



REPUBLIQUE DU BENIN

UNIVERSITE D'ABOMEY-CALAVI

FACULTE DES LETTRES, ARTS ET SCIENCES HUMAINES

ECOLE DOCTORALE PLURIDISCIPLINAIRE  
« ESPACES, CULTURES ET DÉVELOPPEMENT »

**MÉMOIRE POUR L'OBTENTION DU DIPLÔME D'ÉTUDES  
APPROFONDIES (DEA)**

**SPECIALITE : Lettres Modernes  
OPTION : Littérature Française**

**SUJET**

**L'ENONCIATION LUDIQUE DANS LES ROMANS  
HISTORIQUES *MEMOIRES D'HADRIEN* ET *L'ŒUVRE AU  
NOIR* DE MARGUERITE YOURCENAR**

**Présenté par**

AKEREKORO  
Houessou Séverin

**Sous la Direction de**

Monsieur Pierre  
MEDEHOUEGNON,  
Professeur Titulaire

**Et la Codirection de**

Monsieur Okri Pascal TOSSOU,  
Maître de Conférences

**Date et lieu de soutenance**

Lundi 17 novembre 2014, Salle 6, FLASH/UAC

**Jury**

**Président : Professeur Adrien HUANNOU**

**Rapporteur : Prof. Pierre MEDEHOUEGNON**

**Membre : Dr. Okri P. TOSSOU, Maître de Conférences**

**Mention : TRES BIEN, 17/20**

**ANNEE ACADEMIQUE : 2013-2014**



# **DÉDICACE**

À

Mes parents, Adandé AKEREKORO et Mèdégnonmi DJIHOUMETO.

## **REMERCIEMENTS**

Ce travail est l'humble reflet de nos modestes efforts. Et nous tenons, de ce fait, à témoigner notre sincère reconnaissance à :

- Messieurs le Professeur Pierre MEDEHOUEGNON et Okri Pascal TOSSOU, nos Directeurs de Mémoire, qui ont bien voulu nous guider et conduire cette recherche avec la rigueur scientifique qui leur sied ;
- Yémédénou et Vidjinnagni AKEREKORO, Sènam A., Charlotte W. et Déji D., pour leurs aides constantes ;
- Tous ceux – frères, sœurs et amis – qui, de manières diverses, nous ont inlassablement soutenu.

## ÉPIGRAPHES

« Un pied dans l'érudition, l'autre dans la magie, ou plus exactement, et sans métaphore, dans cette *magie sympathique* qui consiste à se transporter en pensée à l'intérieur de quelqu'un. »

Marguerite YOURCENAR, in *Mémoires d'Hadrien* – « Carnets de notes », Paris, Gallimard, 1988, p. 330.

« L'empire d'Hadrien ou le monde de la Renaissance, s'il est vrai qu'ils sont reconstitués avec une grande exactitude historique dans les romans de Yourcenar, ont pour principale fonction d'offrir des directions de pensée et d'action à ces « moi » virtuels de la romancière que sont l'empereur et Zénon. »

Pierre-Louis REY, *Le roman*, Paris, Hachette, 1992, p. 33.

# INTRODUCTION

Les formes et les significations d'une œuvre littéraire s'appréhendent en fonction de fondements variés. Les foyers de lecture immanentiste<sup>1</sup> mise en valeur par les mouvances formalistes affirment la validité du monde donné à lire (et à voir) par le texte de l'auteur<sup>2</sup>. Texte que, d'un autre point de vue, les théories du reflet présentent, non plus comme un système signifiant clos sur lui-même, mais comme le lieu d'un repérage de référents. L'immanence comme orientation de réception, sans constituer une fin en soi, pose des problèmes pour des genres irréductibles à l'autotélisme<sup>3</sup> comme ceux narratifs, dont le roman.

Le roman, comme les genres qui lui sont apparentés, raconte une histoire. Cette évidence fait que parler de « roman historique » peut sembler redondant. Mais concrètement, il faut distinguer *l'histoire*, relation de faits ou d'événements réels ou fictifs de *l'Histoire*, passé de l'humanité, d'un peuple, d'une personne et entendue aussi au sens de science qui étudie ce passé, son évolution et en propose un récit. Les Goncourt, à ce propos, ont estimé que « *l'histoire est un roman qui a été, le roman est de l'histoire qui aurait pu*

---

<sup>1</sup> L'immanence peut être définie comme l'état de ce qui est intérieur à un être, un objet, une chose, ce qui résulte de sa nature. En matière de création ou de critique littéraire, c'est une conception de l'œuvre dans sa clôture intrinsèque en dehors des considérations référentielles. Cette autoréférentialité du texte a été au cœur des travaux des Formalistes russes comme de ceux des Structuralistes français qui voient dans le texte une structure autonome dont seul compte le principe de littérarité. Attitude qu'on retrouve déjà chez le Charles Baudelaire des *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (1857) quand il défend la notion de « poésie pure » ou « l'idée de beauté pure » et soutient que l'œuvre, loin de « l'hérésie de *l'enseignement*, laquelle comporte comme corollaires inévitables l'hérésie de la *passion*, de la *vérité* et de la *morale* », « n'a pas d'autre but qu'elle-même » et s'écrit « uniquement pour le plaisir d'écrire », in E. A. Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Gallimard, 1980, p. 42. Cette posture a toujours fait débat et la littérature a pu être considérée comme « l'institution de pratiques caractérisées par des fonctions sociales spécifiques qui débordent la simple signification des "textes" », Robert Dion, « Structuralisme », in Paul Aron *et alii* (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2010, p. 737 (nos griffes équivalent aux guillemets du critique). Confer en ce sens J. Dubois, *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Paris/Bruxelles, Nathan/Labor, 1983 ; ou, plus récent, Marielle Macé, « Formes littéraires, formes de vie », in *Les Temps Modernes*, n° 672 janvier-mars 2013 : *Critiques de la critique*, pp. 222-231.

<sup>2</sup> A cet effet, J. Bellemin-Noël avance que « le travail du critique littéraire n'a à prendre en considération que *l'auteur devenu texte* », in *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, 1978, p. 98 (les italiques sont du critique). Cela fait penser au mot de Rodez : « Quand j'écris, il n'y a pas autre chose que ce que j'écris », cité par Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Le Seuil, 1979, p. 253.

<sup>3</sup> « Principe esthétique selon lequel l'œuvre d'art est à elle-même sa propre fin », l'autotélisme la définit « comme un ensemble autonome, clos sur lui-même, sui-référentiel et sans visée utilitaire ou éducative », Brigitte Faivre-Duboz, « Autotélisme », in *Le dictionnaire du littéraire*, *op. cit.*, p. 49. Ce principe caractérise l'énoncé littéraire en mettant son contenu sémantique en relation exclusive avec lui-même ; le texte s'autosuffit en somme.

être. »<sup>4</sup> Une telle opinion présente l'intérêt d'énoncer deux éléments significatifs du genre romanesque : un récit, une histoire avec la dimension fictionnelle que marque le conditionnel « aurait pu être ». C'est dire que nous entrons dans le champ du vraisemblable. Un roman raconterait une histoire *semblable* au *vrai*.

Ces liens tenus entre histoire et roman se cristallisent donc de façon accentuée dans le sous-genre qu'est le roman historique. Comment y appréhender le véridique de l'une et le réaliste de l'autre ?<sup>5</sup> Le littéraire, d'ailleurs, est le domaine prioritaire de la fiction – l'illusion de la réalité, même si toute création fictive ne relève pas d'emblée de son champ restreint auquel appartiennent aussi des textes non fictifs. La fiction étant avant tout utilisation de signes, elle institue indubitablement entre ceux-ci et ceux qui s'en servent (l'auteur qui invente et le lecteur récepteur) un lien, une complicité faits d'une communauté de références et de référents.

Le roman historique, dans son essence, est une forme « où des personnages et des événements historiques non seulement sont mêlés mais jouent un rôle essentiel dans le déroulement du récit. »<sup>6</sup> Une telle perception dit l'intention de l'écrivain et son projet scriptural : le réel de l'Histoire se fond dans le monde de la fiction (du possible, de l'imaginaire) et y constitue l'essentiel de l'histoire racontée. Un tel texte a de quoi remettre (fondamentalement) en cause les options des tenants d'une lecture immanentiste.

Le roman historique a surtout fleuri au XIX<sup>ème</sup> siècle, et il y a de quoi ne pas le réduire à cette seule époque si l'on s'en remet à une caractérisation diachronique. Au XX<sup>ème</sup> siècle, en tout cas, le genre n'a pas gardé le même

---

<sup>4</sup> Cité par Pierre-Louis Rey, *Le roman*, Paris, Hachette, 1992, p. 12.

<sup>5</sup> Déjà Maupassant trouvait que le critique qui, après lecture entre autres de *Manon Lescaut*, *Don Quichotte*, *Les Liaisons dangereuses*, *Candide*, *René*, *Le Père Goriot*, *La Cousine Bette*, *Le Rouge et le Noir*, *Notre-Dame de Paris*, *Salammbô*, *Madame Bovary*, *Adolphe*, *L'Assommoir*, pourrait encore décider de ce qui est roman et de ce qui ne l'est pas, lui paraîtrait « doué d'une perspicacité qui ressemble fort à de l'incompétence », in « Le Roman » suivi de *Pierre et Jean*, Paris, Hachette, 1999, pp. 9-10.

<sup>6</sup> Cécile Vanderpelen, « Roman historique », in *Le dictionnaire du littéraire*, op. cit., p. 685 (c'est nous qui soulignons). Umberto Eco disait justement dans *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs* que « l'une des **stipulations fondamentales de tout roman historique**, c'est que, quel que soit le **nombre de personnages imaginaires** introduits dans l'**histoire** par l'auteur, il faut que tout le reste corresponde plus ou moins à **ce qui se passait à cette époque-là dans le monde réel** », Paris, Grasset, 1996, p. 141, les gras sont de nous.

prestige comme aux temps de Walter Scott, Victor Hugo ou Honoré de Balzac. A l'époque des évidences totalitaires (les deux guerres mondiales au premier plan, les guerres de libération nationale dans certaines ex-colonies), le projet esthétique a dû s'adapter à ces situations et l'interrogation existentielle influencer l'écriture dans la relation ambiguë entre « mentir vrai » de la fiction et contingence historique. Cécile Venderpelen note que « *des écrivains [...] s'éloignent des aspects du genre trop populaires et trop apparentés au réalisme dépassé, en donnant des méditations sur la dérégulation et la précarité de la condition humaine en butte aux convulsions de l'histoire* »<sup>7</sup>.

Cette expression-méditation sur la condition humaine, on la lit chez Marguerite Yourcenar<sup>8</sup> dont les romans historiques offrent le cas d'une réflexion sur l'Histoire au moyen de la médiation narrative. Cependant, au-delà de cette perception, la relation du vrai au fictionnel pose à notre lecture des problèmes énonciatifs. L'auteur même affirme : « *L'historien-poète et le romancier que j'ai essayé d'être* »<sup>9</sup>. Se définir ainsi, c'est projeter un amalgame entre les plans énonciatifs ; or, pour nous référer à Jean-Michel Adam, « *un ancrage énonciatif global confère à un texte sa tonalité d'ensemble* »<sup>10</sup>. *Mémoires d'Hadrien*, si tant est que les Mémoires constituent un genre littéraire, comporte les piliers suivants : auteur, narrateur, personnage et destinataire, des niveaux de trompe-l'œil esthétiques puisqu'autobiographie feinte et détournée. Les Mémoires

---

<sup>7</sup> Idem, p. 686. L'œuvre d'un André Malraux projette une pareille trajectoire : *L'Espoir* (sur la guerre civile d'Espagne entre républicains et monarchistes du fasciste Franco) dit le mal-être et le sentiment d'apocalypse d'une époque. Mais avant, la trilogie orientale, sur fond de tourmentes historiques dans une Asie de révolutions, interroge par les chemins de l'art littéraire l'humain et l'érosion de l'être et de la vie : c'est ce qu'il faut comprendre par l'engagement de Manuel et consorts sur les terres désolées d'Espagne où pourtant pointe l'horizon de l'espoir, « la dure et fraternelle gravité » de Garine, qui peut s'apparenter à la « fraternité désespérée » de Claude et la galaxie de la bande à Tchen-Ta-Eul. Respectivement *Les Conquérants*, Paris, Grasset, 1958 ; *La Voie royale*, Paris, Grasset, 1930 et *La Condition humaine*, Paris, Gallimard, 2002. Pour *L'espoir*, Paris, Gallimard, 1966.

<sup>8</sup> De son vrai nom Marguerite Antoinette Jeanne Marie Ghislaine Cleenewerck de Crayencour – ce dernier nom a donné par reformulation anagrammatique YOURCENAR, elle est née le 8 juin 1903 à Bruxelles et meurt le 17 décembre 1987 à Bangor dans le Mount Desert Island – État du Maine aux États-Unis. Première femme élue à l'Académie française en 1980, elle y prononce le 22 janvier 1981 son Discours de réception consacré à Roger Caillois.

<sup>9</sup> Cité par Marianne Alphant, « YOURCENAR (Marguerite) », in *Encyclopaedia Universalis*, vol. 23, Paris, E.U. France SA, 1992, p. 954.

<sup>10</sup> J.-M. Adam, « Le texte et ses composantes. Théorie d'ensemble des plans d'organisation », *Semen* [En ligne], 8 | 1993, mis en ligne le 21 août 2007, consulté le 17 avril 2013. URL : <http://semen.revues.org/4341>.

exigeant un récit sérieux et une certaine autorité auctoriale, dans le cas d'espèce – des faux Mémoires, ces paramètres sont déjoués et le genre prend « *une forme dérivée* », se fait « *œuvres de fiction qui en empruntent la forme, ou au moins l'appellation* »<sup>11</sup>. *L'Œuvre au Noir*, quant à lui, biographie fictive, en tant que production langagière – donc choix d'un sujet marquant un discours, ne manque pas de jouer aussi avec les pôles énonciatifs. Les deux textes offrent ainsi « *une aire d'exercice pour une praxis énonciative à découvrir* »<sup>12</sup>. C'est au regard de ces contours de la création que nous avons fait le choix de travailler sur le sujet : « L'énonciation ludique dans les romans historiques *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar ».

Ces deux créations, mêlant le romanesque, l'épistolaire, l'autobiographique, le vraisemblable, le véridique, le biographique, la parodie des catégories littéraires, la distance énonciative, sont en fait le lieu d'une véritable polyphonie du discours à propos du monde mis en scène par la narration. Il s'agit alors pour nous de mettre en exergue cette scénographie en considérant ces œuvres, non pas comme des produits, mais selon la pragmatique littéraire comme des productions, des mises en valeur particulières du récit.

Ce travail de recherche se présente en deux parties comportant chacune deux chapitres. La première se propose de poser le cadre théorique et méthodologique de l'étude en faisant les mises au point conceptuelles (roman historique et énonciation ludique), en délimitant puis présentant au mieux le corpus, et en abordant les fondements de l'étude (problématique, objectifs et hypothèses, état de la recherche, outils d'analyse). Cette balise posée, la deuxième partie se charge de répondre aux questions *qui parle ?*, *à qui ?* dans ces narrations nourries par des réalités historiques. Puis, nous montrons les liens

---

<sup>11</sup> Annie Cantin et Alain Viala, « Mémoires », in *Le dictionnaire du littéraire*, op. cit., p. 480.

<sup>12</sup> Jacques Fontanille, cité par M. Versel et O. Laügt, « Intertextualité et interdiscursivité dans une étude en communication », in L. Hébert et L. Guillemette (dir.), *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2009, p. 366. Les deux œuvres de notre corpus sont sous-tendues par un autre critère d'homogénéité : la référence récurrente à la civilisation gréco-latine et une préoccupation humaniste constante dont nous ferons cas plus loin.

caractéristiques qui unissent l'énonciation au Nom propre dans l'univers romanesque.

Au bout de l'analyse, nous espérons pouvoir mettre en relief le statut esthétique primordial de textes qu'on a trop souvent tendance, à commencer par l'auteur elle-même, à confiner dans une valeur documentaire.

**PREMIERE PARTIE :**  
**CADRE THEORIQUE ET METHODOLOGIQUE**  
**DE L'ETUDE**

La démarche, pour commencer, est double. Dans un premier temps, interviennent les considérations sur les concepts et la détermination du matériau d'étude. Dans un second temps, le passage en revue des angles essentiels sous lesquels la prose narrative yourcenarienne est abordée par la critique littéraire nous permettra de mieux mettre en évidence la question spécifique de la fiction et de l'énonciation dans le roman historique. Cette délimitation des axes de la réflexion est complétée par la présentation des objectifs visés, des hypothèses de départ et des techniques d'analyse choisies.

# **CHAPITRE I : Approche conceptuelle et**

## **matériau de recherche**

Qu'est-ce que le roman historique ? Qu'est-ce que l'énonciation ludique ? Répondre à ces deux questions nous permettra de cerner les notions clés de l'étude ; ce, en repérant les marques de l'affabulation littéraire qu'on entend vérifier dans les textes du corpus. Ceux-ci sont ensuite délimités et présentés de façon à mettre l'accent sur la dialectique histoire racontée/discours racontant que nous souhaitons démêler.

### **1- Précisions conceptuelles**

Nous n'avons pas la prétention de vouloir dérouler une approche historique stricte du roman historique ; notre humble ambition est d'appréhender les indices de fictionalité de ce sous-genre. Il nous importe par la suite de définir l'énonciation ludique, aspect considérable de toute fiction littéraire.

#### **1-1. Indices de fictionalité du roman historique**

La catégorisation des formes littéraires distingue plus d'un niveau de classification des genres. Ainsi le roman, autant est un sous-ensemble des genres narratifs, autant peut être subdivisé lui-même en d'autres unités : le roman épistolaire, de mœurs, de formation, historique, policier, autobiographique, populaire, etc. Et, en proposant dans *Poétique de la prose* une « Typologie du roman policier »<sup>13</sup>, Tzvetan Todorov montre qu'on peut aboutir encore à d'autres espèces. C'est sûrement pour ne pas faire le jeu de cette « boulimie typologique » (expression de Louis Hébert) que Marguerite Yourcenar note :

« Ceux qui mettent le roman historique dans une catégorie à part oublient que le romancier ne fait jamais qu'interpréter, à l'aide des procédés de son temps, un certain nombre de faits passés, de souvenirs conscients ou non, personnels ou non, tissés de la même matière que l'histoire. »<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> T. Todorov, *Poétique de la prose* (choix) suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, format PDF [en ligne], pp. 2-9, consulté le 01/06/2011.

<sup>14</sup> M. Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien* suivi de *Carnets de notes de « Mémoires d'Hadrien »*, Paris, Gallimard, 1988, p. 330. J.-M. Schaeffer convient sans doute avec elle quand il soutient : « Même la fiction la plus imaginaire comporte de nombreuses prédications qui ont des référentiels réels. La fiction reste donc liée sur de

Pour elle donc, le travail sur la forme auquel procède Gustave Flaubert dans *Salammbô* et dans *Madame Bovary* demeure le même. Elle ne voit de part et d'autre que le roman ; et non là un roman historique, ici un roman réaliste.

Néanmoins, il convient d'opérer des distinctions, car les critères ne sont pas homogènes : ils vont du formel au thématique, ou de la simple position de l'énonciateur au sujet abordé... Le roman historique, en effet, fait de l'Histoire en elle-même – à travers faits, événements, personnages, traits d'époque, etc. – le matériau principal de la narration. Il ressuscite, si l'on peut dire, le passé en campant le plus souvent les conflits d'une société à une époque donnée de son Histoire ; conflits caractéristiques d'un moment charnière de l'Histoire. *Les chouans* d'Honoré de Balzac présentent ainsi la résurgence de l'insurrection paysanne contre la France révolutionnaire en 1799 et les ressorts de l'action opposent en Bretagne Royalistes et Bleus (soldats de la République) sur fond de menées militaires et sentimentales. D'ailleurs, le texte porte en sous-titre « la Bretagne en 1799 ». Cette indication d'époque, on la retrouve dans les romans historiques de Victor Hugo : le plus frappant étant *Quatrevingt-treize* dont l'action a lieu sous la seconde Terreur en Vendée et opposait déjà les deux camps, royaliste et révolutionnaire. *Notre-Dame de Paris* est indexée « 1482 », le texte réhabilitant par sa poétique un intérêt historique pour un Moyen Age souvent confiné dans les clichés<sup>15</sup>.

Par sa vocation de mise en scène rhétorique du passé, le roman historique affiche les traits textuels de l'univers fictionnel par la transcendance de l'opposition vrai/faux, le recours aux opérateurs du temps narratif, le simulacre de la réalité malgré le sérieux évident du travail de documentation ; ce

---

nombreux points à des exigences de référentialité », *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Le Seuil, 1989, p. 84.

<sup>15</sup> Si le cliché peut être considéré comme une idée ou expression toute faite trop souvent répétée, un lieu commun banal, il représente avec les stéréotypes, préjugés et autres formes discursives de l'insulte, une part non négligeable de l'interaction entre langue et société. Pour Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, « le stéréotype apparaît comme une simple croyance, une opinion, une représentation concernant un groupe et ses membres », et le préjugé « désigne l'attitude adoptée envers les membres du groupe en question », « une attitude envers les membres d'un groupe extérieur où les tendances à l'évaluation négative prédominent », cité par Okri P. Tossou, *Villon, ... Voltaire, ... Vigny...*, Cotonou, Ed. 2IA, 2012, p. 14.

qui lui permet de se construire et de se révéler dans « *l'ambiguïté constitutive de la littérature romanesque : être à la fois une narration d'événements et une invention fictionnelle.* »<sup>16</sup> De ce point de vue, ce sous-genre met en œuvre un certain nombre de paramètres. Nous avons le mélange de personnages réels et imaginaires (on trouve dans *Quatrevingt-treize* Robespierre, Danton, Marat). Le cadre et le temps de l'histoire sont réels (*Salammbô* nous représente Carthage au temps d'Hamilcar, *Doguiçimi* de Paul Hazoumé un Danhomê belliqueux sous Guézo). Le jeu du fictif reste assez prégnant dans le temps du récit où s'accumulent divers procédés (analepse, sommaire, ellipse, développement narratif, etc.). Le narrateur, quel que soit son statut, tient une place primordiale dans le texte de façon à en induire la valeur d'exactitude factuelle. La description des pensées et états psychologiques des personnages permet de valider la conception du monde et, surtout, la lecture de l'Histoire que l'auteur propose par le biais de la médiation narrative (système dans lequel le dialogue romanesque prend une importance de marque). Il n'est qu'à se rappeler le « Livre cinquième » de *Notre-Dame de Paris* : après le dialogue passionnant entre l'archidiacre Claude Frollo et le médecin Jacques Coictier, suit une intrusion auctoriale qui couvre tout le chapitre II et débute ainsi :

« Nos lectrices nous pardonneront de nous arrêter un moment pour chercher quelle pouvait être la pensée qui se dérobaît sous ces paroles énigmatiques de l'archidiacre : *Ceci tuera cela, le livre tuera l'édifice.*

« A notre sens, cette pensée avait deux faces. C'était d'abord une pensée de prêtre. C'était l'effroi du sacerdoce devant un agent nouveau, l'imprimerie. C'était l'épouvante et l'éblouissement de l'homme du sanctuaire devant la presse lumineuse de Gutenberg. [...] cela signifiait qu'une puissance allait succéder à une autre puissance. Cela voulait dire : *La presse tuera l'église.*

« Mais sous cette pensée, la première et la plus simple sans doute, il y en avait à notre avis une autre, plus neuve, un corollaire de la première moins facile à apercevoir et plus facile à contester, une vue, tout aussi philosophique, non plus du prêtre seulement, mais du savant et de l'artiste. [...] la vague formule de l'archidiacre avait un second sens ; elle signifiait qu'un art allait détrôner un autre art. Elle voulait dire : *L'imprimerie tuera l'architecture.* »<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> J.-M. Schaeffer, *op. cit.*, p. 161.

<sup>17</sup> V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Pocket, 1998, pp. 222-223 (la phrase soulignée est en italique dans le texte).

En plus donc de son ancrage marqué dans le tissu de l'Histoire, le roman historique magnifie les procédés de fictionalisation à des degrés divers, et Pierre-Louis Rey explicite bien le fait :

« Faire ressortir au moyen de la fiction les mécanismes qui expliquent les grandes transformations sociales au niveau des chefs d'Etat aussi bien qu'au niveau du peuple, en ouvrant sans volonté de prêcher la voie à une réflexion morale et en utilisant toutes les ressources du roman sans s'interroger sur les lois du genre »<sup>18</sup>.

Dans un tel univers, quelle place accorder à l'énonciation ludique ? Il nous faut dire en quoi consiste celle-ci.

### **1-2. De l'énonciation ludique**

Fait de langue assumé par un sujet parlant ou écrivant, l'énonciation est définie par Emile Benveniste comme la « *mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation.* »<sup>19</sup> Constatant la diversité de ses situations de production, il avance qu'elle « *suppose la conversion individuelle de la langue en discours.* » Dans notre cas, il s'agit du discours littéraire qui a son appareil formel propre, particulièrement complexe. Ainsi distinguerons-nous pour adapter le propos de Benveniste à nos préoccupations : le locuteur (auteur ?, narrateur ?), l'allocutaire (lecteur ?, narrataire ?), la référence (textuelle ou contextuelle), l'inscription de l'énonciateur dans son discours qui manifeste de ce fait sa relation au temps. Si nous partons de ces considérations, il y a lieu de reconnaître « *le choix, par l'auteur du récit en question, d'une certaine modalité d'énonciation* »<sup>20</sup> comme capital dans la prise en compte de la chaîne textuelle intrinsèque, qu'on ne peut réduire aux dimensions syntaxique et sémantique. De la sorte, l'acte discursif dans un récit véridique et dans un récit littéraire n'est pas le même. Alors que le premier se justifie par son évidence

---

<sup>18</sup> P.-L. Rey, *op. cit.*, p. 17. Cet amalgame entre figures populaires et grands de l'Histoire se lit dans le *Quentin Durward* de Walter Scott où le héros éponyme se trouve mêlé, dans une fiction nourrie du véridique de l'Histoire, à la rivalité qui opposa dans la lutte pour le pouvoir le roi de France Louis XI et Charles le Téméraire. Cet archer écossais dans la France de la seconde moitié du quinzième siècle illustre la figure des anonymes de l'Histoire.

<sup>19</sup> E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* II, Paris, Gallimard, 1974, p. 80.

<sup>20</sup> J.-M. Schaeffer, *op. cit.*, p. 73. Distinguant le récit de l'action, Todorov parle de la « parole-récit » dans l'acte de création littéraire comme de la mise en œuvre discursive du texte que signifie l'énonciation narrative (*Poétique de la prose, op. cit.*, pp. 12-13.)

factuelle, le second par son caractère fictif crée ou institue tout un réseau fait de superpositions où sont représentés les pôles de l'acte communicationnel. Ce jeu de simulation est habituel dans la fiction. C'est ainsi que le véridique de l'acte discursif sérieux (ordinaire) rend pertinente la distinction effective du destinataire et du récepteur ; or, dans la fiction littéraire ces niveaux se complexifient et ne s'appréhendent pas de façon aisée. Jean-Marie Schaeffer soutient que « *la fiction est caractérisée non seulement par sa fonction ludique (elle n'est pas un mensonge, elle ne veut pas induire en erreur), mais aussi par son statut énonciatif (les exigences de référentialité sont annulées par l'acte global).* »<sup>21</sup>

Ce sont cette fonction ludique et ce statut énonciatif qui font ce que nous appelons l'*énonciation ludique*, caractéristique de la fiction littéraire. On peut la définir comme la capacité du discours littéraire à postuler dans l'univers du texte une logique de véridicité propre, fondée sur le jeu signifiant entre les catégories esthétiques. Cela implique que l'acte d'énonciation soit porté par un subtil entrelacement, vu les voix multiples qui émaillent le texte, le constituent et fonctionnent de manière à se révéler le soubassement de son tissu même. Ce qui instaure une dichotomie à mettre au jour. L'énonciation sérieuse ne souffre pas de cette dichotomie, par sa transparence discursive, son fondement utilitaire. Nous référant aux propositions de J.-M. Schaeffer, nous énumérons trois sortes d'énonciateur : réel, fictif ou feint. Le premier ne pose pas tant problème (cas typique des mémoires et de l'autobiographie qui réalisent, chacun selon sa logique générique, l'équation auteur = narrateur et personnage). Les deux autres sont ainsi définis : « *fictif s'il est inventé par l'auteur, feint s'il est identifié à une personne ayant existé ou existant réellement.* » Par exemple, nous avons deux énonciateurs fictifs dans *Le médecin de campagne* d'Honoré de Balzac : le narrateur parfois omniscient, parfois neutre, qui se confond habituellement avec

---

<sup>21</sup> Idem, p. 104 (c'est nous qui soulignons). Les catégories qui suivent sont empruntées à ce critique dans le même essai, pp. 82-101. Pour plus de fluidité, nous abordons au Chapitre II de la 2<sup>e</sup> Partie les précisions sur la notion de Nom propre en prenant soin de montrer sa place dans les paramètres de l'énonciation ludique.

l'auteur et conduit tout le récit, et le vieux soldat Goguelat qui raconte avec enthousiasme les aventures de Napoléon. L'énonciateur feint, personnage ou non, a un statut ontologique identifié à une personne réelle (cas bien évidemment des *Mémoires d'Hadrien*).

Par ailleurs, Schaeffer distingue différents types de destinataires dans le monde fictionnel. Le destinataire peut être déterminé (en témoigne le roman épistolaire) ou indéterminé (à qui est adressé le *Quentin Durward* de W. Scott ?) ; la destination peut également être réflexive (l'énonciateur s'adresse à lui-même : ce à quoi on assiste dans le genre du journal intime) ou transitive (l'énoncé est adressé à un tiers). Ces niveaux sont en fait plus délicats qu'ils ne paraissent, car la destination réflexive implique en même temps un destinataire déterminé – pour nous en tenir à cette seule remarque. Ce qui nous paraît plus intéressant et opératoire est la proposition qu'il fait entre « *destinataire réel (un lecteur déterminé ou indéterminé)* » et destinataire fictif. On comprend que le premier est extratextuel et le second inventé et inscrit dans le texte. C'est ce qui se vérifie dans le système énonciatif que forment les deux récits constituant *Ceci n'est pas un conte* de Diderot. Dans le premier récit, les deux interlocuteurs sont familiers des personnages de l'histoire racontée à telle enseigne que le narrataire-lecteur, dont les propos sont reproduits en italique, montre que l'aventure qui lui est dite n'est qu'une répétition de trop puisqu'il la connaît dans ses moindres détails ; il étonne justement l'autre à qui il en apprend même sur bien des aspects. Ce renversement des perspectives dans l'énonciation n'est pas le cas du second récit où le narrataire intervient peu et où son interlocuteur ne se révèle pas seulement simple connaissance des personnages, mais également narrateur-personnage très actif<sup>22</sup>. Nous osons y ajouter la catégorie du

---

<sup>22</sup> L'incipit du texte est significatif à cet effet : « Lorsqu'on fait un conte, c'est à quelqu'un qui l'écoute ; et pour que le conte dure, il est rare que le conteur ne soit interrompu quelquefois par son auditoire. Voilà pourquoi j'ai introduit dans le récit qu'on va lire [...] un personnage qui fasse à peu près le rôle du lecteur », Diderot, *Ceci n'est pas un conte*, in *Le Neveu de Rameau et autres textes*, Paris, Le Livre de Poche, 1972, p. 349. On peut faire cas également de *Z. Marcas*, nouvelle balzacienne, où Charles Rabourdin, narrateur fictif, raconte à un auditoire l'histoire de *Z. Marcas* dans laquelle il est lui-même personnage. Dans ce public destinataire, figure le narrataire

*destinataire feint* qu'on pourrait identifier à une personne ayant réellement existé : ce qu'on observe avec Marc Aurèle dans *Mémoires d'Hadrien*. Nous reviendrons sur tout cela.

Ces préalables théoriques nous permettent de mieux aborder le corpus que nous jugeons utile de présenter d'abord.

## **2- Délimitation et présentation du corpus**

L'œuvre de Yourcenar est multiforme. Elle est constituée de textes poétiques dont *Feux* (Gallimard, 1974 [1936]) et narratifs (romans, nouvelles, contes) : *Alexis ou le Traité du vain combat – Le Coup de grâce* (Gallimard, 1971 [1929, 1939]), *Nouvelles orientales* (Gallimard, 1963 [1938]), *Denier du rêve* (Gallimard, 1971 [1934]). On y trouve aussi des essais : *Sous bénéfice d'inventaire* (Gallimard, 1978 [1962]), *Le temps, ce grand sculpteur* (Gallimard, 1983) ; des productions dramatiques : *Théâtre I et II* (Gallimard, 1971) et même des études critiques : *Pindare* (Grasset, 1932), *Mishima ou la Vision du vide* (Gallimard, 1980). Il y a également des traductions : Henry James, *Ce que savait Maisie* (Laffont, 1947), *Fleuve profond, sombre rivière* (« Negro spirituals », commentaires et traductions, Gallimard, 1964), *La couronne et la lyre* (présentation critique d'un choix de poèmes traduits du grec, Gallimard, 1979), Yukio Mishima, *Cinq Nô modernes* (Gallimard, 1984).

Parmi ses romans historiques, dont *Denier du rêve* et *Le Coup de Grâce*, deux bénéficient du recul du temps par les sujets abordés et tiennent paradoxalement une place de choix dans la carrière de l'auteure : « L'Œuvre au Noir aura été, tout comme Mémoires d'Hadrien, un de ces ouvrages entrepris dans la première jeunesse, abandonnés et repris au gré des circonstances mais avec lequel l'auteur aura vécu toute sa vie »<sup>23</sup>, avoue Yourcenar elle-même.

Ce critère factuel d'homogénéité – non négligeable, insistons-y – s'ajoute à ceux proprement plus esthétiques évoqués plus haut, en particulier : amalgame

---

(intratextuel), transcripteur pour le lecteur virtuel du récit, et dont le profil épouse celui de Balzac qui signe le texte : « Aux Jardies, mai 1840 ».

<sup>23</sup> M. Yourcenar, *L'Œuvre au Noir*, Paris, Gallimard, 1979, p. 451 (Note de l'auteur).

d'éléments fictifs et de données nourries d'historiographie, poétique énonciative où l'intention centralisatrice se dilue dans la polyphonie, onomastique dont la structure signifiante polarise la charpente du récit, monde narratif où foisonnent les référents humanistes gréco-latins. Ce dernier aspect, capital pour notre choix des deux textes, ne se retrouve ni dans *Denier du rêve* (centré sur des menées antifascistes à Rome en pleine dictature mussolinienne) ni dans *Le Coup de grâce* (qui présente un épisode des rivalités entre Russes et Allemands dans les territoires baltes avec en fond historique la Première Guerre Mondiale).

De plus, ces deux autres œuvres, parues à cinq ans d'intervalle (1934, 1939) abordent des faits plus ou moins contemporains de leur écriture. Or, les deux romans de notre corpus sont portés, à propos des faits évoqués, par une certaine distance dans le temps ; et l'écrivain avoue non sans satisfaction qu'ils « *se sont construits au cours des années par travaux de terrassement successifs, jusqu'à ce qu'enfin, l'ouvrage ait été composé et parachevé d'un seul élan.* »<sup>24</sup> Le texte sur Hadrien date de 1951 et celui sur Zénon de 1968.

### **2-1. Mémoires d'Hadrien, 1951**

Avant de revenir plus loin sur la problématique générique de ce roman, disons que le récit suit une certaine trajectoire. A soixante ans, à deux ans de la fin de son règne, l'empereur Hadrien décide d'envoyer une lettre au jeune Marc Aurèle pour l'entretenir simplement de sa maladie et de l'imminence de sa mort. Il écrit de sa villa située dans Tibur, à Rome. Après avoir abordé brièvement divers sujets, il abandonne ce projet initial, disons ce prétexte, et confesse :

« *Peu à peu, cette lettre commencée pour t'informer des progrès de mon mal est devenue le délassement d'un homme qui n'a plus l'énergie nécessaire pour s'appliquer longuement aux affaires de l'Etat, la méditation écrite d'un malade qui donne audience à ses souvenirs. Je me propose maintenant davantage : j'ai formé le projet de te raconter ma vie. »<sup>25</sup>*

---

<sup>24</sup> Idem, p. 452.

<sup>25</sup> *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 29 (c'est nous qui soulignons). Il précisera ensuite : « un récit dépourvu d'idées préconçues et de principes abstraits, tiré de l'expérience d'un homme qui est moi-même. [...] Je compte sur cet examen des faits pour me définir, me juger peut-être, ou tout au moins pour me mieux connaître avant de mourir », pp. 29-30.

Ainsi commence l'histoire du personnage de sa naissance à ses premières fonctions administratives et militaires. Il nous promène de l'assassinat de Domitien à sa succession par Nerva que remplace à sa mort Trajan. Mêlé aux campagnes victorieuses contre les Daces, les Sarmates, les Parthes, préoccupé par ses postes civils à Rome, Hadrien se prépare à sa fonction impériale à laquelle il accède à la mort de Trajan. Après un début de règne problématique (projets de paix, mise hors d'état de nuire des ennemis), le nouvel empereur prend véritablement conscience du statut de son pouvoir : il voyagera pendant plus de temps qu'il ne résidera à Rome. Une série de voyages l'amène dans les provinces orientales de l'empire pour des négociations de paix avec le roi parthe Osroès.

C'est à cette époque que se situe l'avènement dans la diégèse d'Antinoüs, son jeune favori rencontré l'été après Osroès à Nicomédie en Bithynie et qui rentre avec lui à Rome, ville bientôt quittée pour des destinations diverses dont Jérusalem et Alexandrie. Dans cette métropole égyptienne, de mauvais présages aboutissent au suicide mystérieux d'Antinoüs qui causa à Hadrien amertume et deuil. Celui-ci décide, pour honorer sa mémoire, de fonder en son honneur sur les lieux du drame une ville : Antinoé. Cette écriture-souvenir, qui « *se compose une seule fresque où s'entassent les incidents et les voyages de plusieurs saisons* »<sup>26</sup>, est ponctuée plus d'une fois de méditations dont celles sur les femmes (II-5) et sur la condition humaine et les responsabilités de l'empereur (III-3) qui ont tout d'un monologue.

La suite de l'histoire présente le protagoniste chez son ami Arrien à Athènes et empêtré dans quelques occupations à Rome. C'est là qu'éclate l'opiniâtre révolte juive qui aboutit à l'impitoyable campagne de Palestine ; les Juifs vaincus, bien difficilement, deux soucis gagnent Hadrien : la pensée de sa mort et le problème de sa succession. A cet effet, une première adoption échoue (par le décès du malheureux élu Lucius Céionius [Ælius César]) et l'empereur

---

<sup>26</sup> Idem, p. 178 (la remarque est d'Hadrien).

décide de faire d'une pierre deux coups : il choisit Antonin pour lui succéder et désigne en même temps le titulaire au trône après celui-ci : Marc Aurèle. Ce casse-tête élucidé, la lettre-rapport d'Arrien ne l'empêche pas d'attendre la mort avec stoïcisme : « *Tâchons d'entrer dans la mort les yeux ouverts...* »<sup>27</sup>

Ce roman historique sur l'empereur romain Hadrien, présenté comme des « Mémoires » – donc Mémoires feints puisque l'auteur n'est pas le narrateur, est tout autant un roman épistolaire : le texte est du début à la fin une lettre qui combine récit et méditations. On peut également y voir une autobiographie feinte du moment où c'est Hadrien même qui raconte sa vie, si on s'en tient à la logique textuelle. La simulation fictionnelle fait que la voix de l'auteur se dérobe et Yourcenar avoue avoir imaginé « *longtemps l'ouvrage sous forme de dialogues, où toutes les voix du temps se fussent fait entendre.* »<sup>28</sup>

## **2-2. L'Œuvre au Noir, 1968**

Biographie fictive d'un héros humaniste, le texte commence *in medias res* par une rencontre fortuite entre celui-ci, Zénon, et son cousin Henri-Maximilien Ligre. Après que chacun d'eux a repris son chemin, le narrateur à focalisation zéro nous ramène à la naissance et à l'enfance du personnage central dont nous suivons l'initiation aux études et les premiers attraites pour le voyage et pour les préoccupations de son temps. Au lendemain de la grandiose réception accordée par son oncle, le banquier Henri-Juste, à la Régente des Pays-Bas, Madame Marguerite, Zénon quitte sa ville natale Bruges pour parcourir le monde – ce qui fait courir tous les bruits possibles à son propos.

Pendant ce temps, le récit se focalise sur Münster avec l'utopie des anabaptistes, leurs abus et leur massacre par l'Eglise et ses alliés ; et sur Cologne où vivent les Fugger, famille toute aussi riche que les Ligre qui leur

---

<sup>27</sup> Idem, p. 316 (c'est la phrase desinit du roman). Signalons au passage que le **desinit**, encore appelé **explicit**, est la désinence discursive, les mots ou phrases terminaux d'une œuvre. C'est le contraire de l'**incipit**, phrases ou partie discursive liminaires du texte, cf. P.-L. Rey, *op. cit.*, pp. 145-151.

<sup>28</sup> Idem, p. 322. Elle justifie mieux son choix générique : « Ceux qui auraient préféré un *Journal d'Hadrien* à des *Mémoires d'Hadrien* oublient que l'homme d'action tient rarement de journal : c'est presque toujours plus tard, du fond d'une période d'inactivité, qu'il se souvient, note et le plus souvent s'étonne », p. 339 (*Carnets de notes de « Mémoires d'Hadrien »*).

confie leur fils Philibert. La peste en Allemagne frappe ceux-ci, et survivent surtout le fils Ligre et Martha, fille d'Hilzonde et de Simon Adriansen (mère et père adoptif de Zénon) emportés lors des événements tragiques de Münster.

Le récit étant fait de chassé-croisé, on arrive à une longue conversation à Innsbruck entre Zénon et Henri-Maximilien qui se retrouvent une seconde fois : leurs échanges éclairent leurs voyages respectifs. Si suit la fin du renégat des Ligre, soldat aventurier, le héros revient par étapes diverses dans sa Bruges natale sous l'identité voilée de docteur Sébastien Théus et réside chez le chirurgien-barbier Jean Myers. Par le procédé du monologue intérieur, le narrateur omniscient nous promène longuement dans la tête du personnage, une première fois reconnu : le propos va de ses idées à ses diverses méditations, de l'évocation de ses ambitions et passions de voyage à ses préoccupations de philosophe humaniste – à la fois alchimiste et médecin de l'hospice de Saint-Cosme.

Il s'entretient, plus d'une fois, et à propos de sujets divers, avec le prier des Cordeliers dont la voiture l'avait ramené de Senlis à Bruges et qui le reconnaîtra plus tard, avant de mourir d'angine. Zénon est confronté aux révélations troublantes du frère Cyprien sur les débauches d'un groupe à l'intérieur du couvent, aux tentations et provocations obscènes de ceux-ci. Le décès du prier le contraint à un nouveau départ par crainte du pire, même s'il se contente d'errer en pays flamand et retourne bientôt au train-train des Cordeliers brugeois.

Le crime d'infanticide d'Idelette de Loos, la chair à plaisirs des débauches du groupe à Cyprien, est éventé. Sur des aveux exagérés, le héros est arrêté et emprisonné sur vingt-quatre chefs d'accusation. Les véritables coupables mis à mort, l'inculpé doit affronter le fatras des opinions populaires – la charge d'hérésie étant effrontément brandie contre lui. Les efforts falots du couple Philibert/Martha, les diverses démarches du chanoine Bartholommé Campanus,

n'y pourront rien. La nuit de sa condamnation à mort, il se suicide dans sa prison, à 59 ans.

Ces deux œuvres, au-delà de ces fils de leurs intrigues, sont portées par une écriture aux aspects multiples malgré le classicisme évident de la langue. Romans historiques, ces romans-méditations établissent, pour reprendre le mot de Todorov, « *la réalité de deux normes : celle du genre qu'il[s] transgresse[nt], qui dominait la littérature antérieure, et celle du genre qu'il[s] crée[nt]* »<sup>29</sup>, disons de la poétique dont ils sont caractéristiques.

Il nous reste, avant l'étude proprement dite, à aborder la problématique, les objectifs visés, les hypothèses, le point de la recherche sur le problème posé et les techniques d'approche du texte dont nous nous servirons pour analyser le corpus.

---

<sup>29</sup> T. Todorov, *Poétique de la prose*, op. cit., p. 3. Pour P. Kylvoušek, « sous ses semblances traditionnalistes, « classiques », Marguerite Yourcenar est résolument novatrice », cf. « La narration à distance de Marguerite Yourcenar », in *Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis*, L 18, 1997, p. 18.

## **CHAPITRE II : Fondements de l'étude**

Dans le souci de bien cadrer ce travail de recherche, nous traitons dans ce chapitre des éléments se rapportant à la problématique du sujet.

### **1- Problématique du sujet**

Nous avons dit plus haut (en Introduction) la dichotomie constitutive du roman historique qui oscille entre souci d'exactitude dans ses évocations factuelles et le jeu de la fabulation propre au récit fictionnel. En ce sens, Pierre de Boisdeffre signale que cette forme littéraire est « *fréquemment dénoncé[e] comme un genre bâtard* »<sup>30</sup>, mais cependant pertinent pour les besoins de la typologie. Un regard aussi sommaire sur cette catégorie suscite bien des questions : en quoi consiste cette (heureuse) bâtardise ? Sur quoi peut-on fonder l'esthétique du genre ? Jusqu'à quel(s) point(s) cela se vérifie-t-il dans notre corpus ?

Il est une évidence et une loi formelle que le roman historique fait de l'Histoire un matériau romanesque à part entière où s'efface l'opposition entre narration sérieuse et énonciation fictionnelle. Ainsi le statut privilégié accordé aux référents historiques n'empêche pas le primat des indices du littéraire que résume la relation esthétique. Si nous partons du postulat que tout texte est d'abord une énonciation, et pour restreindre à juste titre le propos à notre corpus, nous constaterons avec Kyloušek « *l'étendue du champ lexical se rapportant, dans les proses de Marguerite Yourcenar, aux modalités de la parole et de l'expression* »<sup>31</sup> : pluralité de langues et de langages, personnages/narrateurs polyglottes comme elle, propos parfois reproduits dans la langue d'origine pour marquer la différence avec le français, souci avéré d'exactitude, créations marquées par la vraisemblance.

Le critique met ainsi en relief le fait qu'en dépit du véridique, du réalisme, l'énonciation (personnages, narrateurs) dans la fiction narrative yourcenarienne

---

<sup>30</sup> P. de Boisdeffre, *Les écrivains français d'aujourd'hui*, Paris, PUF, 1985, p. 73.

<sup>31</sup> P. Kyloušek, « La narration à distance de Marguerite Yourcenar », in *op. cit.*, p. 17, c'est nous qui soulignons.

se fonde sur la dynamique intrinsèque du texte (modalités de la parole et de l'expression). Comment fonctionnent donc ces multiples éléments dans notre corpus ? Nous y posons le problème en considérant les syntagmes énonciatifs que sont l'axe de la production et celui de la destination tels que les structurent les deux œuvres. De plus, *Mémoires d'Hadrien* présente dans une relation épistolaire l'empire romain au II<sup>ème</sup> siècle de notre ère, et *L'Œuvre au Noir* les soubresauts de la Renaissance. Vu l'importance de ces données historiques, les perspectives onomastiques concernant tant les actants que l'espace disent, elles aussi, l'organisation d'un cotexte marqueur énonciatif.

Tous ces paramètres concourent à asseoir dans ces deux œuvres à la fois la fonction ludique et le statut énonciatif qui font, selon J.-M. Schaeffer, le propre de la fiction et que nous avons cernés comme la capacité du texte à postuler une logique de véridicité intrinsèque au regard du jeu signifiant entre les diverses catégories esthétiques. Notre problématique ainsi située, il s'ensuit que nous indiquions les objectifs et les hypothèses de l'étude.

## **2- Objectifs et hypothèses de l'étude**

### **Les objectifs**

Pour préciser les objectifs que vise ce travail de recherche, nous les déclinons en objectifs général et spécifiques.

**Objectif général.** Nous voulons montrer que le roman historique en général ou chez Marguerite Yourcenar en particulier, espèce peu estimée parfois à cause de l'amalgame ou du supposé pléonasma de l'épithète, reste nourri par les jeux de l'énonciation qui fondent la fiction littéraire.

**Objectifs spécifiques.** Nous caractérisons ce but poursuivi comme suit :

- Nous envisageons de mettre au jour la relation d'échange communicationnel pluri-aspectuel qui se construit dans la narration entre d'un côté, Hadrien écrivant à Marc Aurèle et, de l'autre, un narrateur omniscient racontant l'histoire de Zénon à un destinataire anonyme.

- Il s'agit par la suite de mettre en évidence le rapport insoupçonné, mais clé, qu'entretient dans les deux romans une unité verbale comme le Nom propre avec la narration en elle-même aux niveaux anthroponymique et toponymique, mythologique et intertextuel, et au niveau des motivations du récit.

### Les hypothèses

Quant aux hypothèses, propositions de portée générale soumises au contrôle de la démonstration, elles constituent les suppositions sur lesquelles nous nous basons pour faire l'analyse, après l'identification du problème. Nous les présentons en hypothèses générale et spécifiques.

**Hypothèse générale.** Nous posons comme principe que l'énonciation ludique est constitutive de toute fiction littéraire, en l'occurrence dans *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar.

**Hypothèses spécifiques.** Nous les identifions en fonction des variables suivantes :

- La communication dans le dispositif textuel exige un narrateur dont les contours fictionnels ne peuvent être univoques, ce qu'illustrent l'énonciation feinte d'Hadrien dans son roman-*Mémoires* et celle fictive de la voix anonyme mettant en scène Zénon.
- L'acte communicationnel fait inévitablement appel à un narrataire qui, selon les indices de la fabulation romanesque, a un statut tout aussi plurivoque, comme c'est le cas des destinataires qui se dégagent des deux œuvres en étude, la lettre-*Mémoires* et le récit des aventures de Zénon.
- Le Nom propre participant, entre autres éléments, de l'énonciation ludique, on peut affirmer que l'anthroponymie dépasse la seule caractérisation des personnages et concerne d'autres désignations dans *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au Noir*.
- Saisir les facettes du Nom propre, c'est en étudier les significations sémiotiques et les motivations dans le récit : il ne serait pas exagéré d'admettre que la

toponymie y concourt dans la Rome d'Hadrien et la Renaissance vécue par Zénon.

### **3- Etat de la question et revue de littérature spécialisée**

Les études sur l'œuvre de Marguerite Yourcenar se canalisent le plus souvent, entre autres, sur la figuration de l'Histoire, le statut des personnages, le chronotope<sup>32</sup>, les virtualités du Moi, les fantasmes sexuels<sup>33</sup>, la poétique de l'espace, les préoccupations humanistes, l'expression de l'altérité, les enjeux sociaux<sup>34</sup>, etc. Puisque notre propos vise particulièrement deux de ses romans historiques, il y a lieu de faire observer que, par ses protagonistes, nous pensons tout de suite à Hadrien et à Zénon, « *Marguerite Yourcenar se confronte avec l'Histoire* »<sup>35</sup>, selon le mot de Jean-Claude Berton. Cela, par une constante du roman français au XX<sup>ème</sup> siècle qui présente souvent un personnage retiré dans son moi, engagé dans l'action pour exister, interrogeant son existence et se démarquant du tissu social. Nous avons là deux éléments importants : le rapport des œuvres à l'Histoire et le questionnement existentiel.

C'est sur le premier que porte une analyse de Tatjana Portmann dans un numéro du *Bulletin* de la SIEY : « *Mémoires d'Hadrien – Roman historique ?* » où il étudie l'écriture de l'histoire dans ce récit<sup>36</sup>. C'est dans ce même sillage que s'inscrit Lucien Guissard, qui, dans une communication de septembre 1988, approche les récits de Yourcenar (romans, nouvelles, contes, autobiographies) à l'aune du concept de « *roman de culture* » dont il explicite ainsi les éléments constitutifs :

« *références aux écrivains et artistes du passé, citation de textes, invention pure et simple de textes recopiant ceux d'autrefois, imitant le style et le langage,*

---

<sup>32</sup> Cristiana Teșculă, *Le chronotope dans l'écriture onirique de Marguerite Yourcenar*, Thèse de Doctorat, Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca, Facultatea de Litere, BULGARU, 2012.

<sup>33</sup> A. Hynynen, *Pluralité et fluidité antinormatives. Etude sur les transgressions sexuelles dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar*, Åbo Akademi Förlag – Åbo Akademi University Press, 2010.

<sup>34</sup> Walter Wagner, « *Un homme obscur* : le testament écologique de Marguerite Yourcenar », in *ÉCHO DES ÉTUDES ROMANES*, Revue semestrielle de linguistique et littératures romanes, publié par l'Institut d'études romanes de la Faculté des Lettres de l'Université de Bohême du Sud, Vol. V / Num. 1-2, 2009, pp. 89-100.

<sup>35</sup> J.-C. Berton, *50 romans clés de la littérature française*, Paris, Hatier, 1995, p. 121.

<sup>36</sup> T. Portmann, « *Mémoires d'Hadrien – Roman historique ?* », in *Bulletin de la Société Internationale d'Etudes Yourcenariennes*, n° 22, décembre 2001, pp. 89-104.

*bibliographies inventées [...], biographies imaginaires, mémoires imaginaires, mise en scène d'un personnage exemplaire, d'une destinée romanesque : amours, aventures, dans un contexte temporel choisi, avec mission d'incarner un type d'homme et de se compromettre dans un type de société, de culture justement. »<sup>37</sup>*

Ces différents paramètres, qui se vérifieront à bien des égards dans notre corpus, permettent à l'analyste de percevoir chez l'auteur une culture humaniste – d'essence classique, inspirée de l'Antiquité gréco-latine –, mais profondément ouverte pour éviter les clichés de l'Absolu et dépasser la clôture du Moi. L'œuvre se nourrit, en effet, des souffles de l'esprit venant de divers horizons : plus que la France, l'Europe ; la Méditerranée et les Balkans ; l'Orient et l'Extrême-Orient... Le résultat est tout simplement une sorte de « *géographie culturelle* » dont la pratique du roman historique est révélatrice. A ce propos, lisant les *Mémoires d'Hadrien* à partir d'un poème de Fernando Pessoa – *Antinoüs*, Georges Thinès note que l'Histoire y est écrite à travers un style qui restitue avec force une conscience dans le temps. Cela, au prix d'une ambiguïté au niveau de l'énonciation où, entre velléité d'objectivité historique et subjectivité de l'invention littéraire, on est tenté de postuler Hadrien et Yourcenar co-auteurs ; car, par le thème, la concision et la rigueur de la langue, l'écrivain se fait contemporaine de l'empereur tout en restant moderne avec « *une langue qui se révèle plus propre à traduire l'essence de l'expérience intime que le discours des faits extérieurs.* »<sup>38</sup> C'est que le « je » choisi par Yourcenar se justifie par la volonté de maintenir une certaine temporalité de la conscience, une pénétration psychologique prégnante et une vocation quasi spirituelle qui est celle d'une vie : vie du personnage et de son créateur.

On retrouve le second élément, le questionnement existentiel, dans la réflexion d'Andrea Hynnen sur « L'univers masculin de Marguerite

---

<sup>37</sup> L. Guissard, « Marguerite Yourcenar, une certaine idée de la culture », Communication à la Séance mensuelle du 10 septembre 1988. [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1988. Disponible sur : < [www.arlfb.be](http://www.arlfb.be) >

<sup>38</sup> G. Thinès, « Un auteur latin contemporain », Séance publique du 15 novembre 2003 : *Marguerite Yourcenar, le sacre du siècle* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2007. Disponible sur : <http://www.arlfb.be/ebibliotheque/seancespubliques/15112003/thines.pdf>

Yourcenar ». Cette critique scandinave, s'aidant de la psychanalyse, aborde le thème de la liberté suivant la dialectique des vertus masculines et des vertus féminines dans deux couples : Alexis et Monique (*Alexis ou le Traité du vain combat*), Eric von Lhomond et Sophie (*Le Coup de grâce*) ; et chez l'empereur Hadrien. Elle aboutit à cette conclusion : « *La liberté est le but vers lequel tous les protagonistes masculins s'orientent, mais elle ne concerne guère les femmes.* »<sup>39</sup> A ce sujet, en se servant de l'approche intertextuelle, David Keypour parle de « La Dette gidienne de Marguerite Yourcenar » en proposant une lecture croisée d'*Alexis ou le Traité du vain combat* et de trois œuvres d'André Gide. Pour lui, « *le récit de Yourcenar s'est écrit à partir de l'œuvre de Gide, mais aussi par différenciation sinon par opposition à elle, comme il en va de toute relation intertextuelle. Et dans ces relations les différences sont en fin de compte plus significatives que les ressemblances.* »<sup>40</sup> En s'appuyant sur *L'Immoraliste*, *Corydon* et *La Tentative amoureuse*, le critique situe ces relations au niveau de la problématique de l'homosexualité, du dispositif paratextuel et à celui formel de l'écriture.

Les personnages yourcenariens seront vus sous un autre aspect par Bérengère Deprez qui, dans une perspective plus textuelle que biographique, analyse le thème de la parenté dans l'œuvre, surtout narrative, de Yourcenar dont le Moi se fictionaliserait par certaines figures, parmi lesquelles les actants mythologiques. Elle explique le fait par une triple dimension : une autorité démiurgique, une certaine substance maternelle et la force créatrice, de sorte que « *Marguerite Yourcenar [...] est consubstantielle à ses personnages* »<sup>41</sup>. Cette lecture se nourrit d'un attrait pour les Noms propres dont nous élucidons

---

<sup>39</sup> A. Hynynen, « L'univers masculin de Marguerite Yourcenar », in *Romansk Forum*, n° 16-2002/2, XV Skandinaviske romanistkongress, Oslo, 12 au 17 août 2002 – Abo Akademi, p. 479.

<sup>40</sup> D. Keypour, « La Dette gidienne de Marguerite Yourcenar », in *LittéRéalité*, Vol. 1, No. 1, printemps 1989, p. 35.

<sup>41</sup> B. Deprez, « Marguerite Yourcenar, déesse-mère de son univers littéraire », Séance publique du 15 novembre 2003 : *Marguerite Yourcenar, le sacre du siècle [en ligne]*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2007. Disponible sur : <<http://www.arlfb.be/ebibliotheque/seancespubliques/15112003/deprez.pdf>>

l'érotique dans notre dernier chapitre. Au-delà de la caractérisation des personnages, on repère souvent dans les romans de l'auteur des référents biographiques<sup>42</sup>, les éléments de la mythologie<sup>43</sup>. Et à propos de l'Histoire, on salue en elle celle qui a réhabilité le roman historique dans un siècle porté aux avant-gardes en tous sens. Entre autres, P. de Boisdeffre écrit que « *c'est Marguerite Yourcenar (née en 1903) qui a renouvelé le genre avec les classiques Mémoires d'Hadrien (1951) et L'Œuvre au Noir (1968).* »<sup>44</sup>

Le travail de l'écriture chez Yourcenar a intéressé plus d'un. Dans une conversation imaginaire avec celle-ci, disons une adresse feinte sans réplique possible, Assia Djébar retrace et salue le travail laborieux et signifiant de l'écriture à travers les cas Hadrien et Zénon en se basant sur les notes péritextuelles qui accompagnent les textes définitifs : « *Vous avez ressuscité l'empereur Hadrien* », dit-elle, et d'ajouter : « *Vous avez inventé, dix-sept ans plus tard, Zénon, tous les deux hommes de paix, se débattant pour la maintenir, entêtés à guérir, à éviter la persécution, à poser un regard lucide sur les tumultes de leur époque* »<sup>45</sup> qui ne sont pas moins ceux de la nôtre. Comme pour renchérir, Jacques Cels, analysant les ressorts de son écriture tant dans les récits romanesques qu'autobiographiques, montre que les personnages (historiques ou non) sont des visages de pierre que « l'alchimie du verbe » yourcenarien fait vivre dans l'espace narratif en les dotant d'un humanisme responsable. A cet effet, notre auteur écrit « *pour s'évertuer à déloger un noyau dur de signification à l'intérieur d'une gangue de faits et gestes souvent*

---

<sup>42</sup> Hager Ben Youssef, « Lectures d'archives, lecture de soi », in *Bulletin de la SIEY*, op. cit., pp. 157-172.

<sup>43</sup> Carminella Biondi, « Neuf mythes pour une passion », in *Bulletin de la Société Internationale d'Etudes Yourcenariennes*, n° spécial de novembre 1989 : *Mythes et idéologie dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, pp. 27-34.

<sup>44</sup> P. de Boisdeffre, *op. cit.*, loc. cit., nous avons souligné les titres d'œuvres. Pour Maurice Nadeau, « Marguerite Yourcenar [...] trouve sa voie, et le grand succès, avec les *Mémoires d'Hadrien*, qui remet le récit historique à la mode », in *Le roman français depuis la guerre*, Paris, Gallimard, 1963, p. 131.

<sup>45</sup> A. Djébar, « Conversation avec Marguerite Yourcenar », Séance publique du 15 novembre 2003 : *Marguerite Yourcenar, le sacre du siècle [en ligne]*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2007. Disponible sur : <<http://www.arllfb.be/ebibliotheque/seancespubliques/15112003/djébar.pdf>>

*incompréhensibles de prime abord, sinon monstrueusement insensés quelquefois.* »<sup>46</sup>

Dans le sillage justement esthétique de notre étude, deux parmi les travaux du Tchèque Petr Kylaoušek attirent particulièrement l'attention. Tentant de cerner quelques aspects de la poétique de l'écriture yourcenarienne, il met en évidence la problématique du centre et de la périphérie en montrant qu'elle se fonde sur une constante qui est « la centralité de la périphérie ». Cela se vérifie à ses yeux dans le paradigme de l'espace en lui-même et dans ses relations avec les catégories narratives que sont le temps, les personnages, la narration. Il estime que le tout est sous-tendu par la dialectique de la dilatation et de l'accumulation-concentration qui exprime « *une centralité en mouvement.* »<sup>47</sup> On le voit, le discours racontant prend ici le pas sur les explorations référentielles de toutes sortes et les commentaires thématiques habituels. Kylaoušek complète, une autre fois, cette analyse par une investigation narratologique des textes tissés par une « narration à distance ».

Notre réflexion sur l'énonciation ludique, en effet, ambitionne de montrer la dynamique de la distanciation et du rapprochement qu'entretiennent et l'auteur avec le discours narratif, et les personnages par leurs différentes voix dans le texte avec leurs mondes physique et psychologique. Cette tension caractérise en fait l'expression verbale elle-même, le style donné à percevoir. Cette perspective de lecture permet de scruter la construction des plans énonciatifs dans la prose narrative de Yourcenar<sup>48</sup>, notamment dans deux de ses romans historiques. Notre étude vise donc à mettre en lumière les procédés de

---

<sup>46</sup> J. Cels, « Marguerite Yourcenar : le sens et le sensoriel », Séance publique du 15 novembre 2003 : *Marguerite Yourcenar, le sacre du siècle [en ligne]*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2007. Disponible sur : <<http://www.arlfb.be/ebibliotheque/seancespubliques/15112003/cels.pdf>>

<sup>47</sup> P. Kylaoušek, « Le centre et la périphérie chez Marguerite Yourcenar (Remarques sur la spatialité et le positionnement de la prose yourcenarienne) », in *Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis*, L 17, 1996, p. 36.

<sup>48</sup> Plus récemment, dans un Mémoire de Maîtrise (UQM 2008), N. Simard – avant une étude intertextuelle en trois axes (la Bible, les Classiques, l'Histoire) et une réflexion sur la mémoire – aborde précisément la question des voix narratives et de l'énonciation dans deux nouvelles de Yourcenar : *Un homme obscur* et *Une belle matinée*. Il y met en exergue que les voix qui structurent l'ossature énonciative conditionnent une certaine structuration des récits en eux-mêmes. Propos que nous corroborerons sous bien des angles dans les deux romans historiques de notre corpus en fonction des « manières » de leurs « matières ».

scénographie de l'énonciation ludique dans *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au Noir*, en dépassant le seul intérêt pour la matière historique, les éléments de géographie et de culture, l'expression du Moi auctorial, le malaise existentiel, la figuration des personnages. Tous ces aspects, en effet, sont modelés par le jeu sur les unités textuelles que sont le narrateur, son destinataire, le Nom propre.

#### **4- Méthodes d'analyse**

Vu notre problématique et nos hypothèses, nous utiliserons pour atteindre nos objectifs l'Analyse argumentative et la Sémiotique narrative. Notre démarche ici consiste à les définir et à dire à quoi elles serviront. Prolongement, selon Ruth Amossy, de l'Analyse de discours – qui voit dans le texte « *une activité langagière qui s'exerce dans une situation d'énonciation, s'intègre dans un genre et se réalise sur le mode de l'interaction* »<sup>49</sup>, l'Analyse argumentative entend élucider l'orientation du sens dans la pragmatique du discours. Ainsi, dans la fiction narrative s'intéresse-t-elle à la manière dont un locuteur aux accents polyphoniques tente d'infléchir une direction à son *dire* de sorte à suggérer des émotions ou à instaurer une adhésion à une façon de voir. Cette méthode nous aidera – principalement avec Emile Benveniste, Jean-Michel Adam et R. Amossy<sup>50</sup> bien entendu – à étudier ces éléments de l'enjeu esthétique dans nos deux fictions qui ramifient à bien des égards les voix du narrateur et du narrataire.

Grâce aux apports, entre autres, de Roland Barthes ou de Tzvetan Todorov, nous exploiterons la sémiotique dans une dimension restreinte, la Sémiotique narrative qui étudie les catégories esthétiques du récit comme des signes qui manifestent des pratiques signifiantes dans le tissu textuel. Barthes observe que « *dans la sémiotique littéraire stricte, le texte est en quelque sorte*

---

<sup>49</sup> R. Amossy, « Analyse de discours », in *Le dictionnaire du littéraire*, op. cit., p. 14, c'est nous qui soulignons.

<sup>50</sup> Elle écrit ailleurs : « L'argumentation comme l'ensemble des moyens verbaux qu'une instance de locution met en œuvre, consciemment ou inconsciemment, pour agir sur ses allocutaires, ne se résume pas à la tentative de faire adhérer son auditoire à une thèse. Elle peut se contenter d'infléchir ou de renforcer les représentations et les opinions qu'elle prête à l'allocutaire, ou encore d'orienter sa réflexion sur un problème donné », R. Amossy, « De la sociocritique à l'argumentation dans le discours », in *Littérature*, 140, décembre 2005, p. 60.

*l'englobant formel des phénomènes linguistiques ; c'est au niveau du texte que s'étudient le sémantisme de la signification (et non plus seulement de la communication) et la syntaxe narrative ou poétique »<sup>51</sup>. Reprenant une idée de Nelson Goodman, Genette précise, quant à lui, que « *la sémiotique n'est pas chargée de fonder les rapports de signification, mais seulement de les décrire tels qu'ils fonctionnent effectivement ou hypothétiquement* »<sup>52</sup>. Cette approche nous permettra de cerner cette signifiante telle qu'elle s'élabore au niveau de l'onomastique dans ses diverses facettes.*

---

<sup>51</sup> R. Barthes, « Texte (Théorie du) », in *Encyclopaedia Universalis*, Paris, E.U. France SA, 1992, pp. 371, c'est nous qui soulignons. Pour Todorov, « le récit est toujours signifiant », in *Poétique de la prose, op. cit.*, p. 33.

<sup>52</sup> G. Genette, *Fiction et diction* précédé de *Introduction à l'architexte*, Paris, Le Seuil, 2004, p. 186 (note 2) – le soulignement remplace l'italique du critique.

## **DEUXIEME PARTIE :**

### **CONTENU DETAILLE DE L'ETUDE**

Les différentes précisions qui ont précédé nous autorisent à nous consacrer concrètement à la vérification de notre affirmation – jusque-là validée *a priori* : la manifestation de l'énonciation ludique dans ces deux romans historiques de Yourcenar que sont *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au Noir*, suivant deux axes : les pôles de la narration et les constructions onomastiques<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> Nous entendons par cette expression les divers aspects par lesquels se présente l'écriture du Nom propre dans les textes : désignations anthroponymiques et toponymiques, onomastique mythologique et intertextuelle, motivations du Nom dans l'histoire, occurrences et significations, etc.

# **CHAPITRE I : Narration et axe**

## **communicationnel**

Bien que marqués par des référents historiques manifestes, les deux textes de notre corpus restent des actes sémiotiques ; et nous ferons à ce niveau une étude de la dialectique énonciateur/énonciataire. Il s'agit de voir en quoi consiste leur statut ludique.

### **1- Scripteurs et narrateurs**

« *Qui parle (dans le récit) n'est pas qui écrit (dans la vie) et qui écrit n'est pas qui est* », précise Barthes<sup>54</sup>. Il distingue nettement le narrateur (qui parle ou qui raconte), le scripteur (qui écrit) et l'auteur (qui est). Le premier est une donnée intratextuelle et le dernier, une donnée extratextuelle. Le scripteur se confond selon le cas, tantôt avec l'un, tantôt avec l'autre. Il est l'instance qui crée en réalité l'ambiguïté entre les voix narrative et auctoriale. Ainsi dans *Mémoires d'Hadrien*, un « je » distinct de l'auteur écrit et raconte ; dans *L'Œuvre au Noir*, un « il » anonyme raconte et, équivalent de l'auteur, écrit. Comment ces différentes instances se trahissent et se traduisent-elles ?

#### **1-1. L'énonciation feinte**

Nous avons retenu supra que le feint suppose dans la diégèse un narrateur personne ayant réellement existé. C'est le cas avec Hadrien écrivant et racontant. Cela implique que l'auteur se soit (complètement ?) éclipsée. Et Yourcenar avoue : « *un ouvrage d'où je tenais justement à m'effacer.* »<sup>55</sup> Mais pas totalement, comme nous le verrons.

L'empereur inscrit foncièrement sa subjectivité dans le discours. Il serait fastidieux et ennuyeux de faire cas des occurrences du *je* et de ses équivalents

---

<sup>54</sup> R. Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Communications* 8, Paris, Le Seuil, 1981, p. 26 (les mots soulignés sont en italique chez le critique).

<sup>55</sup> M. Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, *op. cit.*, p. 343. (« Carnets de notes »). P.-L. Rey affirme en ce sens : « Il arrive que le romancier s'efface totalement derrière un personnage principal qui fait office de narrateur », in *Le roman*, *op. cit.*, p. 46. Confer à ce propos l'analyse d'Alain Rabatel, « Effacement énonciatif et effets argumentatifs indirects dans l'incipit du *Mort qu'il faut* de Semprun », *Semen* [En ligne], 17 | 2004, mis en ligne le 29 avril 2007, consulté le 01 juin 2013. URL : <http://semen.revues.org/2334>

grammaticaux, pronoms comme déterminants, qui émaillent le texte à chaque page. Il organise le récit à sa guise par des renvois autotextuels<sup>56</sup>. Parlant au début, entre autres choses, du sommeil, il fait remarquer qu'il reviendra « *plus tard sur le peuple étonnant des songes* » (25)<sup>57</sup>. Ce qu'il fera plus d'une fois. Ce qui nous intéresse particulièrement est cet indicateur temporel « plus tard » auquel il aura bien des fois eu recours, tout comme l'indication « par la suite » qui créent une projection dans le récit (64, 81, 160). D'autres fois, c'est à un retour en arrière que nous sommes invités, soit de façon précise (« *ce que je disais plus haut* », 51), soit de façon vague (« *mon œuvre administrative, dont j'ai parlé ailleurs* », 151).

Ce qui attire aussi l'attention est, en dehors du lieu de l'écriture, le moment de l'écriture. Cela varie d'un « *au moment où j'écris ceci* » (34) à l'emploi prégnant de l'adverbe de temps « *aujourd'hui* » (65, 200, 210) et trouve une illustration caractéristique dans une digression sur les astres : « *Je sais exactement, à l'heure où je t'écris, quelles étoiles passent ici, à Tibur, au-dessus de ce plafond orné de stucs et de peintures précieuses, et ailleurs, là-bas, sur une tombe* » (164). Le présent de l'écriture n'est pas seulement fait de détails locatifs (ici, à Tibur, au-dessus de ce plafond) et de temps linguistique (à l'heure où), mais aussi de présent du temps verbal (je sais, je t'écris). Par ailleurs, entre autres éléments thématiques qui signifient cette subjectivité, il faut noter le concept d'humanisme – fédérateur du corpus. Hadrien manifeste par ce biais ses préoccupations d'empereur pour la dignité humaine, lui qui a eu à cœur de « *restaurer la paix* » (99). Son optimisme et sa bonne foi (« *l'humain me satisfait* », 145) ne l'empêchent pas toutefois d'être lucide et de reconnaître « *l'incertitude tragique de la vie humaine* » (270). Ce qu'il appelle « *l'humanité du siècle* » (135), et qu'il espère pour les générations futures, l'abuse peut-être un peu et on peut lui savoir gré de vouloir pleinement, malgré

---

<sup>56</sup> Louis Hébert et Lucie Guillemette définissent l'autotextualité comme le renvoi d'un texte à lui-même, in *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, op. cit., p. 3.

<sup>57</sup> A partir d'ici, ces chiffres arabes entre parenthèses renvoient aux pages du livre concerné par l'extrait.

l'horizon toujours menaçant, « *favoriser le sens du divin dans l'homme, sans pourtant y sacrifier l'humain* » (181).

Ces indices textuels de centralisation du scripteur-narrateur dans son récit sont d'autant plus vraisemblables que le statut feint de l'empereur est trahi par un certain nombre de traits qui marquent les traces de l'auteur dans l'œuvre. Si nous gardons à l'esprit que *Mémoires d'Hadrien* se lit comme un document, nous comprenons aisément le jeu de l'écriture avec cette mise en garde de Michel Butor : « *lors de toutes les mystifications romanesques, chaque fois que l'on a essayé de faire passer une fiction pour un document [...] on a utilisé tout naturellement la première personne.* »<sup>58</sup> Le « je » d'Hadrien et le jeu de Yourcenar ne sont donc pas anodins. Qu'est-ce qui traduit alors la présence de l'écrivain dans le texte ?

D'abord la langue au premier chef. Selon toute vraisemblance, Hadrien est censé écrire sa lettre-Mémoires à Marc Aurèle en latin, et le travail de la romancière aurait consisté en une simple traduction en français. Seulement, on connaît ce trompe-l'œil scriptural en littérature qui veut qu'un écrivain ait traduit un texte d'une langue à une autre<sup>59</sup>. Même si nous n'y sommes pas, le simple fait que le récit d'un empereur du II<sup>ème</sup> siècle romain se présente en langue française marque déjà le sceau de Yourcenar dans l'œuvre. C'est un anachronisme heureux dont s'accommode fort bien l'esthétique littéraire. Cela dit, la dissémination de mots ou d'expressions latins dans le roman indique paradoxalement la médiation auctoriale dans la pragmatique du discours. La « *Roma, Amor* » (183) ou la « *Patientia* » (302) sorties de la bouche du héros-narrateur signalent sûrement une Yourcenar, latiniste reconnu, qui tente de

---

<sup>58</sup> M. Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1995, p. 75. Le subterfuge du recours générique aux Mémoires (convenons faux Mémoires), la convention de l'échange épistolaire, l'illusion du « je » écrivant et racontant (cette fois fictif et non feint), toutes ces mystifications du roman-document à la première personne se lisent dans *Mémoires de deux jeunes mariées* d'H. de Balzac (in *La Comédie humaine*, T. 1, Paris, France Loisirs, 1987, pp. 185-455).

<sup>59</sup> Pour évoquer un cas parmi tant d'autres, nous constatons que dans l'édition des *Romans et contes* de Voltaire procurée par René Pommeau (GF-Flammarion, 1966), sur vingt-six textes, dix se présentent comme des traductions ou des créations d'un tiers fictif : *Le monde comme il va*, *Lettre d'un Turc*, *Histoire des voyages de Scarmantado*, *Candide*, *Aventure indienne*, *L'Ingénu*, *Les Lettres d'Amabed*, etc., *Le taureau blanc*, *Eloge historique de la Raison*, *Histoire de Jenny*.

s'ignorer. Parfois, ces intrusions latines sont expliquées et amplement commentées. La trilogie « *Humanistas, Felicitas, Libertas* » (126) explicitée : Humanité, Bonheur, Liberté, constitue sur 26 pages tout le propos du III-3. Est-ce Hadrien qui traduit ces trois mots du latin au français, comme pour d'autres occurrences ? Pensant aux limites de notre humaine condition, l'empereur confesse : « *Natura deficit, fortuna mutatur, deus omnia cernit* » (262). La voix de Yourcenar, qui se cache sous celle du personnage, traduit : « *La nature nous trahit, la fortune change, un dieu regarde d'en haut toutes ces choses.* »

A tout cela s'ajoutent, pour confirmer le travail auctorial dans ce « portrait d'une voix », l'épigraphe, la dédicace, les titres des parties : dans ce paratexte, la dédicace « *au divin Hadrien Auguste [...]* » (317) laisse perplexe, car dans le desinit l'empereur racontant n'était pas encore décédé et était à deux ans de la fin de son règne. C'est donc l'auteur qui s'affiche par ce biais dans le dispositif textuel en lui-même. Comment, dans ces conditions, ne pas voir une contradiction subtile dans ces aveux : « *Si j'ai choisi d'écrire ces Mémoires d'Hadrien à la première personne, c'est pour me passer le plus possible d'intermédiaire, fût-ce de moi-même.* »<sup>60</sup> Il faudra, pour éviter les amalgames, distinguer un scripteur intratextuel (Hadrien, qui est en même temps narrateur) et le scripteur réel qui a « choisi d'écrire » son œuvre selon une poétique bien particulière.

Le pari de la contemporanéité n'est donc pas totalement gagné ; et, quand Hadrien écrit : « *J'ai toujours goûté la beauté des chevelures, cette partie soyeuse et ondoyante d'un corps, mais les chevelures de la plupart de nos femmes sont des tours, des labyrinthes, des barques, ou des nœuds de vipères* » (77), cette beauté tant vantée, cette idée de soie et d'ondoiement, de barques, etc., font penser au Baudelaire de « La chevelure » (*Les Fleurs du mal*) et d'« Un Hémisphère dans une chevelure » (*Petits Poèmes en prose*). En effet, les sept strophes de chacun de ces deux poèmes (les vers réguliers de l'un et la

---

<sup>60</sup> M. Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 330. (« Carnets de notes »).

prose de l'autre) se répondent par des images interdiscursives récurrentes : forêt profonde, mer (voiles, mâts, océan...), oasis, parfum, etc. Ces textes qui en appellent à la vue, à l'odorat, à l'ouïe, au goût, évoluent sur le mode de l'interpellation ; ainsi cette adresse du poème en prose :

« *Tes chevelures contiennent tout un rêve, plein de voilures et de mâtures ; ils contiennent de grandes mers dont les moussons me portent vers de charmants climats, où l'espace est plus bleu et plus profond, où l'atmosphère est parfumée par les fruits, par les feuilles et par la peau humaine.* »<sup>61</sup>

On voit combien les mots de l'empereur de la fiction, qui autorisent à imaginer l'activation d'une intertextualité, frisent le Charles Baudelaire du XIX<sup>e</sup> siècle français. Ce détail intertextuel ne peut être référé qu'à Yourcenar et non à Hadrien !

Cette volonté (impossible) d'être absente, malgré soi, ne sera pas nécessaire dans la narration de l'histoire de Zénon où le « scrupule théorique » (mot de Pierre-Louis Rey) ne peut que constater la fusion des voix narrative et auctoriale.

### **1-2. L'énonciative fictive**

Par commodité, nous désignons le narrateur à focalisation zéro de *L'Œuvre au Noir* par « auteur-narrateur », en nous appuyant sur le postulat défendu par Jean-Louis Dumortier dans *Lire le récit de fiction*<sup>62</sup>. Le statut fictif de son énonciation va de soi et les marques en sont multiples. Caractérisant les deux voyageurs, Henri-Maximilien et Zénon, qui se rencontrent dans le chapitre incipitaire, il parle de « *l'aventurier de la puissance et l'aventurier du savoir* » (18), ce qui suppose qu'il maîtrise le mobile de leurs directions respectives. Mieux, alors qu'en prison Zénon n'a pas l'habitude de prendre le repas qu'on lui apporte, il fait remarquer : « *le souper du prisonnier ; il était ce soir-là encore*

---

<sup>61</sup> Baudelaire, *Petits Poèmes en prose*, Paris, Larousse, 2003, p. 110.

<sup>62</sup> J.-L. Dumortier, *Lire le récit de fiction*, Bruxelles, De Boeck et Larcier, 2001, pp. 35-41. P.-L. Rey note de même : « Il arrive que le narrateur, au sein du roman, ne se démarque aucunement du romancier lui-même », in *Le roman*, op. cit., p. 43. Quant à Genette, dans son étude « Les actes de fiction » (1991), il emploie indifféremment « auteur-narrateur » ou « narrateur-auteur » pour désigner ce type d'instance énonciative, in *Fiction et diction*, op. cit., pp. 121 et sqq.

*plus copieux* » (433). La question étant comment cet énonciateur tout-puissant l'a su sans être actif diégétiquement ; de la même manière qu'il sait que dans toute la ville de Bruges, « *personne ne pensait à l'insignifiant Sébastien Théus* » (256), faux nom du personnage<sup>63</sup>. A son propos et face à la situation qui menaçait de mal tourner d'un moment à l'autre, ce narrateur apprécie : « *La prudence eût été de partir tôt, et tout de suite* » (297). On sent là une certaine sympathie pour le héros, ce qui est d'autant plus visible quand, suite à la première reconnaissance survenue peu après le retour de l'humaniste dans sa ville natale, il se préoccupe et juge : « *Cet incident aurait dû l'inquiéter, en lui prouvant qu'il risquait chaque jour d'autres reconnaissances du même genre* » (207).

Cette manifestation d'omniscience est patente dans la façon même dont sont rapportées les paroles et les voix des personnages. D'une part, les incises ou propositions introductives dans les dialogues. Pour échapper à son mariage avec Philibert, que projette Martin Fugger, Martha – elle n'évitera pas finalement ce sort – va voir le commis Zébédée Crêt :

« – *Prenez-moi pour femme, lui dit brusquement Martha.*  
« – *Tout doux, fit le commis, cherchant un mensonge.* » (131)

Nous avons là trois voix : celle de la jeune fille (*Prenez-moi pour femme*), celle du commis suisse (*Tout doux*) et celle à deux reprises de l'auteur-narrateur qui fait des annotations physique (*lui dit brusquement Martha*) et psychique (*fit le commis, cherchant un mensonge*). Ces éléments se déploient de diverses manières dans les longs entretiens comme la conversation entre Henri-Maximilien et Zénon à Innsbruck (I-10), la discussion du couple Philibert/Martha au sujet de l'accusé à Forestel (III-2) ou celle entre le prisonnier et le chanoine B. Campanus (III-3).

---

<sup>63</sup> Cette insignifiance du personnage est souvent mise en exergue. Les autres occurrences illustratives en sont : « le masque insignifiant du docteur Théus » (200), « l'insignifiant personnage balayé en toute hâte par une justice expéditive » (365) et « le prétendu Sébastien Théus » (368). Le personnage est même vu par certains comme un « mécréant né à Bruges, et revenu sous un faux nom dans la ville » (200).

Quant aux monologues, d'autre part, en dépit de leur logique propre de dialogue intériorisé entre un moi locuteur et un moi qui écoute<sup>64</sup>, la capacité de l'auteur-narrateur à s'y investir est courante. Les formules afférentes abondent : « *il s'imaginait que* » (52, Zénon), « *Elle se souvenait, et ne voulait pas se souvenir* » (90, Hilzonde), « *Il s'était souvent demandé* » (175, Henri-Maximilien), « *Il pensait peu* » (212, Zénon) ou « *il se disait que* » (297, le même). Ces exemples sont la preuve palpable de l'intrusion du scripteur, ici à cheval entre narrateur et auteur, dans la mémoire et les pensées des personnages. Cela est typique du procédé du discours indirect libre qui a la particularité de brouiller les voix. On peut l'observer dans ce qui suit :

« *Le voyageur songea à ce qu'il ferait en Angleterre. Le premier point serait d'éviter d'y passer pour un espion papiste jouant au réfugié. Il se vit errant dans les rues de Londres, sollicitant un poste de chirurgien de la flotte ou chez un médecin une place* » (329).

Le voyageur dont il s'agit est bien Zénon, mais le choix des temps verbaux (passé simple de l'indicatif, conditionnel présent, participe présent), qui est choix même de présentation du discours, ne permet pas de faire la part entre voix du narrateur et celle du protagoniste, car le style indirect libre – convention romanesque – « *fond dans une teinte uniforme la vision du personnage et celle du narrateur* »<sup>65</sup>, comme on s'en rend compte plus d'une fois dans le roman : avec Henri-Juste (46) à table en famille, Zénon (281) se souciant de la maladie du prieur, le même à propos de la magie (376-380). D'autres fois, ce discours est introduit par l'expression « à l'en croire » qu'on rencontre au sujet de Johanna (115) fustigeant le train de vie des Fugger, du prieur (192) parlant de Philibert Ligre ou du superstitieux Cyprien (284).

Sans nous arrêter à l'appareil paratextuel, aux mots ou expressions latins voire d'autres langues qui émaillent le texte, aux indices intertextuels, toutes

---

<sup>64</sup> E. Benveniste écrit : « le "monologue" est un dialogue intériorisé, formulé en "langage intérieur", entre un moi locuteur et un moi écouteur. Parfois le moi locuteur est seul à parler ; le moi écouteur reste néanmoins présent ; sa présence est nécessaire et suffisante pour rendre signifiante l'énonciation du moi locuteur », *Problèmes de linguistique générale* II, op. cit., pp. 85-86 (nos griffes équivalent aux guillemets du linguiste).

<sup>65</sup> P.-L. Rey, op. cit., p. 52.

choses qui signalent magistralement un auteur marquant son œuvre, intéressons-nous à quelques éléments de contemporanéité que sont l’ancrage historique (« *c’était l’an 1529 de l’Incarnation du Christ* », « *vers 1541* », « *L’an 1549 débuta* », « *en cet an de grâce 1569* »)<sup>66</sup> et les référents humanistes. Quand Henri-Maximilien affirme vouloir « *être homme* » (17), le futur philosophe et alchimiste Zénon lui réplique : « *Il s’agit pour moi d’être plus qu’un homme* » (18). Il lui affirmera lors de la conversation à Innsbruck que sa vie se résume à « *confronter l’un par l’autre ce monde où nous sommes et ce monde qui est en nous* » (145), ce qui est assez risquant à une époque, écrit l’auteur-narrateur, « *où la raison humaine se trouve prise dans un cercle de flammes* » (178). La raison humaine symbolise le combat des Renaissants et le cercle de flammes l’Inquisition et ses fers.

Comme on le voit, le narrateur fictif inventé par l’auteur, qui le laisse dans l’anonymat, se confond avec elle dans un scripteur aux contours indéterminés, à qui on est tenté – faute de mieux – d’attribuer les troublants points de suspension qu’on découvre dans les dialogues des personnages (146, 157, 264, 275, 301) ou les étonnantes parenthèses insérées et dans ces propos rapportés et dans les monologues intérieurs (84, 128, 161, 225, 278, 378).

Toutes ces considérations auront été l’occasion, nous l’espérons, d’appréhender qui parle dans *Mémoires d’Hadrien* et *L’Œuvre au Noir*. Il s’impose d’y circonscrire à qui parle-t-on, tout discours devant atteindre par sa visée un destinataire.

## **2- La construction des énonciataires**

Du moment où tout texte se fonde sur un axe communicationnel, nous verrons à qui on s’adresse dans notre corpus caractérisé par le jeu entre Histoire et narration fictionnelle. Si le récit d’Hadrien inscrit directement un destinataire intratextuel, celui de l’histoire de Zénon le postule indirectement en le faisant extratextuel.

---

<sup>66</sup> M. Yourcenar, *L’Œuvre au Noir*, *op. cit.*, respectivement les pages 51, 76, 121 et 373.

## 2-1. L'épistolaire, une ramification des niveaux de destination

La marque la plus significative du pôle du narrataire est la seconde personne ; et, Michel Butor caractérise son emploi comme « *celui à qui l'on raconte sa propre histoire.* »<sup>67</sup> Nous relevons dans le texte d'Hadrien quatre destinataires : Marc Aurèle, l'empereur lui-même, le lecteur virtuel et Antinoüs (mort).

La formule incipitaire de ce roman épistolaire « *Mon cher Marc,* » (11) indexe sans ambiguïté celui à qui le texte est adressé. Un certain nombre d'éléments textuels le qualifieront tout au long de la longue lettre. Cela passe par les pronoms personnels (te, t', tu, toi) et les déterminants (ton, tes). Leurs occurrences sont légion, même si parfois sur plusieurs pages on peut ne pas en rencontrer une seule. Le destinataire a également recours à la forme impérative, soit par ordre ou doléance (« *Ne me fais pas l'injure* », 16), soit par recommandation ou insistance (« *Comprends bien* », 52, « *Et comprends bien* », 160) ; et aux interrogations qui ont parfois valeur d'adresse réflexive (« *Faut-il l'avouer ?* », 47) ou de question oratoire (« *Se pouvait-il que le ciel nous intimât des ordres et que les meilleurs d'entre nous les entendissent là où le reste des hommes ne perçoit qu'un accablant silence ?* », 238). Il faut préciser qu'en dehors de la formule d'appel, le nom du jeune homme sera indexé quatre autres fois : « *toi-même, Marc* » (47), « *je prononçai ton nom [...] Marc Aurèle* » (291, toujours même page : « *Mon héritage impérial était sauf entre les mains [...] du grave Marc Aurèle* ») et page 289 où l'adresse à Marc Aurèle (bien longue) prend une tournure vertigineuse comme nulle part ailleurs dans le texte. Hadrien évoque les conditions dans lesquelles il a connu son interlocuteur – encore au berceau<sup>68</sup>. Au regard de la notion d'énonciation feinte proposée par Schaeffer

---

<sup>67</sup> M. Butor, *op. cit.*, p. 80. Il considère, page suivante, que : « A l'intérieur de l'univers romanesque, la troisième personne "représente" cet univers en tant qu'il est différent de l'auteur et du lecteur, la première "représente" l'auteur, la seconde le lecteur ; mais toutes ces personnes communiquent entre elles, il se produit des déplacements incessants. » (Nos griffes équivalent aux guillemets du critique).

<sup>68</sup> Vu sa longueur et sa teneur dans la pragmatique du discours, nous reproduisons en Annexes ce passage, Extrait 1, pp. iv-v, pour en donner une idée plus exacte. Y sont en italique tous les mots ou expressions renvoyant à Marc Aurèle.

(*Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*), nous osons parler, au sujet de Marc Aurèle, de « destinataire feint » puisqu'on l'identifie à un personnage historique ayant réellement existé. Si nous considérons ses *Pensées pour moi-même*, nous qualifierons, là, la destination de réflexive ; ce qui est le cas d'Hadrien quand sa lettre prend la tournure plus d'une fois d'une méditation. La lettre-rapport que lui envoie Arrien de Nicomédie (début VI-1) renverse les perspectives, faisant de celui-ci destinataire et de celui-là destinataire de façon évidente et non détournée.

Mais à deux reprises, le scripteur-narrateur intrigue. Dans le paragraphe explicite, il y a lieu de se poser bien des questions :

« Petite âme, âme tendre et flottante, compagne de mon corps, qui fut mon hôte, tu vas descendre dans ces lieux pâles, durs et nus, où tu devras renoncer aux jeux d'autrefois. Un instant encore, regardons ensemble les rives familières, les objets que sans doute nous ne reverrons plus... Tâchons d'entrer dans la mort les yeux ouverts... »

Dans une lettre feinte adressée sans équivoque à Marc Aurèle, des interpellations comme « Petite âme », « tu vas descendre », « tu devras renoncer », sont des métonymies qui renvoient à Hadrien lui-même dans une perspective réflexive que corrobore la suite par les expressions inclusives que sont : « regardons ensemble », « nous ne reverrons plus » et « Tâchons ». Cette bifurcation de la destination, qui en ajoute au simulacre de la fiction, se lit d'une autre manière six pages en arrière quand dans une méditation sur la mort, l'empereur se surprend à s'adresser à Antinoüs, déjà décédé ! Et là encore, indexer un tiers conduit à se parler à soi-même<sup>69</sup>.

Abordons pour finir le statut du lecteur virtuel/indéterminé dans cette lettre-Mémoires. Ce sont les maximes ou vérités générales et certaines constructions syntaxiques qui le manifestent dans le roman. A ce sujet, dans une analyse idéologique du *Traité du style* de Louis Aragon, David Vrydaghs s'intéresse à la présence dans le texte de « maximes idéologiques

---

<sup>69</sup> Pour faire toucher du doigt le propos, nous donnons à lire en Annexes ce passage assez intéressant en mettant en italique les quelques termes qui désignent le fameux destinataire, Extrait 2, pp. v-vi.

*présupposées* »<sup>70</sup> qui créent un système d'adhésion incluant le destinataire réel. Des expressions du type « *comme tout le monde* » (30, 32), « *chacun de nous* » (118), « *chaque homme a éternellement à choisir* » (151) ou encore « *Notre grande erreur* » (51) ne peuvent s'adresser uniquement à Marc Aurèle ; elles traduisent plutôt la trajectoire auteur (Yourcenar) et lecteur. On constate que le « nous » ou ses équivalences marquent ces sortes de propos et concourent à mieux asseoir la vérité sociale ou morale : « *les dieux ne se lèvent pas ; ils ne se lèvent ni pour nous avertir, ni pour nous protéger, ni pour nous récompenser, ni pour nous punir* » (282)<sup>71</sup>. Une telle constatation peut se retrouver dans la bouche de bien des gens. Mieux, Hadrien, oubliant sûrement son destinataire feint, tourne son regard vers les « *moralistes* » (189) et s'inscrit dans leur logique : « *la mémoire de la plupart des hommes est un cimetière abandonné* » (228) ou « *ces erreurs et ces fautes que nous appelons nos maux* » (235). Le « destinataire réel » de Schaeffer doit pouvoir se reconnaître dans ces opinions et admettre avec l'empereur que « *toute vérité fait scandale* » (29) ou que « *c'est avoir tort que d'avoir raison trop tôt* » (97). Ce lecteur, bien qu'indéterminé textuellement, conviendra avec honnêteté que la convoitise de l'amour « *empêche l'amant de manger, de dormir, de penser, et même d'aimer, tant que certains rites n'ont pas été accomplis* » (100).

L'adhésion de ce destinataire-lecteur est sollicitée donc autant par Yourcenar que par le fictionnel Hadrien dont les comparaisons sont parfois frappantes par leur image et le sens de la vérité mise en jeu, comme dans cette trilogie qui va de la maladie à l'amour en incorporant la guerre : « *On n'a rien compris à la maladie, tant qu'on n'a pas reconnu son étrange ressemblance avec la guerre et l'amour : ses compromis, ses feintes, ses exigences, ce bizarre*

---

<sup>70</sup> D. Vrydaghs, « La variation idéologique des systèmes d'adhésion. L'exemple du *Traité du style* de Louis Aragon », *CONTEXTES* [En ligne], 2 | 2007, mis en ligne le 15 février 2007, consulté le 24 mars 2013. URL : <http://contextes.revues.org/204> ; DOI : 10.4000/contextes.204

<sup>71</sup> C'est nous qui soulignons.

*et unique amalgame produit par le mélange d'un tempérament et d'un mal »* (269).

On peut le dire, l'adresse à Marc Aurèle n'est pas exclusive, d'autres niveaux de destination imprègnent le texte et en renforcent sans nul doute l'esthétique. Qu'en est-il de l'énonciataire dans *L'Œuvre au Noir* ?

## **2-2. Le narrataire, un « moi fictionnel » implicite**

Que l'axe de la destination dans une œuvre littéraire, en particulier le narratif, soit affiché ou pas, personne n'ignore que « *dans l'acte même d'écrire il y a un public impliqué* »<sup>72</sup>, quel qu'il soit. Dans le cas d'espèce, il s'impose de signaler tout de suite que l'auteur-narrateur dont nous avons parlé supra postule un destinataire réel – lecteur indéterminé. Ce sont les différents aspects de celui-ci qu'il s'agit de circonscrire. Nous avons en premier lieu certaines périphrases (« *les adeptes de Nicolas Flamel* », 38 – les alchimistes ; « *le verdict dont on n'appelle pas* », 130 – la mort) et les référents indicateurs de l'époque de la Renaissance, qui en appellent à la culture, à la complicité et à la compréhension du lecteur dit virtuel. Telle est la fonction que remplissent des éléments comme « *la Réforme* » (61), « *Luther [...] l'homme de Wittenberg* » (82), « *les débats du Concile de Trente* » (134), les « *tribunaux d'Inquisition* » (252) : toutes choses qui soulignent l'ancrage historique du récit. Ces détails qui exigent la coopération du narrataire-lecteur informent des fois sur l'atmosphère générale des rapports sociaux du temps : « *Je vais voir si l'ignorance, la peur, l'ineptie et la superstition verbale règnent ailleurs qu'ici* », lance Zénon à Wiwine la veille de son départ (70). Ils nous en apprennent sur le sentiment religieux des philosophes dont les déclarations sont parfois iconoclastes : « *la doctrine du salut par la foi ravale la dignité de l'homme* » (274) ; philosophes qui rêvent d'un « *jour où il ne serait plus de mode de s'exterminer pour cause de religion* » (342). On perçoit là les conflits, surtout religieux, d'un siècle que le lecteur est censé reconnaître par ce biais.

---

<sup>72</sup> M. Butor, *op. cit.*, p. 162.

Ce lecteur, implicitement inclus dans le texte, est donné à imaginer par d'autres procédés dont les comparaisons, le « nous » interpellateur et les observations morales de l'auteur-narrateur. Les comparaisons peuvent se fonder sur la coopération intertextuelle (« *artifices et réparties de théâtre, comme on en trouve chez Plaute* », 172)<sup>73</sup> ; une simple constatation (« *Peu à peu, comme un homme qui absorbe chaque jour une certaine nourriture finit par en être modifié dans sa substance [...] des changements imperceptibles se faisaient en [Zénon]* », 209) ; ou un recours au langage des sens (« *Ces fréquentations [...] lui revenaient [...] capiteuses comme un vin* », 293-294). Elles s'expliquent en tout cas aisément pour le lecteur qui goûte leur charme sémantique. Celui-ci est plus d'une fois convoqué dans un *nous* qui englobe *qui parle* et bien évidemment à *qui* : un « moi » fusionné avec le « tu » ou le « vous ». Quand donc le narrateur dit « *nous tous* » (82), « *pour nous* » (213) ou « *cette bête vite effrayée que nous appelons un cœur* » (219), il signifie directement de la sorte le narrataire dans le dispositif du discours, parfois par une accumulation insistante :

« *L'énoncé de l'erreur d'Epicure, c'est-à-dire l'hypothèse que la mort est une fin, bien que la plus conforme à ce que nous observons auprès des cadavres et dans les cimetières, blessait à vif, non seulement notre avidité d'être au monde, mais l'orgueil qui sottement nous assure que nous méritons d'y rester » (374-375).*

Ces « nous », qui se suivent, créent une communauté de vue, une adhésion tacite dans l'axe communicationnel de l'œuvre où, d'un côté comme de l'autre, on pourra convenir de « *la précarité des chenaux dont nous dépendons pour connaître et pour vivre* » (222) malgré le train des « *habitudes que chacun de nous s'est faites pour vivre* » (373). De telles acceptions nous rapprochent des vérités générales dont nous avons dit plus haut, à la suite de D. Vrydaghs, la valeur idéologique. Elles confirment la présence de ce lecteur « *personnage invisible qui command[e] tout le récit puisque le récit [est] écrit dans l'intention de lui être intelligible* »<sup>74</sup>. Et il ne peut que lui être intelligible que « *tout change,*

<sup>73</sup> C'est nous qui soulignons dans cette série.

<sup>74</sup> René-Marill Albérès, cité par P.-L. Rey, *op. cit.*, p. 104.

*et la forme du monde, et les productions de cette nature qui bouge et dont chaque moment prend des siècles* » (49).

Ces observations sur la société, sur l'homme, indiquent autant une manie qui échappe au commun des mortels (« *l'indifférence d'un homme sur le point de quitter une ville, et que ce qu'on y fait ne préoccupe plus* », 104) qu'une vue pénétrante de moraliste (« *On n'est pas libre tant qu'on désire, qu'on veut, qu'on craint, peut-être tant qu'on vit* » (223). Cet observateur nourrit son propos au lecteur implicite, dont il a inscrit le moi dans la fiction, de la satire, jugeant une époque et par ce canal fustigeant l'abject dans l'homme. C'est à coup sûr ce qu'on peut constater à la lumière de ce qui suit : « *On se fait à la férocité des lois de son siècle, comme on se fait aux guerres suscitées par la sottise humaine, à l'inégalité des conditions, à la mauvaise police des routes et à l'incurie des villes* » (295). C'est évident qu'évoquer « la férocité des lois », les guerres nées de « la sottise humaine »<sup>75</sup>, « l'inégalité » de toujours entre les hommes ou encore « l'incurie », c'est faire un clin d'œil à la tradition de la « parole pamphlétaire » (Marc Angenot) dont tout lecteur connaît les ressources en littérature.

Au regard de ces considérations sur les contours de la trajectoire destinateur/destinataire dans les textes du corpus, on peut se demander ce que recouvrirait d'autre l'énonciation ludique. Un pareil doute serait une méconnaissance du fait qu'objet sémiotique, l'œuvre littéraire réalise par l'acte communicationnel un acte discursif qui a plusieurs dimensions. Nous montrerons ci-après la place et le fonctionnement de l'une d'elles dans cette énonciation dont il est partie intégrante : il s'agit du Nom propre.

---

<sup>75</sup> Zénon verra en la guerre, p. 336, « la plus féroce des sottises humaines ».

## **CHAPITRE II : Erotique du Nom propre dans le réel du roman**

Qu'est-ce qui peut bien lier énonciation (ludique en l'occurrence) et Nom propre, catégorie que Benveniste, dans une approche réductrice de linguiste, considère sans autre forme de procès comme « *une marque conventionnelle d'identification sociale telle qu'elle puisse désigner constamment et de manière unique un individu unique* »<sup>76</sup> ? Sans contester cette valeur désignative, nous avançons que dans le roman, le Nom propre campe plus que l'individu fictionnel et est construit en fonction d'une certaine érotique du texte.

Comment appréhendons-nous ici le terme « érotique » ? Au point de vue sémiotique de notre étude, nous l'entendons comme l'utilisation, l'écriture d'une catégorie esthétique perçue dans le sens de source de jouissance, potentiellement pour l'auteur qui s'en sert, et surtout pour le lecteur qui en goûte le plaisir dans son activité mentale et intellectuelle de réception. Le mot n'a donc pas dans notre approche la signification de littérature amoureuse portée vers les plaisirs de la chair, du sexe. Il rejoint ce qu'il convient d'appeler « *l'émotion esthétique* »<sup>77</sup>. Dépassant en cela le niveau linguistique de Benveniste, Roland Barthes avance : « *Comment peut-on avoir un rapport amoureux avec des noms propres ? [...] impossible de lire un roman, des Mémoires, sans cette gourmandise particulière [...] Ce n'est pas seulement une linguistique des noms*

---

<sup>76</sup> E. Benveniste, *op. cit.*, p. 200. Dans son essai sur le roman, P.-L. Rey tient un propos analogue : « Du personnage, le lecteur de romans traditionnels attend qu'il ait une *identité*, c'est-à-dire un nom qui permette de le reconnaître au long de l'œuvre », in *op. cit.*, p. 62 (l'italique est du critique). Et nous savons justement que la crise du roman au XX<sup>ème</sup> siècle, singulièrement avec le Nouveau roman, est aussi une crise du Nom propre. On s'en rend aisément compte à la lecture des « A..., Franck, le boy et le contremaître indigène (anonymes) » de *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet (Paris, Ed. de Minuit, 1970) ou des délirants « Monsieur » Fitzwein, Magershon, O'Meldon, Baker, MacStern et tutti quanti du *Watt* de Samuel Beckett (Paris, Ed. de Minuit/UGE, 1972, pp. 209-213). On peut déjà percevoir cette crise du Nom dans le célèbre incipit de *Jacques le fataliste et son maître* de Diderot, un des textes fondateurs du roman moderne : à la question « Comment s'appelaient-ils ? » [ils pour les deux protagonistes], la réponse « Que vous importe ? », où se lisent désinvolture, volonté apparente de provocation de la part du scripteur, et donc un choix esthétique évident, est bien assurément la marque d'un projet de remise en cause (cf. Gallimard, 2006, p. 35). Le récit en lui-même, les récits vaudrait peut-être mieux, déroule prénoms et patronymes, noms communs à potentiel narratif, gloses sur le Nom, référents onomastiques historiques, culturels, artistiques, suspense sur le Nom, etc., toutes choses qui concourent au système signifiant de l'œuvre.

<sup>77</sup> Alain Viala, « Plaisir littéraire », in *Le dictionnaire du littéraire*, *op. cit.*, pp. 575 et 577.

*propres qu'il faut ; c'est aussi une érotique* »<sup>78</sup>. Il emploie ainsi le terme dans son acception de « plaisir du texte », vu son importance dans la pragmatique du discours. C'est cette perspective jouissive que nous désignons par « érotique du Nom propre ».

S'intéressant à la dialectique énonciation/Nom propre dans le roman proustien, le même Barthes pose la question : « *Qu'est-ce qui permet à Proust d'énoncer son œuvre ?* », et il répond : « *ce dont Proust a besoin, c'est d'un élément proprement poétique [qui] ait le pouvoir de constituer l'essence des objets romanesques. Or il est une classe d'unités verbales qui possède au plus haut point ce pouvoir constitutif, c'est celle des noms propres.* »<sup>79</sup> Ce pouvoir constitutif des Noms propres dans le roman historique est un pilier de sa praxis énonciative. C'est ce que nous verrons dans *Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au Noir* au niveau des polarisations de l'onomastique à la fois anthroponymique et toponymique.

### **1- Au niveau des personnages et au-delà**

Hadrien même, écrivant sa lettre-Mémoires, a estimé que le nom est « *une somme de vie dont personne ne compterait [sic] les éléments innombrables, une marque laissée par un homme égaré dans cette succession de siècles* » (223). C'est dire que dans le récit, le Nom propre est tout un condensé d'histoire. Nous en étudierons les motivations dans les deux romans.

#### **1-1. Hadrien au cœur de sa galaxie impériale**

L'anthroponyme dans *Mémoires d'Hadrien* concerne les personnages en eux-mêmes, déroule au fil de l'œuvre le monde des Barbares et les grandes figures impériales qui ont fait Rome, fait allusion à l'univers de la mythologie (gréco-romaine surtout) et, par évocation intertextuelle, consacre la culture littéraire de l'empereur (vue sûrement par Yourcenar). Il faut noter que le nom

---

<sup>78</sup> R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, in *Œuvres complètes* III, Paris, Le Seuil, 1995, p. 133 (c'est nous qui soulignons).

<sup>79</sup> Idem, « Proust et les noms », in *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 124. N'oublions pas que le titre de la Troisième partie de *Du côté de chez Swann* est révélateur à cet égard : « Noms de pays : le nom ».

du protagoniste lui-même ne se rencontre que huit fois dans tout le texte. Il est plutôt abondamment signifié par ses équivalents grammaticaux que sont les pronoms personnels : je, me, nous, moi, et autres termes analogues. S’imaginant par une sorte de retour sur soi dans « *la peau d’Hadrien* » (26), le personnage est préoccupé en humaniste par la manière dont il peut « *être le plus possible Hadrien* » (118). Par une de ces projections dans le futur dont il aime se rendre familier, il pense au « *temps d’Hadrien* » (163) ; ces retournements courants de statuts font que lors des négociations de paix en Orient, il se voit « *devenu Osroès ; marchandant avec Hadrien* » (156). Ce jeu avec son identité et avec le temps est aussi un jeu avec l’espace ; et, en helléniste convaincu, il prévient « *le long de l’Ilissus, une Athènes nouvelle, la ville d’Hadrien à côté de celle de Thésée* » (175) : cet attachement pour la Grèce justifie sans aucun doute qu’il ait gravé en grec son nom au pied du Colosse (223). Ce nom dont nous saurons, par une évocation des ancêtres de la famille, qu’il a son origine dans celle de « *la petite ville d’Hadria* » (244). Cet Hadrien empereur est diversement entouré, les Noms propres dessinant un certain défilé entre amis et intimes, et les ennemis envers qui, il témoigne, à l’occasion, ses menées impitoyables.

Le médecin Hermogène est l’homme des vérités (difficiles) sur la santé de son auguste patient, à qui il diagnostique « *un commencement d’hydropisie du cœur* » (266) ; la loyauté de son aide de camp Céler le pousse à le recommander à Marc Aurèle, car « *il a toutes les qualités qu’on désire chez un officier placé au second rang* » (257) ; son secrétaire Phlégon lui est si « *indispensable* » (139) qu’il avoue qu’il lui est « *inséparable* » (156). Parmi les membres de la famille, les relations avec sa propre femme restent mitigées et il l’appelle même « *ma fâcheuse Sabine* » (76), de sorte qu’on ne s’étonne pas de l’entendre dire à son sujet : « *femme point aimée* » (186). Au même moment, la femme de son prédécesseur, Plotine, entretient avec lui les meilleures relations qui soient : elle n’est pas seulement « *le plus sage de [ses] bons génies* » (95), elle est tout simplement son « *unique amie* » (282) là où Arrien de Nicomédie, gouverneur

de Cappadoce, est son « *meilleur ami* » (176). Les noms sont donc campés dans le texte par une certaine caractérisation, significative au point de vue de leur place diégétique. Ce qui se vérifie avec acuité dans le cas de son jeune favori Antinoüs dont l'apparition et la présence diégétiques couvrent les sept chapitres de la quatrième partie. A la mort de ce jeune Grec de Bithynie, il scandra le IV-7 du cri de deuil « *Antinoüs était mort* » !

En face de ces familiers et intimes (dont Antonin « *le plus doux des êtres* », 240 ; Mésomédès de Crète « *le musicien favori* », 206 ; le camarade Marcus Turbo le « *serviteur fidèle* », 185), se rangent les relations antipathiques et conflictuelles de l'empereur. Cet « *Hadrien qui jusqu'au bout aura été humainement aimé* » (316 : huitième occurrence du nom) n'a jamais été gai avec son beau-frère Servianus qu'il fit exécuter en même temps que son petit-neveu Fucus (280). On garde en mémoire le nettoyage opéré par son tuteur Acilius Attianus au début de son avènement : en un jour, Celsus, Palma, Nigrinus, Lucius Quiétus – quatuor redouté depuis longtemps – furent passés de vie à trépas (113) afin d'être mis hors d'état de nuire et de ne pas troubler, par leurs positions, la sûreté du règne. L'évocation de ces Noms propres, qui équivaut à l'apparition d'un personnage à un moment de l'histoire, sert à élucider les faits narrés selon une logique de signifiante précise.

Au-delà de cette catégorie de personnages, intéressons-nous aux trois autres aspects du Nom propre énumérés plus haut. D'abord, les figures impériales et les Barbares. *Mémoires d'Hadrien* nous trace la trajectoire de quatre règnes successifs : la fin tragique de Domitien, le bref passage de Nerva, la passion belliqueuse de Trajan et le tour d'Hadrien lui-même, qui, par adoption, a prévu les trônes d'Antonin et de Marc Aurèle. En dehors de ceux-ci, le texte se réfère souvent à des icônes du monde gréco-romain dont les plus représentatives sont Alexandre et César, dont le nom seul est synonyme d'empereur. Nous en voulons pour preuve l'expression les « *douze Césars* » (183) symptomatique d'une conception de l'empire. Nous citons, entre autres,

Auguste, Tibère, Claude, Néron, Titus, Vespasien. On peut, en outre, penser à Caligula ou au malheureux Pompée<sup>80</sup>. Quant aux Barbares, leurs noms même et la caractérisation que donne d'eux Hadrien indiquent un certain dédain à leur égard. Les Daces, les Parthes, les Sarmates et les Juifs, combattus dans plus d'une guerre, sont vus avec le regard de l'Autre censé être civilisé, contrairement à eux. Il n'y a qu'un pas entre parler de « *sauvages ennemis Sarmates* » et vouloir « *helléniser les barbares* » (88), à telle enseigne que le maître de chasses de l'empereur, Mastor, est une « *belle brute Sarmate* » (300). Le roi d'Osroène, Abgar, fera facilement profil bas (90) et, malgré le fait que le roi Décébale et les siens se sont empoisonnés à l'approche de l'ennemi, on mettra feu à « *cet étrange tas d'hommes* » (67). Traiter des hommes morts d'étrange tas, suggère la violence extrême de la campagne contre les Juifs révoltés. Les meneurs de « *l'abcès juif* » (259) sont connus et ciblés : Akiba est un ignorant et un « *sectaire* » (210) ; le rabbin Joshua, un hypocrite à l'esprit extrémiste tout comme Ismaël, « *membre important du Sanhédrin* » (254) ; Simon appelé Bar Kochba, un « *démagogue* » (255) ; Josué Ben Kisma, un prétendu pacificateur au double jeu (260, 268), de la même manière que l'agent Elie Ben Abayad espion partagé entre Rome et Israël... On le voit, la simple stratification des Noms propres présente une opposition entre l'empire et les autres peuples.

Ensuite, les références à la mythologie. L'onomastique mythologique – qu'on nous permette le mot – se perçoit en fonction des convictions de l'empereur. Chez les ennemis Sarmates, il trouve « *un miroir orné d'une image d'Apollon* » (88) ; autant il se passionne pour « *la Diane des Forêts* » (13), autant il se laisse conquérir chez les Parthes par « *le culte de Mithra* » (63). Au

---

<sup>80</sup> Pompée est un général et homme d'Etat romain (106-48 avant J.-C.) qui remporta plusieurs victoires militaires. Dans l'optique de la conquête du pouvoir impérial, il forme avec Crassus et César un triumvirat que la mort de Crassus réduit à une rivalité avec César. Leur ambition démesurée conduit à la guerre civile et, vaincu en 48 à Pharsale (Grèce), Pompée se réfugie en Egypte où il est assassiné sur ordre de Ptolémée XIII.

début du IV-6, la référence à Osiris, dieu égyptien des agonies, est une amorce<sup>81</sup> qui se vérifiera par la mort d'Antinoüs. Parmi les nombreuses allusions à Vénus, figure celle de « *la Vénus de Cnide* » (74) tout comme on aura un « *Jupiter Ammon* »<sup>82</sup> et un « *Zeus Dolichène* » (100) avant d'avoir un « *Zeus Olympien* » (175). Bien des fois, on assiste à une pure énumération : Eleusis, les Mystères des Cabires, Orphée, etc. (195). Ces éléments sont les reflets des croyances d'une civilisation et nous permettent de comprendre que le Nom propre ne se réduit pas à la désignation des personnages dont il aide, par ailleurs, à construire les contours dans l'histoire.

Enfin, l'onomastique intertextuelle – si nous pouvons oser une telle expression. Les Noms propres d'auteurs, en effet, peuvent être considérés comme une image de la bibliothèque personnelle d'Hadrien, du moins celui de la fiction yourcenarienne. Et on se rappelle son idéal : « *Fonder des bibliothèques, c'était encore construire des greniers publics, amasser des réserves contre un hiver de l'esprit* » (141). Au fil du texte, on découvre le personnage, contemporain de Plutarque (87) qu'il dit avoir lu (151), de Suétone (139) ou de Juvénal dont il goûte fort mal les *Satires* et qu'il contraint à l'exil (249-250). Cet admirateur de la pensée grecque (45, 241) commente les visions qu'un Lucain ou un Pétrone donnent de la vie (30), nous apprend que Sénèque a, comme lui, des origines espagnoles (42), pense avec dédain à « *une représentation des Bacchantes d'Euripide chez un roi barbare* »<sup>83</sup> (93), semble bien connaître *La République* de Platon (48, 242). Son initiation aux Lettres à

---

<sup>81</sup> Dans un texte narratif, l'amorce fonctionne tel un élément qui apparaît sans attirer l'attention et comme par insignifiance et devient, dans la suite, un moteur de l'histoire. Nous devons cette notion à Raymonde Debray-Genette (*Poétique* n° 3, 1970) et elle en explique ainsi le fonctionnement : « Un élément, une première fois nommé dans un épisode, comme en passant et sans importance particulière, sera repris dans un autre épisode et servira sinon de contiguïté textuelle », cité par Pierre-Louis Rey, *op. cit.*, p. 115.

<sup>82</sup> Au sujet des Dieux, on lit sous la plume d'Hadrien : « *Les Daces les plus sauvages n'ignorent pas que leur Zalmoxis s'appelle Jupiter à Rome ; le Baal punique du mont Cassius s'est identifié sans peine au Père qui tient en main la Victoire et dont la Sagesse est née ; les Egyptiens, pourtant si vains de leurs fables dix fois séculaires, consentent à voir dans Osiris un Bacchus chargé d'attributs funèbres ; l'âtre Mithra se sait frère d'Apollon. Aucun peuple, sauf Israël, n'a l'arrogance d'enfermer la vérité tout entière dans les limites étroites d'une seule conception divine, insultant ainsi à la multiplicité du Dieu qui contient tout ; aucun autre dieu n'a inspiré à ses adorateurs le mépris et la haine de ceux qui prient à de différents autels* » (253-254), les italiques sont de nous.

<sup>83</sup> Le mot souligné est en italique dans le texte.

l'école de Térentius Scaurus à Rome lui permet de discuter à son aise les passages de Virgile, Homère, Ennius, Lucrèce, Hésiode, Horace, Ovide ou Catulle (44) et d'avancer que « *le plus grand séducteur après tout n'est pas Alcibiade, c'est Socrate* » (43). Ce dernier propos n'est pas sans rappeler l'auteur-narrateur de *L'Œuvre au Noir* qui parle de la « *séduction tentée par Alcibiade sur Socrate* »<sup>84</sup>. Et justement, le texte sur Zénon propose une pareille pluri-aspectualité du Nom propre.

### **1-2. Zénon dans le monde de la Renaissance**

De l'empereur Hadrien à l'humaniste Zénon, nous avons en réalité deux biographies ou macro-biographies dans le sillage desquelles pivotent des micro-biographies selon des trajectoires bien diverses. L'approche du Nom propre par la sémiotique permet de se rendre compte de leurs motivations dans le roman. En dehors de celles naturelles et culturelles (une phonétique et une orthographe révélatrices d'une aire sociale donnée) que relève Barthes chez Proust, nous distinguons ici d'autres motivations du Nom propre : narratives (donner lieu à tout un récit), séquentielles (servir à donner un détail qui éclaire l'histoire) ou symboliques (se réduire à une simple apparition dans la diégèse).

*L'Œuvre au Noir* s'ouvre par un nom complet (Henri-Maximilien Ligre) et se referme par un nom incomplet (Zénon). C'est dire toute l'ambiguïté qu'on observe à propos du Nom propre de personnages dans tout le roman. Rien que par le nom, leur identité pose problème. A la méprise du médecin anonyme, en fait Zénon, qui prend Bénédicte à l'article de la mort pour sa sœur, Martha se voit obligée de préciser avec fermeté : « *Je me nomme Martha Adriansen et non Martha Fugger. Je suis la cousine* » (127). Cet exemple est la preuve de l'importance du nom pour le personnage qui entend par là signifier sa place adéquate dans l'histoire. La même Martha, devenue l'épouse de Philibert Ligre, francisera le nom des Fugger en Foulcre (409), de même que la riche Maison

---

<sup>84</sup> M. Yourcenar, *L'Œuvre au Noir*, *op. cit.*, p. 303.

des banquiers Ligre, nous apprend-on, « *depuis quelques années, portait discrètement un autre nom* », par les soins de l'héritier Philibert (173).

Le héros reste le plus caractéristique de cette impasse onomastique : lui seul est Zénon, Sébastien Théus et Mynheer. Sur quatre cent trente-quatre (434) pages, on rencontre son nom trois cent quatre-vingt-deux (382) fois. Ce qui témoigne de sa forte présence dans la diégèse. Mais à aucun moment, ce nom ne s'accompagne de patronyme. Cet écartèlement s'explique par sa naissance d'une relation illégitime entre un jeune prélat florentin, Messer Alberico de' Nurmi, et Hilzonde ; son adoption indifférente par Simon Adriansen – à qui Hilzonde fera la petite Martha ; le fait qu'il se retrouve comme un être à part dans la maison d'Henri-Juste Ligre : ce qui trouve sa pleine expression dans sa folle passion pour le voyage, qui est en fait le signe, chez lui, d'une quête de l'identité de soi. Les innombrables occurrences de son nom dans le texte peuvent se lire comme une protestation pour marteler son être-au-monde dans le récit. La situation s'aggrave quand, après son énigmatique tour du monde, sur le chemin du retour il s'affuble à Louvain du nom de docteur Sébastien Théus (181) : cela implique, dans l'histoire, un amalgame évident qui connaîtra un dénouement problématique. De cet instant à la fin, on rencontrera ce nouveau nom soixante-dix (70) fois : duplicité dont le narrataire-lecteur est censé être dupe pour ne pas perdre la logique même de l'histoire qui y trouve son sens. Théus est reconnu deux fois, par la vieille Greete qui a su lire les traits du Zénon enfant qu'elle a connu (206), et par le prieur des Cordeliers Jean-Louis de Berlaimont qui le prévient : « - *Partez Zénon ! articula-t-il. Après ma mort...* » (308) Et lui-même se dénonce deux fois : le « *Je suis de la famille* » (343) adressé à la femme de la ferme d'Oudebrugge n'attire pas l'attention de celle-ci ; mais quand il met fin au suspense après son arrestation, cela crée un tollé général qui se retournera contre lui lors du procès : « *En arrivant au greffe, il surprit tout le monde en donnant son vrai nom* » (359). Entre-temps, à partir du faux nom, le personnage s'invente une biographie que nous qualifions

d'« intrafictive »<sup>85</sup> et que nous rapporte, par discours indirect libre, l'auteur-narrateur. Par ailleurs, le frère Cyprien nomme par mégarde le docteur Théus, Mynheer (286 deux fois, 303 et 353), nom par lequel le désignera également un aveugle (319). Une telle méprise est révélatrice d'un certain enlissement anthroponymique du personnage et de son statut : il est à la fois clerc, philosophe, médecin, alchimiste, artificier, astrologue, herboriste... Même la reine Catherine, qu'il rencontre à Paris avant le retour à Bruges, se méprend parfaitement sur son identité parlant d'un certain Zénon à Sébastien Théus (183).

Le double jeu au niveau du Nom propre se voit aussi chez l'anabaptiste Hans Bockhold qui se fait appeler ailleurs Jean de Leyde (89), la débauchée Idelette de Loos que ses clients de nuit appellent Eve (289) ; et l'auteur-narrateur désigne indifféremment par formule périphrastique la prêtresse suédoise Sign Ulfsdatter, la dame de Frösö. Ces Noms propres prennent autrement sens au regard des trois motivations que nous avons définies ci-dessus. D'abord, les motivations narratives : un nom donne lieu à tout un récit. C'est ce qu'on découvre avec l'incipit du I-9 : « *Henri-Maximilien regardait pleuvoir sur Innsbruck* » (134) ; avec l'amie du philosophe, Wiwine Cauwersyn (68-73), pour qui il n'a jamais eu des yeux ; à propos de ses parents biologiques comme adoptif (21-34) ; avec l'incipit du I-8 : « *Les Fugger habitaient à Cologne* » (108) ou avec les malheureux de Münster dont Jan Matthyjs, Bernard Rottmann ou Knipperdolling (80 et sqq.). L'évocation de ces noms permet au narrateur de raconter des histoires qui ont une certaine envergure dans le texte dont elles renforcent le tissu narratif.

Nous avons ensuite les motivations séquentielles qui consistent à donner un détail dans la chaîne diégétique. De la sorte, on peut reconstituer la

---

<sup>85</sup> Si nous partons du fait que l'œuvre présente la biographie fictive de Zénon, cette biographie que s'offre le personnage dans le roman est *une fiction dans la fiction* : c'est pourquoi nous parlons pour mieux faire la part entre les deux de « biographie intrafictive ». Nous en proposons le texte en Annexes, Extrait 3, pp. vi-vii ; cela en ajoute d'autant plus à la fabulation scripturale de ce roman historique (on y verra en italique quelques mises en relief).

trajectoire d'un personnage au sujet de qui ces détails s'accumulent. Déjà Honoré de Balzac disait qu'« *il n'y a rien qui soit d'un seul bloc dans ce monde, tout y est mosaïque.* »<sup>86</sup> On le constate avec les infirmités du grand âge du chanoine Bartholommé Campanus (198) qui s'est beaucoup démené pour l'inculpé lors du procès (366) ; avec les multiples tracasseries des apprentis de la maison Ligre (Colas Gheel, Thomas de Dixmude...) ; avec les humeurs de Jacqueline, la femme du Gros Ligre (32-33) ; avec Aleï (151), le page caucasien de Monseigneur Laurent de Médicis (Lorenzace)<sup>87</sup>, dont celui-ci lui fit don ; avec l'initiation aux mystères de la dame de Frösö (228-229, 385) ou avec les personnages du procès pour hérésie (Gilles Rombaut, son gardien et Hermann Mohr, celui de nuit ; Pierre Le Coq, le procureur de Flandre ). Tous les Noms propres n'ont donc pas les mêmes configurations dans le récit.

Enfin, on peut considérer les motivations symboliques (simple apparition passive d'un personnage) comme relevant également de l'écriture-mosaïque, suivant la logique balzacienne évoquée ci-dessus. Fonction que remplissent Vanina Cami, la bonne amie napolitaine d'Henri-Maximilien (135) ; Sigismond, le fils aventurier du couple Fugger (111) ; Ibrahim, le vizir de sa Hautesse du Grand Sérail (224) ; l'encombrante histoire de Han (256-262).

On en arrive parfois à des énumérations (226, 231) qui peuvent, foisonnantes, prendre plus d'une page : Galien, Celsius, le pacha Khéreddin Barberousse, Joseph Ha-Cohen... (75-77) Le passage en question mêle anthroponymes et toponymes de manière à signifier en filigrane l'essentiel des voyages de Zénon après son départ de Bruges<sup>88</sup>.

---

<sup>86</sup> H. de Balzac, cité par M. Butor, *op. cit.*, p. 113.

<sup>87</sup> C'est de ce personnage, présenté par Zénon en « Assassin », qu'il est question dans le drame romantique d'Alfred de Musset, *Lorenzaccio* [1834] (Paris, Larousse, 2004). Il faut signaler ici que dans sa conception de l'intertextualité comme « mémoire de la littérature », dont elle souligne à plusieurs reprises la dimension ludique, Tiphaine Samoyault postule le nom comme indice intertextuel marquant l'énonciation : « inscrire des noms ou des caractères qui renvoient explicitement à la littérature antérieure, c'est à la fois attester la présence d'un personnage existant, pourvu d'attributs connus et imposer un système de référence », *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 74.

<sup>88</sup> Nous en reproduisons le texte en Annexes avec mise en relief (italique) de tous les Noms propres et des termes signifiant la rumeur de « la voix publique », Extrait 4, pp. vii-viii. Il convient de faire cas ici de ces mots d'Hadrien sur Jésus dont on peut ranger l'évocation dans la catégorie des motivations symboliques du nom :

Les deux autres aspects de l'anthroponyme concernent les renvois intertextuels et l'insertion des personnages réels dans la fiction. L'onomastique intertextuelle nous aide à savoir qu'Henri-Maximilien connaît les vers de Virgile (11), de Martial ou de Pétrarque (14) et a lu *L'Iliade* d'Homère (156) ; que l'étudiant Zénon est capable de discuter les assertions de Platon, Aristote, Tite-Live, Plutarque (37), de Démocrite, Averroès, Origène, Pythagore, Epicure (374) ; ou que Philibert lit un auteur contemporain comme Rabelais (405). En dehors de l'*Histoire naturelle* de Pline (34) que le héros étudia à l'école et de son admiration pour « le livre III des *Epidémiques* d'Hippocrate » (244)<sup>89</sup>, il est auteur lui-même d'ouvrages censurés qui ont fait scandale dans le monde de la science et de la religion : *Prothéories* (vues par l'évêque comme une nouvelle *Apologétique* – 420), *Traité du monde physique*, *Prognostications des choses futures*, *Prophéties comiques/grotesques*<sup>90</sup>. Cela passe aussi par des références bibliques qui ont valeur de comparaison dans le récit : David, Goliath, Jonathan (40) ; Abraham et Sarah, Jacob et Rachel (81).

Quant à la présence de personnages réels dans la fiction, on sait que c'est l'un des vecteurs clés du roman historique. On rencontre les Médicis (25, 31, 151 et 231), Dolet (77, 185 entre autres) et Servet (194) – savants contemporains. Le père de Zénon, Alberico de' Numi, a fréquenté les cercles de Léonard de Vinci et de Michel-Ange (21) ; le Pape et Luther, une fois alliés, ont donné leur feu vert à la tragédie de Münster (la répression des anabaptistes, 97) ; le fils volage des Fugger, Sigismond, a embarqué « à seize ans avec Gonzalo

---

« j'ai peine à m'imaginer que *Quadratus* espérait faire de moi un chrétien [...] j'eus même la curiosité de faire rassembler par *Phlégon* des renseignements sur la vie du jeune prophète nommé Jésus, qui fonda la secte, et mourut victime de l'intolérance juive il y a environ cent ans. Ce jeune sage semble avoir laissé des préceptes assez semblables à ceux d'*Orphée*, auquel ses disciples le comparent parfois », in *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., pp. 238-239, les italiques sont de nous. Pour un lecteur contemporain, de tels propos peuvent paraître surprenants et, à la limite, méprisants sur Jésus [Christ].

<sup>89</sup> Le mot souligné est en italique dans le texte.

<sup>90</sup> Il y a lieu de noter ses projets de livres non aboutis comme celui indiqué p. 244, le projet « d'un *Liber singularis*, où il eût minutieusement consigné tout ce qu'il savait d'un homme, qui était soi-même, sa complexion, son comportement, ses actes avoués ou secrets, fortuits ou voulus, ses pensées, et aussi ses songes. Réduisant ce plan trop vaste, il se restreignit à une seule année vécue par cet homme, puis à une seule journée : la matière immense lui échappait encore, et il s'aperçut bientôt que de tous ses passe-temps celui-ci était le plus dangereux. Il y renonça. »

*Pizarre pour le Pérou* » (109)... Ces Noms propres à la référentialité évidente sont partie intégrante de l'univers diégétique.

Tout cela montre que l'anthroponymie dans le roman ne se réduit pas à la caractérisation des personnages<sup>91</sup> et prend en compte bien des aspects. C'est ce dispositif multiforme dans l'énonciation qui constitue en essence *l'érotique du Nom propre* dont parle Barthes. Mais celle-ci englobe aussi la toponymie.

## **2- Au niveau des stratifications spatiales**

L'espace romanesque et sa désignation font appel inévitablement à l'onomastique. Il se caractérise également par les motivations dont nous avons fait cas dans le cadre de l'anthroponymie. L'élément majeur sur lequel il faut mettre l'accent ici est que les noms de lieux impliquent ceux des personnages qui y évoluent. Leur déplacement dans la diégèse concourt au motif du voyage qui n'est pas moins un trait de l'écriture romanesque : Michel Butor affirmera même que le voyage est « *le thème fondamental de toute littérature romanesque* »<sup>92</sup>.

### **2-1. Rome, géographie d'époque**

Dans *Mémoires d'Hadrien*, on constate que l'empereur est tiraillé entre voyage et guerre. Et lui-même le reconnaît : « *Sur vingt ans de pouvoir, j'en ai passé douze sans domicile fixe* » (136). On en conclut huit concrètement à Rome. Paradoxalement, Rome est au cœur du récit en vertu de son statut impérial : on lit le nom cent cinquante-neuf (159) fois sur trois cent dix (310)

---

<sup>91</sup> En février 1979, Barthes – entretien à la revue américaine *The French Review* – distinguait entre autres traits de l'écriture romanesque : « Le nom propre, la troisième personne, le passé simple », et il poursuit : « au cas où je voudrais écrire un roman, je serais un peu embarrassé d'employer *il, elle*, le passé simple, et de donner des noms propres à mes personnages. Cela m'embarrasserait, pourquoi ? parce que cela fait partie d'un code complètement usé [...] cela pose des problèmes considérables. Il y a une résistance à certaines formes », in *Œuvres complètes III*, Paris, Le Seuil, 1995, p. 1065 (les italiques sont du critique). Dans les années cinquante déjà, il écrivait que le passé simple et la troisième personne sont des faits majeurs de création du roman et qu'ils « ne sont rien d'autre que ce geste fatal par lequel l'écrivain montre du doigt le masque qu'il porte », cf. *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, *op. cit.*, pp. 25-32. L'embarras de Barthes devant le Nom propre, Balzac ne le connaît pas ; lui qui maîtrise le code et ne résiste visiblement pas devant les formes, puisqu'il est en mesure de faire du nom (du personnage) un élément capital du texte et du sens même de l'histoire racontée. Un exemple en est « Z. Marcas » (Z comme Zénon). Nous donnons à lire en Annexes l'incipit de cette nouvelle éponyme, Extrait 5, p. viii. On y trouvera certaines mises en relief.

<sup>92</sup> M. Butor, *op. cit.*, p. 50. Il considère, par ailleurs, que « toute fiction s'inscrit [...] en notre espace comme voyage », *loc. cit.*

pages environ, soit approximativement une fois toutes les deux pages. Cela marque dans cet imaginaire narratif une relation entre centre et périphéries, celles-ci étant les (autres) possessions d'une Rome dotée par personnification d'un « *sérieux un peu lourd* », du « *sens de la continuité* » et du « *goût du concret* » (241-242). Et c'est sans compter avec les occurrences adjectivales et nominales (nom commun) signifiant sa puissance dans un monde qu'on s'emploie par tous les moyens à assujettir, par négociations à l'amiable ou par conflits ouverts. On comprend donc que Trajan, imperturbable, mande « *Quiétus pour châtier les villes révoltées : Cyrène, Edesse, Séleucie, les grandes métropoles helléniques de l'Orient* » (98). Cette Rome impitoyable, avec un Hadrien dont on n'oublie guère les intentions humanistes, se veut en fait centralisatrice, ce dont témoigne le texte en lui-même. L'incipit du III-3 nous présente le nom dix fois sur deux pages, car si « *la Grèce a fécondé le monde* », Rome doit s'égaliser « *à la moitié du monde* » (124). A quel prix ? Le projet de ville romaine en Judée sous la direction de Fidus Aquila (202) est la cause ou l'élément déclencheur de la révolte juive durement réprimée (V-3 et 4) : cette cité, *Ælia Capitolina*, sera détruite lors des hostilités et rebâtie (269).

L'empereur a l'habitude de parler de son admiration totale pour Athènes (« *ma chère Athènes* », 308), mais en même temps, au nom de la grandeur et de l'expansion de Rome, il fonde plusieurs villes. La plus illustre est Antinoé, en l'honneur d'Antinoüs, dont Fidus Aquila sera gouverneur après la malheureuse expérience juive. Nous avons aussi Plotinopolis, en Thrace, due au « *tendre désir d'honorer Plotine* » (144) ; Hadrianothères, en Asie mineure, retraite d'été pour le plaisir du maître de Rome. Hadrianople, en Epire, se veut un centre urbain pour renflouer une région qui souffre de paupérisation ; Andrinople est un repère militaire et stratégique au cœur des régions barbares, etc. Ces villes, sorties de l'imagination d'Hadrien, portent des noms assez significatifs et perpétuent la vision de centre pivot que Rome a d'elle-même. On songe à la ville natale d'Antinoüs, *Claudiopolis*, qui n'est pas sans faire penser à

l'empereur Claude. Hadrien obéit sûrement à une certaine tradition. Mais il garde à cœur ses origines espagnoles (il est né à Italica, « *ville de mon enfance et de mes ancêtres* » 154), soulignant au passage qu'il descend d'une « *longue série d'ancêtres établis en Espagne depuis l'époque des Scipions* » (39).

Le texte, par le défilé qu'il offre des Noms propres de lieux, expose une géographie d'époque de l'empire romain où reviennent couramment l'Asie, l'Afrique, l'Orient, la Grèce, etc. Le Nil (104, 304) et l'Égypte, l'Inde et la Mésopotamie, Antioche et Troade, sont familiers dans le récit, de même que les régions italiennes (Sardaigne, Toscane, Sicile, etc.) et européennes (Vologésie, Germanie, la Bretagne, les Pyrénées, les Alpes, Cologne, le Rhin ou le Danube...). Dans un pareil univers, certains endroits prennent un relief particulier et représentent des milieux de souvenirs et des villes modèles. Ainsi à Alexandrie, l'empereur visite beaucoup le Musée (46, 110, 205) et l'ensemble des fastes de la ville :

« *Tout ce qui se visite à Alexandrie : le Phare, le Mausolée d'Alexandre, celui de Marc-Antoine, où Cléopâtre triomphe éternellement d'Octavie, sans oublier les temples, les ateliers, les fabriques, et même le faubourg des embaumeurs. J'achetai chez un bon sculpteur tout un lot de Vénus, de Diane et d'Hermès pour Italica, ma ville natale que je me proposais de moderniser et d'orner* » (208).

Malgré Rome, Athènes et Alexandrie, l'empereur voyage beaucoup allant de Carthage, Nîmes, Gadès à Nicomédie, Syracuse, Rhodes sans oublier Délos, Smyrne ou Pergame... L'évocation de ces lieux nous rapproche soit des motivations narratives, soit des motivations séquentielles du Nom propre. C'est ce qu'induisent les expressions « *A Chéronée* », « *en Arcadie* », « *à Delphes* », « *près de Mégare* » (87) ; « *la citadelle de Sarmizégéthuse* » (67), « *en Espagne, aux environs de Tarragone, un jour où* » (128) « *à Eboracum* » (152), « *à Samosate* » (196), « *à Tyr* » (197), etc. Selon le cas, elles introduisent un récit diégétiquement conséquent ou donnent un détail nouveau qui éclaire l'histoire.

Ces Noms propres identificateurs de l'espace narratif, par leur statut référentiel, s'inscrivent dans le sens de l'étiquette de notre corpus constitué de

romans historiques. De la même manière, puisque nous nous intéressons à l'énonciation ludique, ces noms singularisent la « *dimension toponymique qui accompagne [le] monde fictionnel* »<sup>93</sup>. Nous verrons ci-dessous comment cela se construit dans *L'Œuvre au Noir*.

## **2-2. L'Europe et le monde, de Bruges... à Bruges**

La stratification du Nom propre de lieu dans cette œuvre, par la trajectoire même du personnage principal, se veut une écriture du voyage. Déjà Hadrien donnait le ton : le voyage, « *ce bris perpétuel de toutes les habitudes, cette secousse sans cesse donnée à tous les préjugés* »<sup>94</sup>. Ce défi lancé aux préjugés, Zénon le réalise par l'envergure de son déplacement en pleine Renaissance tel que cette fiction historique le donne à voir. Il part un jour de Bruges à 20 ans (17), parcourt le monde en 35 ans, revient donc à Bruges à 55 ans (197, 211) et meurt dans sa ville natale à 59 ans (334, 435). En tout, il aura fait 35 ans dans le monde et 24 ans à Bruges. C'est dire l'importance voire le vertige du voyage dans sa vie, ce qu'illustre à merveille le I-6 justement intitulé « La voix publique », à propos des aventures du philosophe, dont nous avons reproduit un passage éloquent en Annexes. Suivant nos motivations du Nom propre, nous aurons dans le cas d'espèce trois grandes trajectoires pour l'onomastique toponymique. L'auteur-narrateur ayant adopté une écriture-mosaïque pour nous présenter les différentes aventures, on ne suit pas les voyages de Zénon ou d'autres actants d'un seul bloc. L'alchimiste même a été sans amalgame à cet égard : « *Mes pieds rôdent sur le monde comme les insectes dans l'épaisseur d'un psautier* » (16). Ce mot adressé à Henri-Maximilien s'éclaire d'une signification frappante, deux pages plus loin, qui en dit long sur toute la portée du motif du voyage pour le fils d'Hilzonde :

« *Par-delà ce village, d'autres villages, par-delà cette abbaye, d'autres abbayes, par-delà cette forteresse, d'autres forteresses [...] Par-delà les Alpes, l'Italie. Par-delà les Pyrénées, l'Espagne. D'un côté, le pays de la Mirandole, de*

---

<sup>93</sup> M. Versel et O. Lüigt, art. cit., p. 362.

<sup>94</sup> *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 137.

*l'autre, celui d'Avicenne. Et, plus loin encore, la mer, et, par-delà la mer, sur d'autres rebords de l'immensité, l'Arabie, la Morée, l'Inde, les deux Amériques. »*

Ce défi d'un humaniste convaincu conduira à un parcours hallucinant : Paris, Rome, Amsterdam, Augusbourg, Ratisbonne, Bâle, Constantinople, Alger ; et, au-delà même, les pays carrément : la Flandre, les Pays-Bas, la France, l'Allemagne, l'Italie, l'Europe du Nord, l'Afrique et l'Asie (des continents)... La mention par deux fois d'Andrinople (211, 224) visitée par Zénon dans son périple crée un lien intertextuel avec *Mémoires d'Hadrien*, qui en parle comme de ces cités fondées par l'empereur. Dans une pareille configuration, les motivations narratives du Nom propre sont légion ; beaucoup de toponymes en témoignent. Parmi les nombreuses possessions du gros Ligre figure Dranoutre où sera reçue en grande pompe la Régente des Pays-Bas, Madame Marguerite (I-4) ; Münster (I-7) sera le théâtre du désastre anabaptiste qui emportera Hilzonde et Simon Adriansen. La ville de Cologne (I-8) campe le récit sur les revers tragiques de la famille Martin et Salomé Fugger. On se rend à l'évidence que le Nom propre de lieux déroule des personnages en action qui marquent diversement leur empreinte dans la diégèse. Innsbruck (I-9), où Henri-Maximien et Zénon se retrouvent pour la deuxième (et dernière) fois pour un récit qui se construit par dialogue romanesque, relève également des motivations narratives ; de même que Forestel (III-2) où Philibert et Martha possède une « *somptueuse résidence* » (339) ornée de productions picturales « *représentant des épisodes de l'Histoire sainte* » (410).

En ce qui concerne les motivations séquentielles du Nom propre de l'espace romanesque, c'est beaucoup plus par elles qu'on se fait une idée des voyages de Zénon qui s'essaya à la philosophie, la médecine, l'alchimie, l'astronomie, l'herboristerie... Rien que le I-11 nous apprend qu'après avoir fui d'Innsbruck, le héros s'adonne à l'alchimie à Wurzburg, se fit chirurgien en Pologne en pleine campagne militaire, fit ses preuves de médecin en Suède à la cour du roi Gustave Vasa qui résidait soit à Vadsténa, soit à Upsal. Victime de

disgrâce, il dut quitter les lieux discrètement pour d'autres destinations dont Lübeck où il exerça quelques mois ; Paris où il échangea au sujet de ses *Prognostications* avec la reine Catherine et son homme à tout faire, Ruggieri. D'autres étapes du voyage s'éclaircissent longuement dans le II-2 qui évoque ses épisodes de Cracovie, d'Eyoub, de Léon, de Montpellier, d'Alger, de Frösö, de Salzbourg ou de Bâle. A chaque fois, des détails permettent de démêler les fils de l'écheveau de ses pérégrinations. Ainsi, c'est à Eyoub que le derviche Darazi lui communique ses connaissances en médecine ; ses expériences d'alchimie avec Don Blas de Vela et Fray Juan se firent à Léon ; et en Alger, il vécut une histoire d'amour avec une fille de bonne race. Son impossible second voyage le fit promener de bourg en bourg en pays flamand (II-5).

Quant aux motivations symboliques à propos de la toponymie, elles concernent particulièrement les lieux de créances de Simon Adriansen et la terre natale de l'impertinent Han. Au début de l'aventure de Münster, le père adoptif de Zénon part pour Lübeck, Elbing, Jutland et la Norvège pour des recouvrements censés aider les siens. Il revient les bras vides mourir à Münster : ce qui réduit ces noms de lieux à une simple valeur évocatoire dans le récit, sans véritable ancrage diégétique. Ce sera aussi le cas du Zévecote de Han (le petit qui blesse à mort le capitaine Julian Vargas) d'autant plus que ce personnage sera rapidement effacé de l'univers du roman : « *Vers la Noël, on apprend que le garçon [...] s'était embauché comme charpentier sur un négrier appareillant pour la Guinée* » (268).

En gros, on peut affirmer que le Nom propre dans le roman ne consiste pas seulement à identifier le personnage. Il détermine celui-ci par nombre de motivations qui concernent aussi la caractérisation de l'espace. Au-delà de ces deux catégories esthétiques, il englobe des éléments comme la mythologie, l'intertexte, les grandes figures de l'Histoire. Ce sont tous ces aspects qui, dans le système signifiant des œuvres, concourent à ce que nous appelons à la suite de Barthes « l'érotique du Nom propre ». Elles sont constitutives d'un

certain « plaisir du texte » qui se déploie tel un jeu qui consacre le ludique de l'énonciation. La matière des *Mémoires d'Hadrien* et de *L'Œuvre au Noir* a beau être historique, leur manière s'inscrit dans la « fonction ludique » et le « statut énonciatif » de la fiction littéraire dont parle Jean-Marie Schaeffer.

## CONCLUSION

Dans une conférence prononcée le vendredi 26 février 1954 à Paris sur « L'Écrivain devant l'Histoire » – trois ans après la parution de *Mémoires d'Hadrien*, quatorze ans avant celle de *L'Œuvre au Noir* –, Marguerite Yourcenar s'est intéressée aux figurations de l'Histoire dans la littérature française, du Moyen Âge à la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle. La réflexion conclut à « *une espèce de désaffection du monde moderne pour l'Histoire* »<sup>95</sup> dont les méditations d'Hadrien et les expériences de Zénon interrogent les fondements dans la condition humaine elle-même. Cette préoccupation de l'écrivain pour le sens du passé, du Temps qui passe, semble primer sur sa scénographie. Celle-ci n'obéit pas à la logique événementielle du monde, mais donne à voir ce monde à travers la conscience d'un individu qui n'a d'intérêt, ne présente de portée que par l'idéal que l'écriture fictionnelle en construit dans le récit. En dépit donc de toutes les reconstitutions référentielles<sup>96</sup>, l'architexte reste le niveau majeur de détermination de l'œuvre : le nôtre dans l'étude a été le roman, historique en l'occurrence. Le fait qu'il relève du discours littéraire a exigé que nous focalisions nos analyses sur les procédés qui en expriment l'essence. Formellement, il s'est agi de voir le fonctionnement de la narration comme axe communicationnel et l'érotique du Nom propre dans la dynamique de l'énonciation ludique. Considérant que l'historique, dans les deux romans, se nourrit de la fabulation propre à la relation esthétique, nous avons essayé, en nous appuyant sur l'Analyse argumentative et la Sémiotique narrative, de cerner d'un côté, le jeu des voix auquel cette dichotomie donne lieu, de l'autre, le « mensonge crédible » de la littérature romanesque dont participe une unité verbale comme le Nom propre.

---

<sup>95</sup> M. Yourcenar, « L'Écrivain devant l'Histoire », <file:///G:/Conf%C3%A9rence%20L'%C3%89crivain%20devant%20l'Histoire'.htm>

<sup>96</sup> Présentant ses romans, M. Yourcenar note que, chez elle, « le point de départ, en effet, est presque toujours historique : *Denier du rêve* a pour centre un attentat antifasciste à Rome en l'an XI de la Dictature ; *Le coup de grâce* relate un épisode du conflit russo-allemand dans les provinces baltes pendant la Première Guerre mondiale », *in art. cit.*, p. 955.

Ces approches de lecture des textes nous ont conduit à des résultats organisés en deux parties. La première, en deux chapitres, a consisté à proposer une présentation des concepts de roman historique et d'énonciation ludique, et une présentation des *Mémoires d'Hadrien* et de *L'Œuvre au Noir* ; puis à poser les piliers du travail. La deuxième partie, en deux chapitres elle aussi, s'est focalisée sur l'analyse proprement dite. Le premier chapitre a permis d'appréhender la dialectique de la narration, en répondant aux questions : qui parle ?, à qui ? Dans un premier temps, on a vu qu'Hadrien écrivant et racontant n'était qu'une voix feignant et masquant la démiurgie de l'auteur, et que l'omniscient scripteur qui déroule à sa guise l'histoire de Zénon consacre un auteur-narrateur. Dans un second temps, on aboutit à la constatation que la supposée lettre-Mémoires à Marc Aurèle, qui brouille les niveaux de destination, exprime, en fait par la personnalité de l'empereur, la lecture que Yourcenar adresse au lecteur contemporain (virtuel) d'un règne à l'ambition humaniste. Ce lecteur sera implicitement fictionalisé par divers biais dans le récit des aventures du Renaissant Zénon. Ces pôles communicationnels transcendent ainsi les référents historiques et signifient dans ces œuvres, disons ces productions, une pragmatique du discours.

Le dernier chapitre s'est consacré dans une telle praxis énonciative à saisir les aspects du Nom propre. L'onomastique, tant anthroponymique que toponymique, a été élargie à des données que sont les repères mythologiques, les modèles intertextuels, les évocations des figures marquantes de l'Histoire. Il a fallu s'intéresser à ces noms en tant qu'identité diégétique (parfois problématique : la Rome d'Hadrien se veut elle-même dans sa puissance, Zénon se cherche sous le docteur Sébastien Théus), et dégager la valeur inhérente aux occurrences (les accumulations et foisonnements sont aussi protestations d'identité). Pour une typologie qui aille au-delà des fonctions naturelles et culturelles du Nom propre des actants et de l'espace narratif, nous avons défini trois motivations : narratives, séquentielles et symboliques. Cela nous a aidé à

faire comprendre que l'apparition d'un nom dans la diégèse, en plus de sa vertu désignative, est une manière, selon le cas, de faire défiler toute une histoire dans la chaîne textuelle, de souligner un pan du récit par une précision ou d'opérer une simple présence sans importance capitale pour la logique de l'histoire.

Si nous sommes d'accord qu'*énoncer c'est dire à propos de*, on pourra convenir que ces éléments poétiques que sont les Noms propres réalisent fondamentalement l'énonciation ludique : *Hadrien* ne fait que *raconter* son règne sur *Rome* et *un anonyme* nous *narre* l'histoire de *Zénon de Bruges* ! Il serait sans nul doute intéressant d'élargir ces perspectives à l'ensemble de l'œuvre de Marguerite Yourcenar dont l'écriture se nourrit de nombreuses constantes esthétiques pour, comme dit Buffon, « *agir sur l'âme et toucher le cœur en parlant à l'esprit* »<sup>97</sup>.

---

<sup>97</sup> G. de Buffon, *Discours académiques*, in *Morceaux choisis*, Paris, Hachette et C<sup>ie</sup>, 1894, p. 3.

# **BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE**

## **1- Corpus**

-YOURCENAR, Marguerite de Crayencour dite Marguerite, *-Mémoires d'Hadrien* suivi de *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien* [1951], Paris, Gallimard, 1988, 370 p.

-*L'Œuvre au Noir* [1968], Paris, Gallimard, 1979, 476 p.

## **2- Œuvres littéraires exploitées**

-BALZAC, Honoré de, *-Les chouans, ou la Bretagne en 1799*, « Les Grands Auteurs », s. d., 317 p.

-*Le médecin de campagne*, Paris, Editions de la Bibliothèque mondiale, s. d, 318 p.

-*Z. Marcas*, in *La Comédie humaine XII*, Editions Rencontre et Cercle du Bibliophile, 1965, pp. 517-547.

-*Mémoires de deux jeunes mariées*, in *La Comédie humaine I*, Paris, France Loisirs, 1987, pp. 185-455.

-BAUDELAIRE, Charles, *-Les Fleurs du mal*, Paris, LGF/Le Livre de Poche, 1999, 374 p.

-*Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, Paris, Larousse, 2003, 304 p.

-BECKETT, Samuel, *Watt*, Paris, Ed. de Minuit/UGE, « 10/18 », 1972, 313 p.

-DIDEROT, Denis, *-Ceci n'est pas un conte*, in *Le Neveu de Rameau et autres textes*, Paris, Le Livre de Poche, 1972, pp. 347-377.

-*Jacques le fataliste et son maître*, éd. Yvon Belaval, Paris, Gallimard, 2006, 377 p.

-FLAUBERT, Gustave, *-Salammbô*, Paris, Gallimard, 1981, 530 p.

-*Madame Bovary*, Paris, Pocket, 2007, 456 p.

-HAZOUME, Paul, *Doguiçimi*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1938, 2<sup>ème</sup> édition 1978, 510 p.

-HUGO, Victor, *-Quatrevingt-treize*, Paris, Gallimard, 1979, 533 p.

-*Notre-Dame de Paris 1482*, Paris, Pocket, 1998, 648 p.

-MALRAUX, André, *-Les Conquérants* [1928], Postface 1949, Paris, Grasset, 1958, 245 p.

-*La Voie royale*, Paris, Grasset, 1930, 182 p.

-*La Condition humaine* [1933], Paris, Gallimard, 2002, 338 p.

-*L'espoir* [1937], Paris, Gallimard, 1966, 498 p.

-MARC-AURELE, *Pensées pour moi-même* suivi d'EPICTETE, *Manuel*, traductions de Mario Meunier, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, 250 p.

- MAUPASSANT, Guy de, « Le Roman » suivi de *Pierre et Jean*, Paris, Hachette, 1999, 255 p.
- MUSSET, Alfred de, *Lorenzaccio*, Paris, Larousse, 2004, 288 p.
- PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann*, éd. Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, « Folio », 1989, 529 p.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *La jalousie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1970, 221 p.
- SCOTT, Walter, *Quentin Durward*, traduction française non attribuée, Paris, Hachette, 1948, 281 p.
- VOLTAIRE, *Romans et contes*, éd. René Pommeau, Paris, GF-Flammarion, 1966, 705 p.

### 3- Travaux sur Yourcenar

- ALPHANT, Marianne, « YOURCENAR (Marguerite) », in *Encyclopaedia Universalis*, vol. 23, Paris, E.U. France SA, 1992, pp. 954-956.
- BEN YOUSSEF, Hager, « Lecture d'archives, lecture de soi », in *Bulletin de la Société Internationale d'Etudes Yourcenariennes*, n° 22, décembre 2001, pp. 157-172.
- BIONDI, Carminella, « Neufs mythes pour une passion », in *Bulletin de la Société Internationale d'Etudes Yourcenariennes*, n° spécial de novembre 1989 : *Mythes et idéologie dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, pp. 27-34.
- CELS, Jacques, « Marguerite Yourcenar : le sens et le sensoriel », Séance publique du 15 novembre 2003 : *Marguerite Yourcenar, le sacre du siècle [en ligne]*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2007. Disponible sur :  
<<http://www.arllfb.be/ebibliotheque/seancespubliques/15112003/cels.pdf>>
- COSTA, Vanessa e Silva SCHMITT, *L'homme de l'art au XVI<sup>e</sup> siècle : la médecine dans L'Œuvre au Noir de Marguerite Yourcenar*, Mémoire de Littérature française et francophone, Porto Alegre, Université Fédérale de Rio Grande do Sul, Institut de Lettres, 2006, 203 p.
- CREPIN, Florence, « YOURCENAR Marguerite », in *Dictionnaire des littératures de langue française*, vol. S-Z, Paris, Larousse-Bordas, 1998, pp. 2685-2686.
- DEPREZ, Bérengère, « Marguerite Yourcenar, déesse-mère de son univers littéraire », Séance publique du 15 novembre 2003 : *Marguerite Yourcenar, le sacre du siècle [en ligne]*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2007. Disponible sur :  
<http://www.arllfb.be/ebibliotheque/seancespubliques/15112003/deprez.pdf>

- DJEBAR, Assia, « Conversation avec Marguerite Yourcenar », Séance publique du 15 novembre 2003 : *Marguerite Yourcenar, le sacre du siècle* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2007. Disponible sur : <http://www.arllfb.be/ebibliotheque/seancespubliques/15112003/djebar.pdf>
- GUISSARD, Lucien, « Marguerite Yourcenar, une certaine idée de la culture », Communication à la Séance mensuelle du 10 septembre 1988. [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1988. Disponible sur : < [www.arllfb.be](http://www.arllfb.be) >
- HYNENEN, Andrea, « L'univers masculin de Marguerite Yourcenar », in *Romansk Forum*, n° 16-2002/2, XV Skandinaviske romanistkongress, Oslo 12 au 17 août 2002 – Abo Akademi, pp. 471-479.
- KEYPOUR, David, « La Dette gidienne de Marguerite Yourcenar », in *LittéRéalité*, Vol. 1, No. 1, printemps 1989, pp. 33-38.
- KYLOUŠEK, Petr, « Le centre et la périphérie chez Marguerite Yourcenar (Remarques sur la spatialité et le positionnement de la prose yourcenarienne) », in *Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis*, L 17, 1996, pp. 27-39.
- « La narration à distance de Marguerite Yourcenar », in *Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis*, L 18, 1997, pp. 7-19.
- PORTMANN, Tatjana, « Mémoires d'Hadrien – Roman historique ? », in *Bulletin de la Société Internationale d'Etudes Yourcenariennes*, n° 22, décembre 2001, pp. 89-104.
- SIMARD, Nicolas, *Structure narrative et figure de la mémoire dans Un homme obscur et Une belle matinée de Marguerite Yourcenar*, Mémoire de Maîtrise en Etudes littéraires, Université du Québec à Montréal, juin 2008, 89 p.
- THINES, Georges, « Un auteur latin contemporain », Séance publique du 15 novembre 2003 : *Marguerite Yourcenar, le sacre du siècle* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2007. Disponible sur : <http://www.arllfb.be/ebibliotheque/seancespubliques/15112003/thines.pdf>

#### **4- Ouvrages et articles sur la littérature**

- ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, « Quadriges », 3<sup>ème</sup> éd. 2010, 814 p.
- BAUDELAIRE, Charles, « Notes nouvelles sur Edgar Poe », in Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Gallimard, 1980, pp. 25-47.

- BERTON, Jean-Claude, *50 romans clés de la littérature française*, Paris, Hatier, 1995, 160 p.
- BOISDEFRE, Pierre de, *Les écrivains français d'aujourd'hui (1940-1985)*, Paris, PUF, 1985, 128 p.
- BUFFON, Georges Louis Leclerc de, *Discours académiques*, in *Morceaux choisis*, Paris, Hachette et C<sup>ie</sup>, 1894, pp. 1-18.
- DUBOIS, Jacques, *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Paris/Bruxelles, Fernand Nathan/Ed. Labor, « Dossiers média », 1983, 188 p.
- GANDON, Odile, *Dictionnaire de la mythologie*, Paris, Hachette/Le Livre de Poche, 1993, 540 p.
- NADEAU, Maurice, *Le roman français depuis la guerre*, Paris, Gallimard, « Idées », 1963, 252 p.
- PHILIBERT, Myriam, *Dictionnaire des mythologies*, Paris, Maxi-Livres-Profrance, 2000, 1<sup>re</sup> édition Actualité de l'Histoire SARL, 1997, 282 p.
- PLATON, *Cratyle* [ou sur la justesse des noms], in *Protagoras et autres dialogues*, éd. Emile Chambry, Paris, Flammarion, « GF », 1986, pp. 377-473.
- TOSSOU, Okri Pascal, *Villon, ... Voltaire, ... Vigny... Comprendre la littérature française*, Cotonou, Editions 2IA, 2012, 170 p.
- YOURCENAR, Marguerite, « L'Écrivain devant l'Histoire », conférence faite à Paris le 26 février 1954,  
<file:///G:/Conf%C3%A9rence%20L'%C3%89crivain%20devant%20l'Histoire'.htm>

### **5- Analyse du Discours et Sémiotique narrative**

- ADAM, Jean-Michel, « Le texte et ses composantes. Théorie d'ensemble des plans d'organisation », *Semen* [En ligne], 8 | 1993, mis en ligne le 21 août 2007, consulté le 17 avril 2013. URL : <http://semen.revues.org/4341>
- AMOSSY, Ruth, « De la sociocritique à l'argumentation dans le discours », in *Littérature*, n° 140, Paris, décembre 2005, pp. 56-71.  
 -« Analyse de Discours » et « Argumentation », in *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2010, pp. 14-15 et 26-28.
- ARMENGAUD, Françoise, *La pragmatique*, Paris, PUF, 1993, 127 p.
- BARTHES, Roland, *-Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1972, 192 p.  
 -« Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Communications*, 8, *Recherches sémiologiques : L'analyse structurale du récit*, Paris, Le Seuil, 1981, pp. 7-33.

- « Texte (Théorie du) », in Peter F. Baumberger (prés.), *Encyclopaedia Universalis*, Paris, E.U. France SA, 1992, pp. 370-374.
- Roland Barthes par Roland Barthes*, in *Œuvres complètes III*, éd. Eric Marty, Paris, Editions du Seuil, 1995, pp. 79-250.
- « Rencontre avec Roland Barthes », in *Œuvres complètes*, Tome III : 1974-1980, Paris, Le Seuil, 1995, pp. 1061-1067.
- BELLEMIN-NOËL, Jean, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, 1978, 128 p.
- BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, « Tel », 1974, 288 p.
- BREMOND, Claude, « La logique des possibles narratifs », in *Communications*, 8, *Recherches sémiologiques : L'analyse structurale du récit*, Paris, Le Seuil, 1981, pp. 66-82.
- BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1995, 185 p.
- DUMORTIER, Jean-Louis, *Lire le récit de fiction*, Bruxelles, De Boeck et Larcier, 2001, 496 p.
- ECO, Umberto, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, traduit de l'italien par Myriem Bouhazer, Paris, Grasset, 1996, 192 p.
- FIALA, Pierre, « Topographie des plans énonciatifs dans des réseaux épistolaires », *Semen* [En ligne], 20 | 2005, mis en ligne le 02 février 2007, consulté le 04 mai 2013. URL : <http://semen.revues.org/1061>
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction* précédé de *Introduction à l'architexte*, Paris, Le Seuil, « Points Essais », 2004, 240 p.
- GERVAIS, André, « De l'intertextualité », in Louis Hébert et Lucie Guillemette (dir.), *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, « Vie des signes », 2009, pp. 53-59.
- GIL, Marie, « Le chiffre des lettres. Pour une critique littéraliste », in *Les Temps Modernes*, n° 672 janvier-mars 2013 : *Critiques de la critique*, pp. 145-154.
- HEBERT, Louis, « Autotextualité, intertextualité, architextualité, autoreprésentation, autoréflexivité et autres relations apparentées », in *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2009, pp. 71-78.
- LANDEROUIN, Yves, « Le champ de la critique créative : essai de définition », in *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2009, pp. 79-94.
- MACE, Marielle, « Formes littéraires, formes de vie », in *Les Temps Modernes*, n° 672 janvier-mars 2013 : *Critiques de la critique*, pp. 222-231.

- RABATEL, Alain, « Effacement énonciatif et effets argumentatifs indirects dans l'incipit du *Mort qu'il faut* de Semprun », *Semen* [En ligne], 17 | 2004, mis en ligne le 29 avril 2007, consulté le 01 juin 2013. URL : <http://semen.revues.org/2334>
- RAYMOND, Dominique, « La co-intertextualité », in *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2009, pp. 61-70.
- REY, Pierre-Louis, *Le roman*, Paris, Hachette, « Contours littéraires », 1992, 192 p.
- SAMOYAU, Tiphaine, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, « Littérature 128 », 2011, 128 p.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1989, 187 p.
- TODOROV, Tzvetan, *-Poétique de la prose (choix) suivi de Nouvelles recherches sur le récit (1971, 1978)*, versions PDF [en ligne].  
 -« Les catégories du récit littéraire », in *Communications*, 8, *Recherches sémiologiques : L'analyse structurale du récit*, Paris, Le Seuil, 1981, pp. 131-157.
- TOSSOU, Okri Pascal, « De Gaule [sic] et Pétain, comme topos d'édification dans « *Les Bons Voisins* » de Louis Aragon », in *Langues et Littératures*, n° 13, Saint-Louis, janvier 2009, pp. 251-264.
- VERSEL, Martine et LAÛGT, Olivier, « Intertextualité et interdiscursivité dans une étude en communication », in *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2009, pp. 359-370.
- VION, Robert, « Polyphonie énonciative et dialogisme », *Colloque international Dialogisme : langue, discours*, septembre 2010, Montpellier <http://recherche.univ-montp3.fr/praxiling/spip.php?article264>, consulté le 05/10/2013
- VRYDAGHS, David, « La variation idéologique des systèmes d'adhésion. L'exemple du *Traité du style* de Louis Aragon », *CONTEXTES* [En ligne], 2 | 2007, mis en ligne le 15 février 2007, consulté le 24 mars 2013. URL : <http://contextes.revues.org/204> ; DOI : 10.4000/contextes.204
- ZIMMERMANN, Laurent, « Critique et création », in *Les Temps Modernes*, n° 672 janvier-mars 2013 : *Critiques de la critique*, pp. 191-199.

## ANNEXES

Nous proposons à ce niveau des extraits dont la longueur rendait la lecture importune dans le corps du texte de réflexion. Leur regroupement répond donc à un souci de commodité et à une volonté d'organisation appropriée du travail de recherche. Se suivent respectivement une longue adresse d'Hadrien à Marc Aurèle et un simulacre de destination à Antinoüs (déjà décédé) – *Mémoires d'Hadrien* ; le texte de la biographie *intrafictive* du docteur Sébastien Théus (faux nom de Zénon) et un exemple de foisonnement du Nom propre dans le récit – *L'Œuvre au Noir* ; un incipit balzacien caractéristique de l'érotique du nom – dans la nouvelle politique *Z. Marcas*.

**NB** : les titres sont de nous.

### **EXTRAIT 1** : « Je t'ai connu dès le berceau »

À chaque retour à Rome, je n'avais jamais manqué d'aller saluer mes vieux amis, les Vérus, Espagnols comme moi, l'une des familles les plus libérales de la haute magistrature. Je t'ai connu dès le berceau, *petit Annius Vérus* qui par mes soins t'appelle aujourd'hui *Marc Aurèle*. Durant l'une des années les plus solaires de ma vie, à l'époque que marque l'érection du Panthéon, je t'avais fait élire, par amitié pour *les tiens*, au saint collège des Frères Arvales, auquel l'empereur préside, et qui perpétue pieusement *nos vieilles coutumes religieuses romaines* ; je t'ai tenu par la main durant le sacrifice qui eut lieu cette année-là au bord du Tibre ; j'ai regardé avec un tendre amusement *ta contenance d'enfant de cinq ans, effrayé par les cris du pourceau immolé, mais s'efforçant de son mieux d'imiter le digne maintien des aînés*. Je me préoccupai de l'éducation de *ce bambin trop sage* ; j'aidai *ton père* à te choisir les meilleurs maîtres. *Vérus, le Vérissime* : je jouais avec *ton nom* ; *tu es peut-être le seul être qui ne m'ait jamais menti*. Je t'ai vu lire avec passion les écrits des philosophes, *te vêtir de laine rude, coucher sur la dure, astreindre ton corps un peu frêle* à toutes les mortifications des Stoïques. Il y a de l'excès dans tout cela, mais l'excès est une vertu à *dix-sept ans*. Je me demande parfois *sur quel écueil sombrera cette sagesse*, car on sombre toujours : sera-ce une épouse, un fils trop aimé, un de ces pièges légitimes enfin où se prennent *les cœurs timorés et purs* ; sera-ce plus simplement l'âge, la maladie, la fatigue, le désabusement qui *nous* dit que si tout est vain, la vertu l'est aussi ? J'imagine, à *la place de ton visage candide d'adolescent, ton visage las de vieillard*. Je sens ce que *ta fermeté si bien apprise* cache de douceur, de faiblesse peut-être ; je devine en *toi* la présence d'un génie qui n'est pas forcément celui de l'homme d'État ; le monde, néanmoins, sera sans doute à jamais amélioré pour l'avoir vu une fois associé au pouvoir suprême. J'ai fait le nécessaire *pour que tu fusses*

*adopté par Antonin ; sous ce nom nouveau que tu porteras un jour dans les listes d'empereurs, tu es désormais mon petit-fils. Je crois donner aux hommes la seule chance qu'ils auront jamais de réaliser le rêve de Platon, de voir régner sur eux un philosophe au cœur pur. Tu n'as accepté les honneurs qu'avec répugnance ; ton rang t'oblige à vivre au palais ; Tibur, ce lieu où j'assemble jusqu'au bout tout ce que la vie a de douceurs, t'inquiète pour ta jeune vertu ; je te vois errer gravement sous ces allées entrelacées de roses ; je te regarde, avec un sourire, te prendre aux beaux objets de chair placés sur ton passage, hésiter tendrement entre Véronique et Théodore, et vite renoncer à tous deux en faveur de l'austérité, ce pur fantôme. Tu ne m'as pas caché ton dédain mélancolique pour ces splendeurs qui durent peu, pour cette cour qui se dispersera après ma mort. Tu ne m'aimes guère ; ton affection filiale va plutôt à Antonin ; tu flaires en moi une sagesse contraire à celle que t'enseignent tes maîtres, et dans mon abandon aux sens une méthode de vie opposée à la sévérité de la tienne, et qui pourtant lui est parallèle. N'importe : il n'est pas indispensable que tu me comprennes. Il y a plus d'une sagesse, et toutes sont nécessaires au monde ; il n'est pas mauvais qu'elles alternent.*

*Mémoires d'Hadrien, op. cit., pp. 288-290.*

## **EXTRAIT 2 : Ton sacrifice aura enrichi ma mort**

*Petite figure boudeuse et volontaire, ton sacrifice n'aura pas enrichi ma vie, mais ma mort. Son approche rétablit entre nous une sorte d'étroite complicité : les vivants qui m'entourent, les serviteurs dévoués, parfois importuns, ne sauront jamais à quel point le monde ne nous intéresse plus. Je pense avec dégoût aux noirs symboles des tombes égyptiennes : le sec scarabée, la momie rigide, la grenouille des parturitions éternelles. À en croire les prêtres, je t'ai laissé à cet endroit où les éléments d'un être se déchirent comme un vêtement usé sur lequel on tire, à ce carrefour sinistre entre ce qui existe éternellement, ce qui fut, et ce qui sera. Il se peut après tout que ces gens-là aient raison, et que la mort soit faite de la même matière fuyante et confuse que la vie. Mais toutes les théories de l'immortalité m'inspirent de la méfiance ; le système des rétributions et des peines laisse froid un juge averti de la difficulté de juger. D'autre part, il m'arrive aussi de trouver trop simple la solution contraire, le néant propre, le vide creux où sonne le rire d'Épicure. J'observe ma fin : cette série d'expérimentations faites sur moi-même continue la longue étude commencée dans la clinique de Satyrus. Jusqu'à présent, les modifications sont aussi extérieures que celles que le temps et les intempéries font subir à un monument dont ils n'altèrent ni la matière, ni l'architecture : je crois parfois apercevoir et toucher à travers les crevasses le soubassement indestructible, le tuf éternel. Je suis ce que j'étais ; je meurs sans changer. À première vue, l'enfant robuste des jardins d'Espagne, l'officier ambitieux rentrant sous sa tente en secouant de ses épaules des flocons de neige semblent aussi anéantis que je le*

serai quand j'aurai passé par le bûcher ; mais ils sont là ; j'en suis inséparable. L'homme qui hurlait sur la poitrine d'*un mort* continue à gémir dans un coin de moi-même, en dépit du calme plus ou moins qu'humain auquel je participe déjà ; le voyageur enfermé dans le malade à jamais sédentaire s'intéresse à la mort parce qu'elle représente un départ. Cette force qui fut moi semble encore capable d'instrumenter plusieurs autres vies, de soulever des mondes. Si quelques siècles venaient par miracle s'ajouter au peu de jours qui me restent, je referais les mêmes choses, et jusqu'aux mêmes erreurs, je fréquenterais les mêmes Olympes et les mêmes Enfers. *Une pareille constatation est un excellent argument en faveur de l'utilité de la mort, mais elle m'inspire en même temps des doutes quant à sa totale efficacité.*

*Mémoires d'Hadrien, op. cit., pp. 310-311.*

### **EXTRAIT 3 : Vie de Zénon-Théus !**

Par prudence aussi, il avait renfermé *dans une cassette de Jean Myers son diplôme de Montpellier, qui portait son vrai nom*, et ne gardait *par-devers soi qu'un parchemin acheté jadis à tout hasard à la veuve d'un médicastre allemand nommé Gott, qu'il avait aussitôt, pour mieux brouiller les cartes, gréco-latinisé en Théus*. Avec l'aide de Jean Myers, il s'était inventé autour de cet inconnu une de ces biographies confuses et banales qui ressemblent à ces demeures dont le principal mérite est qu'on peut y entrer ou en sortir par plusieurs issues. Il y ajoutait, pour la vraisemblance, des incidents de sa propre vie soigneusement choisis de manière à n'étonner et à n'intéresser personne, et dont l'investigation, si elle avait lieu, ne mènerait pas loin. *Le docteur Sébastien Théus était né à Zutphen dans l'évêché d'Utrecht, fils naturel d'une femme du pays et d'un médecin bressan attaché à la maison de Madame Marguerite d'Autriche. Élevé à Clèves aux frais d'un protecteur qui se voulait anonyme, il avait d'abord pensé entrer dans cette ville dans un couvent d'Augustins, mais le goût de la profession paternelle l'avait emporté ; il avait étudié à l'Université d'Ingolstadt, puis à Strasbourg, et avait exercé quelques temps dans cette dernière ville. Un ambassadeur de Savoie l'avait amené à Paris et à Lyon, de sorte qu'il avait quelque peu vu la France et la cour. Rentré en terre d'Empire, il s'était proposé de retourner s'installer à Zutphen, où sa bonne mère vivait encore, mais, bien qu'il n'en dît rien, il avait sans doute eu à souffrir de gens de la religion prétendue réformée, qui maintenant abondaient là. C'est alors qu'il avait accepté pour vivre ce poste de substitut que lui proposait Jean Myers, qui avait autrefois connu son père à Malines. Il convenait aussi avoir été chirurgien dans les armées du catholique roi de Pologne, mais antidatait cet engagement de dix bonnes années. Enfin, il était veuf d'une fille de médecin de Strasbourg.* Ces fables, auxquelles il ne recourait d'ailleurs qu'en cas de questions indiscretes, amusaient fort le vieux Jean. Mais le philosophe sentait parfois lui coller au visage *le masque insignifiant du docteur Théus*. Cette vie imaginaire

aurait aussi bien pu être la sienne. *Quelqu'un un jour lui demanda s'il n'avait pas rencontré un certain Zénon au cours de ses voyages. Ce fut presque sans mentir qu'il répondit non.*

*L'Œuvre au Noir, op. cit., pp. 198-200.*

#### **EXTRAIT 4 : Un Renaissant sur les routes du monde**

*On sut plus tard qu'il avait d'abord passé quelque temps à Gand, chez le prévôt mitré de Saint-Bavon, qui s'occupait d'alchimie. On crut ensuite l'avoir vu à Paris, dans cette rue de la Bûcherie où les étudiants dissèquent en secret des morts, et où se prennent comme un mauvais air le pyrrhonisme et l'hérésie. D'autres, forts dignes de foi, assuraient qu'il tenait ses diplômes de l'Université de Montpellier, ce à quoi certains répondaient qu'il n'avait jamais fait que s'inscrire à cette faculté célèbre, et qu'il avait renoncé aux titres sur parchemin en faveur de la seule pratique expérimentale, dédaignant à la fois Galien et Celsius. On crut le reconnaître en Languedoc dans la personne d'un magicien séducteur de femmes, et, vers la même époque, en Catalogne, sous l'habit d'un pèlerin venu de Montserrat et recherché pour le meurtre d'un jeune garçon dans une hôtellerie fréquentée par des gens sans aveu, marins, maquignons, usuriers suspects de judaïsme et Arabes mal convertis. On savait vaguement qu'il s'intéressait à des spéculations sur la physiologie et l'anatomie, et l'histoire de l'enfant assassiné, qui n'était pour les grossiers ou les crédules qu'une instance de magie ou de noire débauche, devenait sur les lèvres des plus doctes celle d'une opération ayant pour but de transvaser du sang frais dans les veines d'un riche Hébreu malade. Plus tard encore, des gens revenus de longs voyages et de plus longs mensonges prétendirent l'avoir vu dans le pays des Agathyrses, chez les Barbaresques, et jusqu'à la cour du Grand Dair. Une nouvelle recette de feu grégeois, employé à Alger par le pacha Khéreddin Barberousse, endommagea gravement, vers 1541, une armadille espagnole ; on mit à son compte cette invention funeste, qui, disait-on, l'avait enrichi. Un moine franciscain envoyé en mission en Hongrie avait rencontré à Bude un médecin flamand qui se serait gardé de dire son nom : c'était lui sans doute. On savait aussi de bonne source qu'il aurait été appelé en consultation à Gênes par Joseph Ha-Cohen, physicien privé du Doge, mais aurait ensuite insolemment refusé de succéder au poste de ce Juif frappé d'une sentence d'exil. Comme les audaces de la chair passent, souvent à juste titre, pour accompagner celles de l'intelligence, on lui attribua des plaisirs non moins audacieux que ses travaux, et on colporta divers contes, variés bien entendu selon les goûts de ceux qui répandaient ou inventaient ses aventures. Mais, de toutes ces hardiesses, la plus choquante peut-être était celle qui, disait-on, lui faisait ravalier la belle profession de médecin en s'adonnant de préférence à l'art grossier de la chirurgie, salissant ainsi ses mains de pus et de sang. Rien ne pouvait subsister, si un esprit inquiet bravait de la sorte le bon ordre et les bons usages. Après une longue éclipse, on crut le revoir à Bâle au*

cours d'une épidémie de peste noire : une série de guérisons inespérées lui firent ces années-là une réputation de thaumaturge. Puis, de nouveau, ce bruit s'éteignit. Cet homme semblait craindre d'avoir la gloire pour timbalier.

*L'Œuvre au Noir, op. cit., pp. 75-77.*

#### **EXTRAIT 5 : Un personnage-récit**

Je n'ai jamais vu personne, en comprenant même les hommes remarquables de ce temps, dont l'aspect fut plus saisissant que celui de cet homme ; l'étude de sa physionomie inspirait d'abord un sentiment plein de mélancolie, et finissait par donner une sensation presque douloureuse. Il existait *une certaine harmonie entre la personne et le nom. Ce Z qui précédait Marcas, qui se voyait sur l'adresse de ses lettres, et qu'il n'oubliait jamais dans sa signature, cette dernière lettre de l'alphabet offrait à l'esprit je ne sais quoi de fatal.*

*MARCAS ! Répétez-vous à vous-même ce nom composé de deux syllabes, n'y trouvez-vous pas une sinistre signification ? Ne vous semble-t-il pas que l'homme qui le porte doit être martyrisé ? Quoique étrange et sauvage, ce nom a pourtant le droit d'aller à la postérité ; il est bien composé, il se prononce facilement, il a cette brièveté voulue pour les noms célèbres. N'est-il pas aussi doux qu'il est bizarre ? mais aussi ne vous paraît-il pas inachevé ? Je ne voudrais pas prendre sur moi d'affirmer que les noms n'exercent aucune influence sur la destinée. Entre les faits de la vie et le nom des hommes, il est de secrètes et d'inexplicables concordances ou des désaccords visibles qui surprennent ; souvent des corrélations lointaines, mais efficaces, s'y sont révélées. Notre globe est plein, tout s'y tient. Peut-être reviendra-t-on quelque jour aux Sciences Occultes.*

*Ne voyez-vous pas dans la construction du Z une allure contrariée ? ne figure-t-elle pas le zigzag aléatoire et fantasque d'une vie tourmentée ? Quel vent a soufflé sur cette lettre qui, dans chaque langue où elle est admise, commande à peine à cinquante mots ? Marcas s'appelait Zéphirin. Saint Zéphirin est très vénéré en Bretagne. Marcas était Breton.*

*Examinez encore ce nom : Z. Marcas ! Toute la vie de l'homme est dans l'assemblage fantastique de ces sept lettres. Sept ! le plus significatif des nombres cabalistiques. L'homme est mort à trente-cinq ans, ainsi sa vie a été composée de sept lustres. Marcas ! N'avez-vous pas l'idée de quelque chose de précieux qui se brise par une chute, avec ou sans bruit ?*

H. de Balzac, *Z. Marcas*, in *La Comédie humaine XII*, Éditions Rencontre et Cercle du Bibliophile, 1965, pp. 519-520.

# **TABLE DES MATIERES**

Dédicace.....	i
Remerciements.....	ii
Epigraphes.....	iii
<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>1</b>
<b><u>PREMIERE PARTIE : CADRE THEORIQUE ET METHODOLOGIQUE DE L'ETUDE.....</u></b>	<b>6</b>
<b><u>Chapitre I : Approche conceptuelle et matériau de recherche.....</u></b>	<b>7</b>
1- Précisions conceptuelles.....	7
1-1. Indices de fictionalité du roman historique.....	7
1-2. De l'énonciation ludique.....	10
2- Délimitation et présentation du corpus.....	13
2-1. <i>Mémoires d'Hadrien</i> , 1951.....	14
2-2. <i>L'Œuvre au Noir</i> , 1968.....	16
<b><u>Chapitre II : Fondements de l'étude.....</u></b>	<b>19</b>
1- Problématique du sujet .....	19
2- Objectifs et hypothèses de l'étude .....	20
3- Etat de la question et revue de littérature spécialisée .....	22
4- Méthodes d'analyse.....	27
<b><u>DEUXIEME PARTIE : CONTENU DETAILLE DE L'ETUDE.....</u></b>	<b>29</b>
<b><u>Chapitre I : Narration et axe communicationnel.....</u></b>	<b>30</b>
1- Scripteurs et narrateurs.....	30
1-1. L'énonciation feinte.....	30
1-2. L'énonciation fictive.....	34
2- La construction des énonciataires.....	37
2-1. L'épistolaire, une ramification des niveaux de destination.....	38
2-2. Le narrataire, un « moi fictionnel » implicite.....	41
<b><u>Chapitre II : Erotique du Nom propre dans le réel du roman.....</u></b>	<b>44</b>
1- Au niveau des personnages et au-delà.....	45
1-1. Hadrien au cœur de sa galaxie impériale.....	45
1-2. Zénon dans le monde de la Renaissance.....	50
2- Au niveau des stratifications spatiales.....	55
2-1. Rome, géographie d'époque.....	55
2-2. L'Europe et le monde, de Bruges... à Bruges.....	58
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>62</b>
Bibliographie indicative.....	65
Annexes.....	iv