

L'ESPACE DE L'OBSCUR

Sabine Hillen

Situé au confluent de diverses traditions (philosophique, théologique ou physique), l'espace d'Un Homme obscur fournit des possibilités d'interprétation diverses dont une serait de le considérer comme un *objet construit*. C'est dans cette perspective que nous proposons d'envisager l'œuvre non comme un terrain d'investissement personnel mais comme un système de signes, de fonctions et d'articulations à reconstruire. En sémiotique, cette construction spatiale est analysée, psycho-physiologiquement, comme un micro-espace dévoilant les qualités de l'habitant qui l'occupe; socioculturellement, comme un macro-espace collectif opposant la "nature" aux espaces "bâties"; ou encore, reflétant la conception cosmologique de l'auteur, comme un méga-espace.

I. Micro-espaces¹ : dehors/dedans

I. 1. Dehors/dedans : conjoints

I. 1. 1. Emboîtement : dehors en dedans

Chez Yourcenar le dehors et le dedans n'entretiennent plus la dialectique tranchante du "oui" ou du "non", mais, le plus souvent, ils sont conjoints par l'ouverture des clôtures. Ainsi Zénon découvre entre "le oui et le non, entre le pour et le contre" d'immenses "espaces souterrains où le plus menacé des hommes pourrait vivre en paix"². Pour Nathanaël, l'espace *clos* n'a plus rien d'un cocon protecteur puisque les barrières qui s'utilisent pour le séparer de l'extérieur s'ouvrent d'elles-mêmes et permettent d'accéder à des territoires couverts et inconnus. Nathanaël, partant, est mené à trouver des portes qui

¹ Les motifs de la spatialité yourcenarienne nous sont connus depuis quelques années. Elena Réal a montré pour notre auteur l'importance du voyage et de la distance; d'autres études ont avancé l'ordre cosmique, le besoin d'ouverture et la projection vers l'infini comme révélateurs de la spécificité de son œuvre. Voir Elena REAL, "Le voyage dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar", *Marguerite Yourcenar, une écriture de la mémoire*, sous la direction de Daniel Leuwers et Jean-Pierre Castellani, *Sud*, 1990; "L'art de la distance", *Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar*, Tours, Société Internationale d'Etudes Yourcenariennes, 1990, p. 275; et également *Voyage et connaissance dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, sous la direction de Carminella Biondi et Corrado Rosso, Pise, Editrice Libreria Goliardica, 1988, 295 p.

L'idée d'interroger les deux notions provient de Gaston BACHELARD qui propose une entrée en matière poétique fondée sur des exemples de Rilke et de poésie française de la première moitié du XXe siècle. Voir: "La dialectique du dehors et du dedans", *Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1958, p.191-207.

C'est Algirdas Julien Greimas qui étudie l'"ancrage spatial" à partir de la catégorie sémique: "englobant/englobé". Pour lui la conjonction et la disjonction désignent deux termes de la catégorie de la jonction qui est la fonction constitutive des énoncés d'état. Nous avons repris les deux termes dans une acceptation proprement spatiale.

En outre, le concept d'actant a une généralité plus grande que le terme "personnage" car il enveloppe non seulement les êtres humains mais aussi les animaux, les concepts et les objets. Voir *op.cit.*, p. 3. Ce passage de la poétique à la sémiotique s'impose pour le récit en prose et par la rigueur des structures de signification permettant la systématisation. Voir: *Maupassant, la sémiotique du texte; exercices pratiques*, Paris, Seuil, 1976, p. 21.

² Maurice Delcroix, "Marguerite Yourcenar entre le Oui et le Non", *Marche romane*, XXXI, 1-2, 1981, p. 68. Dans chaque citation, nous mettrons en italique les mots qui importent à notre interprétation.

s'ouvrent. La bicoque du Quai Vert est trouvée les "vitres brisées" et la porte "défoncée" (OR 924), et, en passant chez Mevrouw Léah, la porte "restée sur le loquet" (OR 941) permet d'entrevoir Saraï avec son cavalier. Même particularité dans le domicile de Léo Belmonte où la porte se trouve "toujours [...] ouverte" (OR 964). Ces espaces gardent une ouverture sur l'espace objet du dehors; aussi les considère-t-on "non-disjoints" de l'extérieur. Par le dysfonctionnement de leurs clôtures, ils ont acquis une fonction nouvelle et contradictoire à celle de disjoindre.

Ce manque de clôtures protectrices implique que l'intérieur qui donne un accès facile à l'extérieur se dérobe à la fixité et se prête au passage vers un "ailleurs"³ ce qui soulève l'impression d'un changement continu. Pourtant, cette propension à l'ouverture n'est pas néfaste comme dans les récits de Zola ou de Maupassant où l'extérieur ronge l'intérieur. Dans *Un homme obscur* au contraire, elle fonctionne comme une source de sécurité et d'authenticité. Nathanaël "supportant mal l'atmosphère enfumée de la hutte" se réfugie dans l'étable où [...] de petits oiseaux à tête rouge, *entrés par les fentes, [s'affairent] [...] dans la paille*" (OR 918). Dans cette même grange, il s'occupe à confectionner des corbeilles avec des "bottes d'*herbe-douce*" (OR 918-919). Face à la fumée, il préfère ne pas défendre le champ d'action qui lui est propre: il se dirigera vers un autre espace clos, l'étable, où l'intrusion de l'extérieur, par le truchement des oiseaux et de l'herbe, offre un ressourcement nouveau. En architecture, cet emboîtement corrèle deux lieux conjoints et dénote l'inclusion d'une extériorité dans une intériorité.

L'"eau qui coule" environne, voire envahit les espaces clos. La "masure humide" du Quai Vert (OR 934) et la maison de Belmonte (OR 964) donnent droit sur les canaux d'Amsterdam, comme si les habitants, peu propices à l'immobilité, devaient disposer d'une sortie de secours, d'une possibilité, non pas de combattre, mais de s'en aller. L'herbe du gîte de l'île perdue exhale "l'odeur qui a été sienne des mois, parfois des années plus tôt, lorsqu'elle était encore verte et fraîche *au bord des cours d'eau*" (OR 918-919). Par extension, Nathanaël, qui se "coule[e] dans la cale" (OR 906) se caractérise par son appartenance à l'espace ouvert. Sa "toux clapotante" ressemblant à un "marécage où on s'enlise" (OR 995) s'illustre par le truchement d'éléments liquides. Dans ce récit, l'eau a la singulière faculté de s'incorporer à l'organisme.

1.1.2. Emboîtement dedans en dehors

Inversement l'extérieur reprend pour son organisation spatiale des éléments de l'intérieur. Au milieu des forêts de Greenwich, Nathanaël et Janet trouvent un "*lit de fougères*" (OR 905). Le sujet trouve sa protection dans les clôtures de l'espace ouvert. Ce besoin de se munir d'une protection naturelle refait surface aux moments de crise; Yourcenar a disposé les trois pertes de conscience de Nathanaël dans des espaces en

³ Dans *Les Yeux ouverts*, Yourcenar parle du nomadisme de son père sous forme d'axiomes qui, jusqu'à un certain point, mettent en perspective l'expérience spatiale de Nathanaël: "*Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille? N'importe où*". Et aussi: "*On n'est bien qu'ailleurs*." (YO 88).

coquille: il s'évanouit "au fond d'une petite crique" (OR 912), il s'endort dans "un renforcement qui lui [paraît] abrité" (OR 946) et sa mort finale a lieu dans un "creux" entouré "d'arbousiers"(OR 999) ⁴. A l'instar des lapins qui sortent "de leur terriers comme d'un autre monde" (OR 986), Nathanaël trouve un refuge dans la terre. Par conséquent, comme l'intérieur (les huttes, les maisons, les bateaux) s'édifie suivant le paradigme de l'ouverture, l'extérieur (la nature, le plein air) enveloppe ou protège le personnage à la manière d'une clôture : dans l'île frissonne, dans les "maigres plantations de pins", Nathanaël se sent "abrité comme à l'intérieur d'une *église*" (OR 985).

I. 1. 3. Espaces d'intersection: les seuils

Outre l'emboîtement, le dedans et le dehors sont conjoints par un espace d'intersection: le seuil. Entrant chez Mevrouw Léah, Nathanaël aperçoit Saraï "dans la petite pièce du fond", alors qu'il se trouve sur le "seuil de la chambrette" (OR 914) et à Van Herzog il affirme avoir parlé au sieur Belmonte "sur le pas de sa porte" (OR 963)⁵. Dans les demeures d'Amsterdam, il se contente du "coin de l'atelier" (OR 923) ou du "coin du cabinet" (OR 978). Yourcenar le situe de préférence soit dans des zones de passage, soit en retrait ou en marge de l'avant-scène.

Etudié comme micro-espace, la dialectique du dedans et du dehors est représentée tout d'abord par l'emboîtement et le toucher qui la caractérise comme un lieu conjoint, contraire à la disjonction.

I. 2. Dehors/dedans disjoints

Moins souvent cette même dialectique fonctionne sur un mode disjonctif. Nous considérons "conjoint" et "disjoint" d'après Greimas comme deux termes "primitifs" caractérisés par le fait "qu'ils sont susceptibles d'être présents de manière concomitante (ou, en termes logiques, d'être vrais ou faux ensemble : critère qui est d'une application difficile en sémiotique)"⁶. Ils sont dits contracter une relation de contrariété. La demeure qui n'est plus conjointe à l'espace extérieur est celle des Von Herzog où l'argent ne peut que se "[travestir] en bien-être" (OR 954). L'apparente étanchéité des lieux y génère une angoisse de claustration: "cet homme et cette femme semblaient parfois à Nathanaël des captifs, et leurs valets, dont le départ en masse les eût laissés aussi démunis que Tim et Minne, des sortes de geôliers" (*ibid.*). Le sujet observateur paraît donc préférer le vertige du trou à la fermeté des clôtures. Le personnage de Mevrouw Clara qui rappelle "les allégories de la Mort qu'on voit dans les livres" (OR 949) est le seul à s'acclimater à l'espace disjoint des prisons et des hôpitaux. Pourtant, paradoxalement, le rapport

⁴ Voir aussi à ce sujet: Elena REAL, "Le voyage dans l'oeuvre narrative de Marguerite Yourcenar", *op.cit.*, p. 207.

⁵ OR 907 où Nathanaël avec son ami, le métis, voit près des "cases des filles" des "hommes pressés sur le seuil, tous en proie au même désir".

⁶ Algirdas Julien GREIMAS et J. COURTÈS, *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p. 31.

amoureux prône l'absence de conjonction. Les portes closes persistent: Nathanaël quitte Janet uniquement après que le "battant" se referme "sur elle" (OR 905) et au contact de Mme d'Ailly, Nathanaël s'interroge sur un "lieu privilégié, soigneusement *préservé* du bruit" (OR 959) sans doute situé "comme *on dit* que l'est Dieu, dans une *autre* sphère" (*ibid.*). Cette "autre sphère" montre comment l'espace disjoint est relativisé aussitôt par le "on dit" qui attribue l'existence du lieu à la parole d'un actant collectif, non-défini. La dernière entrevue prend fin quand le "battant" de la porte se referme sur Nathanaël (OR 980).

Il est évident néanmoins que la catégorie "conjoint" *versus* "disjoint" n'est pas suffisante pour décrire la dimensionnalité. Il en existe d'autres relatives aux volumes (du type "horizontal/vertical/prospectif").

II. Macro-espaces: nature / culture

Dès sa naissance Nathanaël s'inscrit dans un monde signifiant fait à la fois de "nature" et de "culture". L'anthropologie lévi-straussienne a introduit et généralisé cette opposition en sémiotique. Par le terme "nature" on comprend ce qui "à l'intérieur d'une culture, est considéré comme relevant de la nature par opposition à ce qui est perçu comme culture"⁷. Sous ce point de vue, la nature ne figure donc jamais comme une sorte de donnée apriorique et antérieure à l'homme, mais comme une construction aussitôt médiatisée par un regard culturel.

II. 1. Nature: l'île

L'agencement de l'espace se prête au repérage de la similarité. On constate tout d'abord une abondance d'espaces insulaires: on en a compté quatre⁸. Ces quatre lieux prennent tous forme moyennant les mêmes composantes. Le bateau et le vent sont présents pour assurer le déplacement et l'ouverture⁹. Les huttes ou maisonnettes y figurent comme des abris miniatures sur un espace miniaturisé lui aussi¹⁰. Elles sont entourées d'herbe ou de pâturages où rien n'attache le regard¹¹.

A première vue, on penserait volontiers aux récits du XVIII^e siècle qui démontrent, par le truchement de l'île, un espace nécessairement "présocial". Automatiquement cet emprisonnement rappelle les récits de Defoe ou Rousseau où l'île tient à la fois un statut de "prison perpétuelle"¹² et d'espace romantique. L'habitant ignorerait les lois et ne maîtriserait plus son salut, "sinon dans la fuite, la cruauté, ou la fraude sans scrupules"¹³. Ce texte-ci précise aussi que sur l'île, oubliés des "notions de patrie" et

⁷ Voir A. J. GREIMAS, *op.cit.*, p. 78.

⁸ Greenwich, appartenant à la Grande-Bretagne, entre aussi dans notre catégorisation.

⁹ OR 904/920, 910/908, 914/912, 983/983.

¹⁰ OR 903, 909, 913, 983.

¹¹ OR 904, 909, 913, 986.

¹² Les mots sont de Jean-Jacques Rousseau, *Les rêveries d'un promeneur solitaire*, Paris, Garnier Flammarion, 1964, p. 96.

¹³ Voir Giorgio MANGANELLI, *La littérature comme mensonge*, Paris, Gallimard, 1991, p. 121.

d'"appartenance à un maître" (OR 913), l'homme est libre; à peine s'il s'y rappelle le "village [...] où [il a] grandi" (OR 913). Par la construction d'un espace factice, l'auteur insiste donc sur l'effacement d'un état social, mais en même temps on prend conscience que les interventions de l'"autre" ne manquent de sauver Nathanaël; sur l'île Perdue, le vieux et la vieille le ramènent à la vie; sur l'île frisonne, les approvisionnements de Wilhem ralentissent sa mort. L'île ne s'associe donc certes pas à la solitude totale, ce qui n'empêche Yourcenar de créer un espace claustrophobe entravant la mobilité. Comme tout espace limité, l'île fait parfois rêver d'évasions. On constate qu'à la mort de Foy, Nathanaël prend en "dégôit les alentours de la hutte" (OR 919) et, plus tard, avant sa mort personnelle, il envisage de "quitter l'île au plus vite" (OR 992). D'accord en ceci avec Jean Blot, qui explique qu'"en pure romantique, Yourcenar refuse le monde qui est le sien"¹⁴.

Résident de l'île, Nathanaël ne s'occupe pas des récupérations culturelles envisageables. L'organisation sociale des habitants de l'île, si rudimentaire qu'elle soit, lui pose problème. Incapable d'achever les animaux, on décide de ne plus lui "[déléguer] cet office" (OR 915). Quant au travail manuel, (pensons aux corbeilles tressées dans la hutte (OR 918)) il se propose comme un passetemps bienveillant, non nécessaire à la survie. Yourcenar choisit un espace où les ressources indispensables (eau, feu, nourriture) sont d'emblée présentes et confronté à cette richesse, le regard peut se perdre dans la contemplation esthétisante des arbres "*majestueux*" (OR 916) ou des "*belles bêtes*" trop farouches pour se laisser souvent voir en plein jour" (OR 985).

II. 1. 1. *Un espace sans nom*

Il est sûr que l'île est spécifiée par une disposition à la marginalité. Yourcenar expose un espace indéfini, qui se soustrait à la dénotation:

L'île dont il s'agissait n'était *marquée que depuis peu sur les cartes*. (OR 909)
[cette] pauvre île dont le *nom ne se trouvait pas même sur les cartes* semblait revenue au temps où elle n'appartenait à personne. (OR 913)

Ces légionnaires s'enfonçant dans la forêt ou les marécages avaient dû ressembler aux hommes [...] s'égaillant dans les solitudes du Nouveau Monde; ces étendues de boue et d'eau où grouillait Amsterdam avaient dû ressembler naguère aux estuaires *sans nom* entrevus là-bas. (OR 926)

Si l'on admet que le nom a pour fonction d'être là à la place d'autre chose, de représenter une "réalité" autre, son absence implique que l'espace du texte refuse, autant que faire se peut, de référer aux choses du monde. Trop fréquente pour être un hasard, cette réticence au nom géographique¹⁵ diminue une fois que le personnage a vécu dans cet

¹⁴ Il ajoute: "Loin d'accepter une nature qui la pousse à vivre *anywhere out of this world*, la morale de Yourcenar lui dicte l'adhésion, la fidélité, l'engagement même". *Marguerite Yourcenar*, Paris, Seghers, 1971, p. 22.

¹⁵ Même technique pour les noms des navires (p. 906 où le nom est absent et p. 920 où "*Fair Lady*" n'apparaît qu'après coup).

espace particulier. Le nom de la première île croisée, l'"île des Monts-Déserts" (OR 918), n'est employé que lors du séjour de Nathanaël à l'"île Perdue", nom qui, lui aussi, n'apparaît que sur le tard, lors des randonnées au port d'Amsterdam.

Sur l'île, l'autre, objet d'investissement amoureux, se fonde au "même". Foy s'associe automatiquement à Janet "non qu'il eût mieux aimé celle-ci, mais parce qu'il lui semblait que Janet et Foy étaient la *même* femme" (OR 916). Cette rencontre du même est pour le moins ambiguë: comment envisager un espace où tout se ressemble et par conséquent se limite en même temps? On voit que les habitants de ces espaces sans nom restent anonymes eux aussi: des rôles thématiques quelconques, le "vieux", la "vieille" servent à la dénomination des acteurs. En outre, on explicite qu'au "garçon simple d'esprit" (OR 913), privé de ses facultés discursives, "on n'avait pas donné de nom" (OR 913-914). Nathanaël finira par lui ressembler quand sur l'île frissonne "pour se prouver qu'il possédait encore une voix et un langage, il prononça tout haut [...] son propre nom [...] ce nom inutile semblait mort comme le seraient tous les mots de la langue quand personne ne la parlerait plus". (OR 991). Tout se passe donc comme si le discours, souhaitant mieux apparenter ses acteurs à l'espace "vierge", les dépouillait des traits communs à la vie sociale. En ville, le nom sert à reconnaître et catégoriser; or Nathanaël est aussi bien méconnaissable de par son changement d'identité que hors catégorie, tantôt matelot ou domestique, tantôt imprimeur ou philosophe. L'onomastique refusant l'introduction immédiate de toponymes retarde la "figurativisation" de l'habitant et de son espace.

II. 1. 2. Un espace sans son

En considérant la langue "quand personne ne la parlerait plus, "l'écriture yourcenarienne se transpose dans un espace où la "langue" cesse d'exister non seulement comme système clos et abstrait, mais a fortiori comme un ensemble de signifiants producteurs de sons. Rappelons que sur l'île, le "garçon simple d'esprit" (OR 913) et la "fille valétudinaire" (OR 987) sont muets.

L'île diffère donc du continent par sa distance géographique, linguistique et phonétique.

II. 2. Culture: la ville

II. 2. L'autre et le moi: problèmes de perception

Bien que la distance géographique ne fonctionne plus comme un facteur de distanciation, l'appartenance sociale scinde la ville en quartiers séparés. Yourcenar présente Amsterdam sans un centre véritable. On voit vivre Nathanaël dans un ensemble amorphe d'étroites venelles "grises" (OR 931) dans lesquelles on s'égare "sans le savoir" (OR 945). Il se hasarde principalement dans des endroits à double face: Mevrouw Loubah habite "une maison à deux portes, l'une rue des juifs, où elle tenait commerce de

fripperies, l'autre au seuil lavé et récuré avec soin, donnant accès à sa boutique de fanfreluches venues de France, sise dans une venelle du quartier chrétien" (OR 934-5). Le logis de Léo Belmonte est coincé entre "le quartier hébreu et le quartier chrétien, comme le destin du philosophe rejeté par les uns et désapprouvé par les autres" (OR 972). La diégèse insinue des raisons commerciales ou intellectuelles pour justifier la localisation des sites, mais il est frappant que les fréquentations de Nathanaël échappent à la catégorisation eux aussi.

C'est en même temps le lieu où Nathanaël est conscient des distances intersubjectives préservées par et pour les autres. Il sait que Sarai "ne l'[aime] pas plus qu'une chatte qui se frotte à son maître" (OR 932). Le voisinage du Quai Vert est un espace de "ragots" (OR 933) et d'"humeurs" (OR 934). Même Nathanaël évite systématiquement la Juiverie à cause de la naissance de Lazar (OR 964 et 972).

Cette interaction sociale se résume par une métaphore d'espace:

Tout se passait *comme si*, sur une route ne menant nulle part en particulier, on rencontrait successivement des groupes de voyageurs eux aussi ignorants de leur but et croisés seulement l'espace d'un clin d'œil. D'autres, au contraire, vous accompagnaient un petit bout de chemin, pour disparaître sans raison au prochain tournant, volatilisés comme des ombres. (OR 952).

Le sujet qui perçoit la route y rencontre des "ombres" tout en sachant que "celles-ci" en [pensent] peut-être autant de vous, à supposer qu'ils fussent de nature à penser quelque chose" (OR 952). En ville, un effet de miroir s'opère où le sujet qui voit et l'autre qui est vu ne font plus que le "même".

A Amsterdam chez Von Herzog:

Aux petites assemblées tenues chez Monsieur Van Herzog, certains convives s'approchaient de lui mystérieusement et lui parlaient de Norumbéga, la ville d'or, aussi riche que les cités ruinées du Pérou, qui prospérait, disait-on dans les brouillards et les forêts de chênes du nord, non loin de cette île des Monts-Déserts où il avait abordé. (OR 956)

Dans la mesure où la sémiotique envisage le sujet comme "producteur" et "consommateur" de l'espace, il nous faut prendre en considération les qualités sensibles participant à la construction spatiale. Pour le sujet qui perçoit, le regard sur le Norumbéga diffère de celui des convives fondé uniquement sur la parole. En outre le mot "mystérieusement" cache, pour reprendre la terminologie de Greimas, le comportement de l'actant-objet à l'actant-sujet. Ce mystère s'apparente au "brouillard" qui caractérise les "forêts" mais qui aussi, pour l'actant sujet, cache l'espace du Norumbéga aux "convives". On peut dire que le savoir de celui qui voit et a vu est davantage valorisé que le savoir fondé sur la parole. Néanmoins la perception sensorielle ne mène pas à une connaissance absolue, qu'elle prenne la forme du regard ou de l'ouïe car le fait que la musique de Mme d'Ailly s'écoule "dans le temps" laisse croire à "une série de mirages de l'oreille, comme il y a ailleurs des mirages des yeux" (OR 959).

Le texte indique le dysfonctionnement des perceptions de Nathanaël. Sur l'île Perdue il aperçoit le vieux et la vieille, mais il "[est] si las qu'il se [rendort]" (OR 912); à l'hôpital d'Amsterdam, il observe "l'éloquent médecin", mais, encore une fois, "il [est] trop las pour parler "et [ferme] les yeux" (OR 947). Sous ce rapport Nathanaël se rapproche d'Alexis qui fait preuve dans *Le Traité du vain combat* d'un même scepticisme à l'égard des perceptions: "[...] nous sommes plus clairvoyants, quand il fait noir, parce que nos yeux ne nous trompent pas" (OR 37). L'homme et la ville se prêtent davantage aux suppositions qu'aux observations; le regard reste scrutateur, hypothétique et incertain. Dans les exemples suivants on constate un désir de prudence et de régression qui exclut le choix définitif; l'adverbe "peut-être" fait surface avec une étonnante régularité:

Ces hommes vêtus de vestes ou de vareuses usées, ces femmes laides ou seulement à demi belles vues au *marché* ou dans les *boutiques* avaient *peut-être* eux aussi leurs trésors de passion à donner (...). (OR 932)

[...] Ces *chaumières hirsutes, si pareilles à sa chaumine à lui, habitées* par des employés de l'octroi ou des débardeurs du port, contenaient *peut-être* aussi un lit entouré de gloire. (OR 932)

Nathanaël se disait que ce maître muni d'une si longue *expérience* devait avoir au fond de sa mémoire bien en ordre un *placard* où s'entassaient des choses trop précieuses ou trop affreuses pour être exposées: ce n'était pourtant pas sûr, et le *placard secret* était *peut être vide*. (OR 955)

En évitant les certitudes, l'espace de l'écriture refuse la limitation. La volonté de maintenir toute possibilité fait preuve d'un désir de vérité scrupuleusement respecté et d'une méfiance à l'égard de l'imagination qui serait le reflet d'un subjectivisme excessif. L'hypothèse seule est d'accès à l'autre. Autant l'énoncé préfère le savoir d'expérience au savoir de parole, autant l'énonciation privilégie l'hypothèse au discours explicite.

II. 3. Espace d'intersection: mer

Dans un espace éloigné ou, en ville, éloigné d'autrui, Nathanaël intrigue par son double isolement. Etant donné que notre analyse spatiale s'élargit aux énoncés du /faire/, il est permis d'introduire le concept de mouvement. C'est dans un espace mobile, la mer, que nature et culture se relient. Le vent s'y approprie la fonction d'actant veillant, à la manière d'une Providence naturelle, sur les déplacements du personnage: "une saute de vent" (OR 912) jette Nathanaël sur l'île Perdue et lors du retour vers Greenwich, il faudra envisager "les hasards du vent ou ceux de la paix et de la guerre" (OR 918). La mobilité provenant normalement d'un désir d'action, s'accompagnerait ici donc d'une fatalité et de l'acceptation pour d'une transcendance d'allure cosmique.

Si le vent conduit Nathanaël vers ses espaces-biotopes, l'île et surtout la mer, c'est la mort qui génère les véritables pulsions de départ; c'est elle qui entraîne, non pas la présence, mais du moins la conscience d'un centre. La mort sectionne à chaque reprise les séquences du parcours. On voit comment la fausse mort du "négociant en équipement et fournitures maritimes" (OR 905) motive le premier départ; alors que la mort de Foy justifie, quatre ans plus tard, le chemin du retour à Greenwich: "Il eût voulu partir sur le

champ. C'était difficile, mais non point impossible". (OR 917-918)¹⁶. Dévié par la mort d'autrui, Nathanaël finira par succomber à la mort en lui. La quantité des espaces est en proportion de la progression de la mort qui s'illustre d'abord par la personne de Mevrouw Clara et ses apparences mythiques, plus tard par une force aliénante à l'intérieur du "moi". Il est étrange de constater que Nathanaël, spécifié par sa passivité, change au long d'un texte de cent pages au moins six fois d'entourage. La distorsion entre le manque d'initiative et le nombre de lieux visités serait grande si ce n'était que le mouvement se justifie toujours par des motifs extérieurs à la volonté de l'actant. La matière narrative se disposerait suivant un modèle symétrique de gain et de perte: l'amour pour la femme est entravé par la menace de mort et nécessite le départ. Le parcours en mer trace la route du détachement et du changement. Conçu comme macro-espace, il rend, par la prédominance horizontale et continue, la mort acceptable. Le schéma s'incorpore trois fois au récit; les objets d'amour sont respectivement: Janet, Foy et Mme d'Ailly; les morts successives, qu'elles soient virtuelles ou effectives: celle du marchand, de Foy et celle qui s'empare progressivement du corps de Nathanaël. Le départ aboutit chaque fois sur une île. Pour Nathanaël, la modalité du /ne pas vouloir faire/ avec la mort conditionne le /vouloir faire (= voyager)/.

Verticalement, la mer fonctionne comme un espace transformateur: la profondeur de l'eau engloutit le passé pour garantir le présent. La fausse mort du marchand de Greenwich fait crouler "quatre ans de sa vie [...] comme un de ces pans de *glace* qui *tombent* de la banquise et plongent d'un *bloc* à la mer" (OR 921); les Monts-Déserts, eux aussi, ne connaissent que "les craquements des *blocs* de *glace* se détachant des falaises" (OR 910). Le faux amour de Saraï efface "cette année de passion et de déconvenue" qui "[tombe] au *gouffre*, comme tombe un objet qu'on lance par dessus bord" (OR 942). Le fait d'apprendre qu'il vit, produit chez Nathanaël un effet de détachement. Le changement d'espace et le voyage en mer entraînent aussi l'alternance de l'identité et sa mise en doute. Ayant quitté l'Île Perdue, Nathanaël se fait passer pour "le camarade d'un matelot natif de Greenwich" (OR 920); à Amsterdam, il se dit "charpentier (...)" ce que paraissent confirmer ses grandes mains"(OR 924). L'occultation du "moi" est imposée par les limites de l'espace social.

III. Méga-espace : sphères/centre

Dans la tradition propéenne, l'espace du conte se partage en espace familier et espace étranger. Ce premier espace est un espace topique, renvoyant au déictique "ici". Le début du conte expose le passage du héros vers un espace étranger, un "ailleurs" hétérotopique. Contrairement au conte, on ne trouve pas dans ce récit commençant un

¹⁶ Notons encore qu'à la mort du métis, Nathanaël quitte la "grosse barque" (OR 906) et "sa place de cuisinier" (OR 908) pour s'engager à bord d'une "frégate anglaise armée de quatre mortiers" (*ibid.*). La mort du père Ange Guertin est également suivie d'un nouveau départ en mer: "Il était temps de remonter à bord". (OR 911).

lieu originel d'enracinement. L'incipit montre que les distances sociales entre d'une part Nathanaël, d'autre part sa famille ou le voisinage existent déjà à Greenwich, avant de quitter le bercail. Plus tard, les îles renforçant son angoisse de mort lui inspirent le départ (OR 919/992), tout comme la ville où il rêve à ses voyages en mer comme étant "le plus beau temps de sa vie" (OR 945); on lit aussi que "à ses heures perdues" une "nostalgie" le ramène automatiquement au port (OR 924). Ceci explique pourquoi le projet de son exil définitif à l'île frisonne lui fait "battre le cœur"¹⁷ car il se rappelle "l'île Perdue et la bonne odeur de plantes sauvages qui montait des landes" (OR 979). Spirituellement le sujet se perd dans l'espace, ballotté entre île et ville.

Un espace qui ne lui est pas indifférent paraît bien être celui de l'obscur. Si l'île et la ville sont des endroits passagers sur lesquels le texte ne revient plus, l'espace "noir" resurgit dans les passages-clefs, lié à la hauteur. Le premier exemple est le grenier sur l'île Perdue où Nathanaël passe ses nuits "chaudement [serré] contre Foy:

La maison n'avait qu'une seule pièce, mais une échelle menait dans les *combles* [...] les vieux prononcèrent sur cette espèce de lit et sa courtépente éraillée une *bénédiction*. Chaque nuit, Nathanaël et Foy montaient ainsi dans leur gîte noir, car l'économie et la crainte du feu étaient deux raisons pour se passer de chandelle. Nathanaël *aimait* cette *noirceur*. (OR 914-915)

Saraï qui "comme une *aveugle*" s'enfonce dans des "recoins *sombres*" (OR 931) s'associe à une noirceur similaire. Il est précisé que ses yeux intriguent comme "une *nuît* pleine de feux" (OR 930). Souvent aussi "assis dans un coin *obscur* de promenade publique" Nathanaël croise des passantes dont "l'*ardeur*" l'étonne (OR 925). La rencontre de la femme s'apparente au feu et à la chaleur tout en portant des traces d'obscurité. En fin de texte, Nathanaël continue à "aimer passionnément la *nuît*" (OR 990) et "l'*obscurité* totale" (OR 995), peut-être parce que cet espace "émouvant" comme "l'amour" (OR 991) rend la dissolution du "moi" acceptable. La noirceur opère une perte générée par l'"autre" ou, en fin de parcours, par la mort. Peu avant le sujet perçoit qu'il n'est qu'une lueur qui "brille au *sommet* [de lui-même] comme une bougie dans la plus haute chambre de la maison menacée" (OR 994).

Le deuxième exemple réfère au premier et montre l'admiration du sujet pour l'"immensité" de la nuit. C'est précisément lors du retour vers Greenwich que la sensation de centralisation suggère qu'"être bien" dans l'espace signifie "être mobile":

Souple et léger, et de tête solide, il *grimpe* lestement de *vergue* en *vergue*: sa boiterie ne le gênaît qu'à peine [...] ce qu'il *préférerait*, c'étaient les ciels tout *noirs* mêlés à l'océan tout *noir*. Cette nuit immense lui rappelait celle qui emplissait les *combles* de la hutte et qui avait semblé *immense* elle aussi. La différence consistait en ce qu'ici il était seul. Mais il se sentait de même vivant, respirant, placé tout au *centre*. (OR 919-920)

¹⁷ Comme Œdipe, Nathanaël aime ce qui causera sa perte: le "bon air marin" qui le "fortifierait" (OR 978), sera l'espace de sa mort.

Cent ans après Copernic, l'absence du soleil rend au personnage sa conscience de centralisation. Benedetta Papàsogli remarque dans son étude que le motif du parcours erratique se trouve précisément dans la "recherche d'un centre"¹⁸. On ne s'étonne plus de voir Greenwich faire fonction de lieu de naissance: cet endroit présage, par l'axe méridien de la verticalité qui occupe la position zéro, une quête débutant et aboutissant à un centre. Cette représentation spatiale sous forme de mouvement rend sensible une tension entre le sujet et l'objet de valeur visé, le centre.

Dans le troisième passage, Nathanaël s'engage, après quelques "ruelles sordides", dans "l'escalier noir" de Belmonte (OR 964). Ce dernier lui confie ses préoccupations intellectuelles concernant un tome aux feuillets "souvent *noircis* [...] comme s'ils avaient été intentionnellement approchés du feu" (OR 970):

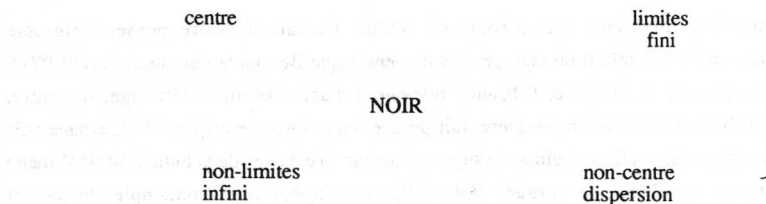
S'il y avait quelque part un axe, comme un *mât* de cognac sur lequel on pourrait *grimper* vers ce que ces gens-là *supposent être en haut* ... Mais je n'en vois pas d'autre que la colonne vertébrale, laquelle, comme on sait, forme une courbe ... Encore faudrait-il que cet axe ou ce trou fût au centre, fût un *centre* ... (OR 969)

Après leur dialogue, sur la route du retour, Nathanaël désire penser Belmonte "immortel": "En fait, il lui était pénible de penser que Belmonte pût mourir". (OR 971). Tout comme la marge et l'absence relevaient d'une mobilité centrifuge, le centre, équilibrant la dispersion première, fait preuve d'une force centripète¹⁹. L'espace noir revendique des outils entraînant le sujet en hauteur: "l'échelle" de la hutte (OR 914) mène dans les combles, "la vergue" (OR 919) sert d'appui pour contempler le ciel et "l'escalier" (OR 969) conduit à la chambre de Belmonte. Ces instruments pointant vers le haut réapparaissent dans des contextes de destruction ou de mort: Johan Adriansen meurt en tombant d'un "échafaudage" (OR 921), Saraï se tue après avoir chanté "en montant une échelle" (OR 983). Quant à Nathanaël, on lit comment les "échelons succédant aux échelons" (OR 944) l'essoufflent avant qu'il ne perde conscience dans la tempête de neige. Horizontalement, les "pont-levis" ou les "passerelles à claire-voie" tracent une démarche tout aussi incertaine, car on sent un malaise sur ces "ponts volants" qui plient sous vous (OR 968). Les attentes des gens "sur le quai" encombrant "la passerelle" rappellent Charon faisant passer les fleuves infernaux (OR 980). Les seuls personnages à même de franchir la "passerelle" sont ceux que le narrateur pourvoit de la couleur noire (cfr OR 907).

¹⁸ Benedetta PAPANOGGI, "Viaggio verso l'interno: la ricerca del centro", *Voyage et connaissance et connaissance dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*; *op.cit.*, p. 179-193. Nadia FUSINI ne recourt pas à la notion de "centre" mais propose un modèle explicatif reposant sur le "horror vacui". Pour Nathanaël ce terme fait défaut étant donné l'absence d'une peur explicite. Voir "Marguerite o dell'altezza", *Nomi Il suono della vita di Karen Blixen, Emily Dickinson, Virginia Woolf, Gertrude Stein, le sorelle Brönte, Mary Shelly, Marguerite Yourcenar*, Milano, Feltrinelli, 1986, p. 211.

¹⁹ Pour Nadia FUSINI, la hauteur réside surtout dans l'attitude morale du personnage: "Da [...] distanza, Yourcenar guarda alla vita: questo il suo senso dell'altezza.. Distacco sovrano e umanissimo, umile, indifeso, abbandono al rischio che, inevitabile, accompagna ogni altitudine"; *op.cit.*, p. 221.

On découvre donc trois chaînes sémantiques comparables qui offrent une explication paradigmatique du titre. L'obscurité associée à la femme signifie un oubli de soi. Plus loin, à un niveau abstrait, le noir et le haut questionnent l'espace sur un oubli plus radical, celui de la mort. Dans ces passages, le noir est signe de la négation des limites, ce qui implique, sur le carré sémiotique, la recherche d'un centre. Nathanaël se sent au milieu des "ciels tout noirs mêlés à l'océan tout noir" placé "tout au centre" (OR 920). Le narrateur insiste à deux reprises sur l'immensité de la nuit (OR 920). Le roman s'achève par la nuit "*illimitée*" et "*toute-puissante*" (OR 990). Moins fréquemment, l'obscurité renvoie au vide et à la finitude: le même paragraphe mentionne qu'"à d'autres moments, le *vide nocturne* était terrible" (OR 990) ou encore que "l'obscurité totale" serait la plus désirable puisque "personne n'avait besoin d'un Nathanaël immortel" (OR 995). Que l'obscurité soit limitée ou non, elle se profile avant tout comme une donnée d'interrogation où des éléments contradictoires alternent. Aussi lui avons-nous conféré une position centrale sur le carré.



Yourcenar a choisi le personnage de Belmonte pour faire comprendre l'absence de limites, même si Nathanaël fait preuve d'hésitations à ce sujet:

- Il se peut ... Mais *je n'étais pas sûr* que ces sommets fussent autre chose que des nuages amoncelés les uns sur les autres comme on en voit en pleine mer. Ou encore des îles qui sont seulement des bancs de *brouillard*.

- Ah! si vous prévaliez de votre ancien état de marin et d'une Ile Perdue ...
Nathanaël crut cette fois flairer un sorcier. (OR 968)

Laisant la part de l'abstraction à Nathanaël, le texte passe, par les paroles de Belmonte, à l'expérience concrète et vécue: "l'ancien état de marin" et "l'Ile Perdue". Pour cet interlocuteur isolé et asocial, nettement différent des "convives" de chez Van Herzog, le passé de Nathanaël se fait transparent. Avec ce fragment Yourcenar souligne non seulement l'écart d'érudition entre les deux personnages, mais elle présente aussi un savoir nouveau, qui par sa proximité de la mort, passe au delà du mot et au delà du discours direct limité par la focalisation interne. Comme prévu, la notion de centre ressurgit laissant un message plus humaniste que théologique: "Car le secret, c'est que je creuse en moi, puisqu'en ce moment je suis au centre". (OR 970).

Le couple "centre/limite" reste tout au long du texte une pierre d'achoppement comme dans *La Mort conduit l'Attelage* où Francis Leuwee (OR 176/177) anticipe sur Belmonte; dans les deux cas l'antithèse s'achemine vers une synthèse inaccomplie et incertaine dont la "vraie constante reste cependant la subtilité dialectique, cette stylistique de désengagement, la perpétuelle remise en cause des options"²⁰. Or "parler" (et pourquoi pas écrire) signifie "se limiter" et ainsi "être voué à l'imperfection"; sans doute vaut-il mieux retenir l'attitude de Belmonte qui, en dépit du dialogue, ouvre un espace "insaisissable".

Yourcenar agence son espace comme un ensemble de réseaux reliés par un processus continu et contigu. La continuité résulte surtout des procédés d'emboîtement et de jonction. La contiguïté s'obtient par divers lieux intermédiaires formant un enchaînement entre le dedans et le dehors, entre l'île et la ville. Le voyage accentue encore davantage la disposition syntagmatique de l'espace: les différentes surfaces se touchent sans jamais se superposer ou se substituer les unes aux autres. L'île frissonne et l'île Perdue pourraient en substance prêter à confusion, mais le personnage dissocie: "Non: ce n'était pas l'île Perdue, qui avait été faite de rocs, de galets, de landes et d'arbres accrochés au roc par leurs racines comme par de grandes mains crispées aux veines saillantes". (OR, 984).

Le voyage réunit une grande quantité d'espaces n'appartenant à la diégèse que provisoirement, chaque site étant remplacé par un autre à un nouveau déplacement. Nathanaël avance par la pulsion de mort qui spatialement, au lieu de l'immobiliser dans un endroit fixe, le fait fuir dans des lieux nouveaux. Malgré cette relativisation, l'espace garde une stabilité précaire par des effets temporels comme le souvenir ou la prospection. Néanmoins il serait inexact de réduire toutes les démarches à l'état de "fuite". Les moments de familiarité avec la mort s'encadrent d'un espace noir: la nuit "immense" et "illimitée" fait que l'homme se place "*medium [...] mundi*".²¹

²⁰ Delcroix, *op.cit.*, p. 78.

²¹ Pic de la Mirandole, *Oratio de hominis dignitate*, cité par Marguerite Yourcenar en exergue à la première partie de *L'Œuvre au Noir* (OR 559).

