendant vers l'éternité dans *Anna, soror...*, où « [l]es journées, toutes pareilles, se traînaient, chacune longue comme un été » (OR, p. 884-885). La lenteur langoureuse du temps du retour du cortège funèbre emmenant la dépouille de Valentine d'Acropoli à Naples, qui a duré sept jours alors que l'aller avait pris trois jours, en constitue ainsi un exemple *princeps*. Il en est de même des scènes d'extase que Marguerite Yourcenar multiplie dans son roman, à l'image de la phase extatique de la mort de Zénon qui s'amorce à partir de cet instant où le « Zénon *in aeternum* » (OR, p. 827) recoupe le Zénon universel, c'est-à-dire celui « qui s'étend à l'univers entier »¹⁸, le Zénon cosmique. La jouissance charnelle de Nathanaël dans *Un homme obscur* le ramène aussi dans l'empyrée de l'extase où le temps s'abolit et où commence le règne de l'éternité :

Pendant quelques jours, ou quelques semaines (il n'en sut jamais le compte), il lui sembla vivre comme un roi ou comme un dieu. Il étendait ce bonheur à tout ce qu'il voyait et côtoyait dans les rues grises [...]. (OR, p. 973)

Confronté au sentir douloureux, le héros yourcenarien vit cette langueur monotone du temps qui confond les choses dans une

¹⁸ André LALANDE, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 2006, p. 1170.

temporalité de la continuité : « Hier, aujourd'hui et demain ne formaient qu'un seul long jour fiévreux qui contenait aussi la nuit » pour Nathanaël face aux élancements de sa pleurésie (*OR*, p. 988). Cela débouche, lors de son séjour dans l'île, sur une temporalité confuse dans son esprit où se superposent indistinctement, et de manière subjective, les couches du temps ; Nathanaël étant ce personnage qui « se passe de chronologie » comme le note Marguerite Yourcenar dans la *Postface* (*OR*, p. 1068). Avec la rareté des visites de Willem et l'annulation de l'arrivée annuelle de Hendrick, l'insularité du personnage se creuse davantage et le plonge dans une temporalité chaotique, non évolutive, monotone et durative. La vie, ainsi incalculable, remplace le temps :

Alors le temps cessa d'exister. C'était comme si on avait effacé les chiffres d'un cadran, et le cadran lui-même pâissait comme la lune au ciel en plein jour. Sans horloge (celle de la maisonnette ne fonctionnait plus), sans montre (il n'en avait jamais possédé), sans calendrier des bergers pendu au mur, le temps passait comme l'éclair ou durait toujours. Le soleil se levait, puis se couchait, à une place à peine autre que la veille, un peu plus tôt chaque soir, un peu plus tard chaque matin. L'aube et le crépuscule étaient les seuls événements qui comptaient. Entre eux, quelque chose coulait, qui n'était pas le temps, mais la vie. (*OR*, p. 1032)

Cette langueur monotone du temps se fait sentir aussi dans *Le Coup de grâce* avec les circonlocutions d'Éric qui apparaissent à travers le champ lexical de la platitude temporelle :

Les heures se traînaient ; la conversation languissait ou tournait aux injures ; Sophie inventait des prétextes pour ne pas quitter ma chambre ; seul avec moi, elle cherchait sans le vouloir ces occasions qui sont le viol des femmes. (*OR*, p. 103)

je ne pouvais plus supporter de voir de nouveau s'établir et durer entre nous cette même situation tendue et monotone. (*OR*, p. 137)

Comme le note Pascale Doré¹⁹, il y a donc chez Marguerite Yourcenar une « abolition de la dimension de la temporalité pour y substituer un temps immobile, “un présent d'éternité” ».

Dans cette éternité, les personnages yourcenariens entrent de diverses manières : Conrad du *Coup de grâce*, par exemple, y accède par les honneurs funèbres que lui rend son ami Éric (« J'avais le curieux sentiment d'avoir mené Conrad à bon port : tué à l'ennemi, béni par un prêtre, il rentrait dans une catégorie de destin qu'eussent approuvé ses ancêtres ; il échappait aux lendemains », *OR*, p. 147). En revanche, cette forme d'entrée dans l'éternité diffère de celle de Nathanaël qui, lui, a refusé « les formalités humaines ». L'un dans l'autre, la mort a une symbolique particulière chez Marguerite Yourcenar car elle est une « espèce de montée en grade » (*OR*, p. 148) qui fait entrer dans l'éternité qui, en tant qu'absence d'achèvement, figure aussi les conditions de possibilité de continuation du roman yourcenarien qui semble ainsi ne jamais conclure.

Conclusion

Il ressort, à la lumière de cette analyse, que la notion de paratopie structure la scénographie du roman de Marguerite Yourcenar, faisant ainsi de cette posture de l'« entre-deux » un *topos* dans son écriture. Elle investit l'identité des héros dont elle déconfigure l'unité et l'individualité, perturbant ainsi « l'ordre du discours » car, avec l'*ethos* discursif positif dont ils jouissent, leur « anormalité » (familiale, sociale, sexuelle) se transforme en « normalité ». Avec leur identité composite qui conclut à l'impossibilité d'une appartenance irréductible, ils deviennent des figures traversières qui ne se réclament finalement d'aucun espace. Ils se lancent ainsi dans une fringale viatorique qui explore une *topographie des limites* (là où on s'arrête et commence en même temps) pour préparer l'entrée dans une *chronographie* intemporelle

¹⁹ Pascale DORÉ, *Yourcenar ou le féminin insoutenable*, Genève, Droz, 1999, p. 47.

(le règne de l'éternité) à travers l'étirement de la temporalité narrative ou la symbolique de la mort que représente le sommeil éternel du personnage. Mais si l'étude de cette paratopie nous a paru digne d'intérêt, surtout dans l'articulation des dimensions énonciativo-topo-chronographiques dont l'intérêt herméneutique n'a pas encore fait l'objet d'une analyse détaillée, c'est parce qu'elle achève le modèle de création yourcenarien qu'elle présente comme un système où tout se tient, où les éléments constitutifs de l'ensemble entretiennent des rapports d'échange et de continuité. Ce qui serait sans doute suffisant pour situer le roman de Marguerite Yourcenar, surtout la dernière tendance, dans la lignée de l'épistémologie postmoderne qui inaugure la fin des dichotomies tranchées et des partitions étanches.