



**HAL**  
open science

# Du triangle au labyrinthe : Formes et figures de la quête dans l'oeuvre romanesque et autobiographique de Marguerite Yourcenar

Anne Boissier-Le Bars

## ► To cite this version:

Anne Boissier-Le Bars. Du triangle au labyrinthe : Formes et figures de la quête dans l'oeuvre romanesque et autobiographique de Marguerite Yourcenar. Littératures. Université Nancy 2, 2004. Français. NNT : 2004NAN21010 . tel-01776185

**HAL Id: tel-01776185**

**<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01776185>**

Submitted on 24 Apr 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



## AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : [ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr](mailto:ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr)

## LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

[http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg\\_droi.php](http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php)

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

**UNIVERSITE DE NANCY II**  
**U.F.R. de Lettres**



**Année Universitaire**  
**2003-2004**

**DU TRIANGLE AU LABYRINTHE**  
**FORMES ET FIGURES DE LA QUÊTE**

**DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE**  
**ET AUTOBIOGRAPHIQUE**

**DE**

**MARGUERITE YOURCENAR**

**Thèse de Doctorat ès Lettres**  
**Présentée par Anne BOISSIER-LE BARS**

**sous la direction de**  
**Monsieur Guy BORRELI**

A Cédric et Gilbert BOISSIER,  
dont l'absence ne sera jamais une excuse.

*« Ceux qui sont partis étaient sans doute des meilleurs : nous avons besoin d'eux. Nous les aurions peut-être sauvés si nous les avions persuadés que leur refus, leur indignation, leur désespoir même étaient nécessaires, si nous avions su opposer à cette facilité sinistre de mourir la difficulté héroïque de vivre (ou d'essayer de vivre) de manière à faire du monde un lieu un peu moins scandaleux qu'il n'est ».*

Marguerite Yourcenar,  
Le Temps ce grand sculpteur

# SOMMAIRE

	Pages
<b>INTRODUCTION GENERALE .....</b>	<b>1</b>
<b>PREMIERE PARTIE : LE TRIANGLE, PREMIERE FIGURE DE LA QUÊTE</b>	
<i>La Nouvelle Eurydice</i>	
<i>Alexis</i>	
<i>Le Coup de grâce</i>	
Chapitre 1 : Une quête déroutée : <u>La Nouvelle Eurydice</u> .....	10
Chapitre 2 : <u>Alexis</u> ou la quête de soi : l'aveu comme catharsis .....	72
Chapitre 3 : Entre Eros et Thanatos : Le Coup de grâce ou le triangle de la quête ..	143
Conclusion .....	230
<b>DEUXIEME PARTIE : L'ELARGISSEMENT DE LA QUÊTE : DU TRIANGLE</b>	
<b>AU CERCLE</b>	
<i>Les romans mythiques :</i>	
<i>Denier du rêve</i>	
<i>Anna, soror...</i>	
Introduction .....	235
Chapitre 1 : <u>Denier du rêve</u> ou la phosphorescence de la quête .....	238
Chapitre 2 : Aux sources du sacré : <u>Anna, soror...</u> ou la quête incandescente .....	346
Conclusion .....	437
<b>TROISIEME PARTIE : LE LABYRINTHE, TROISIEME FIGURE DE LA QUÊTE</b>	
<i>Le Labyrinthe du monde :</i>	
<i>Souvenirs pieux, Archives du Nord, Quoi ? L'éternité</i>	
Introduction .....	442
Chapitre 1 : D'Andromède à Persée : <u>Le premier soir</u> ou l'ouverture de la quête....	448
Chapitre 2 : D'Hermès à Dionysos : la quête d'Octave.....	463
Chapitre 3 : D'Hermès à Dionysos : un exemple de quête spirituelle : Jeanne de Reval ou Jeanne de Vietinghoff.....	482
Chapitre 4 : Essai de quête mystique : Marie de Sacy ou Marie de Crayencour .....	512
Chapitre 5 : D' <u>Alexis</u> à <u>Quoi ? L'éternité</u> : la quête d'Egon ou le temps volatilisé.	535
Chapitre 6 : Fernande de Crayencour : quête de l'origine ou origine de la quête ?	561
Chapitre 7 : D'Icare à Thésée : sous le signe d'Ananké : Michel de Crayencour ....	608
Chapitre 8 : « Lar vātus prodeo » : la quête impersonnelle, une alternative au moi ?	671
Conclusion .....	728
<b>CONCLUSION GENERALE .....</b>	<b>733</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>741</b>

## INTRODUCTION GENERALE

Du Jardin des chimères, où Icare symbolise « *la montée vers l'absolu* »<sup>1</sup>, à La Nouvelle Eurydice, - recherche éperdue de la femme aimée, au projet de Remous repris dans Le Labyrinthe du monde, après avoir été « *préalablement modulé sous d'autres formes* »<sup>2</sup>, l'œuvre de Marguerite Yourcenar suit « *les étapes successives d'une quête qui ne s'est jamais interrompue tout au long d'une vie* »<sup>3</sup>. La romancière « *amorce à travers ses (livres) un procès d'interrogation (...); elle est grande, non par ses certitudes, mais par les questions qu'elle pose, car sa lecture est pour les autres créatrices de pensée* »<sup>4</sup> : Florence Dupont ne s'est-elle pas risquée à écrire des Adieux à Marguerite Yourcenar, - Nouvelles Occidentales<sup>5</sup> – dont la parution a suscité l'irascibilité de l'auteur<sup>6</sup> ?

L'expression inaugurale des Mémoires : « *L'être que j'appelle moi* »<sup>7</sup>, « *reflet d'un des étonnements les plus récurrents de la philosophie* »<sup>8</sup> oblige la narratrice à se « *poser un certain nombre de questions d'autant plus redoutables qu'elles paraissent banales, et qu'un littérateur qui sait son métier se garde bien de formuler* »<sup>7</sup>. L'unité de l'œuvre est à « *chercher dans les infinies variations sur l'écriture de soi* »<sup>9</sup>. En réduisant les cinq cents pages de Remous à trois nouvelles, réunies sous le titre La Mort conduit l'attelage, D'après Dürer, devenue plus tard L'Œuvre au Noir, D'après Rembrandt, source d'Un homme obscur et d'Une belle matinée, D'après Greco, noyau d' Anna, soror..., Marguerite Yourcenar reprend

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, Editions du Centurion, 1980, p. 51.

<sup>2</sup> Anne-Yvonne Julien, *Marguerite Yourcenar, ou la signature de l'arbre*, P.U.F., 2002, p. 7.

<sup>3</sup> Carminella Biondi, *Marguerite Yourcenar ou la quête de perfectionnement*, Pise, ditrice Libreria Goliardica, 1997, p. 56.

<sup>4</sup> Simone Proust, *L'autobiographie dans Le Labyrinthe du monde de Marguerite Yourcenar, L'écriture vécue comme exercice spirituel*, Editions L'Harmattan, 1997, p. 20.

<sup>5</sup> Florence Dupont, *Adieux à Marguerite Yourcenar, Nouvelles Occidentales*, Editions des Femmes, 1978.

<sup>6</sup> « *J'ai été très touchée par le souci que vous a donné l'astucieuse entreprise de cette Florence Dupont dont nous ignorons tout ! Ce titre est évidemment une manœuvre commerciale pour appâter le client (...) mais je ne crois pas qu'il existe de loi empêchant un individu quelconque de mettre le nom d'une personnalité bien connue sur un titre* ». *Lettres à Georges de Crayencour*, 28 mai 1979, *Lettres à ses amis et quelques autres*, Gallimard, 1995, p. 601-602.

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar, *Souvenirs pieux, Essais et Mémoires*, Collection de la Pléiade, Gallimard, 1991, p. 707.

<sup>8</sup> Anne-Yvonne Julien, *Marguerite Yourcenar, ou la signature de l'arbre*, op. cit., p. 219.

<sup>9</sup> Anne-Yvonne Julien, *Ibidem*, p. 8.

inlassablement le même fil d'Ariane qui suscite un travail de réécriture, assimilé par Alain Bosquet à une quête de la perfection, malgré les réserves de sa correspondante : « *C'est toujours avec humilité, et presque avec inquiétude, qu'un écrivain voit son nom sur un titre accouplé au mot perfection, même s'il ne s'agit bien entendu que de la quête de celle-ci* »<sup>1</sup>.

Preuve incontestable d'un écrivain qui cherche et se recherche en s'interrogeant sur les rapports qu'il établit avec le réel, dans l'art, et avec les autres, par l'amour. « *A Vienne, au Louvre, en Hollande (...) tels portraits d'inconnus fixent pour nous ces élans et ces retombées d'ardeur, cette fureur de vivre et cette peur de mourir. Mettre sur les visages non seulement un nom, mais une vie, c'est l'ambition des chercheurs* »<sup>2</sup>. Dans Sixtine, Marguerite Yourcenar fait dire à Michel-Ange : « *Toute ma vie, j'ai cherché des réponses à des questions qui n'ont peut-être pas de réponses, et je fouillais le marbre, comme si la vérité se fût trouvée au cœur des pierres* »<sup>3</sup>.

Chez les écrivains, l'auteur retient le don imparti à Caillois : « *Au lycée de Reims, ce don se manifeste (...) par la curiosité, l'audace, la révolte d'un esprit qui, (...) n'aime pas ne pas comprendre, donc bien décidé à pousser le plus loin qu'il se pourra sa quête, fût-elle dangereuse, et à rejeter le plus violemment possible ce qui lui paraît faire obstacle à celle-ci* »<sup>4</sup>. Dans le conte de Borges, La Quête d'Averroës, le concept prend une résonance épistémologique et herméneutique puisqu'il s'agit d'expliquer, dans les traductions arabes de La Poétique d'Aristote, l'absence des mots *Comoedia* et *Tragoedia* par l'absence du théâtre dans la littérature arabe de l'époque<sup>5</sup>.

Enfin, dans Le Temps, ce grand sculpteur, Marguerite Yourcenar privilégie l'Andalousie, car elle y relève « *quelques émouvantes variations mystiques et charnelles. Presque toutes ont pour thème une quête : ces figures d'histoire et de légende se définissent toutes par ce puissant mot quero qui signifie à la fois aimer et chercher. Jeanne la Folle (...), Jean de la Croix (...), Miguel Mañara (...) dont la quête amoureuse (...) sert de pendant à la quête héroïque (...), don Quichotte, dans l'histoire de l'aspiration humaine à l'impossible (...), (autant de) belles images (...) qui nous montrent surtout ce qu'un peuple a cru*

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Lettre à Alain Bosquet*, 8 juillet 1964, in *Lettres à ses amis et quelques autres*, op. cit., p. 204.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *La Mort conduit l'attelage*, Préface, Paris, Grasset, 1934.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Sixtine, Le Temps ce grand sculpteur, Essais et Mémoires*, op. cit., p. 282.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *L'homme qui aimait les pierres, En pèlerin et en étranger, Essais et Mémoires*, op. cit., p. 536.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Borges ou le Voyant, Ibidem*, p. 587-588.

trouver en soi d'essentiel »<sup>1</sup>. La quête s'attachera à saisir, dans les personnages une attitude envers la vie, à voir en eux « *des sommets humains* »<sup>2</sup>, des paradigmes exemplaires.

C'est à travers les êtres qui la hantent que Marguerite Yourcenar poursuit sa quête. Dans une lettre à Alain Bosquet, elle souligne : « *Le fait est que j'ai rencontré très jeune la plupart des personnages réels ou imaginaires qui allaient m'occuper toute ma vie : de certains d'entre eux (Alexis, Eric, Sophie), j'ai pu dire immédiatement ce que j'avais à dire, parce que mon âge et mes ressources coïncidaient avec les leurs (...). Pour d'autres (...), certains personnages de Denier du rêve ou La Mort conduit l'attelage, je m'y suis prise trop tôt, avant de savoir sur ces gens et sur moi-même ce qu'il aurait fallu savoir* »<sup>3</sup>. Cette différence est la source « *des deux manières de l'écrivain, d'une part Alexis et Le Coup de grâce, très proches de la sobriété du récit classique, et de l'autre Denier du rêve (ou Anna, soror..., à un degré moindre), marqué(s) par un intense expressionnisme* »<sup>4</sup>.

Il faut retenir au long de cette création du personnage qui hante l'auteur l'importance de la quête préalable, celle des paysages entrevus au cours des voyages, l'exigence d'attendre, afin de pouvoir chercher, à travers ces personnages qui sont de préférence des hommes, ce que chacun contient d'essentiel, car si « *tout être qui a vécu l'aventure humaine est moi* »<sup>5</sup>, Marguerite Yourcenar apporte une restriction : « *Impossibilité de prendre pour figure centrale un personnage féminin (...) La vie des femmes est trop limitée, ou trop secrète. Qu'une femme se raconte, et le premier reproche qu'on lui fera est de n'être plus femme. Il est déjà assez difficile de mettre quelque vérité à l'intérieur d'une bouche d'homme* »<sup>6</sup>. Ne s'agit-il pas de rechercher l'universalité, l'authenticité ?

Non seulement les héros sont tous des hommes, mais ils vivent à une époque de rupture. Marguerite Yourcenar préfère évoquer ces périodes historiques dans lesquelles les conflits politiques ou religieux créaient des moments de crise propices à l'éclosion d'une quête tragique et aventureuse. Alexis, Eric, Egon sont

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *L'Andalousie ou les Hespérides, Le Temps, ce grand sculpteur, Essais et Mémoires*, op. cit., p. 388-389

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 56.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Lettres à Alain Bosquet*, 8 juillet 1964, in *Lettres à ses amis et quelques autres*, op. cit., p. 204.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Avant-propos de l'auteur, Œuvres romanesques*, Bibliothèque de la Pléiade, Editions Gallimard, 1982, p. X.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien, Œuvres romanesques*, op. cit., p. 537.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien, Œuvres romanesques*, op. cit., p. 526.



les derniers vestiges d'une aristocratie fin de siècle, déchue et ruinée. Dans Le Coup de grâce, Eric von Lhomond vit l'époque déchirée d'Après-guerre, prend part aux mouvements qui aboutissent en Europe centrale à l'avènement de Hitler, mène la lutte antibolchevique en Estonie et en Courlande, Sophie passe aux Rouges. Denier du rêve retrace le récit d'un attentat manqué contre Mussolini. C'est au centre des bouleversements religieux de la Contre-Réforme que Marguerite Yourcenar a choisi de mettre en scène, dans Anna, soror... la passion incestueuse qui unit le frère et la sœur : ils assistent, comme Zénon ou Nathanaël, aux déchirements culturels marqués par « *la substitution d'un discours sur le monde Copernicien à un autre, Ptoléméen, d'une conception du sacré à une autre (qui résiste), du regard de l'homme comme corps à un regard de l'homme comme créature* »<sup>1</sup>. Leur situation est analogue à celle où Dieu plaça Adam selon Pic de la Mirandole dans Oratio de hominis dignitate, dont un extrait sert d'épigraphe à L'Œuvre au Noir<sup>2</sup>.

Les époques de rupture, de crise poussent les héros à se lancer dans une quête ; ils connaissent tous une situation de manque qui correspond à « *la situation initiale* » dont parle Vladimir Propp à propos des personnages de contes : « *Ces (récits) partent tous d'une situation de manque ou de pénurie, ce qui donne lieu à une quête* ». Celle-ci correspond à l'une des actions des personnages, dans la mesure où l'on définit l'action « *du point de vue de sa signification dans la déroulement de l'intrigue* »<sup>3</sup>. La quête associée au manque initial et au voyage caractérise les romans de chevalerie, notamment La Quête du Saint Graal, archétype des récits de quête : le manque s'explique par l'apparition et la disparition du vase sacré, à la recherche duquel part le héros ; il s'agit toujours de personnages solitaires, que ce soit Pellehan, Bohor, Lancelot, Galaad. Le destin de Perceval, qui s'abstient de poser les questions qui s'imposent, se joue dans l'errance vers cette partie de l'être qui toujours se dérobe à une réponse achevante. La condition de l'homme est exprimée par le verbe *querre* (demander, chercher)

<sup>1</sup> Dominique Viard, *Les mots et les choses, Roman 20-50*, n° 9, mai 1990, Université de Lille III, 1990, p. 47.

<sup>2</sup> « *Je ne t'ai donné ni visage, ni place qui te soit propre, ni aucun don (...) particulier, à Adam, afin que ton visage, ta place et tes dons, tu les conquières et les possèdes par toi-même (...) Toi, que ne limite aucune borne, par ton propre arbitre, entre les mains duquel je t'ai placé, tu te définis toi-même. Je t'ai placé au milieu du monde, afin que tu puisses mieux contempler ce que contient le monde. Je ne t'ai fait ni céleste, ni terrestre, mortel ou immortel, afin que de toi-même, librement, à la façon d'un bon peintre, ou d'un sculpteur habile, tu achèves ta propre forme* », Pic de la Mirandole, *Oratio de hominis dignitate*, cité en exergue de *L'Œuvre au Noir*, Marguerite Yourcenar, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 559.

<sup>3</sup> Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Seuil, 1973, p. 45.

substantivé en quête. « (L)'homme issu de la *Quête céleste*, (le chevalier), est l'homo quaestus qui vit encore en nous à l'époque de la quête du Cosmos »<sup>1</sup>.

Le Graal apparaît donc comme « le chemin de l'initiation, de la participation qui aboutit à la rédemption de Lancelot par son fils Galaad, à la mort d'Arthur et de Guenièvre »<sup>2</sup>. On en retrouve la trace dans Le Labyrinthe du monde de Comenius, qui sert de mise en abyme aux Mémoires de Marguerite Yourcenar<sup>3</sup>. La quête, concept épistémologique et herméneutique apparaît donc double : il s'agit de celle de l'auteur qui cherche et qui se cherche et de celle de ses personnages. Dans l'œuvre elle-même, elle apparaît comme un schéma narratif, comme la recherche existentielle et spirituelle qui définit l'action, la fonction du personnage placé dans une situation de manque. Pour ce dernier, la quête, « - patient cheminement intérieur vers un but situé à une distance qu'on sait être infinie »<sup>4</sup> -, prend un aspect objectif puisqu'elle correspond à un objet qui échappe toujours au protagoniste, une partie de la vie se passant à rechercher « les raisons d'être, les points de départ, les sources »<sup>5</sup>. Elle possède aussi un caractère subjectif, dans la mesure où elle transforme le sujet, opérant une *catharsis* qui lui permet de s'accepter lui-même.

Si « contrairement à l'opinion la plus généralement répandue il est plus difficile de questionner que de répondre »<sup>6</sup>, si « la première réponse à toutes les questions est de les poser »<sup>7</sup>, on comprend que Marguerite Yourcenar ait consacré une « grande partie (de son existence) à essayer de réaliser des ambitions littéraires (et, plus secrètement spirituelles) »<sup>8</sup> en commençant, « de bonne heure, cette quête quasi impersonnelle, (...) ce passage de moi à ce qui importe davantage que moi, et de la poésie qui s'ajoute à la réalité à celle qui gît sous la réalité elle-même (...) où il s'agit de montrer les rapports conscients ou inconscients entre les différents êtres humains (...) et ce monde impersonnel, non

---

<sup>1</sup> « Le Graal ou la conscience des profondeurs » Michel Hérubel, *Préface de La Quête du Saint Graal, La Mort d'Artus*, Librairie Plon, 1941, p. 19.

<sup>2</sup> Michel Hérubel, *Ibidem*, p. 20.

<sup>3</sup> *Le Labyrinthe du monde* et *Le Paradis du cœur* de Jean Amos Comenius, dit Comenius a été traduit de l'anglais par Michel de Crayencour, Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'éternité*, op. cit., p. 1288-1289.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Souvenirs pieux*, op. cit., p. 849. Il s'agit, en fait, d'une définition de la philosophie qui peut s'appliquer à la quête.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 306.

<sup>6</sup> Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, 1976, p. 208.

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 239.

<sup>8</sup> Marguerite Yourcenar, *Lettre à Jean-Louis Côté et André Desjardins*, 6 janvier 1963, in *Lettres à ses amis et quelques autres*, op. cit., p. 182.

*humain, plus ouvert et plus secret que le leur qui les entoure et qui participe à la fois à plusieurs catégories du temps* »<sup>1</sup>.

La quête est bien une démarche qui poursuit un projet heuristique global : il s'agit d'aborder aussi bien « *les problèmes (...) de l'explosion démographique (...), de la destruction de la planète (...), de la mort des espèces animales (...) ou de la confrontation de chacun de nous avec soi-même et avec Dieu* (quel que soit le sens que chacun donne à ce mot) »<sup>2</sup>. Un projet aussi précoce et ambitieux explique que l'œuvre sillonne « *les champs génériques les plus variés* »<sup>3</sup> (poésie, théâtre, essais, romans, mémoires), embrasse toutes les époques (de l'antiquité au XX<sup>e</sup> siècle), interroge tous les courants de pensée (des présocratiques aux philosophies orientales). Nous voulons montrer qu'une telle œuvre est placée sous le signe de la quête dont le caractère « *impersonnel* » vise précisément à l'universalité. Une telle orientation fait de la littérature « *une façon de se démarquer de soi* »<sup>4</sup>, mais pour mieux le rejoindre par toutes les voies obliques ou inexplorées.

Chaque volume des Mémoires, - Souvenirs Pieux, Archives du Nord, Quoi ? L'éternité -, porte en exergue une question pour laquelle il n'y a pas de réponse, telle l'énigme de Perceval. « *Marguerite Yourcenar explore, (dans sa trilogie familiale) les interprétations possibles de l'existence, de l'amour et de la mort* »<sup>5</sup>, qui l'a devancée, comme le fit le télégramme d'Egon qui arrive avant lui. Elle rejoint le projet de Malraux dans ses Antimémoires : « *Que l'Homme devienne l'objet d'une recherche et non d'une révélation (...) la tentation devient grande de l'épuiser : l'homme deviendra d'autant mieux connu que les Mémoires (...) deviendront plus gros. Mais l'homme n'atteint pas le fond de l'homme ; il ne trouve pas son image dans l'étendue des connaissances qu'il acquiert, il trouve une image de lui-même dans les questions qu'il pose. L'homme que l'on trouvera ici, c'est celui qui s'accorde aux questions que la mort pose à la signification du monde* »<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Patrick de Rosbo, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Mercure de France, 1972, p. 171 et p. 163.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 238-239.

<sup>3</sup> Anne-Yvonne Julien, *Marguerite Yourcenar et la signature de l'arbre*, op. cit., p. 5

<sup>4</sup> Laura Brignoli, *Marguerite Yourcenar et les figures d'analogie, les images dans les romans des années trente*, Pacini editore, 1997, p. 396.

<sup>5</sup> Sally White, *Anna, soror... au-delà de toutes les contradictions, Roman, Histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, S.I.E.Y., Tours 1995, p. 477.

<sup>6</sup> André Malraux, Antimémoires, Gallimard, 1967, p. 16 et 17.

Compte tenu de la diversité générique de l'œuvre, notre corpus écarte la poésie<sup>1</sup> et le théâtre, Les Nouvelles orientales, les Essais<sup>2</sup> ainsi que les grands romans de la maturité – Mémoires d'Hadrien, L'Œuvre au Noir, Un Homme obscur –, marqués par la présence de l'homo viator dont le parcours initiatique et ambitieux « *embrasse d'un seul coup la courbe tout entière d'une vie* »<sup>3</sup> et mérite, à lui seul, une étude approfondie. Il retient dans l'œuvre de « *l'historien-poète et de l'écrivain que Marguerite Yourcenar a essayé d'être* »<sup>4</sup> la trilogie formée par les trois romans de jeunesse – La Nouvelle Eurydice, Alexis, Le Coup de grâce –, récits à la française, fondés sur une confession à soi-même qui repose sur une énigme ou sur la divulgation d'un secret, les deux récits mythiques, résultats d'une réécriture : Denier du rêve, Anna, soror... et la grande fresque des Mémoires qui est l'aboutissement de l'ensemble.

Les trois étapes permettent de saisir l'évolution de la quête à travers les schémas structurants, les archétypes de l'imaginaire qui sous-tendent cette fascinante « *galaxie* »<sup>5</sup>. La première s'organise autour du triangle – « *configuration des relations passionnelles* »<sup>6</sup> où le moi s'affronte à l'Autre pour fusionner avec le même –, la seconde autour du cercle qui rétablit l'harmonie réalisée autour du mythe, la dernière s'aventure dans le labyrinthe dont l'issue consiste à « *sortir du temps* »<sup>7</sup>.

Dans les deux premières parties, nous soumettrons notre corpus à une analyse diachronique, en commençant toutefois par La Nouvelle Eurydice qui met en place les conditions de la quête, poursuivie dans Quoi ? L'éternité. Dans la troisième, nous adopterons une perspective synchronique qui nous permettra de saisir, à travers les personnages essentiels du Labyrinthe du monde, une typologie de la quête dont nous regrouperons les enjeux dans le dernier chapitre de notre étude qui surplombe l'ensemble de l'enquête. Du Mont-Noir aux Monts Déserts,

<sup>1</sup> Le recueil de *Feux* en fait partie, car il recueille « *des poèmes d'amour* », Marguerite Yourcenar, *Feux, Préface, Œuvres romanesques*, op. cit., p. 1075.

<sup>2</sup> Il faut y inclure *Les Songes et les sorts* que Marguerite Yourcenar appelle *Mémoires de ma vie rêvée* et qu'elle fait figurer dans *Textes oubliés, Essais et mémoires*, op. cit., p. 1541.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Souvenirs pieux*, op. cit., p. 877.

<sup>5</sup> « *Le tracé d'une vie humaine est aussi complexe que l'image d'une galaxie. A y regarder de près, on s'apercevrait que ces groupes d'événements, ces rencontres, perçus d'abord sans rapport les uns avec les autres, sont reliés entre eux par des lignes si ténues que l'œil a du mal à les suivre et qui tantôt cessent, semble-t-il, de mener nulle part, et tantôt se prolongent au-delà de la page. Il en est de même des lieux* ». Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'éternité*, op. cit., p. 1353.

<sup>6</sup> Colette Gaudin, *Marguerite Yourcenar à la surface du temps*, Editions Rodopi, 1994, p. 116.

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar, *Souvenirs pieux*, op. cit., p. 849, *Archives du Nord*, op. cit., p. 866, *Quoi ? L'éternité*, op. cit., p. 1181.

nous suivons le parcours qui mène « *de cet enfant du sexe féminin (...) pris dans les coordonnées de l'ère chrétienne et de l'Europe du XX<sup>e</sup> siècle* »<sup>1</sup>, apprenant à vivre entre 1903 et 1912 sur une colline de Flandre française « *à la mémorialiste opiniâtre, décidée à écrire jusqu'au moment où la plume (lui) tombera des mains* »<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Souvenirs pieux*, op. cit., p. 707.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Archives du Nord*, op. cit., p. 953.

## **PARTIE I**

# **Le triangle, première figure de la quête :**

*La Nouvelle Eurydice*

*Alexis*

*Le Coup de grâce*



224. ADIEUX D'ORPHÉE ET EURYDICE (œuvre de l'Athénien Alcamène, fin du ve siècle)  
*Eurydice, aimée d'Orphée, mourut d'une morsure de serpent. Orphée descendit aux Enfers et charma par ses chants les monstres qui en gardaient l'entrée, et les dieux infernaux qui lui rendirent Eurydice; mais dans sa remontée depuis le monde des morts, Orphée ne devait pas se retourner. Ils étaient presque revenus parmi les vivants quand Orphée, impatient et inquiet, se retourna. La stèle représente le moment des adieux définitifs : Hermès psychopompe (conducteur des âmes) entraîne Eurydice vers les morts, définitivement cette fois; les deux amants se font leurs adieux avec une tristesse infinie, mais grave et mesurée.*

## CHAPITRE 1

### Une quête déroutée : La Nouvelle Eurydice (1931)

Marguerite Yourcenar observe, dans l'Avant Propos des Œuvres romanesques aux éditions de la Pléiade, que « *La durée du travail littéraire se confond avec celle de l'existence de l'auteur lui-même* ». <sup>1</sup> Elle fait allusion à « *une vaste et informe ébauche de roman, Remous* » esquissée entre sa dix-neuvième et sa vingt-troisième année, formée de quelques cinq cents pages dont le recueil – La Mort conduit l'attelage –, paru en 1935, ne garde que trois fragments : D'après Dürer, D'après Greco, D'après Rembrandt, qui deviendront plus tard, respectivement L'œuvre au Noir, Anna, soror..., et enfin Un homme obscur suivi d'Une belle matinée, tandis que le recueil Comme l'eau qui coule, paru en 1981, rassemblera Anna, soror..., Un homme obscur, Une belle matinée. Parmi tous ces ouvrages, l'auteur remarque que seul « *Anna, soror... reproduit dans sa quasi-intégralité le texte de 1935, lui-même presque identique au récit écrit en 1925 par une jeune femme de vingt-deux ans* » <sup>2</sup>.

Seule Anna, soror... « *est une œuvre de jeunesse, de celles qui restent pour leur auteur essentielles et chères jusqu'au bout* » <sup>3</sup>, qui émerge des « *débordantes rêveries d'entre la dix-neuvième et la vingt-troisième année* », de l'« *immense roman irréalisable et irréalisé, que [l'auteur] s'était proposé d'intituler Remous* » <sup>4</sup>. Elle fait partie de la filière des « *écrits intimes* » qui caractérise les romans de la décennie 1929-1939. Après la parution de deux recueils de vers, Le Jardin des chimères, en 1921 et Les Dieux ne sont pas morts, en 1922, « *Simplex exercices de débutant où abondent les imitations littéraires* », l'entrée en littérature de Marguerite Yourcenar correspond à la publication d'Alexis, en 1929, « *Ce livre intimiste écrit en réaction contre les immenses projets antérieurs* » <sup>5</sup> de Remous, « *histoire d'un jeune musicien d'une famille aristocratique et pauvre, luttant contre des penchants supposés anormaux et condamnables, et finissant par quitter sa jeune femme qu'il aime pourtant (...) pour reprendre une liberté sans laquelle il ne peut plus vivre* » <sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> *Avant-propos de l'auteur. Œuvres romanesques*. Pléiade, Tome I, 1991 (1982), p. X

<sup>2</sup> Postface d'Anna, soror..., Pléiade, Tome I, 1991, p. 932.

<sup>3</sup> Postface d'Anna, soror..., op. cit., 1991, p. 931.

<sup>4</sup> *Chronologie, Œuvres Romanesques*, p. XV.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, Les Yeux ouverts, Le Centurion, 1980, p. 64.

<sup>6</sup> *Chronologie, Œuvres Romanesques*, p. XVII.



La décennie 1929-1939, marquée pour l'auteur par la disparition de Jeanne de Vietinghoff, en 1926, puis par celle de son père, Michel de Crayencour en 1929, ravive chez Marguerite Yourcenar le souvenir du mari de Jeanne, Egon, et inspire ce récit, d'une sobriété toute classique, comme elle le confirme dans Quoi ? L'éternité : « *Il en résulta en 1928 Alexis, où je m'étais servie pour reculer dans le passé ma mince aventure, de l'alibi que m'offrait le souvenir de Jeanne et d'Egon* »<sup>1</sup>. Le personnage d'Egon s'incarne également dans celui d'Emmanuel d'Olinsauve, protagoniste de La Nouvelle Eurydice, paru en 1931 et dans celui d'Eric von Lhomond, héros de Coup de grâce, en 1939, avant de clore le récit de ses aventures dans Les Sentiers enchevêtrés, dernier chapitre de Quoi ? L'éternité.

Même si Marguerite Yourcenar n'a jamais regroupé dans un ensemble cohérent la trilogie formée par Alexis, La Nouvelle Eurydice et Le Coup de grâce, ils constituent, par leur vérité thématique, ce que Cesare Segre nomme un macrotexte, c'est-à-dire « *le regroupement de textes totalement ou partiellement autonomes dans un ensemble plus vaste qui révèle un schéma unificateur* », comme le rappelle, dans sa thèse Laura Brignoli<sup>2</sup>. Ces trois romans, ajoute-t-elle, « *mettent en scène une situation de triangle amoureux où la femme, tout compte fait, n'est jamais que le sujet déstabilisateur d'une hypothétique harmonie* »<sup>3</sup>.

Privée de la double présence de Michel de Crayencour et de Jeanne de Vietinghoff, qui incarnait pour elle la femme idéale, ainsi qu'un modèle de vie, entre la fin des années vingt et la fin des années trente, Marguerite Yourcenar axe « *son œuvre sur de jeunes protagonistes à la vie émotionnelle encore incertaine et donc en quête d'identité, déchirés entre leur aspiration au bonheur d'être et les interdits de tout ordre, intérieurs et extérieurs qui l'entravent* », comme l'écrit Carminella Biondi<sup>4</sup>.

La philosophie de l'errance, enseignée par Michel de Crayencour « *Oh ! Ça ne fait rien, on n'est pas d'ici, on s'en va demain !* »<sup>5</sup> se double chez l'écrivain du goût de la vérité, du perfectionnement, inculqué par Jeanne de Reval et « *d'un besoin complémentaire de trouver dans chaque existence un lieu privilégié qui soit en même temps un point de repère et un creuset où la matière d'une vie trouve, ou devrait trouver sa forme* »<sup>6</sup>. Dans ces romans d'initiation, le

---

<sup>1</sup> *Quoi ? L'éternité ?*, Essais et mémoires, Tome II, Pléiade, 1991, p. 1285.

<sup>2</sup> Laura Brignoli, *Marguerite Yourcenar ou l'esprit d'analogie*, Pacini editore, 1997, p. 17.

<sup>3</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 72.

<sup>4</sup> Carminella Biondi, *Marguerite Yourcenar ou la quête de perfectionnement*, Pise, Editrice Liberia Goliardica, 1997, p. 39.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, Le Centurion, 1980, p. 24.

<sup>6</sup> Carminella Biondi, op. cit., p. 23.

lieu privilégié est pour Alexis le château de son enfance, Woroiño, pour Emmanuel d'Olinsauve ou Stanislas Langelier, Vivombre, pour Eric von Lhomond, Kratovicé, demeures aristocratiques, marquées d'assez loin par le souvenir du Mont-Noir.

Les deux autres romans de la décennie 1929-1939, Anna, soror..., Denier du rêve, parus en 1934, « témoignent du désir de montrer l'intime emmêlement du mythe et de la vie »<sup>1</sup>, comme le rappelle dans la Chronologie de la Pléiade Marguerite Yourcenar. Il s'agit du mythe de « l'inceste qui existe à l'état de possibilité omniprésente dans la sensibilité humaine »<sup>2</sup>, dans Anna, soror..., ou des mythes ancrés dans la ville éternelle, dans Denier du rêve. La quête spirituelle, marquée par le thème de la culpabilité, passe, presque inévitablement par la transgression : celles d'Alexis, qui lui ôteront « l'illusion de n'être qu'à demi coupable »<sup>3</sup>, celles d'Emmanuel Olinsauve, à peine entrevues, non dites, mais devinées, celles d'Eric von Lhomond, lié comme un frère à Conrad, le frère de Sophie, celles de Marcella Ardeati, qui tente d'assassiner Mussolini, celle de l'héroïne d'Anna, soror..., qui évoque un amour entre frère et sœur, « type de transgression qui a le plus souvent inspiré les poètes aux prises avec un acte volontaire d'inceste »<sup>4</sup>.

Il est possible de discerner, dans « les romans d'avant 1939, représentatifs avec des nuances variées, des deux manières de l'écrivain, d'une part Alexis et Le Coup de grâce, très proches de la sobriété du roman classique, ou de l'autre Denier du rêve, marqué par un intense impressionnisme »<sup>5</sup>, de l'aveu même de leur auteur, un « besoin de lucidité qui ne se sépare pas du besoin de perfection morale »<sup>6</sup>, une incertitude perpétuelle des choses humaines que Marguerite Yourcenar s'est efforcée de montrer dans une petite pièce de théâtre, parue en 1922, Le Dialogue dans le marécage : « Qu'il s'agisse d'incertitude sur l'identité de la personne, d'un changement de nom, d'un travesti, ou d'un brouillard d'opinion nous cachant le véritable aspect d'un être, ses sentiments, ou sa position par rapport à nous, j'aurai sans cesse essayé de montrer que tout est autre que nous le pensons, vérité banale, que ne conteste personne, mais dont personne ne tient compte, et qui nous transforme dès que nous sommes pénétrés

---

<sup>1</sup> Chronologie, Œuvres Romanesques, p. XIX.

<sup>2</sup> Post face d'Anna, soror..., op. Cit., p. 937.

<sup>3</sup> Alexis, Pléiade, Tome I, p. 34.

<sup>4</sup> Postface d'Anna, soror..., op. cit., p. 932.

<sup>5</sup> Avant propos de l'auteur, Œuvres Romanesques, p. X.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, Le Dialogue dans le marécage, Théâtre I, Gallimard, 1971, p. 176.

d'elle »<sup>1</sup>. La trilogie formée par Alexis, La Nouvelle Eurydice, Le Coup de grâce est caractérisée par « *Ce style tremblé, ces tâtonnantes prises de conscience presque voluptueusement ralenties par d'infinis scrupules* »<sup>2</sup>, cette « *recherche constante d'identité qui semble ne pas pouvoir s'accomplir sans un retour en arrière, vers les lieux ou le temps où les incertitudes et les difficultés du présent enfoncent leurs racines* »<sup>3</sup>.

Si chacun de ces trois romans de jeunesse retrace les étapes successives d'une quête qui ne s'est jamais interrompue tout au long de la vie de Marguerite Yourcenar, La Nouvelle Eurydice, parue en 1931 chez Grasset, mérite un traitement particulier, car l'auteur l'écarte résolument du premier volume de ses Œuvres romanesques de la Pléiade, comme elle l'indique dans l'Avant-propos de l'auteur, écrit en 1982 : « *J'ai écarté du présent volume un roman, La Nouvelle Eurydice, pour cause de médiocrité, l'artifice dans ce récit (...) m'ayant vite semblé trop visible* »<sup>4</sup>. Ce jugement sévère s'appuie essentiellement sur des raisons formelles, comme le précise Marguerite Yourcenar à Patrick de Rosbo : « *L'année qui suivit la publication d'Alexis (...) lorsque j'ai voulu écrire cette chose périlleuse, un second roman, j'ai repris la forme d'Alexis sans m'apercevoir qu'elle ne convenait pas à ce sujet différent, et j'ai produit un livre (si je peux dire) infiniment raté* »<sup>5</sup>. La Chronologie des Œuvres romanesques de la Pléiade confirme ce défaut : « *Ce texte trop chargé de développement purement littéraire n'avait ni la fermeté ni l'unité de ton d'Alexis* »<sup>6</sup>. Au cours d'un entretien avec Mathieu Galey, l'auteur évoque les raisons de ce « gâchis » : « *j'avais voulu faire un roman : résultat naturellement nul, parce que j'étais persuadée à ce moment-là que pour être un romancier véritable, il s'agissait de prendre un sujet dans la réalité et de le transformer en termes romanesques. Je m'étais créé une idée de ce qu'un roman devait être : il fallait tel ou tel épisode, il fallait un intérêt amoureux : il fallait des paysages (...)* »<sup>7</sup>. Bien qu'une sorte de conformisme naïf « ait » fâcheusement déformé l'analyse des « *faits réels qui avaient inspiré ce roman* »<sup>4</sup>, publié en septembre 1931, chez Grasset, il reçut

---

<sup>1</sup> *Le Dialogue dans le marécage*, p. 177.

<sup>2</sup> *Le Dialogue dans le marécage*, p. 176.

<sup>3</sup> Carminella Biondi, op. cit., p. 33.

<sup>4</sup> *Avant-propos* de l'auteur, *Œuvres romanesques*, p. X.

<sup>5</sup> *Entretiens avec Patrick de Rosbo*, Mercure de France, 1972, p. 18.

<sup>6</sup> *Chronologie*, *Œuvres romanesques*, p. XVIII.

<sup>7</sup> *Les Yeux ouverts*, *Eurydice et Marcella*, p. 77.

néanmoins « un accueil varié, dans lequel somme toute prédominait l'éloge »<sup>1</sup>, notamment celui de Pierre Audiat<sup>2</sup> et surtout d'Edmond Jaloux<sup>3</sup>.

Il faut cependant souligner que Marguerite Yourcenar n'excluait pas que l'ouvrage reparaisse un jour ainsi que l'essai sur Pindare « pour le bénéfice des curieux, avec d'autres textes oubliés »<sup>4</sup>. Même si l'auteur précise, dans ses Entretiens avec Patrick de Rosbo : « J'ai interdit qu'on le réimprime, à moins que je le ré-écrive, ce que j'ai parfois envie de faire »<sup>5</sup>, les dispositions testamentaires de l'écrivain, qui datent de 1986, stipulent que Pindare et La Nouvelle Eurydice pourront figurer dans la Pléiade, « en très petits caractères »<sup>6</sup>, ce qui autorise Yvon Bernier à le publier dans le nouveau tirage des Œuvres romanesques.

Comme Marguerite Yourcenar annonce à Mathieu Galey : « Je raconterai l'effondrement de La Nouvelle Eurydice dans Quoi ? L'éternité »<sup>7</sup>, comme l'Avant-propos de l'auteur dans les Œuvres romanesques de la Pléiade confirme que « Quelques pages de Quoi ? L'éternité seront (...) consacrées à l'analyse de faits réels qui avaient inspiré ce roman »<sup>8</sup>, il faut reconnaître que le roman de 1931 relève bien de cette « quête de perfectionnement », qui pousse l'auteur à réécrire ses œuvres de jeunesse. Dans une phrase prémonitoire d'Archives du Nord, la mémorialiste écrivait : « Si le temps et l'énergie m'en sont donnés, peut-être continuerai-je jusqu'en 1914, jusqu'en 1939, jusqu'au moment où la plume me tombera des mains »<sup>8</sup>. Yvon Bernier souligne que, s'il n'a pas été donné à l'auteur de terminer Quoi ? L'éternité, « il est permis (...) d'apporter certaines précisions sur le contenu des pages manquantes (...). Il lui restait à évoquer les fins respectives de Jeanne et de Michel, pareillement morts d'un cancer à peu d'années d'intervalle. Chemin faisant, elle voulait aussi régler quelques comptes avec ses œuvres de jeunesse, en particulier avec La Nouvelle Eurydice »<sup>9</sup>. Michèle Sarde s'interroge à ce propos : « Sa mort fit œuvre de censure mais cet acte manqué à l'endroit d'un texte manqué laisse à réfléchir. Le récit de La Nouvelle Eurydice, cette tache aveugle dans l'œuvre yourcenarienne, serait-elle bien le signifiant par lequel le refoulé faisait retour ? On doit toujours s'interroger sur les raisons pour lesquelles un écrivain désavoue un de ses textes.

<sup>1</sup> Chronologie, Œuvres romanesques, p. XVIII.

<sup>2</sup> La Revue de France, Tome 6, 1<sup>er</sup> novembre 1931, p. 141-144.

<sup>3</sup> Les Nouvelles littéraires, 23 février 1932.

<sup>4</sup> Avant-propos de l'auteur, Œuvres romanesques, p. X.

<sup>5</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 19.

<sup>6</sup> Avertissement de l'éditeur, Œuvres romanesques, p. XI.

<sup>7</sup> Les Yeux ouverts, p. 77.

<sup>8</sup> Archives du Nord, Essais et mémoires, Pléiade, Tome II, 1991, p. 953.

<sup>9</sup> Yvon Bernier, Notes, Essais et mémoires, op. cit., p. 1433.

*Les raisons qu'il en a, quelques objectives qu'elles puissent paraître, sont plus ambivalentes qu'il ne semble de prime abord »<sup>1</sup>.*

Écrite en 1930, La Nouvelle Eurydice évoque « *le désarroi d'un jeune homme, entré pour la première fois dans l'intimité d'un couple, et ne parvenant pas à dégager la vérité du mensonge dans les confidences qui lui sont faites* »<sup>2</sup>. Il s'agit de Stanislas Langelier et du couple formé par Thérèse et Emmanuel d'Olinsauve, ami d'enfance de Stanislas. Selon les précisions données à Mathieu Galey, « *le thème (...) c'était l'histoire d'un jeune homme qui recherche une femme qu'il a vaguement aimée, et apprend qu'elle était mariée et qu'elle est morte. Il a d'abord beaucoup de peine à obtenir des renseignements, il se promène d'endroit en endroit, il tâche de retrouver sa tombe, il finit par retrouver cette tombe (...) en recueille des renseignements variés, les uns disant que la morte était la plus fidèle du monde, d'autres que c'était tout le contraire. Si bien qu'il n'arrive plus très bien à savoir ce qu'il pense d'elle et qui était la femme qu'il regrette* »<sup>3</sup> : il s'agit manifestement d'un « *roman de quête (...) basé sur une histoire réelle, la quête par Yourcenar de Jeanne et de Conrad, quête qui eut pour centre la région de Lausanne et de Zurich* », bien qu'il soit « *difficile de trouver des éléments qui permettent de situer le roman en Suisse* »<sup>4</sup>. Carminella Biondi confirme la valeur de quête du récit : « *La manière illusoire dont le sujet est traité apparente par moment la recherche du protagoniste à une aventure policière qui se doublerait d'une quête spirituelle* »<sup>5</sup>.

L'enquête policière menée par Stanislas Langelier recoupe étrangement celle de Marguerite Yourcenar qui rappelle à Mathieu Galey le point de départ de La Nouvelle Eurydice : « *C'était le fait que j'avais considéré comme très digne de respect et d'affection une femme que mon père avait failli épouser, et à laquelle il avait dû renoncer parce qu'elle ne voulait pas divorcer. Lorsque mon père est tombé malade, je me suis retrouvée dans la région qu'avait habitée cette femme. J'avais à ce moment là vingt-deux ans et j'ai tâché, moi aussi, comme le personnage de mon roman, de retrouver les amis de la morte (elle était morte entre temps). Naturellement j'ai obtenu des renseignements qui ne correspondaient pas toujours les uns avec les autres. Je suis allée voir le médecin*

---

<sup>1</sup> Michèle Sarde, *Troubles de l'herméneutique dans La Nouvelle Eurydice, Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, 1995, p. 410.

<sup>2</sup> *Chronologie, Œuvres romanesques*, p. XVIII.

<sup>3</sup> *Les Yeux ouverts*, p.78.

<sup>4</sup> Christian Papadopoulos : *Lausanne, présence et absence dans l'imaginaire de Marguerite Yourcenar*, in *La ville de Marguerite Yourcenar*, Éditions Racine, 1999, note 26, p. 710

<sup>5</sup> Carminella Biondi, op. cit., p. 77.

qui avait soigné cette femme, j'ai fini par retrouver le mari, et nous avons eu quelques conversations sur la disparue »<sup>1</sup>. Initialement, Marguerite Yourcenar trouve cet épisode de sa propre existence « intéressant et très singulier, parce que justement, ce n'était ni un sujet de roman d'amour, ni un roman d'ambition ou de vanité »<sup>2</sup>.

Thérèse d'Olinsauve est donc bien Jeanne de Vietinghoff, amie de Fernande de Crayencour, appelée Monique dans Souvenirs pieux et Jeanne de Reval dans Quoi ? L'éternité, amie de Michel de Crayencour et mariée à Egon de Reval, qui s'appelait Conrad de Vietinghoff. Lorsque Marguerite Yourcenar se trouve en Suisse avec son père, en 1927, elle apprend que Jeanne s'y trouve et la recherche. Mais elle est déjà morte. Elle recherche la tombe de Jeanne et la trouve à Jouxens-Mézerie, près de Lausanne. Elle évoque la recherche dans le chapitre La déchirure, dans Quoi ? L'éternité. « Les images suivantes seront celles de la neige suisse craquelante et immaculée quand je me rendais à travers bois sur la tombe de Jeanne, ou la neige molle, poussée par le vent sous la porte d'une pension de famille, où durant toute une heure de la nuit qui me parut des heures, j'ai attendu pour Michel malade le médecin qui tardait à venir »<sup>3</sup>.

Stanislas Langelier incarne Marguerite Yourcenar dans la mesure où l'auteur le peint sous les traits d'un jeune écrivain qui vient de publier son premier livre (– Il s'agit d'Alexis, de 1929 –) et qui est orphelin (ce qui est le cas de l'auteur à cette époque). Mais le rapprochement s'arrête là, car l'intrigue prend un tour tragique, comme le résume Michèle Goslar : « Stanislas rejoint un couple aimé jadis. S'ensuit une relation privilégiée avec la femme du couple, Thérèse dont le mari est peu présent. Le jeune homme l'interroge sur ce qui retient son mari ailleurs, soupçonnant une idylle. Les relations se compliquent au point que le jeune homme est chassé de la maison. Il y retourne (...) décide à déclarer sa passion, mais le couple a déménagé et il s'avère que la femme est morte à la suite d'une pneumonie contractée une nuit d'orage, alors qu'elle s'était décidée à rejoindre le jeune Stanislas. Celui-ci recherche le cimetière où elle est enterrée et ne le trouve pas. Rentré à Paris, il revoit le mari de Thérèse, Emmanuel, pour en savoir plus. Emmanuel ne peut cacher son désir pour Stanislas et, déçu de se voir rejeté, se suicide »<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> *Les Yeux ouverts*, p. 79.

<sup>2</sup> *Les Yeux ouverts*, p. 78.

<sup>3</sup> *Quoi ? L'éternité*, p. 1292.

<sup>4</sup> Michèle Goslar, *Yourcenar. Biographie* « *Qu'il eût été fade d'être heureux* ». Editions Racine, 1998, p. 92.

S'il est incontestable que le baiser d'Emmanuel, « *son visage convulsé, tremblant* » démentent ce que Stanislas avait pris pour de « *la pitié* », de « *la bonté* »<sup>1</sup>, dans la mesure où le baiser est suivi d'une tentative d'étranglement, si ce geste exprime, chez Emmanuel, un désir homosexuel, il est moins sûr que la réaction de rejet de Stanislas soit la seule cause du suicide de son ami, comme l'interprète Michel Goslar. Néanmoins, de l'avis de Marguerite Yourcenar elle-même, « *Les personnages étaient très livresques, la femme une image conventionnelle de femme vertueuse, ou au contraire, pas du tout vertueuse. Le mari, assez mystérieux, n'était pas mal dessiné, mais le jeune homme amoureux était très vague, il pouvait sortir de n'importe quel roman du XIX<sup>e</sup> siècle* »<sup>2</sup>. Même s'il faut renoncer à comprendre toute l'intrigue et la véritable portée des sentiments des protagonistes, il faut reconnaître, avec Michèle Goslar que « *La Nouvelle Eurydice est un livre dont les qualités d'écriture et de réflexion dépassent de loin cette faiblesse de l'intrigue* »<sup>3</sup>. Si l'on cherche, à travers les figures de la quête, comme le fit Laura Brignoli « *à travers les figures d'analogie du roman, la cohérence interne qu'elles assurent à son paysage imaginaire, contribuant ainsi à garder la valeur du texte en dépit des images, des longueurs, des passages livresques, doucereux ou affectés qui justifient la sévérité yourcenarienne* », on restera attentif « *à ce que le parti pris de l'insuccès n'aille pas influencer ni diriger* » l'analyse, on verra qu'« *à l'aveu de l'homosexuel, (- Alexis -), fait écho une quête désespérée de la femme aimée* »<sup>4</sup>.

Si l'on essaie de dégager le parcours existentiel de Stanislas, tel qu'il l'exprime au début de *La Nouvelle Eurydice* : « *- J'atteignais l'âge où l'on commence à chercher autour de soi les personnages de l'idylle, et peut-être de drame qu'on se croit dû par la vie* »<sup>5</sup> – et tel qu'il le résume in fine en l'assimilant à celui de Thérèse et d'Emmanuel : « *- La vie, avec ses contradictions, ses illusions, ses erreurs les a possédés comme en ce moment elle me possède* »<sup>6</sup>, on s'aperçoit que le roman présente une expérience de quête, apparemment infructueuse, qui tente de restituer « *une vue sur la vie* »<sup>7</sup>. Il s'agit de montrer comment, à travers la recherche de la personne aimée, d'abord, au-delà de la transposition du mythe, ensuite, se cache la quête de soi.

<sup>1</sup> *La Nouvelle Eurydice, Œuvres romanesques*, Pléiade, Tome I, 1991, p. 1314 (Edition de référence)

<sup>2</sup> *Les Yeux ouverts*, p. 78.

<sup>3</sup> Michèle Goslar, op. cit., p. 116.

<sup>4</sup> Laura Brignoli, op. cit., Ch. 3, p. 71.

<sup>5</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1251.

<sup>6</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1325.

<sup>7</sup> *Le Coup de grâce, préface*, « L'attachement d'Eric à Conrad (...) fait partie d'une vue sur la vie », Editions Folio, 1979, p. 132.

## I. De Vivombre à Ombrevive : les étapes de la recherche

Le domaine de Vivombre, demeure où résident Thérèse et Emmanuel d'Olinsauve, ami d'enfance du narrateur Stanislas Langelier, marque le point de départ du récit qui s'achève à Ombrevive, cimetière où ils sont enterrés. Thérèse incarne Jeanne de Reval, l'amie des parents de Marguerite Yourcenar qui se proposait d'écrire, en 1930, à travers La Nouvelle Eurydice, « *un roman d'influence, montrant le jeu des influences sur un être jeune* »<sup>1</sup>. Mais, comme l'estime Colette Gaudin, « *Au lieu d'un roman d'influence, Yourcenar a écrit en 1930 un roman de quête, transposant sa propre quête d'une femme disparue, autrefois aimée par son père (Jeanne de Vietinghoff) dans le récit d'un jeune homme cherchant la vérité sur la femme de son ami après la mort de celle-ci* »<sup>2</sup>. La quête d'Eurydice repose sur un diptyque : le retour de Stanislas au pays natal et le rendez-vous manqué une nuit des roses, au chapitre I, la recherche d'une morte, véritable catabase, qui se divise en deux temps : le troisième voyage à Vivombre, où Stanislas apprendra le départ de Thérèse, puis sa mort, au chapitre II et III et le voyage à Paris, marqué par la rencontre d'Emmanuel, son suicide, suivi de son inhumation à Ombrevive.

### *Le retour au pays natal*

Le premier voyage de Stanislas à Vivombre, en octobre, jour anniversaire de ses vingt-deux ans, correspond à la sortie du labyrinthe de l'enfance : « *– J'étais sorti de cette période obscure, tortueuse, engagée de toutes parts dans l'avenir, qu'on est convenu d'appeler l'enfance –* »<sup>3</sup>, à la fuite de l'adolescence, épuisée à conquérir un diplôme, à la recherche éperdue de l'aventure, confondue en quête du bonheur et de l'amour. La recherche du héros naît de la prise de conscience d'un manque existentiel : « *J'atteignais l'âge où l'on commence à chercher autour de soi les personnages de l'idylle, et peut-être du drame, qu'on se croit dû par la vie* »<sup>3</sup>. Il s'agit au départ d'un appel indistinct, en quelque sorte abstrait, dicté par le hasard. « *L'espoir d'un changement dans ma vie faisait de ce retour au pays natal une espèce d'aventure. J'avais foi au*

---

<sup>1</sup> *Les Yeux ouverts*, p. 82.

<sup>2</sup> Colette Gaudin, *Marguerite Yourcenar. A la surface du temps*, Editions Rodopi, 1994, p. 41.

<sup>3</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1251.



*bonheur, n'en ayant jamais eu, et aux passions, me figurant n'en pas connaître. Ce n'est pas nous, c'est Dieu, c'est le hasard plutôt, qui choisit nos amours, puisque je n'en avais pas vécu d'autres, c'est celui-là que je vais raconter »<sup>1</sup>.*

### ***Thérèse d'Olinsauve : les incertitudes de la quête***

D'octobre à juin, Stanislas va vivre auprès de Thérèse une passion « *tout imaginaire* » qui fera d'elle, plus tard « La Nouvelle Eurydice ». Avant même de raconter son aventure, le narrateur révèle l'ambiguïté de l'enjeu : « *Il est difficile, en essayant de se souvenir de ne pas inventer, et parce que plus tard on fut épris d'une femme, on anticipe de bonne foi l'amour qu'on eut pour elle* »<sup>1</sup>. Le décor pluvieux de ce « *temps d'arrière-automne* », lie, dans le souvenir de Stanislas le premier retour à Vivombre aux aspects qu'avait alors le paysage, « *un de ceux où l'universelle décoloration des choses tend à nous montrer, dans la lumière, un prestige auquel elles ont renoncé* »<sup>2</sup>. L'opposition entre deux types de temps, synchronique et diachronique, les distensions du temps où « *chaque tour de roue (...) faisant entrer dans cet avenir si passionnément envisagé d'avance, intégrait bientôt celui-ci au présent et bientôt au passé* »<sup>2</sup> reflètent les tâtonnements de la quête jusqu'à « *marquer de suspicion toute tentative de narration rétrospective véridique* »<sup>3</sup>.

Le personnage de Thérèse, tel que Stanislas l'entrevoit deux ans plus tôt, lors du mariage d'une de ses sœurs, renforce l'impression d'ambiguïté, par le caractère évanescent de sa présence, retardée par l'attente de son arrivée : « *La fiancée d'Emmanuel devait servir de demoiselle d'honneur ; elle était en retard ; on n'attendait plus qu'elle pour se rendre à l'église ; cette attente lui conférait une importance extraordinaire et le prestige de ne pas être là. Indifférent à sa beauté, dont je ne pensais pas m'éprendre, je m'aperçus qu'elle portait une robe presque rose, rappelant selon la mode de l'époque, le calice renversé d'un glaïeul et qu'un large chapeau de velours noir mettait sur son visage l'ombre pathétique qu'on voit au centre des vieux cadres. Cette vision qui tenait du roman et du songe resta dans ma mémoire, à la façon d'un objet aperçu derrière une glace sans tain, qu'on voit sans espérer l'atteindre, mais qui va se perdant, sous de*

---

<sup>1</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1251.

<sup>2</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1254.

<sup>3</sup> Colette Gaudin, op. cit., p. 83.

vagues profondeurs, à mesure que l'ombre, les reflets et la buée de notre haleine s'interposent entre lui et nous »<sup>1</sup>.

Comme le souligne Laura Brignoli, « la réification de Thérèse, étape vers l'évanescence, se fait par assimilation au règne végétal »<sup>2</sup>. Le personnage, évoqué « à travers une image de vêtement qui ignore sa personnalité » rejoint « l'universelle décoloration » du paysage, rappelle une vision onirique qui le frappe d'irréalité.

Si l'on confronte Thérèse à Monique, l'amie de Fernande de Crayencour, telle qu'elle apparaît lors du mariage de cette dernière avec Michel, dans Souvenirs pieux, on s'aperçoit qu'il s'agit bien de la même personne : « Une surprise attendait Michel, Fernande le présenta au dernier moment à sa demoiselle d'honneur, Monique, la belle Hollandaise, venue la veille de La Haye où elle rentrerait le soir même. Vêtue de velours rose, un grand feutre rose sur ses cheveux sombres, Monique éblouit et charma Michel »<sup>3</sup>. L'identification de Thérèse et de Monique à Jeanne de Reval ne fait plus de doute dans Quoi ? L'éternité : « Oui, c'était bien la ravissante apparition de velours rose qu'il a aperçue par un jour gris de novembre, il y a environ quatre ans. Jeanne de Reval... »<sup>4</sup> : Le troisième volume des Mémoires marque enfin l'aboutissement de la quête de la femme aimée, amorcée dès La Nouvelle Eurydice : contrairement à Stanislas, Michel de Crayencour, immédiatement saisi par la beauté de Jeanne, lui accorde une réalité authentique, confirmée par « une connivence charnelle » qui le fait « éclater en sanglots vingt-deux ans plus tard, dans sa chambre d'une clinique suisse, à la vue d'une corbeille de fleurs »<sup>5</sup> envoyée en sa mémoire.

Le personnage de Thérèse apparaît à travers une multiplicité de représentations « qui se pose comme signe d'inauthenticité »<sup>6</sup>. Son alliance avec Emmanuel, lié à Stanislas par une de ces amitiés d'enfant qui sont un culte et une passion tout ensemble, la rattache au même milieu, sinon au même monde que lui, au même endroit géographique puisque la maison de Longemeuse où ses parents avaient passé leur vie, « ne paraissait, vue de la route, qu'une autre aile de Vivombre »<sup>1</sup>. Thérèse apparaît à Stanislas à travers les lettres de son ami d'enfance, devenu son mari, « à travers le prestige qu'avait dans ce pays cette famille plus ancienne et différente des autres »<sup>1</sup>. Confondue avec les membres de

---

<sup>1</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1252.

<sup>2</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 74.

<sup>3</sup> *Souvenirs pieux*, p. 931.

<sup>4</sup> *Quoi ? L'éternité*, p. 1237.

<sup>5</sup> *Quoi ? L'éternité*, p. 1209.

<sup>6</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 76.

sa lignée, Thérèse perd toute spécificité individuelle. Stanislas le confie : « *Je me la représentais comme ces héroïnes de théâtre et de livres de vers, qui consolent les jeunes hommes romanesques de la banalité des vivantes. Je me la rappelais moins que je ne l'avouais à moi-même. Je finissais par confondre son visage avec ceux des portraits de femmes qu'il m'était arrivé d'apercevoir à Vivombre comme si, entrant dans cette famille, elle avait pris, avec le nom, la ressemblance des aïeules* »<sup>1</sup>. Selon l'analyse de Laura Brignoli, « *la pluralité des référents aboutit (...) à l'impossibilité de saisir un caractère fuyant* »<sup>2</sup>. Alors que la fiancée d'Emmanuel demeure, pendant de longs mois très floue pour Stanislas qui ne sait d'elle que son nom, son âge (...), la forme de sa bouche et la nuance de ses yeux, son passé ne suscite aucune nostalgie chez lui : « *Ayant aimé Thérèse pour des qualités que la vie développa plus tard, je ne regrette point de l'avoir si peu connue à une époque où elle n'était encore qu'elle-même* »<sup>3</sup>.

### ***Le triangle impossible***

Le premier séjour de Stanislas à Vivombre se déroule comme une tragédie romanesque en cinq actes dont le dernier est son départ : le premier comprend les tête-à-tête entre Thérèse et Stanislas, le second une conversation entre les deux amis, où Stanislas comprend qu'Emmanuel aime ailleurs et possède un secret indicible, le troisième un entretien nocturne du couple, suivi d'une tentative de suicide d'Emmanuel, l'avant dernier une tentative d'explication entre Stanislas et Thérèse, qui lui demande de partir au dernier acte.

### **La recherche de l'intimité.**

A son arrivée à Vivombre, la solitude totale de Stanislas dont une des sœurs, – la seule qui lui restât –, s'est mariée deux ans auparavant, dont les parents viennent de mourir, laissant vide et comme désaffectée la maison de Longemeuse, dont le seul ami, Emmanuel vient de s'absenter, semble favorable à sa rencontre avec Thérèse, à la naissance d'une passion : « *Thérèse me reçut dans une chambre éclairée par une lampe ; elle était vêtue d'une robe sans couleur, qui me parut quelconque parce qu'elle était simple, mais cette simplicité, en même temps*

---

<sup>1</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1253.

<sup>2</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 76.

<sup>3</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1252.

qu'elle me déçut, me toucha comme un nudité toute spirituelle et partant plus intime »<sup>1</sup>. La femme aimée ne retient l'attention du narrateur que par un signe vestimentaire purement négatif qui le rassure, comme s'il lui permettait de la désincarner, de faire d'elle le simple support de la quête spirituelle. A son départ de Vivombre, après son rendez-vous manqué, Stanislas retiendra ce détail : « Je reconnus Thérèse à la couleur de sa robe »<sup>2</sup>. Lorsque Pascaline, la femme de charge, lui permet de visiter Vivombre, à son troisième retour, le même vêtement hante son souvenir « comme toujours, lorsqu'on s'efforce d'en reconstituer l'image, je ne retrouvais du passé que des fragments irritants d'être incomplets, et cherchant à me représenter Thérèse, je me rappelais qu'elle portait souvent la même robe »<sup>3</sup>.

L'amour que Stanislas croit porter à Thérèse semble un obstacle à cette intimité : « Je me désespérais à songer que, justement parce que j'aimais Thérèse, je n'arriverais jamais auprès d'elle, à cette intimité qui vaut plus que l'amour »<sup>4</sup>. Toutefois le triangle amoureux formé par Emmanuel, Stanislas et Thérèse, « parcouru par un courant de désir »<sup>5</sup>, semble parfois connaître une « plénitude d'accord » dans l'atmosphère de calme et d'échange des longs mois passés à Vivombre, enrichie « des mille choses dont se compose une tendresse : les mains de Thérèse versant le thé du soir, les causeries sous la lampe, où s'édifie et se défait comme un château de cartes tout l'échafaudage humain, les lectures à haute voix, dont tous trois nous jouissions ensemble, et jusqu'à nos visites aux pauvres du village, et jusqu'au vieux piano, un peu désaccordé, qui pourtant traduisait Chopin »<sup>6</sup>. Il s'agit bien d'une intimité de l'esprit, où la vie du couple, devenue familière à Stanislas, tisse un courant d'émotions qui enrichit son souvenir de nostalgie : « Le souvenir des longs mois où j'habitais Vivombre se perd dans une continuité d'émotions si profondes qu'elles ressemblent à du calme. Nos causeries, empreintes du charme grave des choses abstraites, établissaient entre nous cette intimité de l'esprit plus rare que celle du cœur. D'elle, je glanai mille faits insignifiants, mais chers, dont était composée leur vie : si proche, si familier me devint leur amour, que je m'en souviens par moment comme d'un bonheur que j'ai perdu »<sup>7</sup>. Cette intimité de l'esprit exclut l'union charnelle qui

---

<sup>1</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1254.

<sup>2</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1270.

<sup>3</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1281.

<sup>4</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1260.

<sup>5</sup> Carminella Biondi, op. cit., p. 49.

<sup>6</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1271.

<sup>7</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1255.

hante les songes de Stanislas, accompagnés d'un sentiment de honte et de culpabilité : « *des images que j'eusse repoussées à l'état de veille me hantèrent durant les heures d'insomnie et m'envahirent dans mes rêves* »<sup>1</sup>. Après son départ de Vivombre, il reconnaît qu'il ne parvient même pas à l'imaginer : « *J'essayais vainement de l'imaginer près de moi dans l'abandon ou dans l'intimité charnelle : si étrange que ce fût, elle restait inséparable de Vivombre et de son ami lui-même ; bien que j'eusse désiré qu'elle m'aimât, je sentis qu'elle eût perdu quelque chose de son charme à n'être plus fidèle* »<sup>2</sup>. Au terme de son récit, lorsqu'il s'adresse à Thérèse morte, Stanislas précise bien l'orientation spirituelle de sa quête : « *Je m'étonne d'avoir voulu vous comprendre, d'avoir recherché cette possession de l'esprit plus vaine que celle du corps* »<sup>3</sup>.

### **Les oscillations de la quête : « la trouble indolence »**

Contrairement à Michel de Crayencour et à Jeanne de Reval auxquels « *Deux ou trois jours suffisent pour rétablir un peu de la calme chaleur de l'intimité de Scheveningue* »<sup>4</sup>, un obstacle majeur vient brûler « *la plénitude d'accord* » entre Stanislas, Thérèse et Emmanuel, à Vivombre : « *déchiré entre son amitié pour Emmanuel et son amour pour Thérèse, le narrateur ne dépasse jamais cet état inconfortable d'attente et d'insatisfaction (...), cette étape du besoin inassouvi* »<sup>5</sup> qui crée pour lui, auprès de la femme aimée « *une atmosphère étrange, irrespirable* »<sup>6</sup>, entraînant son départ. A son arrivée à Vivombre, lié à Emmanuel d'Olinsauve par « *une de ces amitiés d'enfant qui sont un culte et une passion tout ensemble* »<sup>7</sup>, Stanislas lui envie Thérèse comme il lui enviait « *son élégance, qui était presque de la grâce, son goût délicat, et jusqu'à l'indolence, qu'il portait dans sa vie* »<sup>8</sup>.

Avant l'arrivée d'Emmanuel, Stanislas s'imagine que la force de son amitié suffit à le défendre contre la tentation : « *Si folles que fussent les imaginations que je rapportais à Thérèse, l'idée de supplanter Emmanuel ne me venait même pas. Ce fut en découvrant à quel point la possession de Thérèse*

---

<sup>1</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1254.

<sup>2</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1266.

<sup>3</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1325.

<sup>4</sup> *Quoi ? L'éternité*, p. 1287.

<sup>5</sup> Carminella Biondi, op. cit., p. 45.

<sup>6</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1263.

<sup>7</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1252.

<sup>8</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1253.

*m'eût semblé criminelle, que je sentis combien m'était cher l'ami que je ne voulais pas trahir* »<sup>1</sup>. Soucieux de se rassurer lui-même, le narrateur ne se soucie pas de ce qu'éprouve la femme de son ami et se contente de sa sollicitude maternelle : *« trop occupé de ce qu'elle ne ressentait pas pour moi, je n'analysai point ce qu'elle ressentait pour un autre (...) parce que je la trouvais éloignée de toute fantaisie d'amour, soudain, je me pris à l'aimer »*<sup>2</sup>. Thérèse apparaît comme un prolongement d'Emmanuel : *« Par une sorte d'imitation tendre, j'en vins à chérir mon ami d'autant plus que je le découvrais en elle ; et si constante était la sensation de sa présence (...) que lorsqu'Emmanuel parut, j'eus l'impression qu'il continuait d'être là »*<sup>2</sup>.

### La fêlure

Lorsque, dans ses entretiens avec Emmanuel, Stanislas s'aperçoit que son ami n'emploie plus, à propos de Thérèse le langage de l'éloge, lorsqu'il n'ose plus douter qu'il aime « ailleurs », qu'il souffre, qu'il n'est pas heureux, il ne parvient pas à déchiffrer les signes de détresse qu'il lui fait parvenir ; alors qu'il sent en lui les soubresauts d'une quête éperdue de confidences, il ne parvient pas à les susciter : *« J'eusse désiré me rapprocher de lui, afin d'en obtenir de plus formelles confidences ; un scrupule me faisait reculer ces tentatives d'éclaircissement dont je n'eus que trop profité »*<sup>3</sup>. Le dialogue de sourds qui s'instaure entre les deux amis, ponctué de silences où se glisse « une gêne », un trouble devant la fixité du regard est un chef d'œuvre de non dits où chaque question se voit reprise en écho par la même question :

*« Emmanuel, dis-je, tu aimes quelqu'un d'autre.*

*- Qui ? » dit-il.*

*Il s'était levé. Au son de sa voix, je sus qu'il avait pâli. Il répéta :*

*« Qui ?*

*- Qui ? Je ne sais pas », lui dis-je*<sup>4</sup>.

Alors que Stanislas pourrait se reposer sur sa bonne conscience, puisqu'il n'a pas trahi son ami, son manque de lucidité laisse place à l'émotion et à la peur : *« Ses mains, son visage, ses yeux, où je croyais lire des reproches, parce que je m'en faisais à moi-même, tout en lui m'émouvait d'autant plus que je sentais chaque*

---

<sup>1</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1254.

<sup>2</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1255.

<sup>3</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1256.

<sup>4</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1257.

*jour ma loyauté plus fragile* »<sup>1</sup>. Comme le discerne Laura Brignoli, Emmanuel reste à bien des égards « *le personnage le plus ambigu du roman, n'avouant que de façon détournée et, somme toute indéchiffrable, son probable penchant homosexuel qui peut constituer la clef de toute l'histoire* »<sup>2</sup>. En effet, lorsqu'il s'apprête à faire part à son ami de son secret, sa retenue balbutiante est l'équivalent d'un aveu :

« - *Ecoute* » dit-il.

*J'attendis. Il se taisait pourtant. Quelque chose de suppliant avait passé dans sa voix. Brusquement, avec une sorte de détresse :*

« *Ah ! Stanislas, tu es si jeune...* »<sup>3</sup>

L'impuissance du narrateur, le souvenir persistant de cette scène, en lui plus tard, montrent bien que les seuls moments d'authenticité dans ce roman concernent les passages où Emmanuel est le plus près d'avouer son amour à Stanislas : « *J'aurais voulu m'expliquer, comprendre (...) Je me souviendrais toujours, avec un serrement de cœur, de la détresse de son sourire* »<sup>3</sup>.

Comme il est courant dans l'amitié, l'attachement de Stanislas pour Emmanuel sort grandi de cette épreuve, contrairement à son amour pour Thérèse : « *Chose étrange, notre affection avait, non pas diminué, mais grandi : me rappelant l'image délicate, mais banale, de Thérèse fiancée, je me demandais si ce n'était pas de lui qu'elle tenait tout ce qui maintenant me charmait en elle* »<sup>1</sup>. Au lieu de lever l'ambiguïté, le narrateur cultive les contradictions de sa situation auprès de Thérèse : « *La fausseté de ma situation près d'elle m'apparut avec une telle évidence que je me levai comme pour m'en arracher. Je n'en souffrais point cependant : je sais trop combien je me plaisais dans cette trouble indolence* »<sup>4</sup>. Au lieu d'éclaircir l'objet de sa quête, Stanislas prête à chacun des époux une intention égoïste ; il soupçonne Thérèse : « *J'en vins à penser qu'elle ne m'avait reçu, puis gardé à Vivombre, qu'afin de voir si la jalousie, chez Emmanuel, suffirait à réveiller l'amour, et qu'elle m'en voulait d'avoir si peu réussi* »<sup>1</sup>. (...) « *Je revois en esprit les longues heures où Emmanuel nous abandonnait l'un à l'autre, soit qu'il n'eût pas de soupçons, qu'il voulût peut-être se punir d'en avoir, ou qu'il trouvât dans ma présence un prétexte pour délaisser Thérèse* »<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1256.

<sup>2</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 78.

<sup>3</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1258.

<sup>4</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1259.

## La recherche du centre

Comme le souligne Carminella Biondi, Stanislas n'est « *ni assez innocent, ni assez passionné, ni assez courageux pour passer de l'attente à l'expérience de ce qu'il croyait être le bonheur* »<sup>1</sup>. Tirailé entre l'amitié pour Emmanuel et l'amour pour Thérèse, il cherche éperdument un centre à partir duquel il pourrait ordonner sa quête : « *Tout, la nuit travaillée d'étoiles, l'attente découragée de cette femme dans la chambre inférieure, et l'amour plus vulgaire auquel peut-être, à cette minute, Emmanuel s'abandonnait ailleurs, convergeait à moi comme si je me trouvais au centre du désir. Je me levai et ouvrit la porte : ce geste qui déjà me rapprochait d'elle, me rendit à la conscience du peu que j'osais quand je n'étais plus seul. Bien que je descendisse dans l'espoir de l'êtreindre, quelque chose en moi savait d'avance que je ne lui parlerais même pas* »<sup>2</sup>. Indécis, velléitaire, défaitiste, Stanislas a préféré « *rester dans ce limbe où l'on n'est ni damné ni sauvé, mais où l'on est, en réalité, perdu* »<sup>1</sup>, selon la formule de Carminella Biondi.

Arrêté sur le palier du premier étage, Stanislas assiste en témoin muet à travers la porte vitrée du salon, à la scène de retrouvailles entre Thérèse et Emmanuel, arrivé brusquement en pleine nuit. Alors qu'il aurait pu, quelques minutes plus tôt, trouver Thérèse seule, ce décalage temporel, associé au décalage spatial, figuré par la cloison de verre qui le sépare de la scène, fait de cet épisode du drame, un double rendez-vous manqué : « *la notion du retour d'Emmanuel me parvint avec quelque retard, comme le faisait toute la vie (...) Ce moment de leur vie se transfigurait à mes yeux, par le prestige de la distance, dans le double rayonnement de la lampe et du foyer* »<sup>2</sup>. L'écran de verre reprend l'image de « *la glace sans tain* » à travers laquelle lui apparut Thérèse, la première fois qu'il la vit et représente l'obstacle à la quête, présent tout au long du roman, de manière récurrente : « *Et cependant, derrière ce vitrage qui me séparait, non d'eux-mêmes, mais plutôt de leur vie, j'avais la sensation d'assister à leurs débats intérieurs, comme s'ils agissaient dans du cristal* »<sup>3</sup>. Le lendemain, Stanislas s'entretient avec Thérèse « *au bord d'une citerne où l'eau gelée, comme un terne miroir,*

---

<sup>1</sup> Carminella Biondi, op. cit., p. 46.

<sup>2</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1259.

<sup>3</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1264.



*reflétait vaguement l'aspect laiteux du ciel* »<sup>1</sup>. Témoin muet de cette scène nocturne, Stanislas est beaucoup plus intéressé par Emmanuel que par la femme aimée : « *mon cœur se gonfla d'une pitié si tristement fraternelle qu'en cet instant j'oubliai Thérèse* »<sup>2</sup>. La quête du narrateur consiste à interpréter les mouvements, les gestes, les expressions des deux partenaires : « *Je m'apercevais que ce n'est pas sur le visage qui parle, et qui se vide, en parlant de toute expression (...) mais sur le visage qui écoute, qu'on recueille l'empreinte des paroles prononcées* »<sup>1</sup>. Comme lors de la conversation avec son ami, Stanislas tient à faire planer sur la scène toute l'opacité du non dit : « *Tout à coup, Emmanuel dut poser une question que depuis longtemps il ne retenait qu'à peine ; Thérèse lui répondit par une geste de dénégation lente, soudain, avec une amertume étrange, j'eus l'impression qu'il s'agissait de moi* »<sup>1</sup> ; il ne peut s'agir, fatalement que des relations – platoniques ou non – qu'elle entretient avec Stanislas ; quoi qu'il en soit, sa quête n'aboutit pas : « *J'aurais tout donné pour pénétrer ce drame dont je n'étais que le témoin (...) je me précipitai dans ma chambre* »<sup>1</sup>.

### **L'échec de la quête**

L'ultime scène d'explication entre Thérèse et Stanislas se solde par le congé qu'elle lui intime de prendre : incapable de percevoir ce qu'il éprouve pour elle, partagé entre la haine, la colère, la cruauté qu'il ressent à son égard, « *forcé par son récit de ne lui supposer qu'une misérable rivale* »<sup>3</sup>, le narrateur s'entête à lui faire avouer qu'Emmanuel ne l'aime plus, sent « *l'étrange besoin de l'approuver et même de légitimer ses fautes* »<sup>3</sup>. Uniquement préoccupé de lui-même, Stanislas échafaude l'hypothèse qu'elle cherche à l'éloigner parce qu'elle craint d'être faible, s'obstine à lui demander si c'est bien elle qui le chasse, accumule les maladresses jusqu'à la faire pleurer. Si le narrateur avait été aussi sensible que Proust aux « *intermittences du cœur* », il n'aurait pas manqué d'être sensible, lors de cet ultime entretien « *aux indices, ambigus certes, puisque rien ne sera jamais explicité – mais néanmoins présents –, du probable penchant d'Emmanuel* »<sup>3</sup>, comme les décèle Laura Brignoli : Ainsi, lorsqu'il lui dit :

« *Mais, Thérèse, puisqu'il vous trompe* » -, elle répond :

« - *Il ne me trompe pas* »,

<sup>1</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1260.

<sup>2</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1259.

<sup>3</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 89.

ce qui semble contredit par le mobile de son suicide, la nuit précédente, à quatre heures du matin :

« *Ce matin, il a voulu mourir...*

- *Pour cette femme ? (...)*

Elle répéta gravement :

« *Pour une femme* »<sup>1</sup>.

Si l'on songe que ce suicide, – qui ne suscite que du dégoût chez Stanislas, assez lâche pour apprécier que « *l'alibi du sommeil* » l'ait « *sauvé d'être témoin* », simplement triste de n'avoir rien su de celui qu'il avait « *cru son ami* »<sup>-1</sup>, Emmanuel s'y résoudra plus tard, à Paris, il n'est pas interdit de supposer « *que Thérèse connaisse la vérité, mais qu'elle n'ait pas la force de la révéler à Stanislas : un jeu de dit et de non dit, de vérités en apparence simples, et de mensonges apparemment bouleversants s'ensuit* »<sup>2</sup>. La façon, notamment, dont Thérèse s'interrompt pour ne pas achever une phrase, qui risquerait d'aller trop loin, et pour la compléter de manière décente, autoriserait le lecteur à décrypter une référence à l'amour homosexuel d'Emmanuel pour son ami :

« *Stanislas, je puis vous assurer qu'Emmanuel vous aime...* »

Elle se raidit pour achever sa phrase :

« *Vous aime beaucoup* ».

La préférence très nette qu'accorde Stanislas à son ami l'empêche de reconnaître l'amour que lui porte Thérèse, qui parle à travers « *son rire de plus en plus bas, différent du sien, qui semblait s'échapper par une fêlure du cœur* »<sup>3</sup> lorsqu'elle lui dit :

« *Si vous m'aimiez, vous auriez compris...*

- *Quoi ? lui dis-je*

- *... qu'il fallait partir* »<sup>3</sup>.

Puisqu'Emmanuel ne l'aimait plus, puisqu'elle essayait d'y renoncer, il était facile à Stanislas de compléter la phrase : « - *Vous auriez compris* » par la subordonnée : « *que je vous aimais* ». Il faut reconnaître néanmoins qu'un soupçon, à ce propos, l'effleure lorsqu'il remarque : « *L'idée ne me vint pas qu'elle pleurait, non seulement parce qu'Emmanuel avait cessé de l'aimer, mais parce qu'elle aimait quelqu'un d'autre, ou du moins parce qu'il lui aurait été doux, à cette heure, de se laisser aimer. Je n'y pensai point ; peut-être ne fus-je jamais si près d'elle qu'en*

---

<sup>1</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1263.

<sup>2</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 89.

<sup>3</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1264.

*cet instant où j'y renonçai* »<sup>1</sup>. Non seulement l'amitié d'Emmanuel prévaut sur l'amour pour Thérèse, mais elle permet à Stanislas d'échapper à la culpabilité qu'entraîne son désir : « *L'infidélité d'Emmanuel me parut moins coupable que ne l'avait été mon désir ; j'en voulais moins à mon ami de la trahir qu'à moi-même d'avoir cherché à la toucher* »<sup>1</sup>.

Le moment du départ de Stanislas confirme les rapports ambigus entre les trois personnages, l'absence de responsabilité de chacun vis-à-vis de l'autre, l'évanescence de Thérèse, qui rend heureux le narrateur, « *comme d'une épreuve évitée* »<sup>2</sup> et clôt le premier séjour à Vivombre par la prise de conscience, chez le narrateur de sa prédilection : « *j'admis qu'il ne dépendait pas d'Emmanuel de revenir à Thérèse, comme il ne dépendait pas de moi de me déprendre d'elle (...)* *Le silence, et la certitude qu'Emmanuel m'avait compris, renouaient bizarrement entre nous l'intimité d'autrefois ; nous nous embrassâmes en nous disant adieu ; je me demande si ce n'était pas surtout Emmanuel que j'aimais* »<sup>2</sup>.

### ***La nuit des roses : Avril à Longemeuse***

#### **La maladie de l'amour**

De retour à Paris, loin de connaître la stabilité, Stanislas se sent envahir par l'ennui, « *comme une forme insidieuse de malheur* »<sup>2</sup>, car rien, même sa vie n'a l'air de le concerner. Insensible aux avances d'une femme qui lui rappellent l'indifférence de Thérèse, il se sent gagné par l'amour, comme par une fièvre ou un venin : « *L'amour, par le désir, se répandit dans mon corps, dans mon cerveau par la douleur. (...) Mon amour s'accrut, ou plutôt s'envenima, moins parce qu'elle m'inspirait du désir, que parce que d'autres femmes ne m'en inspiraient plus* »<sup>2</sup>. Incapable de se remettre à des travaux littéraires, il doute de lui : « *je ne m'estimais pas assez pour me contenter* »<sup>3</sup>. Il fait de Thérèse le centre de gravité de sa vie, pour fuir le vide : « *L'univers et moi-même ne m'intéressaient plus que par rapport à cette femme* »<sup>2</sup>. L'absence de réponse aux lettres écrites à Thérèse ne fait que renforcer son évanescence progressive, thème récurrent du roman. « *Ce silence m'accable ; j'avais la sensation de lutter contre un être*

---

<sup>1</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1264.

<sup>2</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1265.

<sup>3</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1266.

*impalpable* »<sup>1</sup>. Sous l'empire de « *l'agitation* », se cachant à lui-même la décision de départ pour ne pas se dissuader, il repart un soir pour Vivombre.

### Le rendez-vous manqué

La prudence et les scrupules à l'égard d'Emmanuel, donnent à la tentation de Stanislas un caractère provisoire, subreptice, hasardeux : s'il reconnaît qu'il aime par-dessus tout Thérèse, il ne l'aime « *point assez pour risquer d'en recevoir un affront* » : au lieu de s'aventurer chez elle, il lui demande par une lettre écrite au crayon de lui accorder un entretien d'une heure chez lui, dans la soirée, à Longemeuse, gagné par les chemins de traverse, pour éviter de rencontrer Emmanuel. Comme le narrateur n'ignore pas que Thérèse passe tous les soirs, devant la grille de Longemeuse, sa quête demeure balbutiante, passive : « *j'espérais qu'elle ne refuserait pas de me parler, ne fût-ce que de l'autre côté du seuil ; pour tout dire, j'espérais davantage* »<sup>1</sup>.

A son arrivée à Longemeuse, la nature paraît favoriser sa rencontre avec Thérèse, car les premières lueurs de l'aube remplacent « *ce moment si triste où tout semble encore infecté de nuit* »<sup>1</sup>, les fenêtres ouvertes chassent l'ombre qui semble « *aussi s'opposer à son retour* »<sup>2</sup>. Une certaine osmose s'établit entre Stanislas et le décor : « *quelque chose se communiquait à moi de l'allègre verdure du matin* »<sup>1</sup>. (...) « *J'allais et venais de la pelouse à la grille, dans cette transparence sans ombre, un peu grisé par les ferments du printemps* »<sup>2</sup>. La présence des roses semble symboliser celle de Thérèse, puisqu'elles viennent de parterres de Vivombre ; cependant Stanislas paraît incapable de déchiffrer les signes manifestes de complicité que lui offre la nature : surtout préoccupé de lui-même, il renonce à embellir sa maison de roses, car il craint, si Thérèse ne vient pas, « *d'accentuer l'amertume de sa déception* »<sup>2</sup>.

Paradoxalement, cette nuit des roses voit l'accouplement des éléments de la nature sous les yeux du narrateur, qui s'unit à eux : « *des bourrasques chaudes me frappaient au visage ; le pollen, se détachant des arbres, tournoyait en vibrant ; je sentais, avec une sorte d'impure douceur, glisser sur la figure cette vivante pluie d'atomes. A ce moment, comme souvent depuis lors, j'avais la sensation d'être mêlé à tout. Ces notes secrètes des arbres, plus riches que les nôtres, en frémissement et en murmures, m'apportaient l'émotion d'une puberté*

---

<sup>1</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1266.

<sup>2</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1267.

nouvelle »<sup>1</sup>. Comme l'écrit Laura Brignoli, « *l'orage métaphorise l'union sexuelle des éléments de la nature (...) Ces violents accouplements cosmiques empêchent l'union humaine (...) C'est la nature qui rend impossible un rapport considéré comme inévitable si seulement Thérèse avait pu rejoindre Stanislas* »<sup>2</sup>. Le narrateur est suffisamment averti de la menace qui plane : « *D'énormes nuages noirs, de ceux que gonflent les ondées d'Avril et qui font songer à des fécondités monstrueuses, s'arrondissaient vaguement sur ma tête* »<sup>3</sup>. La certitude de la venue de Thérèse n'est jamais confrontée à la réalité extérieure : « *à force de le vouloir, j'étais persuadé qu'elle viendrait* »<sup>3</sup> (...) « *comme si elle me l'avait promis, et que douter de sa parole eût été lui faire injure* »<sup>1</sup>.

Incapable d'attendre, le narrateur se comporte comme un enfant, s'interroge sur l'objet de sa quête : « *Je ne savais pas, à cette heure où je n'attendais qu'elle, si c'était bien cette femme que je rêvais d'êtreindre, ou plutôt toute la vie* »<sup>1</sup>. Vaincu par l'avidité brutale de son désir, Stanislas cède aux pulsions de son inconscient : « *j'eusse souhaité qu'elle fût morte, la faire souffrir, être mort. (...) je préférerais qu'elle ne vînt plus : je savais trop, si elle venait, que tout maintenant se bornerait à pleurer sur son épaule, comme si j'avais été son enfant* »<sup>1</sup>. Au lieu de réaliser que Thérèse, peut-être, connaît le même avatar que lui, le narrateur renonce à toute maîtrise et cède à l'orage : « *J'acceptai la pluie comme une sorte d'acquiescement sauvage. Je m'abandonnai, la tête entre les mains, trop las pour espérer encore, trop accablé pour avoir le courage de ne plus attendre* »<sup>1</sup>. Les cauchemars de la nuit n'excluent pas cependant la venue de Thérèse : « *il me semblait l'entendre, reconnaître sa voix ; je me levais ; je ne percevais plus que les heurts assourdissants du vent ; je me recouchai brisé, et m'endormis* »<sup>1</sup>.

Le lendemain de cette nuit épuisante n'est qu'une longue entreprise de culpabilisation et de rationalisation : « *La candeur du matin* » rend à l'espace « *son visage de sérénité* »<sup>1</sup>. Face à la détresse d'une possibilité perdue, Stanislas n'impute sa faute qu'à lui-même. « *Ma passion pour cette femme si obstinément fidèle me semblait criminelle, maintenant que je la jugeais sans espoir*<sup>4</sup> (...) *je comprenais que quelque chose n'avait pas eu lieu, n'aurait pas lieu, et sans doute par ma faute. Je sentais vaguement que, plus habile, plus sincère, plus épris peut-*

<sup>1</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1268.

<sup>2</sup> Laura Brignoli, op. cit., note 13, p. 96.

<sup>3</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1267.

<sup>4</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1269.

*être, j'aurais été plus aimé, ou que, plus loyal, je n'aurais pas tant souffert (...) j'avais manqué à la fois le rôle de l'amant respectueux et de l'ami fidèle »<sup>1</sup>.*

Le renoncement à Thérèse n'est pour le narrateur que la seule preuve d'amour digne d'elle, une illusion d'héroïsme : *« je me crus héroïque en renonçant à un amour que peut-être je n'aurais jamais obtenu »<sup>2</sup>*. L'idée que la femme aimée n'est qu'un prétexte, qu'il recherche en elle tout ce qui lui échappe, par goût, précisément, d'une quête perpétuellement inachevée, effleure son esprit : *« Ceux qui diront, avec un sourire, que je cédaï ce que je ne possédais pas, ignorent que le plus pénible, c'est justement de renoncer à poursuivre tout ce qui reste de possibilité dans le refus d'une femme »<sup>2</sup>*. La rose ramassée par terre, serrée entre deux feuilles n'est qu'un avertissement prémonitoire : *« Je me disais que mon amour finirait par se dessécher, perdrait sa couleur, son parfum, car la mémoire ne garde des choses, et surtout des pensées, qu'une empreinte infidèle, et se souvenir n'est qu'une façon d'oublier »<sup>2</sup>*. Le retour de la lumière dissipe les brumes de la quête : *« Tout en moi comme autour de moi, était clair, précis, délimité : j'avais aimé une femme qui ne s'était pas offerte ; j'en avais souffert ; j'avais dépassé ma souffrance, je partais »<sup>2</sup>*. La dernière vision de Thérèse, entourée de fourrures comme si elle avait pris froid, le geste de détourner la tête, d'aussi loin qu'elle voit Stanislas et d'ordonner au chauffeur de son automobile de démarrer marque une séparation définitive, lourde de détresse et d'humiliation pour le narrateur : *« Ainsi, à mesure que nous avançons dans la vie, se ferment comme autant de portes toutes les chances que nous avons rendues vaines, et peu à peu, nous laissant seuls comme nous le serons dans la mort, se séparent de nous les innombrables personnages que nous n'avons pas été »<sup>1</sup>*. L'amertume de Stanislas se voit néanmoins tempérée par sa lucidité : *« l'humiliation que venait de m'infliger Thérèse ne m'avait pas fait souffrir, car je la jugeais méritée : je trouvais naturel que cette femme, qui pardonnait tout, ne me pardonnât point d'avoir osé l'aimer »<sup>2</sup>*.

### **La mise en abyme**

La nuit des roses a permis au narrateur, de retour à Paris, de prendre ses distances à l'égard de Thérèse, dont il ne reste plus en lui qu'un souvenir, réifié et comparé à l'un *« de ces objets chers, mais inutiles, rangés dans un tiroir*

---

<sup>1</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1270.

<sup>2</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1269.

(...) et d'où on ne les sort d'ordinaire, que pour les montrer à quelqu'un »<sup>1</sup>. L'absence de confidents prive Stanislas d'utiliser son passé ; sa première expérience le détourne de « recommencer l'amour »<sup>2</sup>, le pousse à mépriser les femmes qui s'offrent à lui, à se borner aux complices plus faciles comme le héros de Volupté chez Sainte-Beuve ; moins d'un an après son deuxième retour à Vivombre, il se résout même à vendre Longemeuse à ses amis, rompant ainsi « la dernière amarre » qui le retenait au passé. Bien qu'il doute toujours de lui-même, sa quête intérieure a progressé : « Entre ce que je sens et ce que je pourrais ressentir, je n'arrive pas à tracer une ligne de démarcation bien nette, et je crains d'autant plus le mensonge que je risque, à mon insu, de m'y laisser glisser »<sup>1</sup>. Remarque toute Gidienne, qui rejoint celle d'Edouard dans Les Faux Monnayeurs : « L'analyse psychologique a perdu pour moi tout intérêt du jour où je me suis avisé que l'homme éprouve ce qu'il s'imagine éprouver. De là à penser qu'il s'imagine éprouver ce qu'il éprouve (...) dans le domaine des sentiments, le réel ne se distingue pas de l'imaginaire »<sup>3</sup>.

Stanislas réalise que l'objet de sa quête est précisément l'insaisissable, la part manquante, ce qui rend Thérèse unique : « Thérèse était irremplaçable, justement parce que je l'avais moins convoitée qu'aimée ; aucune maîtresse n'aurait pu m'en tenir lieu, car ce n'était pas l'amante qui me manquait en elle »<sup>2</sup>. Même le portrait qu'il donne d'elle dans son premier livre ne lui paraît pas authentique : « J'avais achevé mon premier livre, j'avais cru, en l'écrivant, donner à Thérèse une image exacte, ou du moins nuancée : je m'aperçus quand il fut terminé, que ce portrait ne lui ressemblait pas »<sup>2</sup>. L'image de « la glace sans tain », – première apparition de Thérèse – apparaît dans cette mise en abyme de la vie du narrateur, qui recouvre, en palimpseste celle de la romancière elle-même, dont le premier ouvrage – Alexis – connu en 1929 le même succès imprévu. Alors que le narrateur s'efforce de refouler de sa vie consciente le souvenir de Thérèse, sa mémoire affective lui rappelle qu'elle a remonté avec lui les Champs-Élysées, un soir comme Octave et Remo, grands oncles de Marguerite Yourcenar, dans Souvenirs pieux : « Leur promenade les conduit aux Champs-Élysées brillamment éclairés, bleus encore d'un reste de soir d'été »<sup>4</sup> : incapable d'obtenir de ces amis récents un seul enseignement sur Thérèse d'Olinsauve, Stanislas part une troisième fois à sa recherche, se rend à Nancy pour prendre la correspondance

<sup>1</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1270.

<sup>2</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1271.

<sup>3</sup> André Gide, *Les Faux Monnayeurs*, Folio, 1925, p. 73.

<sup>4</sup> *Souvenir pieux*, p. 821.

de Vives : c'est à nouveau le manque qui fait rebondir la quête : « *L'impossibilité de rien apprendre me fit aventurer davantage* »<sup>1</sup>. Thérèse appartient dorénavant au mythe.

## II. La transposition du mythe

Pour Marguerite Yourcenar, la mythologie représente « *une tentative de langage universel* »<sup>2</sup>. Le recours au mythe, défini comme « *un récit des origines* »<sup>3</sup>, permet au dramaturge, grâce à « *l'emploi d'un sujet connu, détails débrouillés d'avance, décor planté de tout temps, (...) de vaquer à l'essentiel* »<sup>4</sup>. L'étymologie même du mot *Μυθολογία* rappelle que « *la chose est grecque, comme le mot* »<sup>5</sup>, fait de « *la tradition grecque (...) cette clef des Champs Elyséens* ». Ce qui compte dans le roman *Alexis*, paru en 1929, c'est que les personnages « *aient tous les deux des bases qui ne soient pas ce qu'on appelle sottement "matérialistes"* » et, dans la période suivante, dans la décennie 1929-1939, « *c'est le mythe surtout qui exprimait cela, le contact perpétuel de l'être humain avec l'éternel, vu à travers les dieux grecs* »<sup>6</sup>. De Virgile à Paul Valéry, « *le prestige des mythes a peu à peu transformé en concepts mythologiques les lieux eux-mêmes où le mythe prit naissance, établissant ainsi un grand pays fictif parallèle à celui des cartes, où Cythère et Lesbos sont des îles, mais aussi des vues sur l'amour, qui comprend les bouches des Enfers, mais aussi le Golfe de Corinthe (...)* »<sup>7</sup>. Dans cette perspective, selon l'analyse de Colette Gaudin, « *le mythe a pour Yourcenar la dignité d'un élément culturel fondamental, qui traverse les frontières et se transmet de génération en génération* »<sup>8</sup>, « *le récit mythique est (...) comme un condensé des siècles qui s'échelonnent entre l'antiquité homérique et nous* »<sup>9</sup>. Dans la période grecque et italienne de l'auteur,

---

<sup>1</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1272.

<sup>2</sup> *Mythologie Grecque et Mythologie de la Grèce, En pèlerin et en étranger, Essais et mémoires*, Pléiade, Tome II, 1991, p. 440.

<sup>3</sup> *Encyclopedia Universalis*, Volume II.

<sup>4</sup> *En pèlerin et en étranger*, p. 440.

<sup>5</sup> *En pèlerin et en étranger*, p. 441.

<sup>6</sup> *Les Yeux ouverts*, p. 36.

<sup>7</sup> *En pèlerin et en étranger*, p. 443.

<sup>8</sup> Colette Gaudin, op. cit., p. 65.

<sup>9</sup> Colette Gaudin, op. cit., p. 72.



« l'appel au mythe exprimait cette ferveur, cette sensation d'être reliée à tout »<sup>1</sup>, sa « métaphysique s'exprimait par la recherche du mythe » qui était pour elle « une approche de l'absolu. Pour tâcher de découvrir sous l'être humain ce qu'il y a en lui de durable, ou (...) d'éternel »<sup>2</sup>.

Les dieux et les héros de ces récits représentent à la fois des individus et des forces naturelles, « les grands archétypes communs à toutes les cultures, qui portent la marque de l'insistance de l'inconscient », « des modèles de passion ou d'action comme Icare, Orphée ou Thésée dont les aventures sont liées à des parcours d'espace, à des voyages initiatiques vers les hauteurs du soleil ou les profondeurs chtoniennes »<sup>3</sup>. Le personnage d'Orphée, prêtre d'Apollon et de Dionysos chanté à la fois par Ovide au livre X de ses *Métamorphoses* et par Virgile au livre IV des *Géorgiques* incarne la figure du poète, celle de l'amant, parti à la recherche de sa femme aimée aux Enfers, celle du voyageur de l'au-delà, maître de la mort et de la résurrection. La version de Virgile est la plus complète, car, aux côtés d'Orphée et d'Eurydice figure le berger Aristée ; un jour, Eurydice, épouse d'Orphée, pour échapper à la poursuite d'Aristée n'aperçut pas un serpent (...) qui allait lui donner la mort. Orphée le punit en faisant mourir toutes ses abeilles. Les deux poètes latins racontent la catabase, - descente aux Enfers d'Orphée -, qui suit la première mort d'Eurydice, la loi imposée par Proserpine interdisant à Orphée de se retourner pour voir son épouse ; Orphée, vaincu par l'amour, égaré par son délire, viole cet interdit, perd pour la seconde fois son épouse. De retour à la lumière, il pleure Eurydice, renonce à tout commerce avec les femmes. Selon Virgile, les femmes Thraces, irritées de son mépris, le mettent en pièces ; Ovide précise que « ce fut lui qui apprit aux peuples de la Thrace à reporter leur amour sur des enfants mâles... »<sup>4</sup>. Platon affirme, dans *Le Banquet*, que « les dieux renvoyèrent de l'Hadès Orphée, fils d'Oeagros, sans rien lui accorder et (...) ne lui montrèrent qu'un fantôme de la femme qu'il était venu chercher, au lieu de lui donner la femme elle-même, parce que, n'étant qu'un joueur de cithare, il montra peu de courage et n'eut pas le cœur de mourir pour son amour, comme Alceste, et chercha le moyen de pénétrer vivant dans l'Hadès ; aussi les dieux lui firent payer sa lâcheté et le firent mettre à mort par des femmes »<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> *Les Yeux ouverts*, p. 36.

<sup>2</sup> *Les Yeux ouverts*, p. 87.

<sup>3</sup> Colette Gaudin, op. cit., p. 72.

<sup>4</sup> Ovide, *Métamorphoses*, Livre X, vers 83, Les Belles Lettres, 1985.

<sup>5</sup> Platon, *Le Banquet*, 179c-180c, Garnier Flammarion, 1964, p. 39.

Comme le remarque Michèle Sarde, « *A ne s'en tenir qu'au moyen mythique élémentaire, il est certain que des correspondances se font jour entre les composantes diégétiques du texte et la matrice symbolique orphique* »<sup>1</sup>. Dans le roman *La Nouvelle Eurydice*, ces correspondances concernent à la fois les personnages, la situation évoquée, le mystère inscrit dans la ligne de fuite du récit et le titre lui-même.

### *Les personnages*

Aux trois grandes figures mythiques présentes dans le récit de Virgile : Aristée, Orphée et Eurydice, répondent respectivement Stanislas, Emmanuel et Thérèse d'Olinsauve. La parenté spirituelle, qui unit Stanislas et Emmanuel rejoint la donnée mythique, car Orphée et Aristée sont tous deux fils du soleil, lui-même père d'Eurydice. De même que le berger Aristée provoque la mort d'Eurydice, piquée par un serpent au moment où il la poursuit, de même Stanislas, qui laisse Thérèse à la porte de Longemeuse et s'endort au lieu d'entendre ses appels dans la nuit, entraîne la première mort de Thérèse, victime d'une pneumonie, à la suite d'un refroidissement. Dans *La Nouvelle Eurydice*, Emmanuel assume en partie le rôle mortifère d'Aristée dans la mesure où ses infidélités à l'égard de Thérèse poussent cette dernière à se rapprocher de Stanislas. Par suite d'un échange de rôle entre les deux amis, c'est Stanislas qui joue le rôle d'Orphée, car, selon la formule de Michèle Sarde, sa volonté de « *dégager la vérité du mensonge dans les confidences contradictoires qui lui sont faites par les uns et par les autres* » sur Thérèse est l'« *équivalent du regard qui tue* »<sup>2</sup>, - infraction à la loi imposée par Proserpine qui avait interdit à Orphée de se retourner pour voir Eurydice, marchant derrière lui. L'ambiguïté qui imprègne les rapports entre Emmanuel et Stanislas rejoint la version ovidienne du mythe d'Orphée qui, après son retour des Enfers refuse l'amour des femmes et fit œuvre de prosélyte en prônant l'amour des jeunes gens. Comme Orphée, Stanislas montre qu'il est pas assez courageux pour aimer Thérèse : au fil de sa quête il confie successivement : « *cette femme ne m'était rien* »<sup>3</sup> (...), « *je ne pensais plus à Thérèse : il semblait que le souvenir de cette morte se fût décomposé en moi* »<sup>4</sup>, « *je ne voyais plus dans cette femme, dont*

---

<sup>1</sup> Michèle Sarde, op. cit., p. 402.

<sup>2</sup> *Troubles de l'herméneutique* dans *La Nouvelle Eurydice*, article cité, p. 403.

<sup>3</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1300.

<sup>4</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1310.

*pendant deux ans je m'étais fait une idole que la cause d'un malentendu entre mon ami et moi »<sup>1</sup>.*

### ***La situation***

De même que Proust, dans La Recherche du Temps perdu, assimile la poursuite d'Odette par Swann, à travers tous les cafés de Paris, à la quête d'Eurydice à travers les Enfers : « - *Il frôlait anxieusement tous ces corps obscurs comme si, parmi les fantômes des morts, il eût cherché Eurydice* – »<sup>2</sup>, de même le troisième voyage à Vivombre de Stanislas est présenté par Marguerite Yourcenar comme une descente aux Enfers, - catabase ou νεκυία – telle qu'on la trouve au Livre VI de l'Enéide de Virgile ou au Chant XI de l'Odyssée d'Homère.

### ***Les étapes de la catabase***

Le voyage en chemin de fer, de Paris à Nancy, au mois de Juin, est peuplé pour Stanislas de fantômes : « *C'était l'heure où chaque chose, en se décolorant, semble remplacée par son fantôme (...) La plupart de ces gens dormaient, secoués par les cahots du train et comme leurs visages s'étaient fermés au spectacle externe des choses, leurs visages ne paraissaient plus que le morne revers de l'âme* »<sup>3</sup>. Le héros lui-même voit apparaître son visage, dans un miroir, au-dessus d'une banquette « *aussi différent de l'âme qu'un moulage infidèle, un de ces visages banals dont on n'est jamais sûr qu'ils ne soient pas à quelqu'un d'autre* »<sup>3</sup>. L'entrée dans le wagon pour Vives est une plongée dans le royaume des Ombres : « *Une inquiétude m'envahit dans ces compartiments encore sans lumière, dégageant de la chaleur comme une radiation noire et qui semblaient vides parce qu'ils étaient obscurs* »<sup>4</sup>. Les voyageurs croisés par Stanislas figurent des sortes de spectres : « *Un homme et une femme se détachèrent de l'ombre, me croisèrent, disparurent ; un instant, les vêtements, les visages, l'indécision des lumières me donnèrent l'espoir et l'appréhension que le hasard fit venir à ma rencontre ceux que si loin j'allais chercher* »<sup>5</sup> : ils sont

---

<sup>1</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1317.

<sup>2</sup> Proust, *Un Amour de Swann*, Le Livre de Poche, 1919, p. 59.

<sup>3</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1273.

<sup>4</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1275.

<sup>5</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1276.

pareils aux « *Ombres légères accourues en foule du fond de l'Erèbe* »<sup>1</sup> qui apparaissent à Orphée dans Virgile, aux « *peuples légers et aux fantômes* »<sup>2</sup> surgis devant lui chez Ovide. Le clair de lune, sur les quais de Nancy, renforce l'étrangeté d'une atmosphère de l'autre monde, « *prêtant à ces choses banales le charme de n'être plus les mêmes* »<sup>3</sup>. Comme Orphée, Stanislas se trouve seul à mener sa quête : « *Je fus rassuré, à la gare de Vives, de voir que j'étais seul à descendre* »<sup>4</sup>. L'entrée au royaume des ombres entraîne une dépossession de soi-même : « *Je sortis, sous cet éclairage théâtral qui me donnait l'impression d'être un autre que moi-même* »<sup>3</sup>.

L'étrangeté s'étend, à Vives, aux frontières de l'espace : « *J'essayai (...) de prendre le chemin qui menait à Vivombre ; je ne le retrouvais plus* »<sup>3</sup>, comme dans un domaine hanté, les repères de la réalité s'estompent aux yeux de Stanislas : « *de toutes parts, un Vives réel s'opposait à celui dont mon esprit ne conservait qu'une vague épure* »<sup>3</sup>. Telle la fontaine de Mnémosyne, mentionnée dans les *Écrits Orphiques*, où il est recommandé de boire, une source familière arrête les pas de Stanislas : « *J'arrivai, au croisement des routes, à une fontaine où nous avions souvent bu ; je m'y penchai avec une intention lustrale ; si forte est en nous l'obscur hantise du merveilleux que je n'eusse pas été étonné de voir un autre visage se refléter près du mien, sous la chevelure de Vénus* »<sup>3</sup> (...) « *Près de cette eau, les mains posées sur la margelle humide, avec, dans les paumes cette froideur familière, il me suffisait de fermer les yeux pour imaginer la présence de Thérèse, comme partie de ces choses que je retrouvais là : une source, restée la même, comblait le vide entre cette femme et moi* »<sup>3</sup>.

Le domaine de Vivombre porte les marques de l'absence, parfois à l'insu du narrateur. « *J'avais pris le grand chemin bordé d'ormes (...) Je le suivais, trop occupé de moi-même pour m'apercevoir que depuis longtemps aucune roue n'y avait laissé d'ornières* »<sup>5</sup>. La vision globale de la demeure, au tournant du chemin est propre à décourager Stanislas : « *Vivombre développa devant moi deux longs étages de fenêtres closes ; un écriteau fixé sur la grille m'apprit que la maison était à vendre* »<sup>5</sup>. Tous ces signes sont destinés à préparer Stanislas à l'absence, puis à la disparition de Thérèse qui, pense-t-il, ne le recevrait pas : ainsi le tintement de la sonnette, prolongé « *dans le silence, ce silence mat, épais, qui se reforme sans cesse autour des maisons vides* »<sup>5</sup>. La seule

<sup>1</sup> Virgile, *Géorgiques*, Livre IV, vers 472-473, Hachette, 1847, p. 50.

<sup>2</sup> Ovide, op. cit., vers 13.

<sup>3</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1277.

<sup>4</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1276.

<sup>5</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1278.

personne qui apparaisse dans ce royaume des ombres est Pascaline, la femme de charge, dont le prénom rappelle un peu celui de la reine des Enfers, - Proserpine -. Son allure physique, sa tenue, ses travaux de ravaudage la rapprocheraient plutôt des Parques : « *Largement étalée dans sa robe de soie noire, elle paraissait moins marcher que se répandre à terre (...)* »<sup>1</sup> « *elle avait cette démarche molle qui semble à chaque pas enfoncer dans quelque chose* »<sup>2</sup>. Cette vieille femme incarne le souci qu'a Marguerite Yourcenar d'inscrire son récit dans son horizon de référence mythique : « *Elle se laissa tomber sur un banc, un de ces bancs anciens, formés de deux sièges adossés, que sépare un cadran solaire. Les deux mains sur les genoux, dans le jardin abandonné, cette vieille femme avait l'air d'une caricature du Temps* »<sup>3</sup>.

L'intérieur de Vivombre confirme l'impression de vide, de désertion, où s'infiltré sournoisement la mort : « *Les pièces aux volets clos avaient ce je-ne-sais-quoi d'inquiétant qu'on voit aux chambres vides, qui paraissent grandes parce qu'elles sont inhabitées, où l'on pourrait être nombreux, mais où par malheur on est seul* »<sup>4</sup>. Le silence est si opaque que l'imagination se plaît à le peupler d'hallucinations auditives : « *Dans ce silence qui devenait sensible depuis que ma présence le rendait incomplet, l'attention de mon ouïe me suggérait des bruits à force d'en constater l'absence : celui d'un pas, d'une toux peut-être, comme si des poussières de sons continuaient d'y flotter* »<sup>5</sup>. Les nouvelles que Stanislas apprend de Pascaline ne sont pas propres à le rassurer : Thérèse a failli mourir d'une pneumonie au printemps, à la suite du rendez-vous manqué fixé par Stanislas la nuit des roses, lorsqu'elle revint à six heures du matin à Vivombre ; ses pleurs devant sa servante, toute la journée du lendemain montrent combien elle aimait Stanislas. Les époux d'Olinsauve ont acquis Longemeuse en juin. Thérèse y venait souvent, jusqu'à son départ en octobre, avec Emmanuel, pour une destination que Pascaline ignore. De même qu'Eurydice, sous les yeux d'Orphée, « *se dérobe à ses regards comme une légère vapeur qui s'éloigne et s'évanouit* »<sup>6</sup>, chez Virgile, de même les images de Thérèse malade, amaigrie viennent à l'esprit de Stanislas : « *une longue forme féminine frileusement assise au soleil* »<sup>4</sup>. C'est surtout derrière les roses, apparues à Longemeuse à Stanislas que se dessine en filigrane l'image de Thérèse. « *J'aurais dû me dire enfin que ce n'étaient pas les*

<sup>1</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1278.

<sup>2</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1282.

<sup>3</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1284.

<sup>4</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1279.

<sup>5</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1280.

<sup>6</sup> Virgile, op. cit., vers 49-50.

*mêmes fleurs. Car ce n'est qu'au théâtre qu'il est des spectres de rose. Mais ce qu'il y aurait d'effrayant, dans un spectre, ce serait justement sa pleine réalité* »<sup>1</sup>. Alors qu'en avril leur confuse présence illuminait d'en bas les allées, la nuit où Stanislas manque Thérèse, elles deviennent en juin, selon la formule de Laura Brignoli, « *génératrices de désir par un mécanisme de réminiscence proustienne, par un jeu raffiné de renvoi* »<sup>2</sup>. Comme le dit Stanislas : « *J'avais pu renoncer, ou croire renoncer, à la suite d'un échec qui contentait ma conscience, rien n'empêchait, dans ce jardin, l'éclatante, la muette, la frénétique joie des fleurs. Unies à jamais pour moi, à la détresse d'une longue attente, elles déclenchaient de nouveau, et presque sans objet, le mécanisme du désir* »<sup>3</sup>.

Cet épisode de la mémoire affective fait surgir Thérèse du royaume des ombres, oblige Stanislas à faire une nouvelle lecture de son passé, à revoir la nuit de tempête : « *je me dis que ma chambre était sans lumière, que celle de sa servante ne donnait pas sur la façade (...) Je me rappelais la jeune femme frissonnant, le lendemain dans l'automobile découverte ; à l'idée qu'elle avait dû (...) prononcer mon nom dans la fièvre, sa maladie me bouleversa, comme le font les malheurs dont nous ne sommes pas innocents* »<sup>4</sup>.

L'atmosphère de la chambre d'hôtel où rentre Stanislas, après sa visite à Pascaline, rappelle, elle aussi, le Royaume des ombres : « *Ma chambre dont les persiennes étaient fermées, retenait de toutes parts une pénombre glauque, presque sous-marine, l'un de ces clairs obscurs qui font des réduits les plus humbles, en été, des tabernacles de fraîcheur* »<sup>5</sup>. C'est également le cas de la salle de restaurant : « *C'était une pièce sombre, encombrée de ces meubles qu'on vend, les faisant passer pour anciens, à des touristes d'Amérique* »<sup>5</sup>. Le souci d'apprendre quelque chose sur Thérèse pousse Stanislas à rendre visite au curé de Vives, l'Abbé Godechaud, qui l'avait connue et devait en recevoir des lettres : dans le souvenir que donne Stanislas des repas du dimanche à Vivombre, le personnage, aux côtés de sa sœur et de voisins perd toute réalité et acquiert une envergure mythique : « *Je revois la table cérémonieuse du dimanche, autour de laquelle surgissaient à heure fixe, comme mus par une force hypnotique ou suggérés par leur couvert mis, un petit groupe d'invités (...) dont chacun, plutôt qu'un être réel ayant ses pensées, ses maladies, ses tares peut-être, semblait un*

---

<sup>1</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1283.

<sup>2</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 75.

<sup>3</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1284.

<sup>4</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1286.

<sup>5</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1289.

acteur chargé d'un rôle modeste, mais long et surtout monotone. C'était M. l'Abbé Godechaud, curé de Vives, qui disait ne différer du premier roi latin de Jérusalem que par quelques degrés de température »<sup>1</sup>. Ces « figures provinciales où l'expression, au lieu de se répandre sur le visage, paraît l'imprégner, le pénétrer pour ainsi dire »<sup>1</sup> portent un masque immuable qui les fait échapper au temps.

Le changement de domicile du vieux curé, qu'une crise d'apoplexie a forcé à abandonner la cure retarde la quête de Thérèse et fait d'elle un fantôme toujours insaisissable : « Cette circonstance retardait d'une heure mon avance sur Thérèse ; je marchais depuis le matin sans parvenir à l'atteindre, ou même à m'en rapprocher ; il suffit de poursuivre quelqu'un pour s'apercevoir que les vivants aussi sont des espèces de fantômes »<sup>2</sup>. L'évanescence progressive de Thérèse, matérialisée par l'espace qui spatialise le temps n'est que la préfiguration de sa mort, comme l'apparition de l'Abbé Godechaud dont la démarche rappelle celle d'un spectre : « J'entendis se rapprocher (...) des pas lourds, incertains titubant un peu le long du corridor, car les vieillards titubent, comme avinés pas la vie »<sup>3</sup>. Les traits de son visage montrent qu'il a déjà un pied dans la tombe : « une large figure jaune, tachetée de points rouges, sillonnée de petites veines bleues où l'acné le disputait à l'artériosclérose (...) déformé, détérioré par l'âge »<sup>3</sup>. L'expression inquiétante du regard le confirme : « A la suite de la dernière attaque, l'œil gauche était resté mi-clos, continuellement agité par un tressaillement à la fois comique et pénible, comme si le pauvre vieil homme eût fait des clins d'œil à la mort »<sup>3</sup>.

A la question de Stanislas concernant l'adresse de Thérèse, le vieux curé répond qu'elle doit être sur le faire-part, ce qui amortit le caractère abrupt de la nouvelle de sa mort qui pourtant ne surprend nullement le narrateur : « Je savais cela. Je le savais depuis longtemps. Il me semble que je l'avais toujours su »<sup>4</sup>. La parole consolatrice qu'il adresse à son ancien élève « - Mon cher enfant, ce n'est pas si difficile de mourir »<sup>4</sup> - ôte toute réalité individuelle au personnage et se réfère uniquement aux exigences de son rôle : « Ce n'était pas lui qui parlait. Ce qui s'exprimait par sa voix, c'était seulement sa prêtrise, son habitude de consoler ceux qui meurent, de calmer ceux qui restent, la tradition qui l'avait formé et dont il héritait. C'était aussi, la fatigue de la vie (...) C'était beaucoup plus et

---

<sup>1</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1280.

<sup>2</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1290.

<sup>3</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1291.

<sup>4</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1293.

*beaucoup moins que lui-même, ce n'était pas lui ; c'était peut-être son âme* »<sup>1</sup>. La quête de la personne aimée, à travers les relais que sont Pascaline ou le prêtre, est avant tout spirituelle, au même titre que l'illusion dont il se berce de « *la félicité des époux* »<sup>2</sup>, prouvée par « *la lettre désespérée* », qu'il a reçue d'Emmanuel et qui le fait soupirer : « - *Dire que ces deux-là s'aimaient tant* - », certitude dont Stanislas renonce à le détromper.

La recherche de la tombe de Thérèse que par erreur, l'Abbé Godechaud situe au cimetière d'Ombre, occupe la troisième étape du troisième voyage de Stanislas à Vivombre. Cette troisième et dernière étape de la descente aux Enfers, manquée, est jalonnée par la présence de la mort, - depuis l'ancien gibet ou l'ancien calvaire, (- car « *un calvaire n'est qu'un gibet où l'on a pris l'habitude de prier* - »)<sup>3</sup> qui marque l'emplacement du hameau d'Ombre, jusqu'aux roses « *riches et lourdes* » achetées dans les serres de Vives, « *condamnées au forçage et à la mort lente des vases* »<sup>3</sup>, sans oublier les ifs, qui ferment l'enclos carré d'un « *cimetière militaire groupant les tombes penchant (...) à droite ou à gauche comme atteintes par un projectile invisible* »<sup>4</sup>, ni les cyprès grêles qui surmontent le mur bas entourant le monument aux morts, dont la présence peuple l'espace de fantômes et renforce la religiosité de l'atmosphère : « *Je me découvris sur le seuil comme si la voûte du ciel eût été là plus religieuse qu'ailleurs, il suffisait de cette présence pour rendre à l'espace son aspect véritable d'immense cathédrale bleue* »<sup>4</sup>.

Comme lors de sa visite à Vivombre fermé, les frontières de l'espace sont devenues indécises : Stanislas refait la route qui lui paraît « *changée* », parce que son esprit l'était ; il doit la demander deux fois à une femme du pays. Face à l'impossibilité de trouver le nom de Thérèse gravé sur une pierre tombale, Stanislas sent retomber en lui la tension de quête et se compare à un mendiant, réduit à quémander auprès d'une paysanne le lieu d'inhumation de Thérèse : « *Elle me demanda le nom de la famille de Thérèse ; je le lui dis, j'avais l'impression de l'avoir jeté à tout le monde (...) comme un mendiant qui ne sait qu'un seul cri (...). Comme un mendiant le soir, renverse sa sébile et n'y trouve que des pièces de cuivre, je fis le compte de mes certitudes ; je fus étonné de me trouver si pauvre* »<sup>5</sup>. Renonçant à se rendre dans les autres cimetières du pays, Stanislas se

---

<sup>1</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1293.

<sup>2</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1294.

<sup>3</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1296.

<sup>4</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1297.

<sup>5</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1298-1299.



laisse gagner par la résignation : « *Malheureux, nous accueillons pour nous consoler, ou nous désespérer davantage, jusqu'aux superstitions que nous repousserions d'ordinaire : n'ayant pu la joindre vivante, il me semblait naturel de ne pas la retrouver dans la mort* »<sup>1</sup>. La plongée dans le royaume des Enfers semble totale quand la nuit envahit le paysage : « *Le soir tombait ; une espèce de lividité remplaçait la lumière ; brusquement, songeant que durant tant de mois j'avais passionnément recherché Thérèse, j'eus froid, comme si je m'étais aperçu que j'avais couché près d'une morte. Dans la vallée, la nuit commençait à descendre, ou plutôt à monter, car tout le jour les arbres, les broussailles, les pans de mur de recueillement la gardent, et le soir elle s'exhale de la terre comme une fumée pour imprégner jusqu'au ciel* »<sup>1</sup>. Devant la réflexion finale : « *Sous bois, il faisait déjà complètement noir. Mais on ne songe pas assez que la nuit elle aussi, n'est qu'une immense absence* », il n'est plus permis de douter que « *l'universalisation cache une volonté de transposition mythique* »<sup>2</sup>, la certitude, pour Stanislas, de ne pas voir aboutir sa quête de la femme aimée.

La rencontre de Mademoiselle Armance, sœur de l'Abbé Godechaud, le lendemain matin, au marché de Vives, ne fait que confirmer cette certitude : comme les autres personnages rencontrés par le narrateur, Pascaline, la Parque, l'Abbé Godechaud, spectre vivant, son aspect physique l'apparente à un fantôme, depuis sa main maigre et jaune qui, « *même nue (...) semblait couverte d'un gant trop large* » jusqu'à sa longue forme maigre « *qu'on voit se profiler entre les tables* »<sup>3</sup>. Les propos malveillants et insinuants que tient le personnage sur Thérèse, à laquelle sont prêtées d'autres aventures extraconjugales, la défense d'Emmanuel, auquel on n'a jamais connu de maîtresse, contribue à semer le trouble dans l'esprit de Stanislas qui va mener son enquête à Paris, après avoir appris que Thérèse est enterrée à Ombrevive : « *Certes, n'estimant pas Mademoiselle Armance, je n'étais pas tenté de la croire, mais trop d'expériences nous montrent le danger de rien admettre à la légère, pour que nous ne redoutions point celui de nier sans preuves. En me hâtant, je pouvais prendre le train d'une heure. Le lendemain, au petit jour, je me retrouvais à Paris* »<sup>4</sup>. Le bilan de Stanislas est bien mince : il a juste appris que Thérèse s'était déplacée la nuit des roses et qu'elle l'aimait ; paradoxalement, il se réjouit presque de l'échec

---

<sup>1</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1299.

<sup>2</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 77.

<sup>3</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1303.

<sup>4</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1302.

de sa quête : « *Je me réjouissais presque maintenant, de n'avoir pas trouvé sa tombe. Tout, comme toujours, était plus banal qu'on n'ose dire : mon rôle consistait à l'avoir fait attendre (...) dans une mince robe d'été. Encore, ne le savais-je que par l'indiscrétion d'une servante : Thérèse, sans doute, eût souhaité que je ne l'eusse jamais su. Cette femme ne m'était rien : par égard pour elle, je n'avais même pas le droit de dire tout haut que j'avais causé sa mort* »<sup>1</sup>. Pour savoir la vérité sur Thérèse, Stanislas va interroger Emmanuel.

La descente aux Enfers Parisiens occupe tout le chapitre IV de La Nouvelle Eurydice. L'objet de la quête n'est plus Thérèse mais Emmanuel, dont la vie est identifiée à la vérité : « *J'avais besoin d'interroger le plus tôt possible le seul homme qui sût la vérité, sans doute pour ne l'apprendre, puisque cette vérité, avant d'être des mots qui s'opposent les uns aux autres, ç'avait été sa vie, ç'avait été son malheur* »<sup>2</sup>. Le souvenir de la femme aimée ne suscite plus d'émotion chez Stanislas. « *J'essayais (...) de me dire que Thérèse avait dû franchir ce seuil (...) ou l'avait emmenée par là. Ces visions m'émouvaient à peine. Maintenant, ce n'était plus elle qui m'importait, c'était la vérité sur elle* »<sup>3</sup>.

Cette quête éperdue mais infructueuse se déroule en trois étapes, dont chacune pourrait se superposer à chacun des trois voyages à Vivombre : la première, la rencontre d'Emmanuel à son domicile, 42 rue Sévero, se termine par l'éviction de Stanislas, chassé par son ami. La seconde est la scène du restaurant, à l'angle de l'Avenue du Maine, où la tentative d'explication entre les deux amis se termine par le baiser d'Emmanuel, suivi d'une tentative d'étranglement singulière. Comme lors du second voyage à Vivombre, cette scène se passe sous la menace d'un orage latent, qui, finalement passe sur Montrouge, mais fait tomber une feuille, qui rappelle Vivombre aux deux amis. La troisième étape, qui suit la lettre désespérée envoyée par Emmanuel à Stanislas, clôt le récit par la découverte à son domicile du suicide d'Emmanuel, suivi de son inhumation à Ombrevive.

L'atmosphère générale est celle d'une absence de lumière, par « *une de ces après-midi blêmes et chaudes où l'on ne voit pas le soleil* »<sup>4</sup>, où règne « *une abominable fadeur de l'air* »<sup>4</sup>, « *un de ces jours où, par une sorte d'harmonie avec soi-même, on ne voit dans une ville que sa boue, sa poussière, ses affiches déchirées et les cernes de ses murs gris* »<sup>2</sup>. Le monde semble se défaire, se

---

<sup>1</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1300.

<sup>2</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1304.

<sup>3</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1305.

<sup>4</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1303.

décolorer comme lors du premier voyage à Vivombre : « *Un ciel pâle presque rose, se tendait pour une heure au-dessus de cette rue banale, on respirait l'odeur spéciale aux villes par les après-midi d'été, et qui semble faite de la décomposition des choses, sa poussière de benzine, de la chair meurtrie à l'étal du fruitier, et des secrètes moiteurs des femmes* »<sup>1</sup>. La rencontre d'Emmanuel chez lui se passe également dans la pénombre, de même que la conversation des deux amis, sous la tonnelle du restaurateur. Seule la visite de Stanislas à Emmanuel, le jour de son suicide, se passe en pleine lumière, « *dans la clarté du matin* » qui donne à la rue « *je ne sais quoi de plus strict, de plus précis* »<sup>2</sup>.

La tentative de Stanislas, pour résoudre la clé de l'énigme, suppose qu'il interroge Emmanuel, qu'il le ramène des Enfers où il s'est plongé, comme il le laisse supposer lui-même à son ami : « *- Tu as remonté le courant. J'ai continué à le descendre. Voilà tout* »<sup>3</sup>. Pour qu'un voyage à rebours puisse s'effectuer, il faudrait qu'Emmanuel ait fait la clarté en lui-même, ait trouvé sa propre version de la vérité sur Thérèse, bien entendu, mais surtout sur sa propre histoire. La conversation entre les deux amis dégénère en dispute où chaque hypothèse énoncée se voit remplacer par une autre qui rebondit sur la précédente, sans que le labyrinthe ait une issue, sans qu'une seule question appelle de réponse : Stanislas a-t-il été l'amant de Thérèse ? Malgré son démenti, Emmanuel ne le croit pas. Ne l'a-t-il pas trahie, comme elle l'a elle-même confié à Stanislas, la nuit de son retour de Nancy ? L'interprétation d'Emmanuel, qui prétend s'être chargé auprès de Thérèse, « *de trahisons imaginaires (...) pour lui permettre de reprendre une liberté qu'elle n'eût pas reprise* »<sup>4</sup>, qui pousse la « *comédie jusqu'à la tentative de suicide pour une femme qui n'existait pas* »<sup>5</sup> ne convainc pas Stanislas qui se voit accusé d'avoir repoussé Thérèse, dont son mari voulait, en somme, se débarrasser, et qui s'est peut-être offert d'autres amants. Emmanuel se sent détenteur d'un secret qu'il n'ose confier à son ami, mais qui affleure imperceptiblement au fil de son discours : lorsqu'il lui assure que Thérèse, après la tentative de suicide de son mari « *ne se croyait tout de même pas libre* », Stanislas confie : « *J'avais peur de comprendre (...) Tout maintenant commençait terriblement à s'éclaircir. Il me semblait que j'eusse compris, si seulement la tête ne m'avait pas fait si mal* »<sup>5</sup>. Alors qu'Emmanuel vient d'avouer, à propos de son geste fatal : « *C'était quand*

---

<sup>1</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1305.

<sup>2</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1314.

<sup>3</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1306.

<sup>4</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1307.

<sup>5</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1308.

*même pour une femme* » et d'une voix plus faible... « *Et... pour toi aussi* »<sup>1</sup>, « *il y a comme un refus physique de la part de Stanislas qui l'empêche de déchirer le voile* »<sup>2</sup>, comme l'analyse Carminella Biondi. Il s'agit vraisemblablement du refus d'admettre « *le probable penchant homosexuel* » de son ami « *qui peut constituer la clef de toute l'histoire* »<sup>3</sup>, selon la formule de Laura Brignoli.

La nervosité progressive d'Emmanuel, le « tremblement » qui le gagne, son « *insistance de fou* »<sup>4</sup>, sa voix tour à tour faible, sourde, haineuse, ses regards menaçants qui font croire à Stanislas qu'il va le frapper peut-être, se jeter sur lui, le « *dégorgement d'injures prises au vocabulaire des faubourgs* »<sup>4</sup> peuvent s'expliquer par des réactions de défense mal maîtrisées qui aboutissent à l'ordre impératif de sortir, répété trois fois. La seconde conversation, reprise sous la tonnelle du restaurateur de l'angle de l'Avenue du Maine où Stanislas s'est réfugié pour manger n'aboutit pas plus que la première. Lorsqu'il évoque le soir où il revint de Nancy, par une tempête de neige, Emmanuel emprunte à nouveau une formule ambiguë « - *C'est ce soir là (...) que je lui ai fait... mes aveux* »<sup>5</sup>. Si l'on rapproche ces points de suspension d'une confidence précédente : « - *Je n'en ai pas moins gâché ma vie, puisque nous avons vécu, pendant deux ans, comme deux étrangers l'un près de l'autre (...), et... puisque aussi bien tout ce dont je m'accusais était devenu la vérité* »<sup>4</sup> on peut supposer que cette double prétention trahit « *les signes intermittents et timides d'un amour secret et inavouable qui est destructif surtout dans la mesure où il se cache* »<sup>6</sup>.

Lorsqu'il se demande pourquoi Thérèse a cherché à éloigner Stanislas de Vivombre, Emmanuel propose deux interprétations : « *J'ai cru d'abord qu'elle t'aimait... qu'elle avait peur de t'aimer. Maintenant, je me demande si elle ne désirait pas plutôt... nous désunir* »<sup>5</sup>. Mais devant la tentative de rationalisation de Stanislas : - « *Mais enfin (...) tu vois bien qu'il faut que ce soit une chose ou une autre -* »<sup>7</sup>, Emmanuel, comme le montre Carminella Biondi, « *à chaque pas s'égaré dans le labyrinthe où il s'est laissé peu à peu emprisonner* »<sup>2</sup>, puisque pour lui un chemin n'exclut pas nécessairement l'autre : « *Tu crois ? (...) Moi pas. Tout serait trop simple, s'il fallait toujours que ce fût une chose ou l'autre.*

---

<sup>1</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1308.

<sup>2</sup> Carminella Biondi, op. cit., p. 84.

<sup>3</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 78.

<sup>4</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1309.

<sup>5</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1312.

<sup>6</sup> Carminella Biondi, op. cit., p. 85.

<sup>7</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1313.

Généralement, c'est une chose et l'autre »<sup>1</sup>. Comme dans la logique onirique, les propos n'obéissent pas au principe de non contradiction : « *Mes questions, ses réponses, se suivaient avec cette facilité qu'ont les rêves* »<sup>2</sup>. Dans la pénombre où les deux amis se rapprochent jusqu'à se « *frôler* », toute peur se dissipe entre eux et, devant le doute de Stanislas concernant l'amour que lui a porté Thérèse, Emmanuel se laisse emporter par un élan de tendresse : « *Se reprenant, insinuant, presque tendre, me caressant les cheveux comme un enfant qu'on veut calmer :*

- *Mon petit... puisque c'est passé...*,

*Et se penchant, il m'embrassa.* »<sup>3</sup>.

Seule l'irruption du hasard, une lampe s'allumant dans une maison voisine « *transforme en cauchemar une scène qui aurait pu être celle de l'explication définitive et qui reste, au contraire, celle d'un nouveau et plus cruel malentendu* », selon la remarque de Carminella Biondi<sup>4</sup>. Cette lampe révèle à Stanislas « *un visage convulsé tremblant qui démentait cette bonté* »<sup>3</sup>. Le narrateur échappe de justesse à une tentative d'étranglement qui confirme, sans doute le mal obscur qui détruit son ami, mais qu'il ne parvient pas à expliquer : « *Je n'ai jamais revu, et je n'espère jamais revoir de figure ainsi décomposée par la haine (...) Il me serrait la gorge : sans mot dire, avec effort, je me débarrassai de ses mains (...) Cette lutte se prolongeait en silence, sans que je sache encore s'il s'agissait d'un jeu, si, précisément parce qu'il se sentait incapable de me nuire, ou plutôt de l'oser, il s'efforçait de me tromper, de se tromper lui-même, sur le sérieux de ses velléités de vengeance, s'il cédait enfin, après tant de contrainte, à une rage subite, spontanée comme un amour, ou si ce n'était pas ma frayeur qui le poussait à m'épouvanter* »<sup>3</sup>.

Pour Stanislas, la quête de la vérité s'arrête à ce climax. Il se dérobe dorénavant à toute rencontre avec son ami, donne son signalement au concierge de l'hôtel, se voit poursuivre dans ses rêves par des images de meurtre : « *Pour un homme qui vient de s'éveiller, rien de plus absurde qu'un rêve : sans doute que pour les morts, si les morts se souviennent, rien n'est plus absurde que la vie* »<sup>5</sup>.

Livré à lui-même, Stanislas se laisse gagner par l'insatisfaction qui le pousse à changer d'hôtel, par le goût de la fuite qui l'incite à passer une semaine à « *user la vie* »<sup>6</sup> en futilités diverses, jusqu'à ce qu'il reçoive d'Emmanuel une

---

<sup>1</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1313.

<sup>2</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1311.

<sup>3</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1314.

<sup>4</sup> Carminella Biondi, op. cit., p. 89.

<sup>5</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1315.

<sup>6</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1318.

lettre désespérée à laquelle il répond avec trois jours de retard. Quand il se rend au matin à son domicile, son ami s'est suicidé au gaz plusieurs heures auparavant. Les réactions successives de Stanislas montrent à quel point le récit du Nouvel Orphée s'écarte ici totalement du mythe : « *Ma première sensation ne fut que du soulagement, je n'avais plus, cette fois encore, qu'à constater le fait accompli ; j'échappais à toutes les complications futures, j'étais débarrassé du fardeau d'aimer quelqu'un* »<sup>1</sup>. L'hypothèse de la bonne du docteur, qui avait constaté le changement d'Emmanuel depuis la mort de sa femme et s'était dit qu'il ne vivrait pas, décharge Stanislas du poids des reproches : « *Qu'il se fût suicidé pour Thérèse m'innocentait presque de sa mort* »<sup>2</sup>. Pire, l'absence de réponse à la question de la femme du sergent de ville : - « *Vous ne seriez pas, tout de même, le monsieur dont il attendait une lettre ?* »<sup>3</sup> - même si elle réveille sa mauvaise conscience : - « *Je ne m'étais jamais senti si coupable* »<sup>3</sup> -, doit être interprétée comme une forme de lâcheté. Alors qu'Orphée, après la deuxième mort d'Eurydice, crie sa douleur et la transforme en chant, Stanislas donne « *l'impression d'une sorte de soulagement face à cet échec de sa recherche* »<sup>4</sup>. « *Tout à coup, l'idée me vint que Thérèse en m'éloignant d'elle, en m'éloignant de lui, pouvait avoir eu d'autres raisons que ce qu'elle m'avait dit, et même que ce que j'avais cru. J'écartai cette idée, qui me parut presque coupable. Il était trop tard : je ne saurais jamais, à supposer qu'il l'ait su lui-même, jusqu'à quel point mon ami m'avait aimé. Mais du moment que rien n'est plus, il importe peu de savoir ce qui a été* »<sup>5</sup>.

La quête déroutée voit la tragédie se terminer en drame sordide, misérable et le mythe d'Orphée en conte du Moyen-Age, au moment où Stanislas resté seul, ramène Emmanuel à Thérèse, au cimetière d'Ombrevive : « *Mon amie, je vous l'ai ramené. Je pense, avec une amère douceur, à ces écuyers des contes du Moyen-Age, étendus par terre, au pied de la couche où s'unissent les amants qu'ils eurent mission de servir. Il me semble que ce soir, je suis chargé de faire ce lit* »<sup>6</sup>. Dans la triade paradigmatique formée par les trois figures mythiques : Thérèse-Eurydice, Emmanuel-Orphée, Stanislas-Aristée, les personnages deviennent, au fil du récit, de plus en plus évanescents, voient s'échanger leurs rôles : Stanislas se substitue à Emmanuel, dans sa recherche d'Eurydice ;

<sup>1</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1320.

<sup>2</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1321.

<sup>3</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1322.

<sup>4</sup> Carminella Biondi, op. cit., p. 85.

<sup>5</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1323.

<sup>6</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1325.

Emmanuel se substitue à Thérèse, pour disparaître lui aussi. Mais, comme l'analyse de Michèle Sarde, « *l'horizon de référence mythique échoue (...) à pourvoir le texte d'un sens* »<sup>1</sup>, car pour que le mythe fasse fonctionner le récit, il faudrait qu'il y ait, selon Mircea Eliade « *dévoilement d'un mystère, révélation d'un événement primordial qui a fondé soit une structure du réel, soit un comportement humain* »<sup>2</sup>. Or « *le texte de La Nouvelle Eurydice est (...) en rupture avec la vérité psychologique et la cohérence diégétique, en ce que le point de convergence entre récit et mythe qui reposerait sur la révélation dans le récit d'une réalité qui lui donne sens, est reporté à l'infini et ne parvient pas à se fonder* »<sup>3</sup>. Même si tous les indices du récit permettent de penser, avec Laura Brignoli et Carminella Biondi que ce mystère concerne l'homosexualité d'Emmanuel, il faut reconnaître que « *dans les limites propres du récit, l'herméneutique qui en fonderait la cohérence est altérée par des obstacles extérieurs qui la censurent* »<sup>3</sup>. « *Les passions plus ardentes en même temps que plus sordides* »<sup>4</sup> qui retiennent Emmanuel, « *l'amour plus vulgaire* » auquel il s'adonne, ses « *fréquentations misérables* »<sup>5</sup>, les « *aveux* »<sup>6</sup> qu'il fait à Thérèse un soir de neige ne sont jamais clairement nommées, appartiennent au non-dit du texte, obéissent à une censure qui le prive de sa clé et l'empêche de converger avec le mythe, ce qui lui donnerait sa pleine cohérence.

La symbolique orphique subsiste néanmoins dans le titre même du roman : Thérèse d'Olinsauve apparaît au jeune Stanislas comme la réincarnation d'Eurydice dès son apparition aux fiançailles de sa sœur sous la forme d'une « *vision qui tenait du roman et du songe* » gravée dans la mémoire à « *la façon d'un objet aperçu derrière une glace sans tain qu'on voit sans espérer l'atteindre...* »<sup>7</sup> : image insaisissable, hors de portée.

A chaque étape de la recherche, Thérèse apparaît différente, distincte de « *l'image délicate mais banale* »<sup>8</sup> de la fiancée d'Emmanuel, Thérèse mariée, délaissée semble perdre de son prestige aux yeux de Stanislas ; objet de sa quête amoureuse, elle ne cesse de se renouveler car, au fil du roman, elle devient de plus en plus inconsistante, jusqu'à ce que son souvenir se décompose en lui. Après la

<sup>1</sup> Michèle Sarde, op. cit., p. 408.

<sup>2</sup> Mircea Eliade, *Mythes, Rêves et Mystères*, Paris, Gallimard, 1980, p. 10.

<sup>3</sup> Michèle Sarde, op. cit., p. 404.

<sup>4</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1259.

<sup>5</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1313.

<sup>6</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1312.

<sup>7</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1252.

<sup>8</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1257.

révélation de Pascaline, lorsque Stanislas découvre que Thérèse s'est déplacée la nuit des roses pour le retrouver à Longemeuse, elle lui apparaît comme une étrangère : « *Tout change de face, et quelqu'un vient nous dire que vous vous êtes trompé de malheur. Un instant je me dis que cette Thérèse nouvelle, dont je ne soupçonnais pas l'existence, n'était pour moi qu'une étrangère : la femme capable de venir, une nuit, me rejoindre à Longemeuse n'était pas celle pour qui j'aurais tout donné* »<sup>1</sup>. Alors qu'il ne l'aurait aimée ni « *inconstante* » ni « *heureuse* »<sup>2</sup>, Thérèse demeure un être impalpable dont chaque protagoniste du drame donne une version différente : modèle d'épouse aimante et fidèle pour l'Abbé Godechaud, infidèle pour Mademoiselle Armance et pour Emmanuel. Très vite, lors de la nuit des roses, Stanislas s'interroge sur l'objet de sa quête : « *Je ne savais pas, à cette heure où je n'attendais qu'elle, si c'était bien cette femme que je rêvais d'étreindre, ou plutôt toute la vie* »<sup>3</sup>. Indissociable de l'amitié qu'il éprouve pour son mari, Stanislas ne s'aperçoit pas, comme le remarque Carminella Biondi, « *qu'il se peut qu'elle ne soit finalement, sans qu'il en ait conscience, que l'objet d'un transfert lui permettant de vivre sans conflits son amour reporté pour Emmanuel* »<sup>4</sup>.

Au fil du récit, Thérèse, nouvelle Eurydice, apparaît comme un prétexte à la quête de Stanislas. Selon l'analyse de Laura Brignoli, « *la recherche d'une femme a évolué, petit à petit, vers une quête plus absolue qui ne sort pas de la conscience du personnage narrateur* »<sup>5</sup>. C'est cette quête plus absolue qu'il importe d'explorer.

### III. Le sens de la quête : une tentative d'unification

Si l'on essaie de relier La Nouvelle Eurydice, parue en 1930 aux deux récits qui l'encadrent : Alexis, paru en 1929 et Le Coup de grâce, de 1931, on s'aperçoit que la quête amorcée dans cette œuvre de jeunesse ne trouvera son aboutissement que beaucoup plus tard, dans le chapitre Les Sentiers Enchevêtrés qui clôt le troisième volume des Mémoires : Quoi ? L'éternité, lorsqu'Egon, le mari de Jeanne, revient seul dans son pays natal, à Woroïnovo en Courlande, retrouve sa vieille mère malade, avant de repartir pour rejoindre Jeanne.

<sup>1</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1288.

<sup>2</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1282.

<sup>3</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1268.

<sup>4</sup> Carminella Biondi, op. cit., p. 45.

<sup>5</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 94.



Même si le personnage d'Egon est incarné, dans La Nouvelle Eurydice, par Emmanuel d'Olinsauve, - le mari de Thérèse qui incarne Jeanne – il apparaît également sous les traits de son ami Stanislas, personnage principal du roman, qui mène la quête et survit seul au drame.

### ***La solitude, condition nécessaire de la quête***

Comme Michel de Crayencour, comme Alexis et Eric Von Lhomond, Stanislas, privé de ses parents et de toute famille, revient au pays natal, le jour anniversaire de ses vingt-deux ans « *chercher autour de soi les personnages de l'idylle, et peut-être du drame, qu'on se croit dû par la vie* »<sup>1</sup>. Comme il l'indique lui-même, l'espoir d'un changement dans sa vie « *faisait de ce retour au pays natal une espèce d'aventure* »<sup>2</sup>, une recherche du « *bonheur* » et des « *passions* » auprès d'Emmanuel et de Thérèse, devenus des proches : « *comme s'il n'avait pas suffi que Thérèse fût la fiancée, puis la femme de mon unique compagnon d'enfance, la mort, en me reprenant tous les miens, me rapprocha des seuls amis qui pouvaient les remplacer et fit d'Emmanuel et de Thérèse, sinon des parents, du moins presque des proches* »<sup>2</sup>.

Bien qu'au terme du récit, Stanislas, au cimetière d'Ombrevive, sur la tombe de ses deux amis, fasse de son aventure un bilan d'incertitudes, il lui reste néanmoins, la chance de survivre : « *Je ne suis sûr de rien, ni des vertus de ces deux morts, ni de leurs fautes, ni de leurs larmes. Je ne suis sûr que de leur vie. Cet homme et cette femme ont vécu. La vie, avec ses contradictions, ses illusions, ses erreurs, les a possédés comme en ce moment elle me possède : pour quelque temps encore, j'ai sur eux le privilège d'exister* »<sup>3</sup>. Cette prise de conscience prouve que, même si « *la quête passe par la confrontation avec les autres* »<sup>4</sup>, « *L'expérience apparemment infructueuse qu'a été la rencontre avec l'enfer des autres, était (...) une étape obligée de la quête de soi* »<sup>5</sup>, dans la mesure où Stanislas a su sauvegarder son moi, en faisant l'apprentissage de la complexité de la vie.

---

<sup>1</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1251.

<sup>2</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1253.

<sup>3</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1325.

<sup>4</sup> Carminella Biondi, op. cit., p. 27.

<sup>5</sup> Carminella Biondi, op. cit., p. 87.

## *Le stade du miroir*

Lorsque Socrate demande à Alcibiade « *quelle est la chose qui permettrait le mieux non seulement de nous connaître nous-mêmes (...) mais de nous voir nous-mêmes ?* », l'interlocuteur répond : « *De toute évidence, il faudrait porter notre regard sur un miroir* »<sup>1</sup> : c'est le premier stade de l'initiation à la connaissance de soi. Ainsi, quand le jeune Stanislas parcourt à rebours « *le chemin qui le ramène au village natal à la recherche de son moi* »<sup>2</sup>, il éprouve la sensation d'être dans un monde en écho de lui-même, de voir la réalité ou les autres à travers une vitre ou une succession de reflets. L'image de la glace sans tain, derrière laquelle vacille celle de Thérèse, apparaît comme la matrice du roman, une figure de la quête de cette femme évanescence, « *Je m'aperçus (...) qu'un large chapeau de velours noir mettait sur son visage l'ombre pathétique qu'on voit au centre des vieux cadres. Cette vision qui tenait du roman et du songe resta dans ma mémoire à la façon d'un objet aperçu derrière une glace sans tain, qu'on voit sans espérer l'atteindre, mais qui va se perdant sous de plus vagues profondeurs, à mesure que l'ombre, les reflets, la buée de notre haleine s'interposent entre lui et nous* »<sup>3</sup>.

Dès cette image, où « *le terme exclu semble n'être là que pour affirmer sa présence, en dépit de la négation* »<sup>4</sup>, selon la remarque de Carminella Biondi, Thérèse apparaît, sinon comme presque morte, en tout cas, comme inaccessible, fantomatique, confondue avec les portraits de femmes aperçus à Vivombre, aïeules mortes dont elle a pris la ressemblance. Lorsqu'Emmanuel lui fait ses aveux, le soir de son retour de Nancy, Stanislas, qui voit la scène, à travers une porte vitrée, a l'impression d'assister à leurs débats intérieurs « *comme s'ils agissaient dans du cristal* »<sup>5</sup>, et recueille, sur le visage qui écoute le reflet ou « *l'empreinte des paroles prononcées* »<sup>5</sup>. Lors de l'entretien du lendemain, quand Thérèse demande à Stanislas de partir, « *la citerne où l'eau gelée comme un terne miroir, reflétait vaguement l'aspect laiteux du ciel* »<sup>5</sup> matérialise cet écran qui sépare définitivement les personnages.

Lors de son troisième voyage, par train à Vivombre, Stanislas a peine à se reconnaître dans l'image que lui renvoie un miroir encastré dans une banquette : « *Mon visage, gris de poussière, me parut médiocre, aussi différent de*

---

<sup>1</sup> Platon, *Alcibiade*.

<sup>2</sup> Carminella Biondi, op. cit., p. 87.

<sup>3</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1252.

<sup>4</sup> Carminella Biondi, op. cit., p. 83.

<sup>5</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1260.

*l'âme qu'un moulage infidèle, un de ces visages banals dont on n'est jamais sûr qu'ils ne soient pas à quelqu'un d'autre. C'était une figure de voyage, terne comme les habits qu'on craint d'user, et, détournant la tête, je me demandai tristement si je me reconnaissais moi-même »*<sup>1</sup>. La recherche de soi ou la simple reconnaissance de soi implique la coïncidence de sa propre image avec le reflet donné par un miroir, mais ces deux images ne coïncident jamais.

Stanislas est donc réduit à faire des autres un miroir, à chercher dans leurs regards son reflet. Sa solitude l'en prive : « *Vivant seul, je n'avais pas dans l'opinion des autres ces points de repère qui suffisent trop souvent à rassurer quelqu'un »*<sup>1</sup>. Incapable de trouver en lui-même un objectif à sa quête, le narrateur se forge un centre fictif, l'amour pour Thérèse, identifiée à un miroir, qui doit lui renvoyer une image stable de lui-même : « *En moi, quand je cherchais un centre autour duquel ordonner ma vie, je ne trouvais que cet amour, qu'en partie j'inventais. Il m'était nécessaire que Thérèse n'eût pas changé : c'était en elle, en elle seule, que je pouvais rejoindre une image non modifiée de moi-même, confronter ce que j'étais devenu à ce dont j'étais parti. Grâce à elle, je saurais s'il existait en moi quelque chose à quoi m'identifier, si j'étais un peu plus que ces deux perpétuelles coulées, à la fois parallèles et contraires, de mes actes vers le passé, de moi-même vers l'avenir »*<sup>1</sup>. Stanislas ne s'aperçoit pas que la quête de soi suppose la reconnaissance de l'altérité : pour lui, l'autre n'est que le reflet de soi : il pressent néanmoins que cette recherche implique une mise en abyme de sa vie dont la perspective annonce, indiscutablement, celle de l'empereur Hadrien : « *Ne jamais perdre de vue le graphique d'une vie humaine, qui ne se compose pas, quoi qu'on dise, d'une horizontale et de deux perpendiculaires, mais bien plutôt de trois lignes sinueuses, (...) : ce qu'un homme a cru être, ce qu'il a voulu être, et ce qu'il fut »*<sup>2</sup>.

L'identification de Thérèse à un miroir, loin de faire progresser Stanislas dans la connaissance de soi va favoriser, insensiblement, un changement de rôle entre elle et le personnage qui dit « je ». Lors de son troisième voyage à Vivombre, parvenu à une fontaine, le narrateur croit voir surgir son image dans l'eau, s'émeut du couple qu'elle forme avec Emmanuel et s'incorpore son âme : « *J'arrivai (...) à une fontaine où souvent nous avions bu ; je m'y penchai avec une sorte d'intention lustrale ; si forte est en nous l'obscur hantise du merveilleux que je n'eusse pas été étonné de voir un autre visage se refléter près du mien, sous la chevelure de Vénus. Comme si l'âme de Thérèse avait coulé en*

---

<sup>1</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1274.

<sup>2</sup> Carnet de notes de « Mémoire d'Hadrien », Folio, 1958, p. 342.

*moi, je sentis, non seulement la beauté, mais aussi la douceur de ce dévouement maternel* »<sup>1</sup>. Thérèse se confond avec les éléments du décor : l'image de la glace sans tain, celle du miroir près de la source sont autant d'étapes de sa dissolution : « *il me suffisait de fermer les yeux pour imaginer la présence de Thérèse, comme partie de ces choses que je retrouvais là : une source restée la même, comblait le vide entre cette femme et moi* »<sup>1</sup>.

Quand Stanislas vient d'apprendre, de Pascaline, l'amour que lui a porté Thérèse, venue le rencontrer la nuit des roses, l'image que reflète la glace de l'armoire, dans la chambre d'hôtel de Vives renvoie une figure d'une jeunesse intacte, rehaussée par l'attrait qu'il a exercé sur elle : « *Un rayon de soleil, glissant sur la glace de l'armoire, dessina ma figure, je la regardais avec une curiosité presque tendre, comme si l'amour de Thérèse, par une sorte de choc en retour, m'eût donné à mes propres yeux un peu de l'attrait que j'avais revêtu pour elle. Ma jeunesse était là, en moi, aussi intacte que si je n'avais pas vécu, efficace comme une présence réelle, palpable dans tout mon corps, évidente comme l'été* »<sup>2</sup>. L'amour de Stanislas pour Thérèse, loin d'être le pivot de l'histoire, ne représente qu'un élément de la quête de soi : il transforme l'être aimé en miroir qui s'abolit à son tour, pour ne laisser subsister que son propre reflet, sa propre image. Comme le remarque Laura Brignoli, « *Stanislas devient le seul être réel en question : l'eau est un miroir, l'eau est Thérèse, donc Thérèse est un miroir dans lequel celui qui se mire ne voit que lui-même* »<sup>3</sup>.

Puisqu'il est vain de se chercher soi-même en essayant de coïncider avec le reflet que nous renvoie l'autre, le narrateur va soumettre la réalité à l'épreuve du doute, du questionnement perpétuel, pour réduire la multiplicité des images à l'unité.

### ***La recherche de l'unité***

Tout l'effort de Stanislas consiste à maîtriser sa vie, à faire en sorte qu'elle le concerne, en lui trouvant un centre gravitationnel. De retour à Paris, chassé de Vivombre, il note l'ennui qui l'envahit comme une forme plus insidieuse du malheur : « *dans cette chambre d'hôtel où rien, même ma vie n'avait*

---

<sup>1</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1277.

<sup>2</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1289.

<sup>3</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 94.

*l'air de me concerner* »<sup>1</sup>. Il doute de lui-même et donne raison à Thérèse de ne pas l'avoir aimé : « *Je me connaissais trop pour ne pas approuver qu'elle ne tînt pas à moi* »<sup>2</sup>. Il se peint comme « *un cœur, mendiant, sans l'obtenir, un amour* »<sup>3</sup> auquel il n'a pas droit et s'interroge jusqu'au bout : « *Qu'étais-je pour que Thérèse m'eût aimé ?* »<sup>3</sup>. Il a bien conscience de n'être pour Thérèse « *qu'un enfant sans importance* »<sup>4</sup>, comme il l'est auprès du couple : « *De nouveau, en leur présence je ne me sentais qu'un enfant* »<sup>5</sup>. Cette image dévalorisante prouve qu'il reconnaît son immaturité, sa dépendance vis-à-vis du couple, sa sujétion à l'égard de l'opinion d'autrui.

### Une quête décentrée

Le narrateur a d'abord fait de Thérèse un centre, un pôle de référence : « *En moi, quand je cherchais un centre autour duquel ordonner ma vie, je ne trouvais que cet amour, qu'en partie j'inventais* »<sup>6</sup>, « *L'univers et moi-même ne m'intéressaient plus que par rapport à cette femme (...) j'admis qu'on pût consentir à mourir pour ce qu'on aime, puisqu'on n'existe que par lui* »<sup>7</sup>. Le souci de se modeler sur les exigences de Thérèse échoue : « *Absent, j'avais tenté de vivre selon ses exhortations, trop sévères pour n'être pas inutiles (...) Je voulais lui rapporter cet être consciencieux, un peu convenu, possédé du besoin de s'approuver toujours que j'avais été près d'elle ; déjà je ne le pouvais plus. Si jeune que je fusse, la vie avait révélé en moi bien des possibilités imprévues : les événements m'avaient appris que j'étais un peu plus et un peu moins que je ne pensais ; plus divers, c'est-à-dire moins simple* »<sup>6</sup>. Lorsqu'il achève son premier livre, preuve tangible d'une conquête de soi, Stanislas s'aperçoit que le portrait de Thérèse ne lui ressemblait pas : « *La vie que je le voulusse ou non m'éloignait d'elle par un courant insensible ; comme il arrive toujours, sans le savoir, j'avais fait autre chose* »<sup>8</sup>. Le narrateur fait l'apprentissage de la diversité de la vie, de sa complexité, ce qui implique une disponibilité permanente, une rencontre de l'imprévu qui nous éloigne du centre pour nous y ramener invariablement.

---

<sup>1</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1265.

<sup>2</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1261.

<sup>3</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1270.

<sup>4</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1279.

<sup>5</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1255.

<sup>6</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1274.

<sup>7</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1266.

<sup>8</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1271.

### *Les obstacles du parcours : le besoin de stabilité*

S'il apparaît clairement que, « *derrière la recherche d'une femme, apparemment la protagoniste de l'œuvre, se cache la quête de soi* »<sup>1</sup>, selon l'analyse de Laura Brignoli, cette quête se heurte à un obstacle majeur : l'irréalité de son objet : « *Rien, au fond, n'est moins réel que nous-mêmes : si nous agissons (et l'amour est un acte quand il est quelque chose) c'est peut-être pour nous prouver que nous sommes* »<sup>2</sup>. Mais le temps, à son tour, dissout nos actes : « *Nos actions, lorsqu'elles ont été vaines, sont pour nous presque mortes ; elles sont anéanties ; il en est bientôt d'elles comme si elles n'avaient pas été* »<sup>2</sup>. Dans cette incertitude généralisée où « *notre passé se détruit (...) d'heure en heure, à la fois renié et continué par la vie* »<sup>2</sup>, Stanislas essaie de capter ce qui seul reste stable à ses yeux : les images qui nous restent d'autrui : « *Seules, les images qui nous restent d'autrui sont stables, figées dans un geste, contenues dans une parole, comme fixées par un peintre ou arrêtées par un sculpteur. Venues du dehors, enregistrées une fois pour toutes, nous y croyons comme nous croyons aux choses ; nous oublions que leur durée même les transforme en mensonges* »<sup>3</sup>. Colette Gaudin relève à juste titre que cette démarche s'inscrit à l'inverse du cogito cartésien : « *A l'inverse de la démarche cartésienne qui dit : je peux douter de tout sauf du "je pense", Yourcenar dit : je ne peux pas douter de moi "parce que" je ne peux pas douter de tout. Le monde est plus certain que l'unité du sujet* »<sup>4</sup>. En lui-même, le narrateur n'accorde de réalité qu'au domaine affectif : « *D'habitude, nous sommes seuls au monde. Seuls, nos désirs, nos sympathies, nos haines nous semblent importants, réels, presque tangibles, seuls il sont en nous à l'état permanent et confondus à notre être. Des autres, nous percevons tout au plus les paroles et les actes, ces fragments détachés, solidifiés d'eux-mêmes. Ils peuvent nous affecter ; ils nous sont utiles ou nous nuisent à la façon d'objets dont nous nous servons, auxquels nous nous heurtons en nous déplaçant dans la vie, mais ils comptent moins pour nous que nos rêves* »<sup>5</sup>.

Tout l'effort de Stanislas consiste à « *mettre un peu d'ordre dans la suite* »<sup>6</sup> de ses pensées et de ses rêves, à faire coïncider les idées et les faits, la réalité intime et le monde extérieur. Le jeune héros se heurte aux conventions

---

<sup>1</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 90.

<sup>2</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1287

<sup>3</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1288.

<sup>4</sup> Colette Gaudin, op. cit., p. 37.

<sup>5</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1317.

<sup>6</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1273.

romanesques : « *Peut-être mon amour ne se transformait si violement en désir que parce qu'il est convenu que l'on n'aime point une femme tant qu'on ne la désire pas* »<sup>1</sup>, - aveu qui rappelle la remarque de Marguerite Yourcenar dans Les Yeux ouverts : « *Ce n'est qu'en France, je crois, que La Rochefoucauld a pu dire qu'"il y a beaucoup de gens qui n'auraient pas aimé s'ils n'avaient pas entendu parler d'amour"* »<sup>2</sup>. La quête de soi est exigence de lucidité, qui implique l'humilité : « *Emmanuel n'était pas exclu de ces évocations qui, sans lui, eussent perdu leur sens et pour ainsi dire leur plénitude d'accord. Mais ne sachant sous quelle catégorie ranger les sentiments que m'inspirait son souvenir, je préférerais l'oublier* »<sup>3</sup>. Stanislas finit par douter d'être capable d'aimer : « *Peut-être suis-je incapable de véritable amour : il ne m'est jamais arrivé, même dans les effusions de la tendresse de désir, d'oublier longtemps que j'existe, que j'existe en dehors de cet être pour lequel j'aurais tout donné* »<sup>4</sup>. Soucieux de ramener la diversité de la vie à une unité, fût-elle factice, Stanislas n'échappe pas au danger de tout ramener à soi, lorsqu'il évoque la vie de Thérèse, après deux ans d'absence : « *Peu m'importait que sa vie débordât de toutes parts le cadre où je l'immobilisais dans une attitude fausse à force d'être unique (...) Retranchant de sa vie tout ce qui ne touchait pas à la mienne, je l'enfermais tout entière dans cette seule nuit d'attente* »<sup>5</sup>. Laura Brignoli décèle dans cette tendance « *un problème fondamental qui est à la base de ce roman et de son protagoniste : le besoin de stabilité, besoin qui se lit aussi dans l'exigence (finalement déçue) de pouvoir connaître les autres. Stanislas cherche à réduire la multiplicité de la vie en ramenant tout à lui-même, en se faisant le centre qui peut donner un ordre à sa vie et à celle des gens qui l'ont connu* »<sup>6</sup>.

### **La figure du labyrinthe**

Le protagoniste est à la fois le créateur, le pivot d'une histoire qui le place au centre d'un engrenage, d'un imbroglio dont il ne peut se dégager. Loin de posséder un pouvoir démiurgique, Stanislas reste jusqu'à la fin trop « *agi* »<sup>6</sup> pour diriger sa quête. Il le laisse apparaître, lors de son troisième voyage à Vivombre : « *Le passé dont je n'avais gardé qu'une image romanesque, embellie (...)*

<sup>1</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1259.

<sup>2</sup> *Les Yeux ouverts*, p. 72.

<sup>3</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1271.

<sup>4</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1269.

<sup>5</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1288.

<sup>6</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 95.

assumait de nouveau (...) la dureté, la complexité massive, tous les attributs du présent. Mon amitié, mon amour cessaient d'être des idées pour redevenir des faits (...) des forces ; j'étais repris dans cet engrenage d'émotions, de résolutions et d'actes, plus compliqué, plus dur que toutes les paroles par lesquelles nous prétendons nous résumer nous-mêmes, résumer la vie. Demain, près d'elle, je serais repris par cet autre engrenage, plus inévitable encore, de mensonges, de restrictions mentales, auxquelles oblige l'amour »<sup>1</sup>. Face au réel, le narrateur n'imagine que la fuite ou l'abandon passif : « Pour y échapper, un seul moyen me restait : retourner sur mes pas, l'oublier. Mais je ne le pouvais déjà plus, je me précipitais dans son orbe, satellite d'une femme dont je n'espérais rien »<sup>1</sup>.

Lors de la seconde descente aux Enfers, lorsque Stanislas, à Paris, se voit chassé par Emmanuel, il sort de chez lui « comme on prend la fuite »<sup>1</sup>, se sent pris de stupeur, envahi par un imbroglio d'hypothèses qui prennent la forme d'un jeu de construction : « J'employai pour me calmer tous les moyens connus, la récitation de l'alphabet grec et celle des vers de Racine. Les hypothèses qu'Emmanuel venait de me présenter toutes ensemble se heurtaient dans ma mémoire, comme ces jouets d'enfant où les triangles se changent en cercles, les cercles en losanges et les losanges en pyramides, sans qu'on puisse les arrêter ni les suivre dans leur sarabande de formes »<sup>2</sup>. Ces jouets d'enfant figurent sans nul doute les forces de l'inconscient identiques à « cet inquiétant jeu de construction » que Piranèse introduisit dans son œuvre, « ensemble des forces naturelles dont la plus compliquée de nos architectures n'est jamais qu'un partiel et qu'un inconscient microcosme »<sup>3</sup>, comme l'écrit Marguerite Yourcenar elle-même. Selon l'analyse de Nadia Harris, ces jeux de construction « ont une fonction initiatique en même temps qu'ils constituent une métaphore de l'évolution spirituelle du personnage »<sup>4</sup>. Ils lui révèlent « la dialectique de la forme et de l'informe, l'unité de la matière diffuse dans tout »<sup>5</sup> (...) « symbolisent sa quête spirituelle, son acheminement vers le Soi »<sup>6</sup>. Ce tourbillon de l'inconscient possède un pouvoir hypnotique et dissolvant : « j'avais descendu la rue sans m'en apercevoir (...) Je ne pensais plus à Thérèse : il semblait que le souvenir de cette morte se fût décomposé en moi »<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1276..

<sup>2</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1310.

<sup>3</sup> *Le cerveau noir de Piranèse* in *Sous bénéfice d'inventaire, Essais et Mémoires*, Pléiade, p. 85.

<sup>4</sup> Les « Jeux de construction » dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, *The French Review*, vol. 62, n° 2, décembre 1988, p. 293.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 294.

<sup>6</sup> *Idem*, p. 299.



Cette prise de possession du narrateur par une sarabande de formes incontrôlables montre que « *le personnage yourcenarien (...) constitue comme tout le créé un lieu de passage de l'énergie vitale* »<sup>1</sup>, un écho de toutes les forces de l'univers.

### Sortir du labyrinthe : le recours à la maxime

Le rôle qu'assigne Stanislas à la récitation de l'alphabet grec et des vers de Racine pour surmonter le trouble provoqué par le dédale d'interprétations proposées par Emmanuel rejoint la fonction que donne Marguerite Yourcenar aux mythes anciens, devenus dans son œuvre « *un patrimoine universel, des archétypes du comportement humain dans une situation de crise* », dans le recueil Feux où « *l'aveu brûlant se fige dans la pierre dure de la maxime, où le discours sur soi devient un discours sur l'homme* »<sup>2</sup>, comme le révèle Carminella Biondi. Dans les nouvelles de Feux, Marguerite Yourcenar donne aux pensées tirées de son journal intime la tournure d'une réflexion générale pour « *concrétiser le sentiment ou l'idée dans des formes devenues en elles mêmes "précieuses"* (le terme est en soi révélateur) *comme ces gemmes qui doivent leur densité et leur éclat aux pressions ou aux températures presque insoutenables par lesquelles elles ont passé* »<sup>3</sup>. Dans La Nouvelle Eurydice, Stanislas recourt également aux maximes « *qui sont davantage l'indice d'un manque d'assurance du narrateur qu'un effort de voir clair en lui* », selon l'analyse de Laura Brignoli<sup>4</sup>.

Roland Barthes lui-même, cité par Carminella Biondi, confirme chez lui cette tendance : « *J'écris des maximes (ou j'en esquive le mouvement) "pour me rassurer" lorsqu'un trouble survient, je l'atténue en m'en remettant à une fixité qui me dépasse, "au fond, c'est toujours comme ça"* » : et la maxime est née. La maxime est une sorte de phrase-nom « *et nommer, c'est apaiser* »<sup>5</sup>. Lorsque Stanislas, jeune narrateur de vingt-deux ans ne parvient pas à voir clair en lui-même, lorsqu'il tâtonne dans sa quête et patauge « *dans les différentes interprétations auxquelles sont soumis les mêmes événements* »<sup>4</sup>, - son amour pour Thérèse, la vérité sur elle ou sur Emmanuel -, il essaie de dépasser le singulier, le concret de son expérience, le plan purement individuel pour accéder à l'universel,

---

<sup>1</sup> Nadia Harris, Les « *Jeux de construction* » dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, op. cit., p. 292.

<sup>2</sup> Carminella Biondi, op. cit., p. 93.

<sup>3</sup> Préface de *Feux, Œuvres romanesques*, p. 1079.

<sup>4</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 72.

<sup>5</sup> Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, Seuil, 1975, p. 181.

à l'expérience générale qui est celle de « *l'aventure humaine* ». Elena Real montre que « *cette invalidation du singulier et du particulier s'opère par un procédé rhétorique employé presque abusivement par Marguerite Yourcenar : les formules épigrammatiques, les aphorismes, les maximes (...) qui apparaissent avec plus d'insistance dans les premiers récits de la romancière (Alexis, Le Coup de grâce) (...) transformant en universaux l'expérience générale et le vécu particulier (...) le moi (...) en non moi* »<sup>1</sup>.

### L'accès à l'universel

La centaine de maximes qui émaillent le récit, loin de faire de La Nouvelle Eurydice un aveu, encore moins une rationalisation de la vie, révèle, au contraire, la relativité de la réflexion du narrateur qui refuse toute omniscience, exprime les incertitudes où le plongent les événements et les êtres. Il est indéniable toutefois que les maximes correspondent à des procédés narratologiques par lesquels « *Marguerite Yourcenar substitue au récit événementiel des réflexions et commentaires qui imposent son point de vue* »<sup>2</sup> comme l'a montré Brian Gill. Le remerciement qu'adressait la mémorialiste à Wilhelm Gans à propos de Souvenirs Pieux : « - *Vous avez bien senti que c'est avant tout l'aventure humaine* »<sup>3</sup> - pourrait s'appliquer à La Nouvelle Eurydice dans la mesure où l'histoire de Stanislas, purement négative en tant qu'expérience d'amour, laisse apparaître son parcours existentiel, forme « *l'une des étapes d'une prise de conscience* »<sup>4</sup>. Le narrateur amorce un processus de quête dont les lignes de force visent à restituer « *une vue sur la vie* »<sup>5</sup>.

Dans La Nouvelle Eurydice, les maximes concernent essentiellement l'amour, le bonheur et la mort, en relation directe avec le destin, la solitude, la souffrance : au terme de sa quête le jeune Stanislas est transformé parce qu'il est capable de transformer son expérience particulière en apprentissage de la vie.

Parti à la recherche du bonheur, de l'amour, le narrateur fait l'apprentissage de la désillusion : « *On ne comprend jamais personne, à*

---

<sup>1</sup> Elena Real, *Le réel et le mythe chez Marguerite Yourcenar* in *Roman, Histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 395.

<sup>2</sup> Brian Gill, *Marguerite Yourcenar, "Mémoires d'Hadrien" et la rhétorique* in *L'universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Volume 3, Tours, 1994, p. 185-196.

<sup>3</sup> *Lettre à Wilhelm Gans*, 26 Juin 1976, in *Lettres à ses amis et à quelques autres*, Gallimard, 1995, p. 439.

<sup>4</sup> Préface de *Feux*, p. 1081.

<sup>5</sup> *Le Coup de grâce*, p. 132.

*commencer par soi-même* »<sup>1</sup>. Il nous confie : « *Les gens sont tous quelconques, parce que nous ne savons pas leur histoire. Mais on ne sait jamais leur histoire. Je ne suis sûr de rien* »<sup>2</sup>. La suspicion s'étend également à toute tentative de narration rétrospective : « *Il y a dans tout récit une faute de perspective. On y narre tout au plus quelques moments plus rares, plus émouvants que d'autres (...)* Notre vie sait peu de choses de nous-mêmes ; nos émotions bouleversent mais n'occupent pas nos heures (...) »<sup>3</sup>. Le temps, lui-même contribue à corroder la mémoire qui ne garde « *des pensées qu'une épreuve infidèle* », il détruit les êtres, avant leur mort. Alors que Stanislas interroge, au début du récit, « *le faisceau de causes* »<sup>4</sup> qui est à l'origine de sa vie, il réalise in fine : « *on use une partie de sa vie à la recherche des causes, il n'est pas sûr qu'il y ait des causes* »<sup>3</sup>.

Néanmoins, c'est à partir du moment où le personnage renonce à chercher hors de lui-même les responsables de ses actions qu'il commence à construire son avenir. Stanislas réalise qu'il a eu tort de faire de son amour pour Thérèse le centre de sa vie, car « *le bonheur est indépendant d'une femme* »<sup>5</sup>. Il se forge à lui-même une définition de l'amour qui rejoint celle de Lacan : « *Prêter à quelqu'un ce qu'il faut pour qu'on l'aime, c'est en cela que consiste presque tout l'amour* »<sup>2</sup>. Le narrateur fait l'apprentissage de la lucidité lorsqu'il s'aperçoit que vivre, c'est tenir un rôle : « *Nous sommes tous des acteurs, nous jouons un rôle, que du reste, nous ne choisissons pas. Nous entrons, presque à notre insu, dans celui de l'amant, du mari (...) comme ces comédiens médiocres qui, par timidité, par routine, se contentent toute leur vie d'imiter Sarah Bernhardt ou Talma, nous suivons sans rien y changer les indications d'un texte qu'ont avant nous bégayé quelques milliers d'hommes. On aime, on hait, quelquefois l'on tue, parce que cela fait partie du rôle* »<sup>6</sup>. Lorsqu'il trouve médiocre l'hôtel qui le satisfaisait la veille et qu'il se décide à quitter, Stanislas réalise la comédie qu'il se joue à lui-même : « *Combien peu d'hommes s'avouent les motifs de leurs actes ! Nos mensonges envers certains ne sont qu'une petite part de ceux que nous nous faisons à nous-mêmes* »<sup>7</sup>.

Lorsqu'il apprend de l'Abbé Godechaud la mort de Thérèse, le 24 Février – jour de la naissance de Zénon, une trentaine d'années plus tard –,

---

<sup>1</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1287.

<sup>2</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1325.

<sup>3</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1318.

<sup>4</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1252.

<sup>5</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1283.

<sup>6</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1311.

<sup>7</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1316.

Stanislas prend une leçon de détachement : « *Je savais cela. Je le savais depuis longtemps. Il me semble que je l'avais toujours su* »<sup>1</sup>. Le suicide d'Emmanuel l'oblige à s'interroger sur la pluralité de nos vies, comme le fit Marguerite Yourcenar à propos de Michel de Crayencour : « *Nous avons tous plusieurs vies (...) Et le drame des sens n'est pas le seul drame humain. La vie d'un homme est toujours si complexe que même s'il se suicide pour un motif à peu près clair, on ne sait combien d'autres malheurs ont collaboré à sa mort* »<sup>2</sup>. La quête spirituelle s'attache à discerner les liens qui se tissent entre la vie et la mort : le sommeil est frère de la mort et nous y prépare : « *Chaque nuit met un fragment d'éternité entre nous et l'incessante fantasmagorie que nous prenons pour nous-mêmes. Tout homme qui se réveille éprouve si peu que ce soit les sensations d'un mort étonné d'avoir vécu. L'angoisse ou le plaisir ne le concernent plus : à son enivrement il suffit d'exister* »<sup>3</sup>.

L'étrange soulagement qu'éprouve Stanislas à l'annonce de la mort d'Emmanuel s'explique par la simplification qui s'opère dans sa vie, « *Déarrassée du fardeau d'aimer quelqu'un* », des « *complications futures* »<sup>4</sup>, et par l'effet hypnotique suscité par toute disparition : « *La mort d'un être aimé procure à ceux qui restent une exaltation presque semblable à celle des drogues : elle nous bouleverse trop pour que nous nous sentions souffrir. Au bout de quelques temps, elle tombe ; l'on se trouve seul en face du vide ; et l'on meurt, non d'avoir perdu quelqu'un, mais de ne pouvoir se réhabituer à vivre sans lui* »<sup>2</sup>. Privé de ses deux amis, Stanislas reconnaît : « *Ce n'est que lorsque j'eus cessé de les pleurer que je me suis aperçu combien me manquaient les morts* »<sup>2</sup>, réaction qui rejoint exactement celle de Marguerite Yourcenar après la mort de son père : « *Après l'avoir pleuré, mort (j'avais vingt-cinq ans), j'avoue que pendant près de trente ans je l'ai presque oublié* »<sup>5</sup>.

Le sourire que Stanislas découvre sur le visage d'Emmanuel prouve que le passage au-delà des confins de la vie est une conquête sur soi : « *On parle du sourire des morts. Il y a en eux une certitude qu'on ne leur prendra plus, d'autant plus qu'ils l'ignorent eux-mêmes, mais que les vivants posséderaient s'ils songeaient qu'ils mourront un jour. Je trouve une infinie douceur à penser que le plus pauvre des hommes est toujours sûr d'avoir sa mort* »<sup>6</sup>. Dans Sixtine, essai

---

<sup>1</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1293.

<sup>2</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1321.

<sup>3</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1269.

<sup>4</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1320.

<sup>5</sup> *Les Yeux ouverts*, p. 25.

<sup>6</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1323.

paru en 1931, comme *La Nouvelle Eurydice*, Michel-Ange lit également le même sourire sur le visage de sa bien-aimée : « *la femme que j'aimais, après l'agonie qui l'avait secouée comme pour lui arracher son âme, gardait sur les lèvres un dur et triomphant sourire, comme si, victorieuse de la vie, elle méprisait en silence son adversaire vaincue, et je l'ai vu s'enorgueillir d'avoir franchi la mort. (...) Les morts se reposent, satisfaits, dans une certitude que rien ne peut détruire, parce qu'elle-même s'annule à mesure qu'elle s'accomplit. Et, parce qu'ils avaient dépassé la science, j'ai supposé qu'ils savaient. Mais peut-être les morts ne savent-ils pas qu'ils savent* »<sup>1</sup>.

### **Chemin, route, sentier : le parcours de la vie comme « itinéraire de la mort »**

Chaque étape de la vie de Stanislas correspond à un voyage dans le temps, matérialisé par l'image du sentier ou de la route qui conduit à Vivombre, au sortir de l'enfance, « *cette période obscure, tortueuse, engagée de toutes parts dans l'avenir* »<sup>2</sup>. Comme le dit Laura Brignoli : « *L'espace métaphorise le temps* »<sup>3</sup>. Le chemin de Vivombre représente le passé de Thérèse : « *Le passé de Thérèse d'Olinsauve était droit, monotone, lent comme le chemin qui menait à Vivombre* »<sup>4</sup> ; c'est celui qu'emprunte Stanislas lors de son premier voyage, celui qu'il ne retrouve plus la veille de son troisième voyage ; lors du second, il prend le sentier : la progression interne du roman prouve que « *le cheminement intérieur du protagoniste prime sur toute recherche extérieure à lui* »<sup>5</sup> : chassé par Thérèse, le narrateur se met à marcher ; « *comme si ce cheminement machinal* »<sup>6</sup> l'eût fait progresser en lui-même ; lorsqu'il attend Emmanuel, il se livre aussi à cette déambulation. La quête spirituelle du narrateur le pousse à s'élever de son cas particulier à une perspective générale qui fait de notre monde intérieur, formé de « *nos désirs, nos sympathies, nos haines (...) confondus à notre être* »<sup>7</sup>, des paroles, des actes des autres, « *détachés, solidifiés* »<sup>7</sup>, une prison dont l'amour est la seule porte : « *L'amour seul, d'ordinaire entrebâille cette prison où d'ailleurs nous vivons à l'aise, donne non seulement aux actions, mais aux intentions des*

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Sixtine, Cecchino dei Bracchi* in *Le Temps, ce grand sculpteur*, Pléiade, Tome II, p. 285.

<sup>2</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1251.

<sup>3</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 91.

<sup>4</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1273.

<sup>5</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 92.

<sup>6</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1261.

<sup>7</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1316.

autres, à ce qu'ils pensent, à ce qu'ils ne pensent pas, la même importance organique qu'a pour nous notre cœur »<sup>1</sup>. Notre vie se présente comme une traversée du labyrinthe, « un itinéraire vers la mort »<sup>2</sup>. « Ainsi à mesure que nous avançons dans la vie, se ferment comme autant de portes toutes les chances que nous avons rendu vaines, et, peu à peu, nous laissant seuls comme nous le serons dans la mort, se séparent de nous les personnages que nous n'avons pas été »<sup>3</sup>.

### L'éternel retour : perpétuel renouvellement

Chaque voyage à Vivombre représente un pèlerinage, manqué apparemment, mais instructif : le sentier emprunté par Pascaline, au cours du troisième voyage, fait croire à Stanislas que « cette pente du terrain eût dû nécessairement conduire Thérèse » vers lui : c'est sans compter avec « La Nouvelle Eurydice » : « Nous pensons à tort que les événements de notre vie sont franchis une fois pour toutes : il en est d'eux comme de ces paysages depuis longtemps dépassés, mais que chaque tournant de la route nous présente à nouveau, et sous un nouvel aspect. Ainsi chaque mouvement de notre âme fait des malheurs anciens un malheur nouveau, totalement différent de celui que nous nous félicitons de n'avoir plus à souffrir, et, parce que nous nous félicitons de n'avoir plus à souffrir, et, parce qu'à chaque fois l'éclairage, les proportions, l'horizon même a changé, nous en souffrons chaque fois comme si c'était la première »<sup>4</sup>. L'application directe de la formule d'Héraclite : « On ne se baigne jamais dans le même fleuve » interdit à Stanislas « les substitutions du désir » : car « Il faut laisser au vulgaire les lieux communs sur la monotonie du bonheur. Ceux qui savent combien il est difficile, fût-ce auprès du même être, d'obtenir deux fois la même joie, savent aussi qu'on ne peut ni prévoir, ni même rêver d'avance, la qualité particulière de plaisir que nous donnera quelqu'un »<sup>5</sup>. Stanislas progresse au cours de sa quête lorsqu'il avoue : « Sans doute, l'on m'aurait pu dire que l'époque était passée où l'amour de Thérèse m'eût semblé un bonheur exceptionnel, suffisant pour toute une vie »<sup>5</sup>. Au terme de son aventure, il prend n'importe quel chemin : « Je prends une route, n'importe laquelle, puisque toute route mène ailleurs. Je me hâte, avant qu'il ne fasse tout à fait nuit »<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> La Nouvelle Eurydice, p. 1317.

<sup>2</sup> La Nouvelle Eurydice, p. 1253.

<sup>3</sup> La Nouvelle Eurydice, p. 1270.

<sup>4</sup> La Nouvelle Eurydice, p. 1282.

<sup>5</sup> La Nouvelle Eurydice, p. 1284.

<sup>6</sup> La Nouvelle Eurydice, p. 1325.

La mémoire elle-même présente à chaque fois les mêmes objets sous une forme différente. Il en est ainsi des roses de Longemeuse, efflorescentes, lumineuses, à l'arrivée de Stanislas, abîmées, décolorées par l'orage, capables, deux ans après, de rallumer son désir : « *J'avais pu renoncer, ou croire renoncer, à la suite d'un échec qui contentait une conscience, rien n'empêchait dans ce jardin, l'éclatante, la muette, la frénétique joie des fleurs. Unies à jamais pour moi, à la détresse d'une longue attente, elles déclenchaient de nouveau, et presque sans objet, le mécanisme du désir* »<sup>1</sup>. Ce phénomène de mémoire affective, rare chez Marguerite Yourcenar, illustre une remarque formulée dans Quoi ? L'éternité : « *La mémoire n'est pas une collection de documents déposés en bon ordre au fond d'on ne sait quel nous-même ; elle vie et change, elle rapproche les bouts de bois mort pour en faire de nouveau de la flamme* »<sup>2</sup>.

### **L'insertion dans l'univers : le tournoiement planétaire**

L'expérience des roses montre que Stanislas est particulièrement sensible aux signes imperceptibles qu'il capte dans l'univers, notamment dans le monde végétal. Si l'on définit sa quête comme une démarche initiatique vers l'amour, on s'aperçoit, comme le souligne Laura Brignoli que les analogismes qui s'y réfèrent « *sont liés à la structure narrative de l'œuvre qui procède de pair avec la marche de l'homme dans son parcours existentiel* »<sup>3</sup> : le narrateur se sent lité, par une connivence secrète, avec les arbres et les fleurs qui lui renvoient leurs effluves et s'unissent à lui, à défaut d'une union avec Thérèse. Avril à Longemeuse suscite un hymne cosmique : « *Des bourrasques chaudes me frappaient au visage ; le pollen, se détachant des arbres, tournoyait en vibrant ; je sentais, avec une sorte d'impure douceur, glisser sur ma figure cette vivante pluie d'atomes. A ce moment, comme souvent depuis lors, j'avais la sensation d'être mêlé à tout. Ces noces secrètes des arbres, plus riches que les nôtres, en frémissements et en murmures, m'apportaient l'émotion d'une puberté nouvelle ; je ne savais pas, à cette heure où je n'attendais qu'elle, si c'était bien cette femme que je rêvais d'êtreindre, ou plutôt toute la vie* »<sup>4</sup>. La pérennité des arbres de Vivombre atteste l'universalité de la quête du narrateur : « *j'avançais, sous ces arbres dont j'avais fait les confidents, dont j'avais voulu faire des complices,*

---

<sup>1</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1284.

<sup>2</sup> *Quoi ? L'éternité*, p. 1384.

<sup>3</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 94.

<sup>4</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1268.

*plein du secret soulagement d'un homme à qui les circonstances n'ont pas permis de réaliser cette folie (...) qu'heureusement il dépendait de lui de désirer commettre, mais non pas d'accomplir* »<sup>1</sup>. A Paris, la chute d'une simple feuille, rappelle aux deux amis, « *le parc de Vivombre, et les soirées d'Octobre sous les marronniers du jardin* »<sup>2</sup>.

Alors que la nuit des roses marque l'apogée de la cristallisation amoureuse, symbolisée par les vibrations tournoyantes du pollen, le troisième voyage à Vivombre, où il apprend la mort de Thérèse enlève à Stanislas tout point de repère, fait vaciller son monde intérieur, intègre son corps dans le cosmos : « *La terre tourne, traînant avec elle ses nuages, entourée de son atmosphère, de ses quelques milliers de mètres d'air respirable, sans lesquels n'existerait pas l'homme. La terre tourne avec ses villes, avec ses champs, avec ses tombes. Couché, la tête levée vers l'immense étendue vide, encore fatigué des larmes, j'ai l'illusion de sentir dans tout mon corps ce tournoiement planétaire. Il est apaisant de penser que la terre nous emporte tous dans cette rotation éternelle ; que ceux même qui ne se sont pas rejoints, qui n'ont pas pu se rejoindre, continuent côte à côte le fraternel voyage et que les hommes, qu'ils se haïssent ou qu'ils s'aiment, n'en sont pas moins portés par le rythme égal, incessant, monotone, de cette giration sans fin, passagers d'un navire qui cingle dans la nuit* »<sup>3</sup>. Toute la démarche de Stanislas consiste à dépasser le stade du miroir, qui revient à réduire l'autre au même, à identifier le non-moi au moi pour « *déchiffrer, sous la diversité du cosmos, le réseau sympathique qui existe entre les substances chimiques, les plantes, les animaux, les astres et la situation de l'homme* »<sup>4</sup>, comme le remarque Elena Real. La quête du narrateur vise à réduire la multiplicité angoissante de la vie à l'unité, à « *réunir trois cœurs qui n'ont pu s'accorder* »<sup>5</sup>, à découvrir dans la mort de Thérèse, « *ce lent, progressif et tranquille amalgame à la terre* »<sup>6</sup> : c'est seulement quand il a perdu sa bien-aimée que Stanislas parvient à établir un dialogue avec elle, à lui pardonner en découvrant l'espace authentique de son existence. Le contact perpétuel avec l'éternel, le sentiment d'appartenance au monde, d'articulation avec tout l'assemblage universel, qui lui apporte sérénité, apaisement.

---

<sup>1</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1283.

<sup>2</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1311.

<sup>3</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1395.

<sup>4</sup> *Le réel et le mythe chez Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 397.

<sup>5</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1325.

<sup>6</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1296.



\*  
\*   \*  
\*

La Nouvelle Eurydice, roman délibérément écarté de la production romanesque par Marguerite Yourcenar elle-même, « *pour cause de médiocrité* » garde néanmoins tout son intérêt, car elle représente la matrice de la quête, telle qu'elle apparaît dans les deux autres récits intimistes qui l'encadrent et la complètent : Alexis, paru en 1929 et Le Coup de grâce qui date de 1939, parachevés dans le chapitre Les Sentiers enchevêtrés qui clôt le troisième volume du Labyrinthe du Monde, Quoi ? L'éternité.

La quête, en effet, naît d'un manque, éprouvé par le jeune narrateur, Stanislas Langelier, à la mort de ses parents, évoquée dans les récits d'agonie de Thérèse d'Olinsauve. Stanislas, absolument seul, est poussé par un goût de l'aventure et se lance à la recherche de la femme aimée qui se dérobe sans cesse au fil du récit, devient de plus en plus évanescence, jusqu'à sa disparition totale, à la suite d'une pneumonie. Les trois voyages successifs du narrateur à Vivombre où habite le couple formé par Thérèse et Emmanuel, ami d'enfance apparentent la recherche du protagoniste à une « *aventure policière* », doublée « *d'une quête spirituelle* »<sup>1</sup>. Chaque étape se solde par un échec parce que Stanislas se révèle incapable de déchiffrer « *les signes changeants qu'il rencontre sur son chemin* »<sup>2</sup>, oscille sans cesse entre l'amitié pour Emmanuel et l'amour pour Thérèse, manque de courage, de passion pour explorer l'abîme, le borborygme où il s'est laissé enlisé. Peut-être ne réalise-t-il pas que Thérèse n'est que « *l'objet d'un transfert lui permettant de vivre son amour refoulé pour Emmanuel* »<sup>3</sup>. Le narrateur ne parvient pas à susciter les confidences d'Emmanuel, à décrypter les non-dits, à savoir quelle femme aime son ami, à connaître les raisons de sa tentative de suicide. Il se fait chasser de Vivombre sans avoir réussi à avouer son amour à Thérèse, sans avoir deviné qu'elle l'aimait.

La nuit des roses à Longemeuse, véritable rendez-vous manqué en Avril, entraîne sa déception sans susciter une prise de conscience. Stanislas se laisse emporter par le courant de la vie qui l'éloigne de Thérèse, réussit à faire paraître un livre qui donne d'elle un portrait infidèle. Il réalise peu à peu que l'objet de sa quête n'est pas la femme aimée, devenue « *impalpable* », car elle ne répond pas à ses lettres, mais précisément l'insaisissable, la poursuite de « *tout ce*

---

<sup>1</sup> Carminella Biondi, op. cit., p. 77.

<sup>2</sup> Carminella Biondi, op. cit., p. 85.

<sup>3</sup> Carminella Biondi, op. cit., p. 45.

*qui reste de possibilité dans le refus d'une femme* »<sup>1</sup>. Il se demande si c'est elle qu'il rêve d'étreindre ou « *toute la vie* »<sup>2</sup>.

Thérèse est devenue une nouvelle Eurydice et sa recherche se poursuit à travers la transposition du mythe : Stanislas joue le rôle d'Aristée qui, voulant rejoindre Eurydice, entraîna sa morsure par un serpent ; Emmanuel aussi incarne ce rôle, dans la mesure où il délaisse son épouse. Mais le narrateur représente surtout Orphée qui obtint le privilège de descendre aux Enfers pour retrouver sa bien-aimée. Selon la version de Virgile, au Livre IV des Géorgiques, d'Ovide au Livre X des Métamorphoses, Orphée enfreint la loi de Proserpine qui lui interdisait de se retourner pour voir son épouse ; dans le récit du Banquet, Platon souligne que les dieux ne montrèrent à Orphée qu'un fantôme de la femme qu'il était venu chercher. Le troisième voyage de Stanislas à Vivombre figure cette descente aux Enfers, car Stanislas, lors de son voyage en train, puis de son arrivée à Vives, ne rencontre que le fantôme de Thérèse, à travers les visions qui lui apparaissent comme à travers les témoignages de la femme de charge, Pascaline, nouvelle Parque ou nouvelle Proserpine, à travers celui de l'Abbé Godechaud ou de sa sœur, sortes de spectres à peine vivants. La volonté de Stanislas d'en savoir plus sur Thérèse est l'équivalent du regard qui tue chez Orphée. Les rapports ambigus entre Stanislas et Emmanuel rejoignent la version d'Ovide qui montre qu'à son retour des Enfers, Orphée refuse l'amour des femmes et prône celui des jeunes gens. Stanislas échoue dans sa quête, car il ne parvient pas à trouver la tombe de Thérèse.

La dernière étape de la catabase, la descente aux Enfers parisiens substitue la quête d'Emmanuel et de la vérité sur Thérèse à la recherche de la femme aimée. Les différentes séquences se superposent aux précédentes : Stanislas se fait chasser par son ami sans découvrir le sens de l'aventure, dont l'acmé se produit aussi un soir d'orage comme lors de la nuit des roses : là encore, Stanislas est pris de peur à la suite de la tentative d'étranglement d'Emmanuel et sa fuite ou son retard provoque le suicide de son ami, comme son manque de courage ou de patience avait provoqué la maladie, puis la mort de Thérèse. La quête de la vérité échoue, le mythe d'Orphée se transforme en conte du Moyen-Age, quand Stanislas se transforme en écuyer étendu par terre, au pied de la couche où s'unissent les deux amants, au cimetière d'Ombrevive : le mythe forme écran, il ne parvient pas à faire fonctionner le récit car il manque à ce dernier « *la*

---

<sup>1</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1269.

<sup>2</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1268.

*révélation d'une réalité qui lui donne sens* »<sup>1</sup>, le dévoilement d'un mystère, qui concerne sans doute l'homosexualité d'Emmanuel, suggérée par « *ses fréquentations misérables* »<sup>2</sup>, par « *l'amour plus vulgaire* »<sup>3</sup> auquel il s'abandonne, par « *les passions plus ardentes en même temps que plus sordides* »<sup>3</sup> qui le retiennent ou par « *les aveux* »<sup>4</sup> qu'il fait à Thérèse un soir de neige, à son retour de Nancy.

Si l'on songe que Marguerite Yourcenar n'a pas craint de nommer, dans le roman d'Alexis, en 1929, un an avant la parution de La Nouvelle Eurydice, cette passion jusque là frappée d'interdit, on peut s'interroger sur les raisons qui permettraient d'expliquer la censure qu'elle exerce sur le récit de 1931 : on pourrait les expliquer par le fait que Stanislas incarne à bien des égards la romancière elle-même qui vient de faire paraître, avec succès, son premier roman, alors qu'Alexis « *n'est pas issu de Marguerite elle-même mais d'Egon ou d'un inconnu, protagoniste de la mince aventure* »<sup>5</sup>, évoquée dans Quoi ? L'éternité, comme le souligne Michèle Sarde. Quoi qu'il en soit, cette censure entraîne le caractère embrouillé de l'intrigue, la nature indécise, ambiguë des personnages et justifie la mise à l'écart du roman par l'écrivain lui-même. Cependant comme Marguerite Yourcenar n'excluait pas que l'ouvrage reparaisse « *un jour* », comme ses dispositions testamentaires, en 1986 stipulaient qu'il pourrait figurer dans la Pléiade en très petits caractères, il faut reconnaître qu'elle ne l'avait pas totalement relégué aux enfers du texte.

Le récit prend tout son sens dans la mesure où il repose sur une tentative d'unification qui s'ordonne autour de la quête de soi : le jeune narrateur essaie de maîtriser sa vie, de dépasser le stade du miroir où il cherchait à se retrouver lui-même dans le reflet que donnaient les autres ; il tente de trouver un centre et croit le découvrir en Thérèse. La Nouvelle Eurydice fait apparaître le triangle yourcenarien où circule librement le désir : Stanislas oscillant entre Thérèse et Emmanuel préfigure Eric, entre Sophie et Conrad, de même qu'Egon, entre Michel et Jeanne. Stanislas essaie de réduire la multiplicité de la vie en ramenant tout à lui-même. Il fait l'apprentissage de sa complexité, tente d'apaiser ses doutes par le recours à la maxime qui tend à l'universel. Il se sent « *mêlé à tout* »<sup>6</sup>, trouve enfin la sérénité quand il se sent emporté par « *le tournoiement*

---

<sup>1</sup> Michèle Sarde, op. cit., p. 404.

<sup>2</sup> La Nouvelle Eurydice, p. 1313.

<sup>3</sup> La Nouvelle Eurydice, p. 1254.

<sup>4</sup> La Nouvelle Eurydice, p. 1312.

<sup>5</sup> Michèle Sarde, op. cit., p. 407.

<sup>6</sup> La Nouvelle Eurydice, p. 1268.

*planétaire* »<sup>1</sup>, complice des arbres, ému par leurs frémissements et leur murmure, uni aux roses dont il perçoit « *l'éclatante, la muette, la frénétique joie* »<sup>2</sup>. Laura Brignoli considère que « *le roman garde tout son intérêt dans la mesure où il présente la multiplicité de la vie, avec son caractère insaisissable et le comportement suscité par cette prise de conscience*<sup>3</sup>. (...) *contient en soi de grandes potentialités de signification (...) qui restent à peine amorcées* »<sup>4</sup>. L'image de la glace sans tain, derrière laquelle Stanislas aperçoit Thérèse « *à la façon d'un objet qu'on voit sans espérer l'atteindre, mais qui va se perdant sous de plus vagues profondeurs, à mesure que l'ombre, les reflets et la buée de notre haleine s'interposent entre lui et nous* »<sup>5</sup> est une figure de la quête spirituelle, de la recherche de « *cette possession de l'esprit, plus vaine que celle du corps* »<sup>6</sup>, que le narrateur s'étonne d'avoir entrepris.

La Nouvelle Eurydice présente donc une certaine originalité dans la mesure où elle offre l'exemple d'une quête déroutée : prenant d'abord Thérèse comme centre autour duquel ordonner sa vie, Stanislas s'aperçoit qu'elle n'est qu'un prétexte, qu'il est lui-même le point de convergence du désir, au sommet d'un triangle où le courant amoureux peut aller dans n'importe quel sens. A la recherche inutile de la femme aimée, succède la recherche inutile de sa tombe qui se transforme enfin en recherche de la vérité. Stanislas se substitue à Emmanuel qui aurait dû tenir le rôle d'Orphée. A la mort de Thérèse, c'est Emmanuel qui se substitue à elle, comme le découvre le narrateur : « *Sans le savoir, je reportais sur lui l'inquiétude que j'avais d'elle et à laquelle un vivant, après tout, offre un meilleur support qu'une morte* »<sup>7</sup>. Même s'il échoue dans sa quête, Stanislas découvre que, si toute recherche passe par la confrontation avec les autres, par le long voyage dans l'enfer d'autrui, l'objet qu'il se propose ne peut être trouvé qu'en lui-même, l'issue du labyrinthe passe inévitablement par l'exploration de l'abîme intérieur. Le narrateur prend conscience « *de la complexité du réel, de la relativité de tout regard et surtout de l'incertitude de nos sentiments et de leurs motivations* »<sup>8</sup>, dont les méandres se déroulent en nous « *comme les jouets d'enfant où les triangles se changent en cercles, les cercles en losanges et les*

---

<sup>1</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1295.

<sup>2</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1284.

<sup>3</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 95.

<sup>4</sup> Laura Brignoli, note 28, p. 97.

<sup>5</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1252.

<sup>6</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1325.

<sup>7</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1318.

<sup>8</sup> Carminella Biondi, op. cit., p. 79.

*losanges en pyramides* »<sup>1</sup> – « *jeux de construction qui symbolisent sa quête spirituelle, son acheminement vers le Soi* »<sup>2</sup> -. Tout l'effort de Stanislas consiste à mettre en abyme son existence, à essayer de réduire la multiplicité à l'unité, par le recours à la maxime, par l'insertion dans l'universel : cette quête lui permet de survivre, de tirer le bilan de son expérience douloureuse en rendant hommage au dévouement de Thérèse à l'égard d'Emmanuel : « *Puisqu'il vous regrette, votre dévouement, Thérèse, n'a pas été inutile : notre vie n'est jamais tout à fait vaine, quand il se trouve à la mort quelqu'un pour nous pleurer* »<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1310.

<sup>2</sup> Nadia Harris, *op. cit.*, p. 299.

<sup>3</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1296.

## CHAPITRE 2

### Alexis ou la quête de soi : l'aveu comme catharsis

En Novembre 1929, Marguerite Yourcenar fait paraître, aux éditions du Sans Pareil, dirigées par René Hilsum, un court récit intitulé Alexis ou le Traité du vain combat que la chronologie de la Pléiade définit comme « *l'histoire d'un jeune musicien d'une famille aristocratique et pauvre, luttant contre des penchants supposés anormaux et condamnables, et finissant par quitter sa jeune femme, qu'il aime pourtant, et dont il vient d'avoir un fils, pour reprendre une liberté sans laquelle il ne peut plus vivre* »<sup>1</sup>.

Ecrit à Lausanne, entre le 31 Août 1927 et le 17 Septembre 1928, comme l'indique la dernière page du roman<sup>2</sup>, durant la grave maladie de Michel de Crayencour, emporté le 12 Janvier 1929, le roman, d'abord refusé par Gaston Gallimard<sup>3</sup>, apprécié par Louis-Martin Chauffier, est l'une des rares œuvres avec Feux et Le Coup de grâce qui soient « *demeurées, à quelques retouches près, ce qu'elles étaient au moment de leur première publication* »<sup>4</sup>. Dans ses Entretiens avec Mathieu Galey, Marguerite Yourcenar précise qu'elle n'a pas été tentée d'en donner une version ultérieure parce qu'Alexis lui semblait « *se suffire à soi-même* »<sup>5</sup> ; elle le confirme à Patrick de Rosbo, en 1971 : « *J'ai eu cette chance d'écrire d'un seul coup Alexis en 1928, de le publier l'année suivante, et de pouvoir le laisser ensuite republier tel quel, représentant à peu près exactement ce que je voulais et pouvais dire durant ces années-là* »<sup>6</sup>. A un correspondant qui lui demande de citer les deux livres qu'elle estime les meilleurs, la romancière se sent « *plus ou moins forcée d'en nommer deux* »<sup>7</sup> parce qu'ils sont restés également près d'elle : Alexis et Feux ; dans la préface parue en 1963, tout en soulignant l'audace du thème traité par le roman, « *contemporain d'un certain moment de la littérature où un sujet jusque là frappé d'interdit trouvait pour la première fois depuis des siècles sa pleine expression écrite* », l'auteur précise que

---

<sup>1</sup> Chronologie de la Pléiade établie par Marguerite Yourcenar, *Œuvres romanesques*, p. XVII.

<sup>2</sup> Alexis, p. 123.

<sup>3</sup> Entretiens avec René Hilsum, Cité par Josyane Savigneau. *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, p. 87.

<sup>4</sup> Avant-propos de l'auteur, *Œuvres romanesques*, p. IX.

<sup>5</sup> Les Yeux ouverts, p. 68.

<sup>6</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 17.

<sup>7</sup> Lettres à M. K. de Radnotfay, 14 Août 1954, in Lettres à ses amis et quelques autres, Gallimard, 1995, p. 113.

« ce petit livre a été laissé tel qu'il était (...) ceci pour deux raisons qui, en apparence, s'opposent : l'une est le caractère très personnel d'une confidence étroitement reliée à un milieu, un temps, un pays maintenant disparu des cartes, imprégnée d'une vieille atmosphère d'Europe Centrale et française à laquelle il eût été impossible de changer quoi que ce soit sans transformer l'acoustique du livre ; le second au contraire est le fait que ce récit, à en croire les réactions qu'il provoque encore, semble avoir gardé une sorte d'actualité, et même d'utilité pour certains êtres »<sup>1</sup>.

Si, près de trente-cinq ans après sa publication, malgré la transformation du monde, des idées, des coutumes sociales, des réactions du public, malgré le changement de certaines des opinions de l'auteur, Alexis garde sa pérennité, c'est en raison de son insertion « dans la lignée de l'écriture française classique », selon la remarque de Laura Brignoli<sup>2</sup> : de même que Racine repousse l'action de Bajazet dans « l'éloignement », « dans le temps », de même Marguerite Yourcenar place l'histoire d'Alexis vingt ans en arrière, avec le fossé de la guerre de 1914, « pour mieux voir, pour placer l'objectif à un endroit où la vue sera la meilleure », pour détacher le personnage « des impressions trop vives du moment » et aussi parce que « l'instant présent est tellement limité »<sup>3</sup>. Ce choix d'un recul qui puisse nous permettre de dénombrer dans le moment présent quelques unes des « coordonnées qui nous échappent » relève d'une quête de l'universel, d'une méfiance toute classique de l'actualité « qui n'est souvent que la couche la plus superficielle des choses »<sup>3</sup>.

Comme le souligne Marguerite Yourcenar elle-même dans sa Préface, le sous-titre d'Alexis, Le Traité du vain combat, fait écho au Traité du vain désir, « cette œuvre un peu pâle de la jeunesse d'André Gide »<sup>4</sup> : dans Les Yeux ouverts, la romancière rappelle qu'« on a évoqué Gide à cause du sujet, parce qu'il s'agit d'un homosexuel (...) qui aime sa femme et qui cependant la quitte »<sup>5</sup>. La Tentative amoureuse ou Traité du vain désir, publiée en 1893 à la librairie de l'Art Indépendant raconte l'amour naturel et parfait de deux personnages, Luc et Rachel, amour qui s'éteint fatalement, avec le désir dont il est fait jusqu'à la limite de ce désir. Selon Maurice Nadeau, l'ouvrage « publie moins la vanité du désir que l'exigence où il nous place de l'éprouver, dût-il après lui ne laisser que

---

<sup>1</sup> Alexis, Gallimard, Folio, 1971, p. 11-12 (Edition de référence).

<sup>2</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 31.

<sup>3</sup> Les Yeux ouverts, p. 63.

<sup>4</sup> Alexis, Préface, p. 16.

<sup>5</sup> Les Yeux ouverts, p. 64.

« cendres »<sup>1</sup>. Gide propose, comme épigraphe à son livre la phrase de Calderon : « *Le désir est comme une flamme brillante, et ce qu'il a touché n'est plus que de la cendre, - poussière légère qu'un peu de vent disperse – ne pensons donc qu'à ce qui est éternel* »<sup>2</sup>. La conclusion de l'ouvrage insiste sur l'importance de la quête : « *Aucunes choses ne méritent de détourner notre route ; embrassons les toutes en passant ; mais notre but est plus loin qu'elles (...) que notre but soit immobile – et nous marcherons pour l'atteindre (...) Il n'y a pas des buts ; les choses ne sont pas des buts ou des obstacles (...) Il les faut seulement dépasser. Notre but unique c'est Dieu (...)*.

*Et vous êtes semblables, objets de mes désirs, à ces concrétions périssables qui, sitôt que les doigts s'y pressent, n'y laissent plus que de la cendre – Qualquiera ventio que sopla* »<sup>3</sup>. Gide indique que dans son Journal, le but qu'il a poursuivi dans La Tentative amoureuse : « *J'ai voulu indiquer (...) l'influence du livre sur celui qui l'a écrit, et pendant cette écriture même (...) il nous change, il modifie la marche de notre vie* ». Comme l'indique Maurice Nadeau, en faisant dépendre « *pensée et action, art et vie d'une "nature" unique de vivant, (...) il s'agit moins de partir en soi-même à la recherche de cette nature (...) que de la découvrir, c'est-à-dire de faire tomber les voiles qui la dissimulent aux yeux mêmes du sujet, que de la manifester. L'œuvre d'art figure le lieu de cette manifestation (...) de cette révélation. Au "connais-toi toi-même" antique (...) elle apporte une réponse qui mène à l'"accepte-toi", "ose être toi-même", ou mieux (...) "Obtiens-toi"* »<sup>4</sup> : ces formules gidiennes rejoignent l'itinéraire d'Alexis : « *C'était au nom de la vie que je m'étais efforcé de me reconquérir sur moi-même* »<sup>5</sup> (...) « *Ecrire ma vie me confirme en moi-même* »<sup>6</sup>.

Comme l'indique Marguerite Yourcenar à Mathieu Galey, « *ce qui rapprochait de Gide, c'est qu'il s'agissait d'un récit "à la française", et que ce genre de récit (...) à cette époque, c'était Gide* »<sup>7</sup>. La romancière précise dans la Préface d'Alexis, en 1963 : « *C'est du point de vue formel surtout que la lecture des premiers livres de Gide m'avait été précieuse, en me prouvant qu'il était encore possible d'utiliser la forme classique du récit* »<sup>8</sup>. Le thème abordé, celui de

<sup>1</sup> Introduction aux *Œuvres romanesques* de Gide, Tome I, Pléiade, 1958, p. XVIII.

<sup>2</sup> Calderon, *La vie est un songe*. Cité par André Gide, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 71.

<sup>3</sup> « Poussière légère qu'un peu de vent disperse », André Gide, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 84-85.

<sup>4</sup> Maurice Nadeau, Introduction aux *Œuvres romanesques* d'André Gide, op. cit., p. XVIII-XIX.

<sup>5</sup> *Alexis*, p. 79.

<sup>6</sup> *Alexis*, p. 123.

<sup>7</sup> *Les Yeux ouverts*, p. 64.

<sup>8</sup> Préface d'*Alexis*, p. 17.



l'homosexualité, se trouve déjà dans Corydon : « *Des grands livres de Gide où le sujet qui m'occupe était enfin ouvertement traité, la plupart ne m'étaient connus que par oui-dire ; leur effet sur Alexis tient moins à leur contenu qu'au bruit fait autour d'eux, à cette espèce de discussion publique s'organisant autour d'un problème jusque là examiné en huis-clos, et qui m'a certainement rendu plus facile d'aborder sans trop d'hésitation le même thème* »<sup>1</sup> : Alexis, comme Corydon s'inscrivent dans la pure tradition classique, celle de Virgile, dans ses Bucoliques : « *Pour ceux qui auraient oublié leur latin d'école, notons que le nom du principal personnage (et par conséquent le titre du livre) est emprunté à la Deuxième Eglogue de Virgile, Alexis, à laquelle, et pour la même raison, Gide prit le Corydon de son essai si controversé* »<sup>2</sup> ; l'incipit du poème latin montre le berger Corydon gémir de l'indifférence du jeune Alexis :

« *Formosum pastor Corydon ardebat Alexin,  
Delicias domini nec quid speraret, habebat* »<sup>3</sup>.

Colette Gaudin souligne, à juste titre « *l'étymologie négative* »<sup>4</sup> d'Alexis, « *dont le nom pourrait signifier littéralement la négation ou la perte de la parole* »<sup>5</sup>. Dans un style « tremblant », « *fait d'un continuel flottement, d'un retrait, presque d'un balbutiement* », « *d'un mouvement de repli* »<sup>6</sup>, le héros ne cesse de différer l'aveu de son propre secret. L'intertexte nous apprend qu'Alexis, nommé Axel dans Quoi ? L'éternité, était le frère d'Egon de Vietinghoff, appelé Clément dans le même livre, fils de Conrad et de Jeanne, qui porte le nom de Monique dans Souvenirs Pieux, épouse du héros du Traité du vain combat : Alexis est inspiré par le mari de Jeanne, nommé Egon dans le troisième volume des Mémoires, musicien et homosexuel comme lui. Il est également inspiré par un personnage que Marguerite Yourcenar connaissait et aimait<sup>7</sup>, un jeune inconnu, différent des autres, dont elle parla à son père, sur un banc d'Antibes, en 1925.

Dans Quoi ? L'éternité, la mémorialiste rapproche la conversation d'Egon et de Michel à Scheveningue en 1905 de celle qu'elle eut avec son père, vingt ans plus tard : « *Sur la plage de Scheveningue, vers 1905, ce jeune homme de trente ans dut lui paraître à peu près aussi ignorant du monde comme il va qu'une fille de vingt ans perturbée par une rencontre avec un jeune inconnu qui*

---

<sup>1</sup> Préface d'Alexis, p. 17.

<sup>2</sup> Préface d'Alexis, p. 16.

<sup>3</sup> Virgile, Bucoliques, Ecloga II, Vol. 1 et 2, Les Belles Lettres, 1983, p. 47.

<sup>4</sup> Colette Gaudin, op. cit., p. 125.

<sup>5</sup> Colette Gaudin, op. cit., p. 42.

<sup>6</sup> Les Yeux ouverts, p. 65.

<sup>7</sup> Les Yeux ouverts, p. 63.

lui paraissait différent des autres, et que Michel, dédaigneux comme toujours des amis de sa fille, ne tenait même pas à se faire présenter. Il me mettait seulement en garde contre une tendance à dramatiser la vie. Mais j'avais déjà réfléchi, aussi bien que rêvé. Il en résulta en 1928 Alexis où je m'étais servie, pour reculer dans le passé ma mince aventure, de l'alibi que m'offrait le souvenir de Jeanne et d'Egon »<sup>1</sup> : Michel banalise les goûts sensuels illicites d'Egon et du jeune inconnu : « La conversation d'Antibes ne fut pas reprise par la suite. Dans les deux cas, Michel avait essayé de calmer un esprit ou une sensibilité troublée en rappelant que rien n'est véritablement insolite ou inacceptable »<sup>1</sup>.

Comme le souligne Colette Gaudin, dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar où fonctionne sans cesse « la référence croisée de la fiction et de l'histoire »<sup>2</sup>, selon l'expression de Paul Ricoeur (...), « C'est (...) une expérience de vie, un sens des êtres humains dans cette petite histoire qui est la nôtre (...) qui permet de naviguer dans les traces de la grande histoire (...). Il s'agit d'un élément de « la petite histoire » servant d'alibi à un autre, c'est-à-dire fournissant la distanciation nécessaire pour parler de soi »<sup>3</sup> : dans cette texture en filigrane de toute l'œuvre, le jeune inconnu dont parle Marguerite à son père sur un banc d'Antibes, en 1925, se superpose au souvenir d'Egon. Il faut reconnaître dans « l'eau forte post romantique, placée dans un corridor accédant à sa chambre, où l'on voyait des gens songeurs ou bouleversés écouter un musicien », devant laquelle la mémorialiste a « fait rêver plus tard Alexis »<sup>4</sup>, « la gravure moderne » placée dans le couloir menant à sa chambre, « où l'on voyait des personnages qui écoutaient un musicien »<sup>5</sup>, dont le visage terrifie presque le héros du Traité du vain combat. Selon la formule de Jean Roudaut, « Le temps, dans les ouvrages, est en écho et prémonition de lui-même : le monde est une chambre de miroirs »<sup>6</sup>.

Le même chassé-croisé s'observe, entre le petit récit du Premier soir « commencé vers 1904 », par Michel de Crayencour, ressorti « en 1927 ou 1928, donc un an ou deux avant sa mort »<sup>7</sup> et le premier roman de Marguerite Yourcenar qui précise dans Souvenirs Pieux : « C'était l'époque où j'écrivais mon premier roman : Alexis. J'en lisais de temps à autre quelque page à Michel, bon écouteur,

---

<sup>1</sup> *Quoi ? L'éternité*, p. 1285.

<sup>2</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983-1985, Tome 3, p. 224.

<sup>3</sup> Colette Gaudin, *L'archive yourcenarienne entre relique et ruine*, in *Roman, Histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 217.

<sup>4</sup> *Quoi ? L'éternité*, p. 1338.

<sup>5</sup> *Alexis*, p. 30.

<sup>6</sup> Jean Roudaut, *Une autobiographie impersonnelle*. Marguerite Yourcenar *Souvenirs Pieux*, 1974, *Archives du Nord*, Gallimard, 1977, in *NRFF* n° 30, Novembre 1978, p. 76.

<sup>7</sup> *Souvenirs Pieux*, p. 931.

capable d'entrer d'emblée à l'intérieur de ce personnage si différent du sien. Ce fut, je crois, ma description du mariage d'Alexis qui le fit repenser à son ébauche d'autrefois »<sup>1</sup>. La boucle se referme dans Quoi ? L'éternité quand la mémorialiste rappelle l'estimation élogieuse de son père : « Cet Alexis, Michel le lut sur son lit de mort et nota en marge de ce petit récit que rien n'était "plus pur", commentaire qui m'émeut aujourd'hui, mais montre à quel point le mot "pur" devenait dans la bouche de Michel autre chose que ce qu'il est pour la plupart des pères »<sup>2</sup>. Dans les Entretiens avec Mathieu Galey, l'adjectif « limpide » remplace l'adjectif « pur » : « Mon père avait lu le manuscrit (...) Il ne m'en avait pas parlé, mais j'ai trouvé un petit papier qu'il avait glissé dans le dernier livre qu'il ait ouvert, la Correspondance d'Alain-Fournier et de Jacques Rivière. C'était un petit bout de papier sur lequel il avait écrit : "Je n'ai rien lu d'aussi limpide qu'Alexis". J'étais heureuse, vous pensez ! Dans cette dernière parole, il y avait toute l'amitié, toute la compréhension entre mon père et moi »<sup>3</sup>. « Pur ou limpide », commente Josyane Savigneau, appréciation du fond ou de la forme ? »<sup>4</sup>.

« Le questionnement insistant des traces »<sup>5</sup> permet donc de suivre, du Mont-Noir<sup>6</sup> à Woröino<sup>7</sup>, du jeune inconnu d'Antibes à l'Egon des Mémoires, de Virgile à Gide, du Premier Soir à Alexis, le parcours de recherche de la narratrice, « le frémissement d'une quête »<sup>8</sup>, d'une expérience de vie qui ne s'est jamais terminée pour Marguerite Yourcenar. La mort de Michel de Crayencour à Lausanne, le 12 Janvier 1929, correspond à l'entrée en écriture de sa fille qui publie Alexis en Automne 1929, à Paris, comme le souligne Josyane Savigneau : « Même si ce n'est que ce qu'on appelle "un hasard" de l'existence, la mort de Michel de Crayencour, juste avant que ne paraisse le premier livre de sa fille est comme un signe. Il s'efface à l'instant précis où elle devient un écrivain, c'est-à-dire elle-même, absolument »<sup>9</sup>.

<sup>1</sup> *Souvenirs Pieux*, p. 932.

<sup>2</sup> *Quoi ? L'éternité*, p. 1285.

<sup>3</sup> *Les Yeux ouverts*, p. 70.

<sup>4</sup> *Marguerite Yourcenar, L'Invention d'une vie*, Gallimard, 1990, p. 84.

<sup>5</sup> Colette Gaudin, op. cit., p. 208-209.

<sup>6</sup> Demeure des Crayencour.

<sup>7</sup> Demeure d'Alexis de Géra..

<sup>8</sup> Colette Gaudin, op. cit., p. 209.

<sup>9</sup> Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar, L'Invention d'une vie*, p. 85.

Le roman se présente comme « *un roman par lettres d'une seule lettre* »<sup>1</sup>, un dialogue du héros avec lui-même, « *le portrait d'une voix* »<sup>2</sup> d'après l'auteur.

Court récit écrit à la première personne, cette lettre de cent vingt quatre pages « *raconte la vie d'Alexis, depuis son enfance à Woroino, dont la mémoire interroge les décors et les fantômes, la courte vie d'écolier à Presbourg, les débuts de musicien à Vienne jusqu'à son mariage, la naissance de son fils, la séparation d'avec sa femme et ce présent où il écrit – sans compter l'événement secret, secrètement répété, auquel se heurtent sa vie et son récit* »<sup>3</sup>. Oscillant de la confession à la confidence, le roman présente « *les aveux d'Alexis* », habité d'une pensée qui lui « *empoisonna tous les contacts* »<sup>4</sup>, menacé que la vie soit éternellement « *ce malaise d'un trouble caché* »<sup>5</sup>, mais ces aveux ont moins d'importance par leur contenu que par la difficulté à les formuler, ils « *signifient l'effort et la difficulté de la mesure et de la maîtrise plutôt que la maîtrise elle-même* »<sup>6</sup>.

Bien plus, le sujet du roman « *n'est pas le contenu de la confidence, mais le statut de la confidence* », qui « *devient objet utilisable dans une stratégie qui la dépasse* », où elle est utilisée « *non comme moyen de rendre crédible une fiction mais comme moyen d'établir et de divulguer un savoir* »<sup>7</sup>, ainsi que le montre Jean-Yves Debreuille. Le discours de l'aveu se voit constamment doublé par celui de la quête dans la mesure où, par un fonctionnement double et contradictoire du récit, c'est beaucoup moins le contenu de l'aveu qui importe, - la reconnaissance d'un penchant interdit -, que le processus lui-même qui permet à Alexis de s'accepter, de consentir à être soi, de connaître « *une rédemption qui ne se fait pas par le reniement de la faute, mais par la reconnaissance que le salut passe par son acceptation* »<sup>8</sup>, selon l'analyse de Carminella Biondi. L'objet de l'aveu compte beaucoup moins que la démarche qui y préside, et la prise de

---

<sup>1</sup> Maurice Delcroix, « *Alexis (...)* », un roman épistolaire de Marguerite Yourcenar, CAIEF, n° 29, Mai 1977, p. 223.

<sup>2</sup> *Alexis*, Préface, p. 14.

<sup>3</sup> Maurice Delcroix, op. cit., p. 225.

<sup>4</sup> *Alexis*, p. 47.

<sup>5</sup> *Alexis*, p. 48.

<sup>6</sup> Maurice Delcroix, op. cit., p. 227.

<sup>7</sup> Jean-Yves Debreuille, *Formes et fonctions de la confidence, d'Alexis à Hadrien in Marguerite Yourcenar et l'Art. L'Art de Marguerite Yourcenar. Colloque, Tours, Novembre 1988, SIEY, Tome I, 1990, p. 40 et 42.*

<sup>8</sup> Carminella Biondi, op. cit., p. 25.

conscience qu'il entraîne : l'aveu est sous-tendu par une quête libératrice qui permet au personnage de se reconquérir sur lui-même, de se délivrer des autres.

Le Traité du vain combat permet de suivre « *la parabole existentielle* »<sup>1</sup> qui conduit Alexis de Woroïno à Woroïno, de mener une quête de l'origine qui rassemble l'enfance et le collègue, l'expérience de la maladie et de la volupté, la conquête de la liberté qui passe par la tentation de la vertu. Le parcours intérieur mène ensuite le héros de l'aveu à la renaissance qui implique un dur combat contre la complaisance, contre la tentation, contre les autres pour aboutir à la révélation par la musique, à la découverte de « *l'être qui se sert de tout ce qu'il est, de ses bases sensuelles propres, et qui refuse, du moins momentanément, ce qu'il n'est pas pour se hausser à sa condition d'artiste* ». Les trois parcours, celui de l'existence, celui de l'esprit, celui de l'art figurent une ascension.

\*

\*     \*

---

<sup>1</sup> Expression utilisée par Elena Pessini : *L'artiste dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar in Marguerite Yourcenar et l'art*. op. cit., p. 5.

## I. De Woroïno à Woroïno : découverte et acceptation de soi

La vie d'Alexis de Géra correspond à la fois à une parabole existentielle et à un parcours initiatique dans la mesure où « *toute l'histoire du protagoniste a son origine et son explication à Woroïno, non seulement dans l'ambiance et le climat familial, mais aussi dans le mystérieux aboutissement des parcours souterrains de la sève* »<sup>1</sup>, « *d'une race bien étrange où la folie et la mélancolie alternent de siècle en siècle* »<sup>2</sup>. Comme Kratovicé pour Eric von Lhomond dans Le Coup de grâce et pour Egon dans Quoi ? L'éternité – les deux personnages qui incarnent Alexis –, comme le Mont-Noir pour Marguerite Yourcenar, Woroïno incarne l'origine, « *le lieu de passage d'une histoire qui vient de loin et qui se perpétue à travers Alexis, en hypothéquant en quelque sorte son avenir* »<sup>3</sup>. C'est « *l'espace-clef du récit, par lequel s'ouvre et se ferme la lettre d'adieu d'Alexis à sa femme Monique* »<sup>1</sup>.

L'histoire racontée fait du récit une histoire vécue, qui doit son dynamisme non seulement à son déroulement, mais à l'évolution du narrateur qui fait de sa lettre « *une explication* »<sup>4</sup>. « *De Woroïno à Woroïno, le récit suit son cours qui tient, pour une part, à une chronologie à peu de chose près respectée* »<sup>5</sup>.

### La chronologie d'Alexis

La première étape du récit couvre les seize premières années d'Alexis, son enfance et son adolescence à Woroïno. La seconde relate ses études au Collège de Presbourg, de seize à dix-neuf ans, marquées par la maladie, le retour à Woroïno, la découverte de la volupté. La troisième évoque le séjour d'Alexis à Vienne, de vingt à vingt-deux ans, séjour marqué à nouveau par la maladie et par le retour à Woroïno. La quatrième comprend l'invitation d'Alexis à Wand chez la Princesse de Mainau, sa rencontre avec Monique, ses fiançailles et son mariage, à vingt-deux ans, ses voyages et son installation à Vienne. La dernière forme le dénouement du récit : il s'agit du retour à Woroïno, de la naissance de Daniel, fils d'Alexis en Juin, un an après son mariage.

---

<sup>1</sup> Carminella Biondi, op. cit., p. 24.

<sup>2</sup> *Alexis*, p. 116.

<sup>3</sup> Carminella Biondi, op. cit., p. 25.

<sup>4</sup> *Alexis*, « *Cette lettre est une explication* », p. 35.

<sup>5</sup> Maurice Delcroix, op. cit., p. 227.

## Réflexions sur cette chronologie

Le récit offre donc une structure circulaire puisqu'il part de Woroïno, où naît Alexis et s'achève à Woroïno, où il vit sa renaissance. Les trois étapes, situées entre ces deux pôles, présentent un schéma répétitif : il s'agit à chaque fois d'une confrontation avec les autres, qui se solde par la maladie et par le retour à Woroïno.

### 1. L'enfance à Woroïno ou la recherche des causes

Le château de Woroïno, situé dans un « très vieux pays de Bohême du Nord »<sup>1</sup>, dans « ce triste pays de la Montagne-Blanche »<sup>2</sup> rattache Alexis « à un milieu, un temps, un pays maintenant disparu des cartes, (...) à une vieille atmosphère d'Europe Centrale et française »<sup>3</sup>. On peut rapprocher cette « maison du XVIII<sup>e</sup> siècle »<sup>4</sup>, « construction blanche, tout en colonnades et en fenêtres »<sup>5</sup>, dont « la blancheur, si désolée sous la neige, fait penser à de la fragilité »<sup>6</sup> du château de Kratovicé, en Courlande, où séjourne Eric von Lhomond dans Le Coup de grâce : « Les parois de marbre blanc avaient toujours cet aspect glacial qui faisait penser à une décoration murale Louis XV taillée à même la neige dans un logis esquimau »<sup>6</sup> ; tandis que « la nuit, tous feux éteints, le château ressemblait à un navire abandonné pris dans une banquise »<sup>7</sup>. C'est à Kratovicé, demeure des Comtes de Reval que se rend Egon, dans Quoi ? L'éternité. Détruit par les Rouges, il n'en reste que des briques et quelques pierres de taille : « Ç'avait été une lourde et princière bâtisse des temps baroques, un long rectangle renflé comme il s'en voyait souvent dans l'Europe du Nord-Est. Les balcons arrondis et les hautes fenêtres baroques avaient au XVIII<sup>e</sup> siècle remplacé l'architecture encore militaire de l'ancien château fort »<sup>8</sup>. Woïronovo, situé près de Kratovicé, flambé lui aussi, rappelle Woroïno.

---

<sup>1</sup> Alexis, p. 25.

<sup>2</sup> Alexis, p. 112.

<sup>3</sup> Préface d'Alexis, p. 12.

<sup>4</sup> Alexis, p. 27.

<sup>5</sup> Alexis, p. 26.

<sup>6</sup> Le Coup de grâce, p. 145.

<sup>7</sup> Le Coup de grâce, p. 164.

<sup>8</sup> Quoi ? L'éternité, p. 1418.

L'étrange similitude de ces trois évocations, non seulement rapproche les trois aristocrates que sont Alexis, Eric et Egon, mais fait de Woroïno, comme de Kratovicé le lieu de l'origine, un « *Eden septentrional* »<sup>1</sup>, « *une espèce de paradis calme, sans interdiction et sans serpent* »<sup>2</sup>, symbole de pureté avant la chute.

### ***L'atmosphère : pureté, calme, silence, solitude***

La quête d'Alexis s'attache à discerner ce qu'il est resté en lui de son enfance, les impressions fortes qui ont pénétré profondément en lui et qui lui permettent d'écrire à Monique : « *Je crois que ces années d'enfance ont déterminé ma vie* »<sup>3</sup>. L'effort d'anamnèse s'attache à ressaisir une atmosphère de pureté, de calme, de silence et de solitude, qui font de l'enfance une patrie perdue, dont Alexis s'est forcément détaché, mais qui revivent en lui par le biais de la mémoire affective, abolissant le temps : « *Il y a certains moments de notre existence où nous sommes, de façon inexplicable et presque terrifiante, ce que nous deviendrons plus tard (...) L'odeur de la pluie m'arrivant par une fenêtre ouverte, un bois de trembles sous la brume, une musique de Cimarose, (...) moins encore, une qualité particulière du silence, que je ne trouve qu'à Woroïno, suffisent à rendre non avenus tant de pensées, d'événements ou de peines, qui me séparent de cette enfance. Je pourrais presque admettre que l'intervalle n'a duré qu'un peu moins d'une heure (...)* »<sup>4</sup>.

De même que Saint-Augustin écrivait dans ses Confessions « *Et ecce infantia mea olim mortua est et ego vivo* »<sup>5</sup>, Alexis prend conscience, avec nostalgie, du décalage qui existe entre ce qu'il était vers la seizième année et ce qu'il est devenu, à vingt-trois ans lorsqu'il écrit à Monique : « *L'enfant que j'étais, l'enfant de Woroïno n'est plus, et toute notre existence a pour condition l'infidélité en nous-mêmes (...) Mon enfance est aussi loin de moi que l'attente anxieuse des veilles de fêtes ou que la torpeur des après-midi trop longues pendant lesquelles on reste sans rien faire en souhaitant que quelque chose*

---

<sup>1</sup> *Le Coup de grâce*, p. 144.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, p. 145.

<sup>3</sup> *Alexis*, p. 28.

<sup>4</sup> *Alexis*, p. 23.

<sup>5</sup> Saint-Augustin in *Confessions*. Livre I, chapitre 6 : « Et voici que mon enfance est morte depuis longtemps, et moi je vis ». Traduction de Jean Trabucco. Tome I, Classiques Garnier, 1950, p. 13.



arrive »<sup>1</sup>. Lorsqu'Alexis se penche sur son passé, il s'interroge sur la pureté qui a baigné son enfance : « *Ma jeunesse, mon adolescence plutôt, a été absolument pure, ou ce qu'on convient d'appeler telle. Je sais qu'une affirmation semblable prête à sourire, parce qu'elle prouve généralement un manque de clairvoyance ou un manque de franchise* »<sup>1</sup>. Le personnage ne se contente pas d'une illusion, il « *étend sa recherche jusqu'au rappel de ses songes* »<sup>2</sup>, « *car les rêves sont parfois les avant-coureurs du désir* »<sup>3</sup>. Il se livre à une introspection très fine, à une véritable auto analyse « *Je vous disais (...) que mon adolescence avait été sans troubles ; je le crois ; je me suis souvent penché sur ce passé (...) j'ai tâché de me rappeler mes pensées, mes sensations, plus intimes que mes pensées, et jusqu'aux rêves. Je les ai analysés pour voir si je n'y découvrais pas quelque signification inquiétante, qui m'aurait alors échappé, et si je n'avais pas pris l'ignorance de l'esprit pour l'innocence du cœur* »<sup>4</sup>. Contrairement aux idées reçues, la pureté ne s'oppose pas à l'impureté : « *Les gens qui parlent par ouï-dire se trompent presque toujours, parce qu'ils voient du dehors, et qu'ils voient grossièrement (...) Ils font l'éloge de la pureté ; ils ne savent pas combien la pureté peut contenir de trouble* »<sup>5</sup>.

Il en est de même du calme qui a baigné l'enfance d'Alexis, calme avant la tempête qu'il rapproche des étangs de Woroiño, – image récurrente de l'inconscient, des désirs refoulés – : « *Vous connaissez les étangs de Woroiño ; vous dites qu'ils ressemblent à de grands morceaux de ciel gris tombés sur la terre, et qui s'efforceraient de remonter en brouillard. Enfant, j'en avais peur. Je comprenais déjà que tout a son secret, et les étangs comme le reste, que la paix comme le silence, n'est jamais qu'une surface, et que le pire des mensonges est le mensonge du calme. Toute mon enfance, quand je m'en souviens, m'apparaît comme un grand calme au bord d'une grande inquiétude, qui devait être toute la vie* »<sup>4</sup>.

Le calme se voit renforcé par le silence et la solitude qui déterminent la nature d'Alexis et sa vie tout entière : « *Mon enfance fut silencieuse et solitaire ; elle m'a rendu timide, et par conséquent taciturne* ». La solitude du héros, condition de la quête s'accroît au fil du récit : « *J'étais absolument seul* »<sup>6</sup> :

---

<sup>1</sup> Alexis, p. 21.

<sup>2</sup> Carmen Ana Pont, *Yeux ouverts, yeux fermés. La poétique du rêve dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Éditions Rodopi, 1994, p. 190.

<sup>3</sup> Alexis, p. 39.

<sup>4</sup> Alexis, p. 22.

<sup>5</sup> Alexis, p. 40.

<sup>6</sup> Alexis, p. 69.

orphelin de père<sup>1</sup>, il subit des deuils successifs qui l'isolent progressivement de sa famille : celui de sa mère, discrètement annoncé<sup>2</sup>, celui de ses sœurs<sup>3</sup>, celui de ses frères<sup>3</sup>, au point qu'il ne reste de la race qu'Alexis, son fils Daniel et un frère aîné. Si la solitude agit comme un calmant<sup>4</sup>, le silence pèse comme un fardeau qui étouffe et marque la vie : « *Lorsque le silence s'est établi dans une maison, l'en faire sortir est difficile (...) On dirait qu'il s'agit d'une matière congelée, de plus en plus dure et massive : la vie continue sous elle ; seulement on ne l'entend pas. Woroïno était plein d'un silence qui paraissait toujours plus grand, et tout silence n'est fait que de paroles qu'on n'a pas dites. C'est pour cela peut-être que je devins musicien* »<sup>5</sup>. Cette atmosphère pure, calme, silencieuse et solitaire font de l'enfance d'Alexis un miroir qui lui permet d'écrire : « *Je retrouve, comme s'il ne m'avait jamais quitté ce jeune garçon timide, très doux, qui ne se croyait pas à plaindre, et qui me ressemble tant que je le soupçonne, injustement peut-être, d'avoir pu me ressembler en tout* »<sup>6</sup>.

### **Le milieu**

Le milieu auquel appartient Alexis, celui de la vieille aristocratie morave ruinée, contribue à désincarner les vivants, à enlever de la réalité aux descendants, à « *inscrire l'évanescence dans les caractères héréditaires de la famille* »<sup>7</sup> : « *Nous les Géra, n'étions pour ainsi dire que la fin d'un lignage, dans ce très vieux pays de la Bohême du Nord. On aurait pu croire que nous n'existions pas, que des personnages invisibles, mais beaucoup plus imposants que nous-mêmes, continuaient à emplir de leurs images les miroirs de notre maison (...) On pourrait dire (...) que ce sont les vivants, dans les vieilles familles qui sont les ombres des morts* »<sup>8</sup>. Dans ces milieux où l'on « *considérerait moins ce que vous étiez que ce que vous aviez été* », « *les distinctions obtenues par les aïeux restaient à nos yeux des faits beaucoup plus considérables, même beaucoup plus réels que notre propre existence* »<sup>9</sup>. Dans ce milieu « *un peu triste, où l'on finit par*

<sup>1</sup> « Il mourut jeune, mon père », *Alexis*, p. 28.

<sup>2</sup> *Alexis*, p. 38

<sup>3</sup> « Je n'avais plus qu'un frère », *Alexis*, p. 112

<sup>4</sup> *Alexis*, p. 49.

<sup>5</sup> *Alexis*, p. 29.

<sup>6</sup> *Alexis*, p. 23.

<sup>7</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 46.

<sup>8</sup> *Alexis*, p. 26.

<sup>9</sup> *Alexis*, p. 25.

*s'habituer à parler à voix basse »<sup>1</sup>, il est d'autant plus difficile de trouver son identité que les générations successives héritent d'un patrimoine sur lequel pèse la fatalité : Alexis se dit que son fils Daniel « était un Géra (...), appartenait à cette famille où les gens se transmettent précieusement des pensées si anciennes qu'elles sont maintenant hors d'usage, comme les traîneaux dorés et les voitures de cour », qu'« il descendait (...) d'ancêtres de Pologne, de Podolie et de Bohême » ; qu'« il aurait leurs passions, leurs découragements subits, leur goût pour les tristesses, et les plaisirs bizarres, toutes les fatalités »<sup>2</sup>.*

### ***Les frémissements***

Dans sa recherche des causes, Alexis retient la présence d'un aïeul musicien qui « avait voulu que les pièces fussent spacieuses afin que la musique y sonnât mieux ». Sur lui plane un silence qui laisse deviner un secret : « De lui, on ne parlait pas souvent ; il semblait qu'on préférât n'en rien dire ; on savait qu'il avait dilapidé un grand avoir. Peut-être lui en voulait-on, ou bien y avait-il autre chose »<sup>3</sup>. Le non-dit, la succession d'indéfinis insinue la présence d'un mystère, évoqué par des signes imperceptibles qui pourraient laisser présager les penchants d'Alexis : « Je songe à ses circonstances, trop petites pour que je vous les rapporte, que je ne remarquai pas alors, mais où je distingue maintenant les premiers frémissements avertisseurs (frémissement de la chair et frémissements du cœur) comme ce souffle de Dieu dont parle l'Écriture. Il y a certains moments de notre existence où nous sommes, de façon inexplicable et presque terrible, ce que nous deviendrons plus tard »<sup>4</sup>.

### ***L'importance des femmes***

Très tôt orphelin de père, dernier fils d'une famille très nombreuse, Alexis insiste sur l'importance des femmes dans son éducation « J'ai été élevé par des femmes (...) J'étais d'une nature malade »<sup>5</sup>. La vénération qu'il a pour elles, la présence d'une intimité familiale si tranquille, le soupçon précoce de la brutalité

---

<sup>1</sup> Alexis, p. 26.

<sup>2</sup> Alexis, p. 116.

<sup>3</sup> Alexis, p. 28.

<sup>4</sup> Alexis, p. 23.

<sup>5</sup> Alexis, p. 37.

des gestes physiques de l'amour ne le poussent pas à se rapprocher d'elles : « *On ne s'éprend pas de ce qu'on respecte, ni peut-être de ce que l'on aime ; on ne s'éprend pas surtout de ce à quoi l'on ressemble ; et ce dont je différais le plus, ce n'était pas des femmes* »<sup>1</sup>. Alexis finit par se croire le frère des compagnes de ses sœurs. Mais son souci d'exactitude, sa quête de vérité le dissuadent de simplifier ou de schématiser « *J'ai paru tout à l'heure expliquer mes penchants par des influences extérieures ; elles ont certainement contribué à les fixer ; mais je vois bien qu'on doit toujours en revenir à des raisons beaucoup plus intimes, beaucoup plus obscures, que nous comprenons mal parce qu'elles se cachent en nous-mêmes* »<sup>2</sup>. En 1929, à vingt quatre ans, Marguerite Yourcenar évoque parfaitement la présence de l'inconscient, sans le nommer : « *Il ne suffit pas d'avoir de tels instincts pour en éclaircir la cause, et personne, après tout, ne peut l'expliquer tout à fait ; ainsi je n'insisterai pas. Je voulais seulement montrer que ceux-ci, justement parce qu'ils m'étaient naturels, pouvaient longtemps se développer à mon insu* »<sup>2</sup>.

### ***La dénonciation de l'amour***

Dans l'amour que porte Alexis à certains enfants, Marguerite Yourcenar décèle la présence du désir : « *L'amour chez les enfants, est une partie de la candeur ; ils se figurent qu'ils aiment parce qu'ils ne s'aperçoivent pas qu'ils désirent* ». Non sans une certaine part de cynisme, le héros dénonce la présence de ce sentiment qu'il n'a éprouvé qu'enfant : « *L'amour (pardonnez-moi, mon amie) est un sentiment que je n'ai pas ressenti par la suite ; il faut trop de vertus pour en être capable ; je m'étonne que mon enfance ait pu croire en une passion si vaine, presque toujours menteuse et nullement nécessaire, même à la volupté* »<sup>3</sup>.

### ***Le refus des livres***

Comme Zénon, dans L'Oeuvre au noir, se déclare « *las de faire des livres* » et « *aime mieux épeler un texte qui bouge* »<sup>4</sup>, Alexis réfute l'importance

---

<sup>1</sup> Alexis, p. 39.

<sup>2</sup> Alexis, p. 40.

<sup>3</sup> Alexis, p. 36.

<sup>4</sup> L'Oeuvre au Noir, Folio, p. 16.

des livres : « *Les livres n'ont eu aucun effet sur moi. Je n'ai jamais aimé les livres. (Ils) ne contiennent pas la vie ; ils n'en contiennent que la cendre ; c'est là, je suppose, ce qu'on nomme l'expérience humaine* »<sup>1</sup>. Excepté les doux recueils de piété et grave qui lui plaisent, le héros reste indifférent devant les romans libertins du XVIII<sup>e</sup> siècle parce qu'ils donnent de la volupté des images trop précises : « *Les choses dans la vie ne sont jamais précises, et c'est mentir que de les dépeindre nues, puisque nous ne les voyons jamais que dans un brouillard de désir* »<sup>2</sup>. Il insiste sur la spécificité de toute expérience, sur son authenticité, sur l'importance du temps et du moment.

### ***La mise en abyme***

En revanche, deux œuvres picturales retiennent son attention et paraissent former comme une mise en abyme de sa vie : il s'agit d'une gravure moderne « *que ne regardait personne* », placée dans le couloir qui menait à sa chambre, représentant des personnages écoutant un musicien. Par une sorte de présage, Alexis se sentait « *presque terrifié par le visage de ces êtres, à qui la musique semblait révéler autre chose* »<sup>3</sup>. Il réalise qu'il s'agit d'une anticipation, effectuée sans aucun doute, par l'inconscient : « *Je pouvais avoir treize ans ; ni la musique, ni la vie, je vous assure, n'avaient rien eu à me révéler encore. Du moins je le croyais. Mais l'art fait parler aux passions un beau langage, qu'il faut plus d'expérience que je n'en possédais alors pour comprendre ce qu'elles veulent dire* »<sup>3</sup>. Cette gravure est la mise en abyme du premier concert donné par Alexis à Vienne, ou mieux celle de sa vie tout court : « *Je prêtais aux personnages de ma gravure des émotions plus profondes, puisqu'ils n'étaient pas des enfants. Je le supposais participants d'un drame ; je croyais nécessaire qu'un drame se fût passé. Nous sommes tous pareils : nous avons peur d'un drame ; quelquefois, nous sommes assez romanesques pour souhaiter qu'il arrive, et nous ne nous apercevons pas qu'il est déjà commencé* »<sup>4</sup>. On retrouve cette position de retrait, à distance, par laquelle le personnage s'éloigne de l'objet pour le mieux saisir, se détache de la réalité pour la comprendre mieux, dans la deuxième mise en abyme du récit : « *Il y avait aussi un tableau où l'on voyait un homme au clavecin, qui*

---

<sup>1</sup> *Alexis*, p. 41.

<sup>2</sup> *Alexis*, p. 42.

<sup>3</sup> *Alexis*, p. 30.

<sup>4</sup> *Alexis*, p. 31.

*s'arrêtait de jouer pour écouter sa vie. C'était une très vieille copie d'une peinture italienne, l'original en est célèbre, mais je n'en connais pas le nom »<sup>1</sup>. Dans les deux cas, le choix du personnage : un musicien, ne laisse aucun doute sur l'identification avec Alexis. Quel est donc ce drame déjà commencé, quelle est cette inquiétude au bord d'un grand calme, quel trouble gît dans la pureté ?*

## **2. Les études à Presbourg**

Alexis passe deux ans à Presbourg, où sa famille l'envoie pour compléter son instruction, deux ans qui « *lui enseignent la vie* »<sup>2</sup>, c'est-à-dire « *celle des autres* »<sup>2</sup>.

***Les froissements du collègue*** : du repli sur soi à la confrontation avec les autres

Lorsque le héros précise à sa femme : « *N'allez pas vous imaginer des aventures étonnantes : il ne se passa rien ou du moins rien ne m'arriva* »<sup>3</sup>, il faut bien comprendre que, pour lui, toute aventure est intérieure, que « *dans la recherche de son moi, il ne se confronte pas véritablement avec les autres* » qui ne sont, pour lui que des « *comparses et des pantins* »<sup>4</sup>. La chair n'a pas sa place dans « *cette existence régulière, insipide et décourageante, comme une nourriture qu'on prend à contre-cœur* »<sup>2</sup>, dans ce décor qui se réduit à un « *grand mur grisâtre* », au « *morne alignement* » des lits, au « *réveil matinal au petit jour* »<sup>2</sup>. La sensibilité d'Alexis ne peut être que choquée par la vie collective qui développe la brutalité, par le cynisme des adolescents, par leur obsession des femmes, par la vision de « *pitoyables créatures* »<sup>2</sup> qui suscitent en lui de la répugnance.

Les exemples donnés par ses condisciples, la scène dont « *le hasard* » le « *fit témoin* »<sup>5</sup>, dont les acteurs ne sont pas beaux, confrontent Alexis à la réalité charnelle, le terrifient, font naître en lui « *une peur indéterminée, incessante, peur de quelque chose qui devait être monstrueux et le paralyser d'avance* »<sup>6</sup>. Le choc devant la découverte d'un rapport sexuel est d'autant plus fort qu'Alexis – dont le prénom signifie absence de parole – ne dispose pas « *de nom pour désigner* » ce

---

<sup>1</sup> Alexis, p. 31.

<sup>2</sup> Alexis, p. 44.

<sup>3</sup> Alexis, p. 43.

<sup>4</sup> Carminella Biondi, op. cit., p. 27.

<sup>5</sup> Alexis, p. 46.

<sup>6</sup> Alexis, p. 45.

qu'il éprouvait, qu'il s'agit d'une réalité qui ne correspond pas à ce qu'il imaginait, à un ordre de choses totalement inassimilable : « *Je savais confusément qu'il existait de pareilles choses, sans doute, je ne me les figurais pas ainsi : ou (puisqu'il faut tout dire) l'instinct, à l'époque de mes lectures, était moins éveillé. Je m'imaginai ces choses à la façon de faits un peu vagues, qui s'étaient passés autrement, ou qui se passaient ailleurs, mais qui n'avaient pour moi aucune réalité* »<sup>1</sup>.

### ***La démystification***

L'écriture permet d'opérer une démystification : celle de la pureté, celle de la chair, celle du dégoût : comme les enfants s'imaginent aimer, alors qu'ils désirent, Alexis réalise que sa conception de la pureté n'était qu'illusoire : « *J'avais l'illusion de la pureté. Je souris de penser que c'est souvent ainsi : nous nous croyons purs tant que nous méprisons ce que nous ne désirons pas* »<sup>2</sup>. La quête du héros le pousse à découvrir autre chose qu'une simple preuve d'innocence dans cette répulsion qu'il éprouve devant les créatures perdues qui obsèdent ses condisciples : Alexis réalise que les femmes ne l'attirent pas. Il qualifie de « malade » l'extrême valorisation qu'il fait de la pureté physique : « *J'attachais une importance presque malade à la pureté physique, probablement parce que, sans le savoir, j'attachais beaucoup d'importance à la chair* »<sup>2</sup>. Ces choses un peu vagues qu'il repousse comme impures l'assaillent dans son lit, le font suffoquer : il découvre l'existence du refoulement : « *Je croyais sincèrement que je suffoquais de dégoût. J'ignorais que le dégoût est une forme de l'obsession et que, si l'on désire quelque chose, il est plus facile d'y penser avec horreur que de n'y pas penser* »<sup>1</sup>.

### ***La quête de la perfection morale***

L'idée qu'Alexis a de lui-même lui fait « *prendre pour une vertu ce qui n'est qu'une délicatesse* »<sup>1</sup> et le force à admettre sa différence et sa supériorité vis-à-vis des autres : « *Il m'était impossible de me croire, sans aucune preuve matérielle, au niveau de mon propre dégoût ; et je pense encore que je différais*

---

<sup>1</sup> Alexis, p. 46.

<sup>2</sup> Alexis, p. 45.

*des autres* » : Il s'agit d'une différence de nature, fondée sur la présence des scrupules, sur l'amour de la beauté, sur les exigences individuelles et sur le raffinement, autant de qualités qui le rapprochent de Marguerite Yourcenar enfant : « *Il y avait en moi, venu de je ne sais où, un besoin inné, non seulement de m'instruire, mais de m'améliorer, un souci passionné d'être chaque jour un peu meilleure qu'hier* »<sup>1</sup>. Si l'on songe que ces aspirations ont été renforcées, chez la jeune Marguerite, par l'éducation de Jeanne de Reval, modèle de Monique : – « *Je serais sans doute différente de ce que je suis, si Jeanne à distance ne m'avait formée* »<sup>1</sup> – on comprend mieux que le dilemme où se débat Alexis est avant tout moral : « *Un moraliste n'y verrait aucune différence. Pourtant il me semble que je n'étais pas comme les autres, et même que je valais beaucoup mieux* »<sup>2</sup>. L'exigence de lucidité le pousse à démystifier aussi ce « *besoin maladif de perfection morale qui n'était peut-être qu'une transposition du désir* »<sup>3</sup>.

### ***La maladie comme « ouverture »***

La maladie d'Alexis se manifeste, au début, par l'apparition de troubles nerveux qui retardent son départ pour le Collège de Presbourg : il s'agit tout d'abord d'une maladie métaphorique, à la fois physique et morale, qui affecte les choses qui l'entourent au collège, souillée par les contacts charnels : « *C'était comme si je venais de découvrir une maladie contagieuse qui s'étendait autour de moi ; et bien que j'affirmasse le contraire, je sentais qu'elle pouvait m'atteindre* »<sup>4</sup>. C'est la maladie de son désir, le comparant privilégié qu'utilise la coutume sociale pour désigner l'homosexualité : « *Je sais qu'il y a des noms pour toutes les maladies, et que ce dont je vous parle passe pour être une maladie* »<sup>5</sup>. Il s'agit d'une constante de la vie d'Alexis, d'un état permanent de sa personne : « *Je devins plus malade, car je l'étais toujours un peu (...) Chacun de nous a sa maladie particulière, comme son hygiène et sa santé, et qu'il est difficile de déterminer tout à fait* »<sup>6</sup>.

Selon l'analyse pertinente de Laura Brignoli, « *lorsque ses désirs deviennent obsessionnels, Alexis tombe véritablement malade, bien que lui-même*

---

<sup>1</sup> *Quoi ? L'éternité*, p. 1366.

<sup>2</sup> *Alexis*, p. 46.

<sup>3</sup> *Alexis*, p. 43.

<sup>4</sup> *Alexis*, p. 45.

<sup>5</sup> *Alexis*, p. 33.

<sup>6</sup> *Alexis*, p. 47.



attribue "une cause sentimentale<sup>1</sup>" à sa souffrance »<sup>2</sup>. « La douleur ne nous apprend rien sur sa cause. Si j'avais cru quelque chose, j'aurais cru être épris d'une femme. Seulement, je n'imaginai pas laquelle »<sup>3</sup>. Faut de pouvoir discerner une origine interne, organique à son mal, Alexis le projette sur le milieu extérieur, l'assimile à un poison : « Une pensée qui ne me quittait plus m'empoisonna tous les contacts. Je tombai malade »<sup>1</sup>. Selon Laura Brignoli, l'aspect endémique de cette maladie « généralise ce qui ne devait être qu'un épisode désagréable, mais passager, résoluble du moins »<sup>4</sup>. Enfermé à l'infirmerie, Alexis se dit que « la vie serait éternellement ce mur gris, ces voix rauques, et ce malaise d'un trouble caché »<sup>5</sup>. Une seconde hantise vient doubler la première, alterne avec l'autre : celle de la mort. Piégé par le couple Eros-Thanatos, le héros ne voit pas de solution : « Ma façon de concevoir la mort ne différait guère de mes imaginations sur l'amour : j'y voyais une défaillance, une défaite qui serait douce (...). Ces deux hantises cessèrent d'alterner en moi ; l'une me guérissait de l'autre et aucun raisonnement ne me guérissait des deux »<sup>1</sup>.

Pour Alexis, comme pour le prieur des Cordeliers, dans L'Oeuvre au Noir, « La maladie est une ouverture »<sup>6</sup> : elle rend au héros un peu de calme, elle le rend disponible, accessible à la révélation que sera en lui la montée d'une musique, qui bat « à la façon d'un cœur » : « Et lentement, comme une sorte de réponse que je me faisais en moi-même, une musique montait en moi (...) paisible parce qu'elle était puissante »<sup>5</sup>. Alexis ne peut résister à l'emprise de la musique, qui prend possession de lui, sous la forme d'une houle voluptueuse, opérant la guérison. Malgré le commencement d'une amitié pour un jeune garçon, le héros demande à sa mère de venir le chercher, pour échapper à lui-même : « C'était de moi-même que je me sentais sauvé ». Les années de collège n'ont été pour lui « qu'un interlude » : c'est avec bonheur que s'effectue son premier retour à Woroiño.

---

<sup>1</sup> Alexis, p. 47.

<sup>2</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 55.

<sup>3</sup> Alexis, p. 43.

<sup>4</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 56.

<sup>5</sup> Alexis, p. 48.

<sup>6</sup> L'Oeuvre au Noir, op. cit., p. 277.

## **Premier retour à Woroïno : découverte du corps et de la volupté**

### **L'attente et l'expérience du vide**

Lorsqu'Alexis vit qu'à Woroïno, on l'avait « relégué dans une aile éloignée »<sup>1</sup>, il ne se plaignit pas ; de même, lorsque les siens s'en allaient en visite, il priait qu'on le laissât. Il vit selon un « idéal de moralité passive »<sup>2</sup>, suscite en lui un vide intérieur : « *Je n'avais pas d'arrière-pensées ; je pensais le moins possible (...) J'étais comme un fiévreux (...) qui craint de bouger, parce que le moindre geste pourrait lui donner des frissons* » : il s'agit de la première phase de l'initiation : le calme étrange qui présage la tempête : « *J'ai appris par la suite qu'il faut craindre ce calme, où l'on s'endort lorsqu'on est près des événements. On se croit tranquille, peut-être parce que quelque chose, à notre insu, s'est déjà décidé en nous* »<sup>3</sup>.

### **L'expérience du sacré**

La révélation de la volupté a lieu en pleine campagne, en plein jour ; elle a pour décor la nature, silencieuse, discrète, présente à des moments significatifs de la vie d'Alexis : anticipée dès l'enfance, elle connaît deux intercesseurs : l'errance et la musique. « *Il passait dans notre région nombre de vagabonds tziganes ; quelques uns sont de bons musiciens, et vous savez que cette race est quelquefois très belle* »<sup>4</sup> ; les fleurs offertes à leurs enfants à travers les grilles du parc symbolisent, en somme, les prémices reçues par la divinité : « *Jadis, lorsque j'étais beaucoup plus jeune, j'allais causer avec leurs enfants à travers les grilles du jardin, et ne sachant que dire, je leur donnais des fleurs* »<sup>4</sup>. De même que, dans la Grèce antique, les dieux apparaissaient toujours sous la forme d'étrangers, le passage des vagabonds tziganes préfigure l'initiation. Selon l'analyse d'Enrica Restori, la sacralité est « *présente en filigrane dans sa forme mythologique* »<sup>5</sup>, car le moment de suspense fait penser au calme précédant les hiérophanies méridiennes dont étaient victimes les pasteurs de la Grèce ancienne, évoqués par Marguerite Yourcenar dans la nouvelle L'Homme qui a aimé les

---

<sup>1</sup> Alexis, p. 50.

<sup>2</sup> Alexis, p. 51.

<sup>3</sup> Alexis, p. 53.

<sup>4</sup> Alexis, p. 52.

<sup>5</sup> Enrica Restori, *Ordre et transgression, l'écriture relieuse de M. Yourcenar* in *Le sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, SIEY, Tours, 1993, p. 67.

Néréides, bergers qui reviennent « muets pour la vie, car il ne faut pas que soient révélés au vulgaire les secrets de leur amour »<sup>1</sup>.

Comme Panégyotis dans la nouvelle de Marguerite Yourcenar, Alexis assimile la rencontre de la volupté à celle de la beauté ; les circonstances sont les mêmes : pour le premier, « un matin », « en pleine chaleur, en plein soleil »<sup>1</sup>, pour le second « un matin comme tous les matins possibles » (...) où il marchait « en pleine campagne, dans un chemin bordé par des arbres », où « tout était silencieux comme si tout s'écoutait vivre »<sup>2</sup>. Comme lors d'une initiation, le contenu de l'expérience n'est pas plus révélé que l'objet de la rencontre : « Et ce fut alors que cela eut lieu, un matin pareil aux autres, où rien, ni mon esprit, ni mon corps, ne m'avertissaient plus nettement qu'à l'ordinaire »<sup>2</sup> (...) « j'allais, je n'avais pas de but ; ce ne fut pas ma faute si, ce matin-là, je rencontrais la beauté »<sup>3</sup> ... La beauté, telle la déesse rencontrée par Rimbaud dans Aube, sacralise l'expérience homosexuelle, dont Marguerite Yourcenar fait l'ellipse grâce aux trois points de suspension. Le fait que le partenaire reste anonyme renforce, à coup sûr l'aspect initiatique, sacré de l'expérience. Comme pour Panégyotis, l'initiation consiste en une révélation de la beauté : « De même qu'il n'y a pas d'amour sans éblouissement du cœur, il n'y a guère de volupté véritable sans émerveillement de la beauté »<sup>4</sup>.

Analogue à une conversion, l'expérience se produit à point nommé sans qu'elle ait été recherchée : « Je ne dis pas que les circonstances me surprisent : elles s'étaient déjà présentées sans que je les accueillisse, mais les circonstances sont ainsi. Elles sont timides et infatigables ; elles vont et viennent devant notre porte, toujours semblables à elles-mêmes, et il dépend de nous que nous tendions la main pour arrêter ces passantes »<sup>2</sup>. La révélation de la volupté est assimilée à la chute d'un fruit mûr, dictée par une fatalité naturelle : « En ce moment, où je parais m'éloigner de la nature, il me faut la louer d'être partout présente, sous la forme de la nécessité. Le fruit ne tombe qu'à son heure, lorsque le poids l'entraînait longtemps vers la terre. Il n'y a pas d'autre fatalité que ce mûrissement intime »<sup>5</sup> : l'image rappelle celle que l'on trouve dans Les Cahiers de

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *L'Homme qui a aimé les Néréides*, *Nouvelles Orientales*, *Œuvres romanesques*, Tome I, Pléiade, p. 1213.

<sup>2</sup> Alexis, p. 53.

<sup>3</sup> Alexis, p. 54.

<sup>4</sup> *L'Homme qui a aimé les Néréides*, p. 1214.

<sup>5</sup> Alexis, p. 53-54.

Malte Laurids Brigge : « *Les fleurs et les fruits sont mûrs quand ils tombent. Les animaux se sentent, s'entre-trouvent et en sont contents* »<sup>1</sup>.

### **L'effroi**

De même que le sacré produit chez les grecs le θάμβος, l'effroi, la révélation de la volupté s'accompagne de « *stupeur* », chez Alexis, - impression dictée par l'extrême simplicité de l'expérience, inscrite dans la trame existentielle, dictée par la loi du plaisir : « *Cette simplicité, que le plaisir m'enseignait, je l'ai retrouvée plus tard dans la grande pauvreté, dans la douleur, dans la maladie, dans la mort, je veux dire dans la mort des autres, et j'espère bien un jour la retrouver dans ma mort. Ce sont nos imaginations qui s'efforcent d'habiller les choses, mais les choses sont divinement nues* »<sup>2</sup>. La présence du sacré est indéniable, puisque « *les premiers frémissements avertisseurs (frémissements de la chair et frémissements du cœur)* », décelés par Alexis enfant à Woroiño, « *comme ce souffle de Dieu dont parle l'Écriture* »<sup>3</sup>, se retrouvent lors de sa première expérience sensuelle : « *Le frémissement de mes nerfs fut lent à mourir en moi* »<sup>2</sup>.

### **L'unité avec le monde**

Le héros est transformé par cette révélation : « *Mes impressions d'alors, si nombreuses qu'elles fussent, sont une dans ma mémoire : l'on eût dit que ma sensibilité, n'étant plus bornée à moi seul, se fût dilatée dans les choses* »<sup>4</sup>. Comme souligne Enrica Restori, « *L'expérience sensuelle d'Alexis, en tant qu'expérience sacrée, marque en lui un changement d'état, une ouverture au monde (...) Il est en harmonie avec le monde, paradis retrouvé (...) (grâce à) la "manifestation de la sacralité du corps comme expression de la nature"* »<sup>5</sup>. Délesté de son corps, la moindre impression sensorielle s'inscrit dans la mémoire affective du héros, éternellement, comme dans la cire : « *Il me semblait que les minutes matinales me libérassent de mon corps pour le reste du jour (...). Telle nuance des saisons, telle odeur, telle ancienne mélodie dont je m'épris alors sont*

---

<sup>1</sup> Ranier-Maria Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, Editions Emile Paul, 1947, p. 231.

<sup>2</sup> *Alexis*, p. 54.

<sup>3</sup> *Alexis*, p. 23.

<sup>4</sup> *Alexis*, p. 55.

<sup>5</sup> Enrica Restori, *Ordre et transgression, l'Écriture religieuse de Marguerite Yourcenar*, in *Le Sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 67-68.

*demeurées en moi d'éternelles tentatrices, parce qu'elles me parlent d'un autre. Puis un matin, il ne vint plus. Ma fièvre tomba. Ce fut comme un réveil* »<sup>1</sup>.

### **Le stade du miroir : découverte du corps**

La recherche de soi passe, pour Alexis, par la contemplation dans un miroir, un peu trouble comme « *la glace sans tain* » dans *La Nouvelle Eurydice* : « *J'avais, dans ma chambre un de ces petits miroirs d'autrefois, qui sont toujours un peu troubles, comme si des haleines en avaient terni la glace* »<sup>2</sup> : à cette étape de la quête de soi, l'image reste brouillée, floue : « *Puisque quelque chose de si grave avait eu lieu en moi, il me semblait naïvement que je devais être changé, mais le miroir ne me renvoyait que mon image ordinaire, un visage indécis, effrayé et pensif. J'y passais la main, moins pour effacer la trace d'un contact que pour m'assurer que c'était bien moi-même* »<sup>3</sup>. Comme le remarque Elena Real, « *Alexis n'est capable de voir que le reflet de soi-même. Le mouvement pendulaire hors et vers le Moi médiatise une vision qui apparaît toujours en fonction de l'inacceptation du Moi* »<sup>3</sup>. Néanmoins, Alexis prend conscience qu'il a un corps, qu'il vit séparé de lui : « *Ce qui rend la volupté si terrible, c'est qu'elle nous enseigne que nous avons un corps. Auparavant il ne nous servait qu'à vivre. Maintenant, nous sentons que ce corps a une existence particulière, ses rêves, sa volonté, et que jusqu'à notre mort, il nous faudra tenir compte de lui, céder, transiger ou lutter* »<sup>2</sup>. L'angoisse du héros devant le miroir vient de l'impression de séparation radicale avec son corps : « *Il m'est arrivé, devant un miroir qui dédoublait mon angoisse, de me demander ce que j'avais de commun avec mon corps, avec ses plaisirs et ses maux, comme si je ne lui appartenais pas* »<sup>4</sup>.

### **Hiver à Presbourg**

L'expérience initiale est vécue comme une « *transgression* » qui ouvre le pas à beaucoup d'autres : pendant l'hiver passé à Presbourg, où meurt sa sœur, Alexis désire partir, obtient l'accord de sa mère : au-delà du désir de gloire, il faut voir dans ces départs successifs, un désir de se fuir soi-même, un goût de l'errance : « *Le mouvement propre d'Alexis, ce n'est pas le voyage, mais*

---

<sup>1</sup> Alexis, p. 55.

<sup>2</sup> Alexis, p. 56.

<sup>3</sup> Elena Real, *Le voyage dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, Sud, Hors série*, 1990, p. 199.

<sup>4</sup> Alexis, p. 57.

*l'errance. Evasions dans lesquelles le personnage essaie de se fuir lui-même. Le plus important est de partir. Sa vie est une évasion frustrée, car elle le ramène au même espace, à lui-même* »<sup>1</sup>. L'aliénation au plaisir provoque une sujétion insupportable : « *Je pensais à une sujétion bien pire, dont j'espérais me délivrer en partant* »<sup>2</sup>. La seconde étape de l'adolescence d'Alexis s'achève par un retour à Woroïno, un peu avant l'anniversaire de ses dix neuf ans : l'expérience interdite, vécue comme un danger, n'a été possible que grâce à un étranger : pour se protéger, Alexis désire s'en aller « *avant le temps de Pâques qui ramène dans le pays trop d'étrangers* »<sup>3</sup>. La dernière nuit à Woroïno est marquée par le souvenir du « *chant pur, aérien, d'une voix de femme si limpide qu'il aurait pu voler sans fatigue indéfiniment, jusqu'à Dieu* »<sup>4</sup>. Alexis se promet de calquer sa vie sur ce chant : « *Je ne croyais pas impossible que la vie tout entière devînt une ascension pareille, je me le promis solennellement* »<sup>4</sup> ; on retrouve le même élan mystique dans le chant d'Abelone, chez Rilke : « *Je supportais cette musique sur laquelle on pouvait monter, monter, debout, très droit, de plus en plus haut, jusqu'à ce que l'on pensât que l'on pouvait être à peu près au ciel* »<sup>5</sup>.

### **3. Le séjour à Vienne : l'apprentissage de la liberté, la reconquête sur soi-même**

La troisième étape de la vie d'Alexis est marquée par une alternance constante entre renonciation et transgression, par une ambivalence très nette dans l'attitude face au bonheur, « *qui en fait en même temps un instrument de perdition et de rachat* »<sup>6</sup> comme le souligne Carminella Biondi.

La première attitude, l'ascèse totale constitue un palier, une phase nécessaire dans le parcours qui mène à l'acceptation de soi « *Je me condamnais, à vingt ans, à l'absolue solitude des sens et du cœur (...) Il ne m'appartient pas de dire que mes efforts furent admirables (...) ils me permettent aujourd'hui de m'accepter plus honorablement moi-même* »<sup>7</sup>. Alexis repousse un bonheur interdit, libre exercice de penchants jugés « *criminels* »<sup>7</sup>. Il voudrait pouvoir « *se*

---

<sup>1</sup> Elena Réal, op. cit., p. 198.

<sup>2</sup> Alexis, p. 63.

<sup>3</sup> Alexis, p. 64.

<sup>4</sup> Alexis, p. 65.

<sup>5</sup> Rainer Maria Rilke, op. cit., p. 123.

<sup>6</sup> Carminella Biondi, op. cit., p. 43.

<sup>7</sup> Alexis, p. 66.

*débarrasser de son corps* »<sup>1</sup>, ce qui lui permet le sommeil. Cette lutte épuisante, inhumaine implique une dialectique que l'on retrouve dans toute quête de la sagesse : « *J'appris le danger des renoncements trop rapides (...) la sagesse, comme la vie, me parut faite de progrès continus, de recommencements, de patience* »<sup>2</sup>. Tel l'empereur Hadrien qui se plie à la « *Disciplina augusta* », Alexis espace les crises, les accès, vit soutenu par « *l'attente du moment* »<sup>3</sup> de la chute, qualifiée de « *bonheur pitoyable* » : épuisé par une lutte tragique qui engage toute son énergie dans l'effort d'endiguer ses désirs, le héros offre « *une certaine propension à dévaloriser le bonheur comme s'il s'agissait de racheter une vie douloureuse par un sentiment de supériorité face aux gens qu'on croit heureux* »<sup>4</sup> : « *J'éprouvais (...) un plaisir de perversité à différer des autres ; il est difficile de ne pas se croire supérieur, lorsqu'on souffre davantage, et la vue des gens heureux donne la nausée du bonheur* »<sup>5</sup>.

Dans cette quête de la pureté, l'obscurité semble à Alexis une invitation à céder au désir, le monde devient un jeu de reflets dans lequel il s'enferme et se fatigue de sa propre image : « *Je n'avais rien à faire : j'allais et venais, fatigué de voir mon image se refléter dans la glace ; je haïssais ce miroir, qui m'infligeait ma propre présence. Un crépuscule brouillé commençait d'emplir la chambre ; l'ombre se posait sur les choses comme une salissure de plus* »<sup>6</sup>. Les passants qu'Alexis rencontre la nuit « *paraissent marcher dans leurs rêves* »<sup>5</sup>, « *prennent l'aspect vague des figures qu'on voit dans les songes* »<sup>2</sup>.

### **Un monde de fantômes**

Le souci d'Alexis d'utiliser des termes figurés pour désigner « *les visages humains où s'est incarné son "désir"* »<sup>1</sup> « *traduit* » « *sa hantise de dématérialiser les objets de ses rêves pour leur nier une consistance réelle* »<sup>7</sup>. Le choix d'unions fugaces avec « *des fantômes anonymes* » implique le refus de l'amour qui inscrirait un sentiment dans le temps. Il repose sur une quête de l'exactitude, de l'authenticité, sur le refus de la routine, de la duperie : « *J'ai trop senti combien peu durables sont les émotions les plus vives, pour vouloir, du*

---

<sup>1</sup> Alexis, p. 69.

<sup>2</sup> Alexis, p. 74-75.

<sup>3</sup> Alexis, p. 75.

<sup>4</sup> Carminella Biondi, op. cit., p. 38.

<sup>5</sup> Alexis, p. 68.

<sup>6</sup> Alexis, p. 76.

<sup>7</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 47.

*rapprochement d'être périssables, engagés de toutes parts dans la mort, tirer un sentiment qui se prétende immortel (...) »<sup>1</sup>. Comme André Gide, c'est en toute connaissance de cause qu'Alexis dissocie le plaisir et l'amour : « *Je n'aurais pu, ce me semble, aimer qu'un être parfait ; je serai trop médiocre pour mériter qu'il m'accueille un jour (...) Notre âme, notre esprit, notre corps ont des exigences le plus souvent contradictoires (...) Ainsi, j'ai dissocié l'amour* »<sup>2</sup>. Alexis n'éprouve que de la sympathie, envers des êtres qu'il n'associe à l'idée d'aucune joie, qu'il appelle « *les figures* » de ses rêves, « *de pauvres gens médiocres, et quelquefois des femmes* »<sup>3</sup>. Prisonnier de sa timidité, enfermé en lui-même, il ne reconnaît pas l'existence de l'autre, il révèle son incapacité à communiquer, à « *s'ouvrir à l'autre et à connaître l'amour* »<sup>4</sup>. « *Par une obscure terreur de s'attacher et de souffrir* »<sup>2</sup>.*

## **Marie**

La tentative de rapprochement avec une voisine de chambre, serviable, inintelligente, douce, qui préfigure Monique, échoue car elle semble vivre, « *comme la plupart des femmes, d'une existence imaginaire où elle était meilleure et plus heureuse que dans l'autre* »<sup>5</sup>. Son âme inauthentique reste artificielle. Après son déménagement dans une chambre moins coûteuse, Alexis ne la revoit plus.

## **Les parents de Vienne**

Les autres personnages n'ont pas plus d'existence que Marie. Les parents de la famille sont, pour Alexis, « *presque des protecteurs et tout à fait des étrangers* »<sup>6</sup>. Les spectateurs de son premier concert offrent « *des visages composés dissimulant les âmes, l'absence des âmes* »<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> Alexis, p. 69-70.

<sup>2</sup> Alexis, p. 70.

<sup>3</sup> Alexis, p. 71.

<sup>4</sup> Y.A. Favre, *Temps et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, in Actes du Colloque de Tours, 1985, *Marguerite Yourcenar, une écriture de la mémoire*, Sud, 1990, p. 183.

<sup>5</sup> Alexis, p. 72-73.

<sup>6</sup> Alexis, p. 82.

<sup>7</sup> Alexis, p. 83.



## La prison du moi

Enfermé en lui-même, Alexis ressent son Moi comme une prison d'où il ne peut s'échapper, même par le suicide : « *Je suis fatigué de cet être médiocre, sans avenir, sans confiance en l'avenir, de cet être que je suis bien forcé d'appeler Moi, puisque je ne puis m'en séparer (...) je suis certes meilleur que lui ; je puis parler de lui comme je ferais d'un étranger ; je ne comprends pas quelles raisons m'en font le prisonnier (...) Ce n'est même pas la peine de souhaiter qu'il meure, puisque, lorsqu'il mourra, je mourrai avec lui* »<sup>1</sup>. La hantise du suicide transforme les objets de la vie journalière en instrument d'une destruction possible : « *J'avais peur des étoffes parce qu'on peut les nouer. Des ciseaux à cause de leurs pointes ; surtout des objets tranchants. J'étais tenté par ces formes brutales de délivrance ; je mettais une serrure entre ma démence et moi* »<sup>2</sup>.

## La seconde maladie : la revanche du corps

Après une année d'abstinence totale, Alexis retombe très gravement malade, à la suite d'un refroidissement. Sa solitude totale, l'absence même du médecin, l'annonce de la mort de sa mère entraîne « *un absolu détachement* »<sup>3</sup> qui favorise les conditions de sa quête ; il prend conscience de l'existence de son corps : « *Mon corps voulait vivre. Il y avait en lui une foi en la vie que j'admiraux moi-même : je me repentai presque de l'avoir méprisé, découragé, cruellement puni* »<sup>3</sup>. Comme lors de la première expérience de la volupté, Alexis éprouve, par l'entremise de son corps les premières joies, la « *seconde révélation de la beauté du monde* »<sup>4</sup> : « *Je revois la beauté, presque sacrée du pain, l'humble rayon de soleil où je réchauffai mon visage, et l'étourdissement que me causa la vie* »<sup>4</sup>. Le retour à la vie implique la reconnaissance de sa simplicité, premier palier de l'acceptation de soi : « *Je pleurai à l'idée que la vie soit si simple et serait si facile si nous étions assez simples pour l'accepter* ». Cet amour de la vie sauve Alexis : « *Ainsi, j'avais aimé la vie. C'était au nom de la vie je veux dire de mon avenir, que je m'étais efforcé de me reconquérir sur moi-même* »<sup>2</sup>. Le corps, « *redevenu*

---

<sup>1</sup> Alexis, p. 77.

<sup>2</sup> Alexis, p. 79.

<sup>3</sup> Alexis, p. 84.

<sup>4</sup> Alexis, p. 85.

(...) *nouveau devant la vie* »<sup>1</sup> connaît une reviviscence du désir, des légers tressaillements du cœur, le retour des tentations. « *Ce que je reproche à la maladie, c'est de rendre le renoncement trop aisé. On se croit guéri du désir, mais la convalescence est une rechute* »<sup>1</sup>.

### ***L'invitation de la Princesse de Mainau***

Lors de sa convalescence, Alexis rend visite à des amis de sa famille, le Prince et la Princesse Catherine de Mainau, qui lui rappelle sa mère et fait de son mieux pour « *le former au monde* »<sup>2</sup>. Cette vieille dame affable, à « *l'âme de dentelle* »<sup>2</sup> traite Alexis comme « *un enfant sans importance* »<sup>3</sup>. Prise de « *pitié* » pour lui, elle l'invite à Wand dans son ancien domaine : comme tous ses autres départs, ce dernier est pour Alexis une façon d'échapper à lui-même, aux « *autres dangers* » qui l'attendent à Vienne. Il délègue sa vie à la Princesse Catherine : « *Elle m'invitait gaiement (...) prenant, pour ainsi dire, possession de ma vie jusqu'au prochain automne* »<sup>4</sup>.

### **4. Le séjour à Wand : effort de vertu et tentative d'amour**

#### **L'arrêt du temps : assoupissement, attente passive du bonheur**

Wand n'est qu'une sorte de réplique de Woroïno, « *un nom vague comme tous ceux des endroits où nous croyons ne jamais vivre* »<sup>4</sup>, un domaine aussi ancien que celui de l'enfance, qui donne « *la même impression de vieillesse et de durée tranquille* »<sup>4</sup>. La Princesse de Mainau rappelle à Alexis sa mère par l'emploi du « *doux français fluide du siècle de Versailles* »<sup>2</sup> ; « *le perpétuel crépuscule* » dans lequel elle vit favorise le climat d'attente, d'apaisement que connaît Alexis : « *J'étais allé à Wand pour n'y passer que trois semaines : j'y demeurai plusieurs mois. Ce furent de longs mois immobiles. Il s'écoulèrent lentement, de façon machinale et vraiment insensible* »<sup>4</sup>. Wand marque une pause dans la quête de soi, une abdication de la volonté personnelle, l'apaisement d'une

---

<sup>1</sup> Alexis, p. 85.

<sup>2</sup> Alexis, p. 87.

<sup>3</sup> Alexis, p. 88.

<sup>4</sup> Alexis, p. 89.

vie facile, mondaine, frivole, dans laquelle Alexis délègue tout pouvoir à la Princesse Catherine : « *Ces mois passés à Wand me semblent une longue sieste, pendant laquelle je m'efforçais de ne jamais penser* »<sup>1</sup>. Le séjour paraît marqué par la hantise du bonheur que les deux hôtes sont désireux de ménager à Alexis, mais « *le mot est surtout employé pour souligner une absence, une dichotomie entre ce que l'on est et la réalisation d'une vie heureuse* »<sup>2</sup>. Le héros semble attendre des autres le bonheur, en particulier de Monique, la jeune fille que lui présente la Princesse Catherine : « *Je n'étais pas heureux à Wand, avant votre arrivée : je n'étais qu'assoupi. Ensuite vous êtes venue. Je ne fus pas non plus heureux à vos côtés : j'imaginai seulement l'existence du bonheur. Ce fut comme le rêve d'un après-midi d'été* ».

### **L'impossible confrontation avec les autres : Monique**

Fidèle à son « *idéal de moralité passive* », prôné par les siens à Woroiño, Alexis se laisse présenter, puis fiancer et marier par la Princesse Catherine, à Monique, la fille du Docteur Thiébaud, explorateur célèbre, ami du Prince. Indifférent à son histoire, seulement intéressé par les jeunes filles « *très belles* » (...) riches et « *accomplies* », découragé par sa perfection, retenu et piégé en quelque sorte par ses hôtes, Alexis la rencontre pour la première fois « *Un jour de la fin du mois d'Août, au crépuscule* »<sup>3</sup>, dans une atmosphère trop obscure pour qu'il distingue ses traits : elle lui paraît calme, lointaine, douce, inspirant au héros timide, désireux de partir avant son arrivée, « *un sentiment nouveau de confiance et de paix* »<sup>4</sup>, un désir de bonheur, « *une intimité (...) fraternelle* »<sup>5</sup> : « *Il m'arrivait de songer que j'eusse été heureux d'être vôtre : je veux dire votre frère* »<sup>4</sup>. Monique, comme Alexis aime les longues promenades à travers la campagne, « *qui ne mènent nulle part* »<sup>4</sup>. Elle lui sert « *de guide spirituel dans la lecture des vieux livres des mystiques où son doigt suit le long des lignes, les prières commencées, comme s'il s'agissait de (...) montrer une route* »<sup>6</sup> ; elle correspond

---

<sup>1</sup> Alexis, p. 90.

<sup>2</sup> Carminella Biondi, op. cit., p. 48.

<sup>3</sup> Alexis, p. 94.

<sup>4</sup> Alexis, p. 95.

<sup>5</sup> Alexis, p. 97.

<sup>6</sup> Alexis, p. 96.

aux créatures de rêve, au sourire pâli, Julie von Charpentier ou Thérèse de Brunswick<sup>1</sup>, rêve d'autant plus doux qu'on le croit impossible.

Alors que le mariage n'est pour la Princesse de Mainau qu'« *une comédie de salon, semée d'attendrissements et de sourires, où le bonheur arrive avec le cinquième acte* »<sup>2</sup>, les idées religieuses d'Alexis le portent à y voir « *le seul idéal innocent et permis* »<sup>3</sup>, le moyen d'échapper à son état d'homosexuel, une tentation de la vertu : « *La vertu a ses tentations comme le reste (...) Avant de vous connaître, je rêvais du mariage ; ceux dont l'existence est irrécusable rêvent peut-être d'autre chose ; nous nous dédommageons ainsi de n'avoir qu'une nature, et de ne vivre qu'un côté du bonheur. Jamais, même aux instants de complet abandon, je n'avais cru mon état définitif, ou simplement durable* »<sup>3</sup>. Alexis veut guérir, saisit dans le mariage « *l'unique chance de salut* »<sup>4</sup> que lui connaît la vie. Il inspire à Monique « *une tendre pitié* », lui plaît par ce qu'il appelle des qualités : « *la faiblesse, l'indécision, la subtilité* »<sup>5</sup>. Il subit cette étape de son existence comme une fatalité : « *Nous fûmes mariés à Wand un jour assez pluvieux d'Octobre* »<sup>5</sup>. A aucun moment, Monique ne représente « *l'autre* » pour Alexis. Comme le souligne Carminella Biondi, elle « *n'est qu'une étape de son parcours intérieur, elle n'a pas d'existence autonome. Dans la recherche de son moi, Alexis ne se confronte pas véritablement avec les autres* »<sup>6</sup>. « *D'elle, nous n'aurons guère appris que ce qu'elle était pour Alexis* »<sup>7</sup>.

### **Refus du corps, renonciation au bonheur, vanité de la lutte, réapparition de la maladie**

Comme dans L'Immoraliste de Gide, Alexis retarde l'instant de son union charnelle avec Monique ; cette pensée suscite en lui de l'inquiétude, de la « *répugnance* »<sup>8</sup>, l'abandon de la pureté. Il y voit « *un don maternel* »<sup>9</sup>, pense que « *tout homme cherche surtout dans la femme le souvenir du temps où sa mère*

---

<sup>1</sup> « Admirables exemples de tendresse féminine », *Alexis*, p. 98 : « Julie, seconde fiancée de Novalis, et Thérèse, un moment liée à Goethe » selon Anne-Yvonne Julien, *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, P.U.F., 2002, p. 114.

<sup>2</sup> *Alexis*, p. 93.

<sup>3</sup> *Alexis*, p. 98.

<sup>4</sup> *Alexis*, p. 99.

<sup>5</sup> *Alexis*, p. 100.

<sup>6</sup> Carminella Biondi, op. cit., p. 27.

<sup>7</sup> Maurice Delcroix, op. cit., p. 237.

<sup>8</sup> *Alexis*, p. 102.

<sup>9</sup> *Alexis*, p. 103.

*l'accueillait* »<sup>1</sup>. Cette transformation des rôles prouve l'incapacité d'Alexis à s'ouvrir à l'autre et à connaître l'amour en même temps qu'elle annonce sa possible renaissance lorsqu'il avoue : « *Je crois presque avoir été moi-même votre premier enfant* »<sup>1</sup>. L'absence de fusion des corps, « *jointes* »<sup>2</sup> plutôt qu'unis entraîne la solitude à deux, la déception devant le manque de bonheur, la tristesse, la souffrance dus au manque d'amour, le « *dégoût de la vie* »<sup>3</sup>.

L'emploi des verbes conatifs prouve la force de la lutte qu'engage Alexis : « *Il semblait qu'il s'efforçât de faire beau, et que je m'efforçasse d'être heureux* »<sup>2</sup>.

Les climats trop cléments du voyage de noces, à Méran, puis à la mer font regretter à Alexis « *des régions plus tristes (...) en harmonie avec l'existence* » qu'il s'efforçait « *de désirer vivre* »<sup>4</sup>. Au moment de se fixer à Vienne, il confie : « *Je m'efforçais de croire que j'allais être, à Vienne, moins malheureux que naguère* »<sup>3</sup>. Toute l'existence du couple baigne dans l'obscurité, depuis les vêtements sombres que porte Monique pour plaire à Alexis jusqu'au refus de la lumière dans la chambre qui les attend le soir. Comme à Presbourg, puis à Vienne, la maladie fait son apparition, à la suite des insomnies, des larmes, des altérations du caractère : « *Nous n'étions plus que deux malades s'appuyant l'un sur l'autre* »<sup>5</sup>.

Une leçon de lucidité : l'emprisonnement à deux, la libération de la pensée, le renoncement d'Alexis à toute liberté artistique ou financière, sa totale dépendance à l'égard de Monique et notamment de sa fortune oblige les époux à « *supporter l'ennui* »<sup>6</sup> et l'errance dans l'appartement de Vienne où leurs deux existences sont « *emprisonnées* »<sup>3</sup>. L'apprentissage de la vie mondaine, la lecture des livres apprennent à Alexis la différence qui existe « *entre les convenances extérieures et la vie intime* »<sup>6</sup>. Sa conscience « *mise à nu* » lui révèle celle des autres et le seul tort qu'il possède, celui d'être « *différent* »<sup>6</sup>. Comme beaucoup de héros de Marguerite Yourcenar, tel Zénon enfermé à Bruges, plus se rétrécit le champ de la quête, plus s'élargit celui de la pensée. « *L'on eût dit que ma pensée osait être plus libre, depuis que je renonçais à toute liberté dans la vie* »<sup>7</sup>. A cet égard, Carminella Biondi souligne à juste titre que « *Monique a joué un rôle*

---

<sup>1</sup> *Alexis*, p. 103.

<sup>2</sup> *Alexis*, p. 101.

<sup>3</sup> *Alexis*, p. 109.

<sup>4</sup> *Alexis*, p. 102.

<sup>5</sup> *Alexis*, p. 107.

<sup>6</sup> *Alexis*, p. 110.

<sup>7</sup> *Alexis*, p. 111.

irremplaçable dans la vie d'Alexis en lui faisant comprendre l'inutilité de tout effort de formalisation et en l'aidant à renaître »<sup>1</sup>. Cette renaissance va être possible grâce à la naissance de leur enfant, Daniel.

### **5. Retour à Woroïno : naissance de Daniel, révélation d'Alexis à lui-même, acquiescement et libération**

C'est à Woroïno, choisi par Monique comme lieu de naissance de leur fils, qu'Alexis va rencontrer son destin : cet enfant voulu comme compensation à l'absence de bonheur est vécu par le protagoniste « *comme s'il était l'enfant d'un autre* »<sup>2</sup> ; il « *allait venir au monde entre deux étrangers* », dont les « *vies étaient restées distantes* »<sup>3</sup>. Dans une sorte de parcours à rebours, Alexis va redevenir l'enfant d'autrefois en même temps que celui de Monique ; il se décharge sur Daniel de l'incapacité qu'il a eue de la rendre heureuse. Une étape intermédiaire, la transformation de Monique en sœur, donc en membre de la famille d'origine, les Géra, permet le passage ultérieur, de sa transformation en mère : « *Il me semblait presque que vous étiez ma sœur, ou quelque proche parente que l'on m'avait confiée et qu'il fallait soigner, rassurer et peut-être consoler d'une absence* »<sup>2</sup>.

Comme le souligne Carminella Biondi, « *tout est prêt à Woroïno pour accueillir un nouveau-né, mais on s'aperçoit très vite que tout dispose aussi pour favoriser le regressus ad uterum et la renaissance d'Alexis (...) Monique couchera dans le lit maternel, tandis qu'Alexis occupera sa vieille chambre de célibataire* »<sup>4</sup>, celle où il dormait lorsqu'il avait seize ans. L'accouchement et la mort se trouvent curieusement rapprochés. Comme le dit Alexis, « *Monique occupait la grande chambre où ma mère était morte et où nous étions nés* »<sup>2</sup> : « *Bien des femmes, (...) aux jours anciens de ma famille s'étaient couchées là pour attendre leur enfant ou leur mort, et la mort n'est peut-être que l'enfantement d'une âme* »<sup>5</sup>. La métamorphose de Monique en mère, dont Alexis attend, comme jadis de la sienne, la bénédiction, sa disparition possible, les cris inhumains qu'elle pousse et qui l'obligent à rester hors de sa chambre, la détachent insensiblement de lui : « *C'est ainsi, Monique, que tout se tient, non*

---

<sup>1</sup> Carminella Biondi, op. cit., p. 27.

<sup>2</sup> Alexis, p. 112.

<sup>3</sup> Alexis, p. 111.

<sup>4</sup> Carminella Biondi, op. cit., p. 25.

<sup>5</sup> Alexis, p. 113.

*seulement dans une vie, mais dans une âme : le souvenir de ces heures où je vous crus perdue, contribua peut-être à me ramener du côté où penchaient toujours mes instincts »<sup>1</sup>.*

### **La transmission d'une lignée**

La naissance de Daniel, en juin, à Woroïno va permettre à Alexis « *de mettre entre parenthèses tout un pan de vie inauthentique, d'effacer l'homme bâti de l'extérieur par les règles sociales et l'attente des autres* »<sup>2</sup>. Méditant près du berceau de son fils, Alexis exprime toute la force de l'idée de lignée, il dégage son sentiment de paternité en faisant de Daniel le fils de Monique et le maillon de la chaîne des Géra : « *Je me disais qu'il serait vôtre, votre enfant, Monique, beaucoup plus que le mien (...) je me disais qu'il était un Géra, qu'il appartenait à cette famille où les gens se transmettent précieusement des pensées si anciennes qu'elles sont maintenant hors d'usage* »<sup>3</sup> (...) « *Il descendait, comme moi, d'ancêtres de Pologne, de Podolie et de Bohême ; il aurait leurs passions, leurs découragements subits, leur goût pour les tristesses et les plaisirs bizarres, toutes leurs fatalités, auxquelles s'ajoutent les miennes* »<sup>4</sup>. Alexis se sent libéré de ses engagements, de ses responsabilités envers Monique comme envers Daniel : « *Ainsi, la volonté qu'exprimaient ces figures d'ancêtres s'était réalisée : notre mariage avait abouti à l'enfant. Par lui, cette vieille race se prolongerait dans l'avenir ; il importait peu maintenant, que mon existence continuât : je n'intéressais plus les morts, et je pouvais disparaître à mon tour, mourir ou recommencer à vivre* »<sup>3</sup>. Comme le commente Colette Gaudin, « *C'est un passage unique dans l'œuvre romanesque de Yourcenar, par la double dimension ascendante et descendante de la rêverie généalogique chez un de ses très rares personnages procréateurs. Recommencer à vivre... comme si la naissance de l'enfant avait libéré Alexis du poids de la tristesse ancestrale en assurant la transmission de cette même tristesse, il peut naître à son tour, de lui-même* »<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Alexis, p. 114.

<sup>2</sup> Carminella Biondi, op. cit., p. 26.

<sup>3</sup> Alexis, p. 115.

<sup>4</sup> Alexis, p. 116.

<sup>5</sup> Colette Gaudin, op. cit., p. 126.

### *Découverte de l'être véritable, réconciliation avec soi-même, acceptation de soi*

Redécouvrant la chambre où il dormait à seize ans, Alexis ne reprend plus la vie commune avec Monique, il retrouve ce qu'il a été, réalise qu'il n'a pas changé : « *Dans ce lit où je retrouvais, avec mes rêves d'autrefois, le creux que jadis avait formé mon corps, j'avais la sensation de m'unir à moi-même. Mon amie, nous croyons à tort que la vie nous transforme : elle nous use et ce qu'elle use en nous, ce sont les choses apprises. Je n'avais pas changé ; seulement les événements s'étaient interposés entre moi et ma propre nature ; j'étais ce que j'avais été, peut-être plus profondément qu'autrefois, car à mesure que tombent l'une après l'autre nos illusions et nos croyances, nous connaissons mieux notre être véritable. Tant d'efforts et de bonne volonté aboutissaient à me retrouver tel que j'étais jadis : une âme un peu trouble, mais que deux ans de vertu avaient désabusée* »<sup>1</sup>.

Alors qu'au début du récit, Alexis considérait sa vie non comme un état, une propriété, mais comme une entité en soi, différente de sa personne, alors qu'il attribuait la majuscule au pronom tonique de la première personne : - « *l'être que je suis forcé d'appeler "Moi"* »<sup>2</sup> -, « *comme si ce "Moi" était un nom propre désignant un individu distinct de l'autre "moi" qui se réfère à Alexis* »<sup>3</sup>, alors qu'il déclarait pouvoir parler de lui comme il ferait d'un « *étranger* », sans comprendre les raisons qui faisaient de lui le prisonnier, « *il sort peu à peu de l'armure qui l'emprisonnait dans un rôle imposé pour accepter en lui l'épanouissement de l'homme et du musicien* »<sup>4</sup>. Il se sent à nouveau envahi par la maladie, mais s'en félicite, sachant que « *rien ne guérit même la guérison* »<sup>5</sup>. Il cesse d'éprouver du mépris pour la vie passionnée dont pourtant il a peur. Renonçant à la lutte épuisante, à la succession de rechutes et d'efforts qu'il s'est imposés, il commence à comprendre « *cette liberté de l'art et de la vie, qui n'obéissent qu'aux lois de leur développement propre* »<sup>6</sup>. Un soir de septembre à Woroiño, juste avant le départ à Vienne, jouant Debussy et Mozart, Alexis sent monter du piano où pendant deux ans, il avait « *séquestré* » tout lui-même « *la haine pour tout ce qui l'avait falsifié, écrasé si longtemps* »<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> *Alexis*, p. 117.

<sup>2</sup> *Alexis*, p. 77.

<sup>3</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 61.

<sup>4</sup> Carminella Biondi, op. cit., p. 26.

<sup>5</sup> *Alexis*, p. 119.

<sup>6</sup> *Alexis*, p. 120.



Dans l'hymne admirable qu'il chante à ses mains, il scelle « un pacte avec soi-même », car il y voit un intermédiaire « avec cet infini que nous sommes tentés d'appeler Dieu et par les caresses, son moyen de contact avec la vie des autres »<sup>1</sup>. Alexis redécouvre son corps qui le « guérit d'avoir une âme »<sup>2</sup>. Il refuse « une vie de décalcomanie le long des chemins tracés par autrui, qui serait en réalité une non vie »<sup>3</sup> quand il dit à Monique : « Vous n'avez vu de moi que les craintes, les remords et les scrupules de la conscience, non pas de la mienne, mais de celle des autres que je prenais pour guide »<sup>2</sup>. Dans « l'acquiescement »<sup>2</sup> à ses instincts, dans l'accord avec sa propre morale, il espère trouver, à défaut de bonheur « la sérénité » : « N'ayant pas su vivre selon la morale ordinaire, je tâche, du moins, d'être en accord avec la mienne »<sup>4</sup> : cette formule conclusive est l'aboutissement d'un travail d'écriture : « écrire ma vie me confirme en moi-même »<sup>4</sup>, c'est le terme ultime d'un parcours intérieur, d'un récit qui est celui d'un aveu, au fil d'une lettre définie par le protagoniste comme une quête de soi : « Mais quand vous sauriez tout, il resterait encore à m'expliquer moi-même. Cette lettre est une explication. Je ne voudrais pas qu'elle devienne une apologie »<sup>5</sup>.

## II. L'enjeu de la confiance : l'aveu comme catharsis

Dans sa préface, écrite en 1963, Marguerite Yourcenar définit Alexis comme « une confiance spontanée », un « témoignage authentique »<sup>6</sup> traitant d'un « sujet jadis considéré comme illicite », qui constitue « le problème intime » du protagoniste<sup>7</sup> : l'existence de ses penchants interdits. Mais elle définit également ce récit écrit à la première personne comme « le portrait d'une voix »<sup>8</sup>, laissant entendre qu'il ne se résume pas à l'aveu que le héros fait à sa femme : « Alexis quittant sa femme donne pour motif à son départ la recherche d'une liberté sexuelle plus entière et moins entachée de mensonge, et cette raison reste certes la plus décisive ; il est pourtant probable qu'il s'y mêle d'autres

---

<sup>1</sup> Alexis, p. 121.

<sup>2</sup> Alexis, p. 122.

<sup>3</sup> Carminella Biondi, op. cit., p. 43.

<sup>4</sup> Alexis, p. 123.

<sup>5</sup> Alexis, p. 35.

<sup>6</sup> Alexis, Préface, p. 18.

<sup>7</sup> Alexis, Préface, p. 15.

<sup>8</sup> Alexis, Préface, p. 14.

*motivations plus difficiles encore à avouer par celui qui s'en va, telles que l'envie d'échapper à un confort et à une respectabilité fabriqués d'avance et dont Monique est devenue le vivant symbole* »<sup>1</sup>. Si l'on observe que l'épigraphe du livre n'est autre que : « *A lui-même* », on ne manquera pas de souligner, comme le fait Maurice Delcroix que « *le genre d'Alexis est pour le moins hybride* »<sup>2</sup> « *dans la mesure où l'on ne sait trop à première vue s'il s'agit d'une confession ou d'une confidence, d'un dialogue ou d'un soliloque* »<sup>3</sup>. Alexis lui-même déclare dans sa lettre à Monique : « *Ici doit s'arrêter mon dialogue avec moi-même* »<sup>4</sup>, faisant en réalité de son aveu « *un pacte avec soi-même* »<sup>5</sup>, « *un long monologue au cours duquel le narrateur s'efforce d'extraire, de sa gangue de culpabilité, un secret* »<sup>6</sup>, celui de son homosexualité.

Alors que « *le discours de l'aveu se propose comme la divulgation et la rupture d'un secret* »<sup>7</sup>, sur le mode de la complicité et de la confession ; « *Monique, destinataire de la lettre, n'est ni juge ni complice, mais le témoin impuissant d'un soliloque moral* »<sup>6</sup>. Si le récit est bien « *une confidence* », il n'est pas possible de donner à ce terme « *un sens vague qui serait celui d'une autobiographie adressée* »<sup>8</sup>, comme le remarque Jean-Yves Debreuille : l'aveu est inséparable d'une quête permanente qui pousse Alexis à définir, à contrôler sans cesse, à « *réactiver le sujet de la confidence* », en tenant « *constamment, à mesure que se déroule le récit, un métalangage qui le juge et le réoriente* », en la soumettant à une éthique qui le gouverne, en donnant au langage non seulement « *un pouvoir de transmission du destinataire au destinataire, mais aussi une capacité de réfraction vers l'énonciateur lui-même* »<sup>9</sup>. La quête s'attache à définir scrupuleusement l'objet de l'aveu, à l'interroger en le serrant de près, à le soumettre à une stratégie subtile, évolutive, ainsi qu'à une éthique personnelle dont l'étape ultime permet au protagoniste de connaître une catharsis. Selon l'analyse de Jean-Pol Madou, « *L'écriture yourcenarienne en arrive à entrelacer dans la trame de ses récits les deux herméneutiques du secret, celle de la quête*

<sup>1</sup> Alexis, Préface, p. 16.

<sup>2</sup> Maurice Delcroix, op. cit., p. 224.

<sup>3</sup> Jean-Pol Madou, *Récit, oubli, musique in Roman, Histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, SIEY, Tours, 1995, p. 306.

<sup>4</sup> Alexis, p. 101.

<sup>5</sup> Alexis, p. 121.

<sup>6</sup> Jean-Pol Madou, Article cité, p. 306.

<sup>7</sup> Jean-Pol Madou, *L'art du secret et le discours de l'Aveu in Marguerite Yourcenar. Une écriture de la mémoire*. Revue Sud, Hors série, 1990, p. 46.

<sup>8</sup> Jean-Yves Debreuille, *Formes et Fonctions de la confidence d'Alexis à Hadrien*, Revue Sud, Hors série, 1990, p. 31.

<sup>9</sup> Jean-Yves Debreuille, Article cité, p. 33.

*fondée sur la révélation d'un objet transcendant, et celle de l'aveu, fondée sur l'introspection d'un sujet qui s'engage à nous dévoiler ses désirs les plus secrets, ses passions les plus inavouables »<sup>1</sup>.*

Le récit est bien un récit de quête dans la mesure où « *Alexis sort transformé grâce aux progrès de son écriture, connaît une évolution progressive qui lui permet de se délivrer de Monique, d'opérer, grâce à l'aveu une rédemption qui ne se fait pas par le reniement de la faute, mais par la reconnaissance que le salut passe par son acceptation* »<sup>2</sup>.

### 1. L'obscur objet du désir

#### **Un balbutiement plus qu'un aveu : instincts, penchants**

Les difficultés de l'aveu tiennent au caractère intime de son objet ainsi qu'à « *la loi de l'inadéquation du langage à la vie mentale* »<sup>3</sup>. C'est ce que traduit l'hésitation d'Alexis : « *Il ne s'agit pas de mon art (...) Il s'agit de quelque chose, non pas vraiment de plus intime (que puis-je avoir de plus intime que mon œuvre ?), mais qui me semble plus intime parce que je l'ai tenu caché. Surtout de plus misérable. Mais vous le voyez, j'hésite ; chaque mot que je trace m'éloigne un peu plus de ce que je voulais exprimer* »<sup>4</sup>.

Alexis se livre à un véritable examen de conscience, à une sorte d'anamnèse pour sortir de son labyrinthe intérieur : il réalise que l'objet de l'aveu est à chercher très loin, dans les profondeurs de l'inconscient. « *J'ai tâché de me rappeler mes pensées, mes sensations, plus intimes que mes pensées et jusqu'aux rêves<sup>5</sup> (...) Certains détails que je ne puis vraiment donner, me prouvent qu'il faudrait remonter très loin, jusqu'aux premiers souvenirs d'un être, et que les rêves sont parfois les avant-coureurs du désir* »<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Jean-Pol Madou, Article cité, Note 5, p. 302.

<sup>2</sup> Carminella Biondi, op. cit., p. 25.

<sup>3</sup> Colette Gaudin, op. cit., p. 42.

<sup>4</sup> *Alexis*, p. 21.

<sup>5</sup> *Alexis*, p. 22.

<sup>6</sup> *Alexis*, p. 39. Notons que si Marguerite Yourcenar se refuse à employer le terme « inconscient », c'est parfaitement intentionnel ; ce rejet va de pair avec celui d'« homosexuel », rejoint la méfiance envers « *les termes du vocabulaire scientifique, de formation récente, destinés à se démoder avec les théories qui les étaient* », dont parle la *Préface* d'Alexis (p. 13) où il faut reconnaître les théories freudiennes.

Les substantifs qui évoquent l'homosexualité sans la désigner précisément prouvent la difficulté du protagoniste à cerner l'objet de l'aveu, le refoulement auquel il est soumis : Alexis parle d'« *instincts* », de « *penchants* », de « *raisons* » intimes, obscures, cachées, naturelles : « *Un instinct n'est pas encore une tentation, il la rend seulement possible. J'ai paru tout à l'heure expliquer mes penchants par des influences extérieures (...) mais je vois bien qu'on doit toujours en revenir à des raisons beaucoup plus intimes, beaucoup plus obscures parce qu'elles se cachent en nous-mêmes. Il ne suffit pas d'avoir de tels instincts pour en éclaircir la cause (...) Je voulais seulement montrer que ceux-ci, justement parce qu'ils m'étaient naturels, pouvaient longtemps se développer à mon insu* »<sup>1</sup>.

Le caractère prétendument naturel de ces instincts reposerait sur la physiologie, ce qui révolte Alexis : « *Il est humiliant de penser que tant d'aspirations confuses, d'émotions et de troubles (sans compter les souffrances), ont une raison physiologique. Cette idée m'a fait honte avant qu'elle m'ait calmé. La vie aussi est un secret physiologique* »<sup>2</sup>. Toute désignation claire, explicite de l'objet de l'aveu se heurte à une impossibilité effective : « *Assurément il suffirait pour m'expliquer de quelques termes précis, qui ne sont même pas indécents parce qu'ils sont scientifiques. Mais je ne les emploierai pas. Ne croyez pas que je les craigne : on ne doit plus craindre les mots lorsqu'on a consenti aux choses. Tout simplement, je ne puis pas. Je ne puis pas, non seulement par délicatesse et parce que je m'adresse à vous, je ne puis pas devant moi-même* »<sup>3</sup>. Non seulement Alexis exprime son insatisfaction à l'égard des mots qui ne remplissent pas leur fonction référentielle (ils ne renvoient qu'à des catégories) mais il exprime ce qui est attendu de la confidence : « *non pas qu'elle désigne quelque chose à quelqu'un, mais qu'elle explique (...) et expliquant à un autre, elle expliquera aussi à celui qui la produit* »<sup>4</sup>. Ce choix très clair révèle la présence d'une quête, d'une conception de la littérature qui est celle de Marguerite Yourcenar elle-même : « *les termes du vocabulaire scientifique, de formation récente, destinés à se démoder avec les théories qui les étayent, détériorés par une vulgarisation à outrance (...) ne valent que pour les ouvrages spécialisés (...) ces mots-étiquettes vont à l'encontre du but de la littérature, qui est l'individualité dans l'expression* »<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Alexis, p. 40.

<sup>2</sup> Alexis, p. 32.

<sup>3</sup> Alexis, p. 33.

<sup>4</sup> Jean-Yves Debreuille, op. cit., p. 34.

<sup>5</sup> Préface d'Alexis, p. 13.

Le refus de nommer l'objet de l'aveu explique que la confiance ne sera faite qu'à demi : dans la scène décisive qui a lieu à Woroïno, première expérience de la volupté, première révélation de la beauté, l'acte homosexuel est désigné par le pronom indéfini : « *Ce fut alors que cela eut lieu...* »<sup>1</sup> (...) « *Je n'ose vous dire cela que d'une façon très vague* »<sup>2</sup> (...) « *Je me disais que cela avait eu lieu* »<sup>3</sup>. Lors de la scène finale où se dénoue la crise, le dernier soir à Woroïno, Alexis met fin à l'aveu, considère que son objet ne regarde que lui : « *Si je passe rapidement sur les jours qui suivirent, c'est que mes sensations ne concernent et n'émeuvent que moi seul. J'aime mieux garder pour moi mes souvenirs intimes, puisque je n'en puis parler devant vous, qu'avec les précautions d'une pudeur qui ressemble à de la honte...* »<sup>4</sup> : selon la coutume sociale, les penchants interdits constituent une maladie, une faute.

### ***La maladie, la faute, le péché***

Lorsqu'Alexis confronte son acte à l'opinion d'autrui, il ne trouve pour le désigner qu'un certain nombre de termes qui appartiennent tous au champ sémantique de la maladie : « *Je sais qu'il y a des noms pour toutes les maladies et que ce dont je vous parle passe pour être une maladie* »<sup>5</sup>. Il s'agit d'une « *maladie contagieuse* »<sup>6</sup> qui implique des symptômes, des accès, de la fièvre, une « *plaie* » qui se rouvre dans l'âme et finit « *par l'empoisonner* »<sup>7</sup>. S'il est évident que « *le choix de la maladie comme comparant privilégié pour l'homophilie naît d'abord de la coutume sociale qui la désigne de cette façon* »<sup>8</sup>, cet usage établi contribue à emprisonner Alexis dans un carcan qui l'étouffe : l'objet de l'aveu lui échappe en grande partie, d'autant plus que l'opinion nomme « *faute* » le penchant interdit. « *Le plus cruel résultat de ce que je suis bien forcé d'appeler nos fautes (ne fût-ce que pour me conformer à l'usage) est de contaminer jusqu'au souvenir du temps où nous ne les avons pas commises* »<sup>9</sup>. C'est bien « *la convention sociale (...)*

---

<sup>1</sup> Alexis, p. 53.

<sup>2</sup> Alexis, p. 54.

<sup>3</sup> Alexis, p. 57.

<sup>4</sup> Alexis, p. 122.

<sup>5</sup> Alexis, p. 33.

<sup>6</sup> Alexis, p. 45.

<sup>7</sup> Alexis, p. 79.

<sup>8</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 85.

<sup>9</sup> Alexis, p. 24.

*base du lien entre la maladie et l'homosexualité, qui peut expliquer l'association entre celle-ci et le sentiment de culpabilité »<sup>1</sup>.*

Cependant, Alexis n'est pas libre de se passer de l'opinion du monde « *Naturellement, je ne pouvais me juger que d'après les idées admises autour de moi : j'aurais trouvé plus abominable encore de ne pas avoir horreur de ma faute que de l'avoir commise ; je me condamnais donc sévèrement »<sup>2</sup>. A plusieurs reprises, Alexis insiste sur l'importance du monde : « - *C'est l'opinion d'autrui qui confère à nos actes une sorte de réalité - »<sup>3</sup>, « *Nous avons besoin des autres pour nous révéler à nous-mêmes - »<sup>4</sup>, « - *Le monde pour chacun de nous n'existe que s'il confine à notre propre vie - »<sup>5</sup>. Le protagoniste « *se fait en quelque sorte le porte-parole d'une attitude sociale qu'il assume sans la partager »<sup>6</sup> et qui « *influe pesamment sur le choix lexical » de l'objet de l'aveu : « *Les gens qui parlent par oui-dire se trompent presque toujours, parce qu'ils voient du dehors, et qu'ils voient grossièrement (...) Ils font l'éloge de la pureté ; ils ne savent pas combien la pureté peut contenir de trouble ; ils ignorent surtout la candeur de la faute »<sup>7</sup>.*******

Tout au long de l'examen de conscience et de la lutte permanente contre les penchants, la confiance se voit théorisée, l'objet de l'aveu réduit à une abstraction : « *Sans l'avouer (...) je vivais soutenu par l'attente du moment où je me permettais de faillir. Je finissais par céder à la première tentation venue, uniquement parce que, depuis trop longtemps je m'interdisais de le faire. Je me fixais à peu près, d'avance, l'époque de ma prochaine faiblesse ; (...) Je vous épargne le récit des précautions que je pris contre moi-même ; elles me semblent maintenant plus avilissantes que mes fautes »<sup>8</sup>. Jean-Yves Debreuille fait observer qu'Alexis « *a systématiquement transformé le concret en abstrait et que les événements ne sont pas présentifiés par un terme qui les désigne (...) mais par une catégorie qui les explique et les classe dans un système de valeurs (...) la confiance (...) ne fonde pas sa crédibilité sur l'accumulation de détails qui créeraient un effet de réel, mais au contraire sur une abstraction qui, la dégageant de la subjectivité dans laquelle elle est censée trouver son origine, va à**

---

<sup>1</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 57.

<sup>2</sup> Alexis, p. 55.

<sup>3</sup> Alexis, p. 57.

<sup>4</sup> Alexis, p. 81.

<sup>5</sup> Alexis, p. 34.

<sup>6</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 58.

<sup>7</sup> Alexis, p. 40.

<sup>8</sup> Alexis, p. 75.

la rencontre des catégories partagées par le destinataire »<sup>1</sup>. « Le retour à ces termes abstraits pour désigner l'objet de l'aveu s'explique uniquement par la contrainte sociale qui s'exerce bien plus rigoureusement lorsqu'Alexis se pense par rapport à autrui »<sup>2</sup>. Néanmoins tout l'effort de sa quête spirituelle le pousse à découvrir que ses penchants sont l'expression de sa différence.

### ***L'expression de la diversité***

Alexis démarque très tôt l'opinion du plus grand nombre : « *Les gens qui parlent par oui-dire (...) ne savent pas que la nature est plus diverse qu'on ne suppose ; ils ne veulent pas le savoir, car il leur est plus facile de s'indigner que de penser* »<sup>3</sup>. Son effort pour trouver « *un nom pour désigner ce qu'il éprouvait* »<sup>4</sup> le pousse à découvrir qu'il s'agit d'« *une peur* », d'un « *dégoût qui n'est qu'une des formes de l'obsession* »<sup>5</sup>, à discerner l'existence de sa différence : « *Il m'était impossible de me croire, sans aucune preuve matérielle, au niveau de mon propre dégoût ; et je pense encore que je différais des autres (...) il me semble que je n'étais pas comme les autres, et même que je valais un peu mieux. (...) j'avais des scrupules, (...) j'aimais la beauté (...) j'étais plus difficile, ou si l'on veut, plus raffiné* »<sup>4</sup>. Dès lors, l'objet de l'aveu coïncide avec l'affirmation de la singularité, de son étrangeté : « *Mon amie, nous sommes bien étranges. J'éprouvais pour la première fois un plaisir de perversité à différer des autres ; il est difficile de ne pas se croire supérieur, lorsqu'on souffre davantage, et la vue des gens heureux donne la nausée du bonheur* »<sup>6</sup>. Lors de son séjour à Vienne, où il connaît la vie mondaine, Alexis côtoie des hommes semblables à lui et minimise sa singularité : « *Je finissais par me dire que mon seul tort (mon seul malheur plutôt) était d'être, non certes pire que tous, mais seulement différent. Et même, bien des gens s'accommodent d'instincts pareils aux miens : ce n'est pas si rare, ni surtout si étrange* »<sup>7</sup>.

L'examen de conscience a donc permis à Alexis de cerner de près l'objet de l'aveu, de voir que se cachent derrière ses penchants, ses instincts, au-

---

<sup>1</sup> Jean-Yves Debreuille, op. cit., p. 87.

<sup>2</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 58.

<sup>3</sup> *Alexis*, p. 40.

<sup>4</sup> *Alexis*, p. 45.

<sup>5</sup> *Alexis*, p. 46.

<sup>6</sup> *Alexis*, p. 68.

<sup>7</sup> *Alexis*, p. 110.

delà de sa faute, de sa maladie une part irréductible de soi, l'expression de sa propre différence qui implique toute une stratégie de l'aveu.

## 2. La stratégie de l'aveu

### *Un aveu différé*

Au moment où Alexis écrit à Monique cette lettre de cent vingt et une pages, il a déjà pris la décision de la quitter, « *Il s'est accepté lui-même : la libération de l'instinct a pu libérer la parole* »<sup>1</sup>, une prise de parole que « *Michel de Certeau a appelé un acte oppositionnel, par quoi il désigne les actions par lesquelles les individus réintroduisent, par une sorte de guérilla, une aire de liberté au sein d'un système social contraignant* »<sup>2</sup>. « *Si le récit en forme de roman épistolaire est bien un aveu où le protagoniste cherche à rationaliser sa faute* »<sup>3</sup>, comme l'analyse l'a montré, il faut bien convenir que l'aveu arrive bien tard, a posteriori et que le protagoniste avait envisagé de le faire bien avant, de manière orale, et qu'il y a renoncé, en vertu d'un paradoxe, relevé par Pascale Doré : « *De même s'agit-il autant de quitter une femme que de lui écrire et de rendre visible ce qui est tenu pour secret et inavouable, tout en perpétuant un discours du secret et de l'aveu, selon le code mis en valeur par Michel Foucault* »<sup>4</sup>.

Alexis soumet l'aveu à une stratégie qui oscille entre deux mouvements : – entre le fait de cacher et celui de révéler, d'une part – entre le fait de se séparer et celui d'unir, d'autre part. Cette contradiction explique « *la logique retorse de l'aveu troublant ainsi les instances de l'énonciation ainsi que celle du destinataire car l'aveu s'y présente (...) sous deux modalités fondamentales : la rupture du secret sous le modèle de la confession où l'Autre se trouve interpellé à titre de juge et le partage du secret sur le modèle de la confiance où l'Autre se trouve sollicité en qualité de complice* »<sup>5</sup> (...) Or « *le discours du Narrateur affecte et trouble la figure du destinataire* »<sup>5</sup> (...) « *Il se pourrait que la rupture et*

---

<sup>1</sup> Maurice Delcroix, op. cit., p. 230.

<sup>2</sup> Bruno Tritsmans, *Note sur l'écriture intimiste de Marguerite Yourcenar, Roman, Histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 517.

<sup>3</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 34.

<sup>4</sup> Pascale Doré, *Yourcenar ou le féminin insoutenable*, Droz, 1999, p. 223.

<sup>5</sup> Jean-Pol Madou, op. cit., p. 48.



*la divulgation du secret voilent un secret plus originaire dont la quête, quant à elle, ne sera jamais écrite »<sup>1</sup>.*

Pour que la perspective du lecteur soit claire, pour qu'il sache si le projet d'Alexis – celui de s'expliquer, de se faire « *comprendre* », et non approuver – soit accompli, pour que l'aveu d'Alexis soit, selon Maurice Delcroix « *l'aveu de la Princesse de Clèves mais inversé, et toute honte bue* »<sup>1</sup>, il faudrait que le lecteur ait la réponse de Monique, sa réaction, comme l'avait envisagé Marguerite Yourcenar elle-même : « *J'ai parfois songé à composer une réponse de Monique, qui, sans contredire en rien la confiance d'Alexis, éclairerait sur certains points cette aventure, et nous donnerait de la jeune femme une image moins idéalisée, mais plus complète. J'y ai pour le moment renoncé. Rien n'est plus secret qu'une existence féminine. Le récit de Monique serait peut-être plus difficile à écrire que les aveux d'Alexis* »<sup>2</sup>.

### ***Suggestion, litote, attentisme***

Comme Alexis ne « *revendique pas son homosexualité comme valeur* »<sup>3</sup>, qu'il ne veut pas que sa lettre « *devienne une apologie* »<sup>3</sup>, « *il adopte une attitude de fuite, crée une marge d'indétermination, un flou dont il se réclame* »<sup>4</sup>. Soucieux de mettre une distance entre sa destinataire et lui-même, il recourt à des litotes successives pour différer son aveu : « *Il ne s'agit pas de mon art. Vous ne lisez pas les journaux, mais des amis communs ont dû vous apprendre que j'avais ce qui s'appelle du succès (...) Il ne s'agit pas de cela* »<sup>3</sup>. Deux autres allusions vont dans le même sens : la référence au tableau « *où l'on voyait un homme au clavecin, qui s'arrêtait de jouer pour écouter sa vie* »<sup>5</sup> : « *- Mais je ne suis pas ici pour vous parler d'une peinture* »<sup>6</sup> - ou la mention des boîtes à musique contenant des marionnettes : « *Mais je ne suis pas ici pour vous parler de marionnettes* »<sup>6</sup> (...) « *Ce n'est guère le lieu de soulever toutes ces questions* »<sup>7</sup>. Toutes ces réticences ne sont qu'une manière de surseoir à l'aveu dont « *le propre est de manifester jusqu'au malaise la difficulté du projet lors*

---

<sup>1</sup> Maurice Delcroix, op. cit., p. 237.

<sup>2</sup> Préface d'Alexis, p. 16.

<sup>3</sup> Alexis, p. 20.

<sup>4</sup> Bruno Tritsmans, op. cit., p. 518.

<sup>5</sup> Alexis, p. 31.

<sup>6</sup> Alexis, p. 32.

<sup>7</sup> Alexis, p. 33.

même qu'il s'accomplit »<sup>1</sup>. Alexis insiste : « Je cherche à gagner du temps : c'est naturel. Il y a cependant quelque chose de ridicule à envelopper de phrases un aveu qui devrait être simple »<sup>2</sup>. En réalité, l'aveu explicite ne vient pas « Je suis pour la seconde fois sur le bord d'un aveu ; il vaut mieux le faire tout de suite et le faire tout simplement »<sup>3</sup>.

### **Refus de l'aveu oral**

Une autre manière de repousser l'aveu consiste à présenter « son reflet anticipatif » sous la forme d'une confidence « à voix basse », faite à un tiers : Alexis exprime, dès son préambule sa méfiance à l'égard des mots : « J'ai lu souvent que les paroles trahissent la pensée, mais il me semble que les paroles écrites la trahissent davantage »<sup>4</sup>. Il précise, au fil du récit : « Les mots servent à tant de gens, Monique, qu'ils ne conviennent plus à personne »<sup>5</sup>, ou encore : « il est bien des choses qu'on exprime davantage en ne les disant pas »<sup>6</sup>. C'est une façon d'affirmer « l'existence d'une pensée antérieure à toute parole qui la formule »<sup>7</sup>. Comme le souligne Pascale Doré, « Si les mots sont traîtres à la pensée, il y aurait donc, pour Marguerite Yourcenar, une essence qui leur serait extérieure, de même qu'il y aurait un discours de la vérité et du mensonge »<sup>8</sup> : cette « pensée antérieure à toute parole », cette « essence extérieure aux mots » constitue précisément la quête, la saisie de soi indirecte, irréductible à toute forme d'aveu, car « la parole n'apparaît que comme un pour autrui, c'est sa fonction et en même temps son insuffisance. Dès lors, et très logiquement, la présence d'autrui a tout pouvoir sur l'existence de cette parole, et en particulier celle de l'interrompre. Il faut donc, pour qu'elle existe, postuler son allocutaire, mais en même temps l'absenter »<sup>9</sup> : c'est la raison pour laquelle Alexis renonce à tout aveu oral à Monique : « J'aurais mieux fait de m'expliquer à voix basse, très lentement, dans l'intimité d'une chambre, à cette heure sans lumière où l'on voit si peu qu'on ose presque avouer tout. Mais je vous connais, mon amie (...) vous voudriez

---

<sup>1</sup> Maurice Delcroix, op. cit., p. 218.

<sup>2</sup> Alexis, p. 32.

<sup>3</sup> Alexis, p. 39.

<sup>4</sup> Alexis, p. 9.

<sup>5</sup> Alexis, p. 34.

<sup>6</sup> Alexis, p. 79.

<sup>7</sup> Jean-Yves Debreuille, op. cit., p. 32.

<sup>8</sup> Pascale Doré, op. cit., p. 223.

<sup>9</sup> Jean-Yves Debreuille, article cité, p. 37.

*m'épargner ce qu'a d'humiliant une explication si longue ; vous m'interrompiez trop tôt, j'aurais la faiblesse, à chaque phrase, d'espérer être interrompu »<sup>1</sup>.*

### ***Refus de l'aveu à Monique***

Au moment de ses fiançailles, à Wand, Alexis renonce à parler à Monique, par prudence à son égard, pour garder sa confiance, pour éviter de la perdre, par espoir d'une guérison : « *On n'ose tout dire à une jeune fille (...) Les termes m'eussent manqué ; j'eusse donné de mes actes une image affaiblie, ou peut-être excessive. Tout dire, c'était vous perdre. Si vous consentiez à m'épouser quand même, c'était jeter une ombre sur la confiance que vous aviez en moi. J'avais besoin de cette confiance pour m'obliger, en quelque sorte à ne plus la trahir (...) Je comprenais que seul je ne guérirais plus (...) Je m'abstins parce que j'espérais en vous »<sup>2</sup>. Tant que la parole de l'aveu est subordonnée aux autres, elle n'aboutit pas. Alexis s'enferme dans un cercle vicieux : à défaut d'avouer qu'il n'aime pas Monique, il se rend coupable d'une faute d'omission qu'il considère comme un crime : « *Je me laissai glisser, je ne dis pas vers le bonheur ((...) nous ne sommes pas heureux), mais plutôt vers ce crime (...): je volai votre avenir »<sup>2</sup>. Le protagoniste finira par garder pour lui ses souvenirs intimes. On le voit, « *la compréhension espérée n'est pas destinée à faire l'unité des consciences (...) ce qui ressort de la confiance laborieuse, c'est l'incompatibilité de nature entre destinateur et destinataire, entre amie et amie, entre épouse et époux »<sup>3</sup>.***

### ***La demi-confession à la Princesse Catherine***

Alexis n'avait pas réussi davantage à s'ouvrir à la Princesse Catherine, à justifier devant elle les raisons pour lesquelles il refuse d'épouser Monique. « *Vous étiez par malheur trop riche pour moi (...) Enfin, j'osai faire allusion à des fautes antérieures, d'une nature très grave, qui m'interdisaient votre amour, mais que naturellement je ne pus préciser. Cette demi-confession, déjà pénible, ne réussit qu'à faire sourire. Monique, on ne me crut même pas »<sup>4</sup>. D'autres épisodes*

---

<sup>1</sup> Alexis, p. 9.

<sup>2</sup> Alexis, p. 99. Observons que toutes ces réticences ne parviennent pas à masquer une certaine mauvaise foi à l'égard de Monique.

<sup>3</sup> Maurice Delcroix, op. cit., p. 237.

<sup>4</sup> Alexis, p. 97.

du récit offrent l'occasion, l'amorce, le déguisement de la confession manquée (...) son reflet anticipatif, ainsi le renoncement de l'aveu aux siens.

### ***Refus de l'aveu aux siens***

Le silence a failli l'emporter sur le récit, dans la mesure où Alexis réalise que « *La première conséquence de penchants interdits est de nous murer en nous-mêmes : il faut se taire, ou n'en parler qu'à des complices* »<sup>1</sup>. La quête du héros le pousse à envisager les conséquences de son aveu : « *Si j'avais osé me confesser aux miens, ce qu'ils m'eussent le moins pardonné, ç'aurait été précisément cette confession. J'aurais mis ces gens scrupuleux dans une situation difficile que l'ignorance leur évitait ; j'aurais été surveillé, je n'aurais pas été aidé* »<sup>2</sup>. Le "coming out" ne peut se réaliser que par l'écriture et toute la stratégie de l'aveu repose sur une quête d'écriture qui atteste « *l'effort, la difficulté de la mesure et de la maîtrise, plutôt que la maîtrise elle-même* »<sup>3</sup>. Les autres font obstacle à l'aveu, car ils nous enferment dans un rôle figé : « *Notre rôle, dans la vie de famille, est fixé une fois pour toutes, par rapport à celui des autres. On est le fils, le frère, le mari, que sais-je ? Ce rôle nous est particulier comme notre nom, l'état de santé qu'on nous suppose, et les égards qu'on doit ou ne doit pas nous montrer. Le reste n'a pas d'importance ; le reste, c'est notre vie* »<sup>2</sup>. Alexis en vient à prêter à autrui une perspicacité telle qu'elle suppléerait l'aveu : « *J'en venais à penser que ces gens étaient assez sages pour comprendre, ne pas intervenir et ne pas s'étonner. Cette hypothèse, si l'on y songe, pourrait peut-être expliquer Dieu* »<sup>2</sup>.

### ***Renoncement de l'aveu à la mère***

Même si l'obscurité rend propice l'aveu qu'Alexis se sent tenté de faire, un soir d'hiver, à Presbourg, à sa mère : - « *Il me semblait qu'un aveu allait couler hors de moi, involontairement, à la façon des larmes* »<sup>4</sup> -, l'arrivée d'une servante, chargée d'une lampe, rend impossible cette tentation : « *Alors, je sentis*

---

<sup>1</sup> *Alexis*, p. 59.

<sup>2</sup> *Alexis*, p. 60.

<sup>3</sup> Maurice Delcroix, article cité, p. 227.

<sup>4</sup> *Alexis*, p. 62.

*que je ne pourrais plus rien dire, que je ne supporterais pas l'expression que prendrait le visage de ma mère, lorsqu'elle n'aurait compris. Ce peu de lumière m'épargna une faute irréparable, inutile. Les confidences (...) sont toujours pernicieuses, quand elles n'ont pas pour but de simplifier la vie d'un autre »<sup>1</sup>. Alexis transpose l'aveu en plaintes qui ont un rôle substitutif : « je mis, dans ces pauvres plaintes, toute la détresse que j'aurais mise dans un autre aveu, que je ne pouvais faire, et qui m'importait seul »<sup>1</sup>.*

### ***L'aveu à soi-même***

Toute cette stratégie laborieuse, jalonnée d'occasions manquées, oblige Alexis à réaliser que le seul aveu véritable est l'aveu à soi-même : « *Je ne sais pas quand je compris moi-même. Certains détails, que je ne puis vraiment donner, me prouvent qu'il faudrait remonter très loin, jusqu'aux premiers souvenirs d'un être et que les rêves sont parfois les avant-coureurs du désir* »<sup>2</sup>. Cet aveu à soi-même implique la nécessité d'un « *examen de conscience* »<sup>3</sup>, la détection des « *premiers frémissements avertisseurs (frémissements de la chair et frémissement du cœur), comme ce souffle de Dieu dont parle l'Écriture* »<sup>4</sup>, l'importance précoce du corps et de la volupté : « *Je me souviens aussi d'une sensibilité particulière aux contacts, je parle des plus innocents, le toucher d'une étoffe très douce, le chatouillement d'une fourrure qui semble une toison vivante, ou l'épiderme d'un fruit* »<sup>5</sup>. L'exploration de soi passe par la redoutable leçon de la volupté : « *Ce qui rend peut-être la volupté si terrible, c'est qu'elle nous enseigne que nous avons un corps* »<sup>6</sup>. Alexis s'interroge sur ce qu'il a de commun avec son corps, sur le lien que ce dernier entretient avec l'âme : « *Il m'est arrivé de me demander ce que j'avais de commun avec mon corps, avec ses plaisirs ou ses maux, comme si je ne lui appartenais pas (...) Ce corps qui paraît si fragile, est cependant plus durable que mes résolutions vertueuses, peut-être même que mon âme, car l'âme souvent meurt avant lui (...) L'âme ne me paraît souvent*

---

<sup>1</sup> Alexis, p. 63.

<sup>2</sup> Alexis, p. 39.

<sup>3</sup> Alexis, p. 46.

<sup>4</sup> Alexis, p. 23.

<sup>5</sup> Alexis, p. 31.

<sup>6</sup> Alexis, p. 56.

qu'une simple respiration du corps »<sup>1</sup>. L'écriture de la confiance se veut constamment gouvernée par une quête morale et spirituelle, par une éthique.

### **3. L'éthique de l'aveu**

Dans ses Entretiens avec Patrick de Rosbo, Marguerite Yourcenar souligne l'importance de l'éthique dans Alexis : « *Le fait est que dans Alexis, l'accent est mis surtout sur le début d'ordre moral, sur la réprobation d'ordre social que risque d'encourir le personnage, et je crois que jusqu'ici les dangers sociaux et légaux et jusqu'à un certain point le dilemme éthique ont été beaucoup plus, sinon exclusivement, du domaine de « l'homosexualité » masculine* »<sup>2</sup>. S'il est aussi difficile pour Alexis de définir l'objet de l'aveu, d'envisager sa stratégie, c'est que « *le drame d'Alexis et de Monique n'a pas cessé d'être vécu et continuera sans doute à l'être tant que le monde des réalités sensuelles demeurera barré de prohibitions, les plus dangereuses peut-être sont celles du langage* »<sup>3</sup>, comme le souligne Marguerite Yourcenar dans la préface du Traité du Vain combat. Tout l'effort d'Alexis est de construire « *une morale intime* » qui lui permette de s'accepter lui-même et de se libérer de Monique.

#### ***Une auto-justification***

Alexis ne cesse de répéter à Monique que son seul désir est « *d'être compris* »<sup>4</sup> ; pour atteindre cet objectif, il tient « *constamment, à mesure que se déroule le récit un métalangage qui le juge et le réoriente (...) dont une grande partie est d'auto-justification* »<sup>5</sup>.

#### **Une présentation de sa vie passée**

Le récit qu'il fait à Monique de son enfance à Woroïono, de ses études ensuite, jusqu'à ses fiançailles a pour but « *d'inscrire sa propre diversité dans*

---

<sup>1</sup> *Alexis*, p. 57.

<sup>2</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p.79.

<sup>3</sup> *Alexis*, Préface, p. 12.

<sup>4</sup> *Alexis*, p. 35.

<sup>5</sup> Jean-Yves Debreuille, op. cit., p. 33.

*l'ordre des choses* »<sup>1</sup> ; il montre que son enfance a déterminé sa vie, que ses ancêtres lui ont transmis leur goût pour « *les plaisirs bizarres* », qu'un secret non élucidé plane sur un bisaïeul, qu'il est le seul à voir sa vie, qui ne lui appartient pas : « *Seuls nous voyons notre vie. Cela est étrange : nous la voyons, nous la jugeons, nous lui appartenons encore (...) c'est toujours elle qui se reflète elle-même* »<sup>2</sup> ; la première expérience de la volupté, un matin lumineux en pleine campagne est vécue comme une initiation, une hiérophanie, une découverte de la beauté et du sacré, qui se passe de la morale : « *La manifestation de la sacralité du corps comme expression de la nature se situe en dehors du jugement moral et des antinomies innocence/faute, désir/crainte car, dans une vision pré-chrétienne* »<sup>3</sup>, « *Tout bonheur est une innocence* »<sup>4</sup>, « *ou mieux n'est possible que si l'on a retrouvé, ne fût-ce que pour un instant, l'état d'innocence* »<sup>5</sup>. La pureté ne s'oppose pas à l'impureté puisque « *les éléments qui composent* » notre vie « *ne sont pas séparables* » (...) « *Les instincts dont nous sommes fiers et ceux que nous n'avouons pas ont au fond la même origine* »<sup>6</sup>. Pour Alexis, « *le désir de compréhension s'associe à une remise en question de l'arrière-fond moral (...) l'acceptation de soi est restauration de l'innocence ou du moins décomposition du jugement moral* »<sup>7</sup>.

### **Dématérialisation**

Autour d'Alexis, les personnages de la famille apparaissent comme des fantômes, les amis de rencontre comme « *des figures qu'on voit dans les songes* », la Princesse de Mainau comme « *une âme de dentelle* », le mariage comme une comédie de salon : « *Toutes ces transpositions révèlent un mécanisme de censure auquel Alexis doit soumettre son désir pour qu'il se reconnaisse le droit d'en parler* »<sup>8</sup>, car « *sa passion ne peut être acceptée que si on la fait paraître irréaliste* »<sup>9</sup>. Cette déréalisation fait partie de l'auto-justification qui pousse également Alexis à dissocier ses actes de sa volonté.

---

<sup>1</sup> Enrica Restori, op. cit., p. 66.

<sup>2</sup> Alexis, p. 34.

<sup>3</sup> Enrica Restori, article cité, p. 68.

<sup>4</sup> Alexis, p. 54.

<sup>5</sup> Carminella Biondi, op. cit., p. 42.

<sup>6</sup> Alexis, p. 235.

<sup>7</sup> Maurice Delcroix, op. cit., p. 235-236.

<sup>8</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 47.

<sup>9</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 49.

## Déresponsabilisation

De même que l'empereur Hadrien écrit dans ses Mémoires : « *Il y a entre moi et ces actes dont je suis fait un hiatus indéfinissable* »<sup>1</sup>, de même Alexis mesure le décalage qui existe entre ses actes et sa volonté, ce qui lui permet de se justifier. Lorsqu'il évoque sa première expérience de la volupté, il confie : « *Je cherchais à me rappeler les circonstances de cet acte. Je n'y parvenais pas ; elles me bouleversaient beaucoup plus qu'au moment où je les vivais, car en de tels moments, je ne me regardais pas vivre* »<sup>2</sup>. Il ne va cependant pas jusqu'à se reconnaître irresponsable : « *Je n'avais pas l'apaisement de me croire irresponsable : je sentais bien que mes actes étaient volontaires mais je ne les voulais qu'en les accomplissant. J'obéissais tour à tour à deux volontés contraires qui ne se heurtaient pas puisqu'elles se succédaient* »<sup>3</sup>. La quête de soi obéit à un double mouvement, de séparation et de réappropriation, car tout acte implique un renouvellement, l'identité de l'être va de pair avec le changement : « *La souffrance est une. On parle de souffrance, comme l'on parle du plaisir, mais on en parle quand ils ne nous possèdent pas, quand ils ne nous possèdent plus. Chaque fois qu'ils entrent en nous ils nous causent la surprise d'une sensation nouvelle (...) Ils sont nouveaux, car nous le sommes, nous leur apportons chaque fois une âme et un corps un peu modifiés par la vie* »<sup>4</sup>. Alexis mesure les difficultés de la maîtrise de soi : « *On dirige quelquefois ses actes ; on dirige moins ses pensées ; on ne dirige pas ses rêves* »<sup>5</sup>. Le mouvement de détachement à l'égard des désirs, comme à l'égard des actes implique également une distance à l'égard des convenances extérieures.

## Détachement à l'égard de l'opinion d'autrui

Lors de sa lutte contre ses instincts, qualifiée de « *Vain combat* », Alexis, par un goût maladif de perfection morale, s'attache « *aux idées morales rigoureuses* »<sup>6</sup> qui condamnent ses actes, se voit épouvanté par certains passages de la Bible qui prennent pour lui une intensité nouvelle : faut-il rappeler Le Lévitique : - « *Si un homme couche avec un homme comme on couche avec une*

---

<sup>1</sup> *Mémoires d'Hadrien*, Folio, 1958, p. 34.

<sup>2</sup> *Alexis*, p. 56.

<sup>3</sup> *Alexis*, p. 59.

<sup>4</sup> *Alexis*, p. 42.

<sup>5</sup> *Alexis*, p. 78.

<sup>6</sup> *Alexis*, p. 102.



femme, ils ont fait tous deux une chose abominable ; ils seront punis de mort : leur sang retombera sur eux »<sup>1</sup> – L'auto-justification le pousse à confier à Monique : « Nos théories, lorsqu'elles ne sont pas la formule de nos instincts, sont les défenses que nous offrons à ceux-ci »<sup>2</sup>, mais plus tard, marié, à Vienne, Alexis s'affranchit de la morale collective : « Ma vie, moins solitaire, et la lecture des livres m'apprirent quelle différence existe entre les convenances extérieures et la morale intime » : devenu apte à deviner les homosexuels dans son entourage, il est conduit à relativiser, à se défier de la morale humaine : « Bien des yeux s'accommodent d'instincts pareils aux miens ; ce n'est pas si rare, ni surtout si étrange. Je m'en voulais d'avoir pris au tragique des préceptes qui démentent tant d'exemple, - et la morale humaine n'est qu'un grand compromis »<sup>3</sup>. Décidé à s'accepter lui-même, en acceptant son corps, dont la redécouverte l'émerveille, il prend pour guide sa conscience et se forge une morale personnelle : « N'ayant pu vivre selon la morale ordinaire, je tâche, du moins, d'être d'accord avec la mienne »<sup>4</sup>. La morale d'Alexis repose non pas sur le laxisme : - « je suis trop raisonnable pour croire que le bonheur ne gît qu'au bord d'une faute, et le vice, pas plus que la vertu ne peut donner la joie à ceux qui ne l'ont pas eux-mêmes »<sup>5</sup> - mais sur l'acquiescement à soi, comme l'Empereur Hadrien : « La vie m'a fait ce que je suis, prisonnier (si l'on veut) d'instincts que je n'ai pas choisis, mais auxquels je me résigne, et cet acquiescement, je l'espère, à défaut du bonheur, me procurera la sérénité »<sup>5</sup>. Il ne s'agit pas d'une morale figée ; elle est soumise à une quête permanente, intimement liée à la quête d'écriture : « Ecrire ma vie me confirme en moi-même »<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> La Bible, *Le Lévitique* 20-13 in *La Bible* par Louis Segond, 1959, p. 132.

Ce passage est confirmé par l'Épître de Paul aux Romains : « Dieu les a livrés à des passions infâmes (...) » Ces hommes abandonnant l'usage naturel de la femme, se sont enflammés dans leurs désirs les uns pour les autres, commettant homme avec homme des choses infâmes ; et recevant en eux-mêmes le salaire que méritait leur égarement ». *La Bible*, p. 1133

<sup>2</sup> *Alexis*, p. 102.

<sup>3</sup> *Alexis*, p. 111.

<sup>4</sup> *Alexis*, p. 123.

<sup>5</sup> *Alexis*, p. 122.

## *Une quête d'écriture*

### **Un effort de simplicité**

Si l'ensemble du Traité du vain combat « n'enseigne rien autre que l'acception de soi »<sup>1</sup>, c'est au prix d'une simplification qui ne va pas de soi et que requiert l'écriture : « Une lettre, même la plus longue, force à simplifier ce qui n'aurait pas dû l'être : on est toujours si peu clair dès qu'on essaie d'être complet »<sup>2</sup>. Alexis ne cesse de rappeler que les mots lui coûtent : « Chaque mot que je trace m'éloigne un peu plus de ce que je voulais d'abord exprimer ; (...) La simplicité (...) me manque. Elle m'a toujours manqué. Mais la vie non plus n'est pas simple, et ce n'est pas ma faute »<sup>3</sup>. La quête d'écriture se heurte à un paradoxe : comment simplifier ce qui est complexe ? « La vie, Monique, est beaucoup plus complexe que toutes les définitions possibles ; toute image simplifiée risque toujours d'être grossière »<sup>4</sup>.

Tout l'effort d'Alexis consiste à découvrir que la simplicité n'est permise que par l'expérience de la volupté ; c'est à elle qu'aboutit la leçon du plaisir : « Cette simplicité, que le plaisir m'enseignait, je l'ai retrouvée plus tard, dans la pauvreté, dans la douleur, dans la maladie, dans la mort, je veux dire dans la mort des autres, et j'espère bien un jour la retrouver dans ma mort. Ce sont nos imaginations qui s'efforcent d'habiller les choses, mais les choses sont divinement nues »<sup>5</sup>. Lors de sa deuxième convalescence, à Vienne, son corps, « étonné de revivre » lui donne sa seconde révélation de la beauté du monde : « Comme à la première, je pleurai, non plus tant de bonheur, ni de reconnaissance ; je pleurai à l'idée que la vie fût si simple, et serait si facile si nous étions nous-mêmes assez simples pour l'accepter »<sup>6</sup>.

### **La recherche de la vérité**

Alors que la simplicité semble finalement révélée par la vie, par l'expérience du corps, il n'en est pas de même de la vérité, que la lettre traque, sans jamais y parvenir. Alexis mesure les limites de son écriture, sa méfiance à

---

<sup>1</sup> Maurice Delcroix, op. cit., p. 276.

<sup>2</sup> Alexis, p. 19.

<sup>3</sup> Alexis, p. 21.

<sup>4</sup> Alexis, p. 33.

<sup>5</sup> Alexis, p. 54.

<sup>6</sup> Alexis, p. 85.

l'égard des mots : « *Les paroles trahissent la pensée, mais (...) les paroles écrites la trahissent encore davantage* »<sup>1</sup>. Les mots désignent des faits au lieu d'expliquer : « *Les mots servent à tant de gens, Monique, qu'ils ne conviennent plus à personne ; comment un terme scientifique pourrait-il expliquer une vie ? Il n'explique même pas un fait ; il le désigne* »<sup>2</sup>.

On ne peut atteindre la vérité que par un effort de sincérité : « *Je voudrais faire ici un effort, non seulement de sincérité, mais aussi d'exactitude ; ces pages contiendront bien des ratures* »<sup>3</sup>. Comme le souligne Malraux, « *il est admis que la vérité d'un homme, c'est d'abord ce qu'il cache (...) La sincérité est, depuis Rousseau une matière privilégiée de littérature (...) il ne s'agit pas d'une connaissance quelconque de l'homme : il s'agit toujours de dévoiler un secret, d'avouer* »<sup>4</sup> : Alexis attend de son aveu une guérison, une catharsis : « *Nous avons tant menti, et tant souffert du mensonge qu'il n'y a vraiment pas grand risque à essayer si la sincérité guérit* »<sup>4</sup>. La recherche de la vérité implique un effort de lucidité constant qui oblige Alexis à démasquer tous les faux-semblants, à lever tous les masques. Selon la perspective de Malraux, « *L'analyse de l'individu (...) nourrit une action de l'esprit (...) : réduire au minimum sa part de comédie* »<sup>5</sup>. Alexis reconnaît les dangers de la tentation narcissique : « *Je l'avoue, Monique, il y a dans ces pages trop de complaisance pour moi-même* »<sup>6</sup>.

Pour traiter un problème aussi délicat que celui de « *la liberté sensuelle* » qui « *est en grande partie un problème de liberté d'expression* »<sup>7</sup>, Marguerite Yourcenar, par le biais d'Alexis-narrateur, refuse la surenchère de l'obscénité, dangereuse « *pour la vérité* »<sup>8</sup> et choisit « *l'emploi de cette langue dépouillée, presque abstraite, à la fois circonspecte et précise, qui en France a servi durant des siècles aux prédicateurs, aux moralistes, et parfois aussi aux romanciers de l'époque classique pour traiter de ce qu'on appelait alors les égarements des sens* »<sup>8</sup>. Cette « *discretion, ce langage décanté* » imprègne le style d'Alexis soucieux « *d'éviter jusqu'au soupçon de rechercher un effet, surtout à la fin d'une phrase* »<sup>9</sup>.

---

<sup>1</sup> Alexis, p. 19.

<sup>2</sup> Alexis, p. 35.

<sup>3</sup> André Malraux, *Antimémoires*, Gallimard, 1967, p. 16 et p. 13.

<sup>4</sup> Alexis, p. 21.

<sup>5</sup> André Malraux, op. cit., p. 14.

<sup>6</sup> Alexis, p. 32.

<sup>7</sup> Alexis, p. 12.

<sup>8</sup> Alexis, p. 14.

<sup>9</sup> Alexis, p. 26.

L'exigence de lucidité pousse Alexis à refuser de se payer de mots, à dénoncer successivement la pureté, les livres, l'amour, qu'il choisit de dissocier. « *Ainsi, j'ai dissocié l'amour. Je ne veux pas flatter mes actes d'explications métaphysiques, quand ma timidité est une cause suffisante* »<sup>1</sup>. Lors de sa première expérience de la volupté, il donne un nom à ce qu'il a éprouvé : « *Ce que j'avais éprouvé n'était rien moins qu'un amour ; ce n'était pas même une passion (...)* C'était un entraînement que je pouvais croire extérieur »<sup>2</sup>. L'examen de conscience très scrupuleux aboutit à un constat d'humilité : « *Je suis fatigué de cet être médiocre, sans avenir, sans confiance en l'avenir, de cet être que je suis bien forcé d'appeler Moi, puisque je ne puis m'en séparer* »<sup>3</sup> (...) « *Ne suis-je pas aussi très pauvre, moi qui n'ai ni amour, ni foi, ni désir avouable, moi qui n'ai que moi-même sur qui compter, et qui me suis presque toujours infidèle* »<sup>4</sup>.

### Une quête d'universalité

Alexis ne serait pas parvenu à « *se reconquérir sur lui-même* », à se retrouver sans se renier, s'il n'avait pas dégagé la confiance de la subjectivité, s'il n'avait pas dépassé le singulier et le concret pour rejoindre l'expérience générale. A partir du moment où Monique devient acteur du récit, le narrateur passe « *de l'intradiégétique à l'extradiégétique, d'une relation locuteur-allocutaire à une relation auteur-lecteur* »<sup>5</sup>. Comme le montre Jean-Yves Debreuille, « *la confiance ne fonde pas sa crédibilité sur l'accumulation de détails qui créeraient un effet de réel, mais au contraire sur une abstraction qui, la dégageant de la subjectivité dans laquelle elle est censée trouver son origine, va à la rencontre des catégories partagées par le destinataire. C'est cette universalité qui fait que ce dernier se multiplie, et que le "vous" visé n'est plus seulement "mon amie" ou "Monique" avatars fictifs du "je", mais le lecteur réel* »<sup>5</sup>. Au fil du récit, le lecteur réalise que « *le "nous" (...) n'est pas l'ensemble (Alexis + Monique), mais l'ensemble des hommes dont est postulée l'universalité de la condition (...)* Certes le Moi est haïssable (...) mais dès lors qu'il n'est qu'un représentant de ses semblables, son auto-analyse est justifiée au nom du progrès de la lucidité générale »<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Alexis, p. 70.

<sup>2</sup> Alexis, p. 78.

<sup>3</sup> Alexis, p. 77.

<sup>4</sup> Alexis, p. 83.

<sup>5</sup> Jean-Yves Debreuille, op. cit., p. 37.

<sup>6</sup> Jean-Yves Debreuille, op. cit., p. 37-38.

## De Monique au lecteur

Tandis qu'au début du récit, Alexis déclare n'avoir jamais parlé à Monique : « - *Quand je pense que je vous connais depuis trois ans et que j'ose vous parler pour la première fois* - », le personnage demeure très peu personnalisé ; le narrateur mentionne seulement qu'elle n'est pas heureuse ; il sollicite sa compréhension, évite de la choquer, résume sa vie au déroulement d'un psaume et compare sa sérénité à celle d'une lampe. Quand Alexis voit en lui un représentant de ses semblables, « *le vous-Monique individuel désigne (...) la part d'autrui rétive à cette représentation qu'il importe de rudoyer, parfois pour l'édifier* »<sup>1</sup> : « *Vous croyez en l'âme immortelle. Pardonnez-moi d'être moins sûr que vous, ou d'avoir moins d'orgueil ; l'âme ne me paraît souvent qu'une simple respiration du corps* »<sup>2</sup>. « *Dans tous les développements généraux concernant l'âme, le corps, la souffrance, le plaisir, le bonheur, l'art, la morale, le destinataire, "Monique" ou "mon amie" est convoqué pour figurer l'autre à qui cette théorie est destinée, qui perdrait toute raison d'être si elle ne vérifiait ainsi immédiatement son universalité* »<sup>1</sup>. Comme Alexis n'établit jamais de dialogue avec Monique et qu'il ne lui demande pas de réponse, le lecteur relève « *la perversité fondamentale* » de la confiance, « *dans la mesure où elle semble fonder la communauté qu'elle crée sur une valeur morale (la véracité de son contenu), alors qu'elle en est parfaitement indépendante* »<sup>3</sup>.

## La valeur du « nous »

De même le « nous » qui apparaît à tous les détours du texte, lorsqu'Alexis déclare : « - *Nous sommes tous pareils* - » ou « - *nous sommes bien étranges* »<sup>4</sup> – « *ne désigne pas l'ensemble formé par Alexis et Monique, mais l'ensemble des hommes dont est postulée l'universalité de condition* »<sup>5</sup>. Le narrateur introduit « *une distance entre destinataire et destinataire, en les déconstruisant l'un et l'autre ; le récit utilise la confiance non comme moyen de*

---

<sup>1</sup> Jean-Yves Debreuille, op. cit., p. 37-38.

<sup>2</sup> Alexis, p. 54.

<sup>3</sup> Jean-Yves Debreuille, op. cit., p. 40.

<sup>4</sup> Alexis, p. 31.

<sup>5</sup> Jean-Yves Debreuille, op. cit., p. 37.

rendre crédible une fiction, mais comme moyen d'établir et de divulguer un savoir »<sup>1</sup> : il s'exprime essentiellement par maximes.

### Le recours à la maxime

Alors que dans La Nouvelle Eurydice, les maximes étaient plutôt l'indice d'un manque d'assurance du Narrateur qu'un effort de voir clair en lui, Alexis pose un regard global sur son existence, développe une réflexion qui l'oblige à considérer l'essence de son être. « Pour s'accepter lui-même devant sa destinataire », il « s'assure de répondants sans nombre : (...) son récit est bien Le Traité du vain combat, car le narrateur n'y parle quasi que par maximes »<sup>2</sup>. Alexis essaie d'expliquer sa vie, car il est le seul à la voir comme le rappelle Marguerite Yourcenar dans Carnets de notes de L'Oeuvre au Noir, « L'homosexualité est une vue sur la vie », (...) disait il y a quarante ans Edmond Jaloux à propos d'Alexis, et la remarque est d'autant plus frappante qu'elle provenait (...) d'un homme au comportement totalement hétérosexuel »<sup>3</sup>.

Les différentes étapes de la vie, Woroïno, Presbourg, Vienne, Wand enseignent la vie au protagoniste, le poussent à nommer ses penchants, à en chercher les causes, à bâtir des « théories morales » sur le plaisir et la souffrance, sur le bonheur, sur les rapports entre l'âme et le corps, entre la vie et la mort. Lors de la naissance de son fils, Alexis dégage une vérité générale de son expérience particulière : « je me disais, avec révolte que la nature est injuste envers ceux qui obéissent à ses lois les plus claires, puisque chaque naissance met en péril deux vies. Chacun fait souffrir quand il naît et souffre quand il meurt. Mais ce n'est rien que la vie soit atroce ; le pire est qu'elle soit vaine et qu'elle soit sans beauté »<sup>4</sup>. « A travers l'insertion des maximes, Alexis présente ses expériences comme l'application d'une loi générale »<sup>5</sup>.

Le narrateur reconnaît ses contradictions, se dégage du discours des autres, érigé en doxa, qui qualifie ses penchants de « fautes », pour tenter de « résorber la fracture interne, accéder à l'unité, révéler l'essence cachée »<sup>6</sup>. Comme le dit Pascale Doré, « "Le Qui suis-je ?" d'Alexis appelle une libération fondée sur le principe suivant : la vérité du personnage serait moins dans la

---

<sup>1</sup> Jean-Yves Debreuille, op. cit., p. 42.

<sup>2</sup> Jean-Yves Debreuille, op. cit., p. 240.

<sup>3</sup> *Carnet de Notes de L'œuvre au Noir, Œuvre romanesques*, Tome I, Pléiade, p. 867.

<sup>4</sup> *Alexis*, p. 114.

<sup>5</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 34.

<sup>6</sup> Pascale Doré, op. cit., p. 222.

*discordance des voix que dans l'élection d'une seule voix, une voix autre, débarrassée de celle de la doxa* »<sup>1</sup>. Les maximes tendent à universaliser son expérience pour en atténuer la culpabilité ; partie intégrante de l'aveu, « *elles enflent la confiance, mais elles ne s'en séparent pas ; les en extraire détruirait sans doute la tension dont ce livre vit* »<sup>2</sup>, ainsi que l'observe Maurice Delcroix. Il serait vain de croire que l'aveu soit uniquement transcrit par des mots, soit toujours rationalisé : parvenu au terme de son récit, un soir de septembre, veille de son retour à Vienne, Alexis réalise que la musique supplée l'aveu. « *Je pensais, avec une sorte de cruel plaisir, que de votre chambre vous m'entendiez jouer ; je me disais que cela suffisait comme aveu et comme explication* »<sup>3</sup>. La liberté du héros se conquiert par la musique, c'est elle qui permet de réaliser la catharsis : « *Je commençais à comprendre qu'il y a quelque beauté à vivre de son art, puisque cela nous libère de tout ce qui n'est pas lui* »<sup>4</sup>.

### **III. La musique comme révélation de soi**

Dans *Les Yeux ouverts*, Marguerite Yourcenar précise à Mathieu Galey que, si l'idée lui venait d'écrire « *une Monique* »<sup>5</sup>, « *ce ne serait plus du tout le problème sensuel qui l'emporterait (...) Le problème qui subsisterait, c'est le problème de la naissance du musicien ou du poète, de l'être qui se sert de tout ce qu'il est, de ses bases sensuelles propres, et qui refuse, du moins momentanément ce qu'il n'est pas, pour se hausser à sa condition d'artiste* »<sup>6</sup>.

#### **1. La musique comme expérience du silence**

Dès son enfance « *silencieuse et solitaire* » à Woroïno, Alexis se sent chargé de capter le silence, de déceler ce qui est dessous et qu'il semble cacher : « *Woroïno était plein d'un silence qui paraissait toujours plus grand, et tout*

---

<sup>1</sup> Pascale Doré, op. cit., p. 222.

<sup>2</sup> Maurice Delcroix, op. cit., p. 240.

<sup>3</sup> *Alexis*, p. 120.

<sup>4</sup> *Alexis*, p. 121.

<sup>5</sup> En réponse à la lettre d'*Alexis*.

<sup>6</sup> *Les Yeux ouverts*, p. 67.

*silence n'est fait que de paroles qu'on n'a pas dites. C'est pour cela peut-être que je devins musicien »<sup>1</sup>.*

Le silence de Woroïno est plein de l'écho des ancêtres, notamment de l'aïeul d'Alexis : « *Il avait voulu que les pièces fussent spacieuses afin que la musique y sonnât mieux. Il aimait la musique »<sup>2</sup>. Mais, c'est un silence receleur, qui cache un secret : « *De lui, on ne parlait pas souvent ; il semblait qu'on préférât ne rien dire ; (...) peut-être lui en voulait-on, ou bien y aurait-il autre chose »*. Il s'agit d'un silence sonore qui s'inscrit dans un temps immémorial, car « *les sons (...) se déploient dans le temps comme les formes dans l'espace et jusqu'à ce qu'une musique ait cessé, elle reste, en partie, plongée dans l'avenir »<sup>3</sup>, comme le relève également Merleau-Ponty : « *Les sens communiquent. La musique n'est pas dans l'espace visible, mais elle le mine, elle l'investit, elle le déplace »<sup>4</sup>.***

Alexis reprenant en charge un silence, lié au secret et à la musique, inscrit dans l'espace, compose un paysage imaginaire, qu'il retrouve à chaque instant de sa vie et restitue l'unité de son moi : le premier est celui de son enfance : « *Il y a certains moments de notre existence où nous sommes, de façon inexplicable et presque terrible : ce que nous deviendrons plus tard (...) L'odeur de la pluie m'arrivant par une fenêtre ouverte, un bois de trembles sous la brume, une musique de Cimarose, (...) moins encore, une qualité particulière du silence, que je ne trouve qu'à Woroïno, suffisent à rendre non avendus tant de pensées, d'événements et de peines qui me séparent de cette enfance »<sup>5</sup>. Enrichies par l'expérience de la volupté, les composantes sensuelles deviennent des tentatrices : « *Mes impressions d'alors, si diverses qu'elles fussent, sont une dans ma mémoire (...). L'émotion du matin se prolongeait dans les phrases musicales du soir ; - telle nuance des saisons, telle odeur, telle ancienne mélodie dont je m'épris alors sont demeurées pour moi d'éternelles tentatrices parce qu'elles me parlent d'un autre »<sup>6</sup>. Les souvenirs de la vie avec Monique poursuivent la même association : « *Cela me revient à la manière de pensées presque évanouies, de confidences timides, chuchotées à voix basse, de musique très discrète qu'il faut écouter pour entendre. Mais je vais voir s'il est possible d'écrire aussi à voix basse »<sup>7</sup>. Ces trois***

---

<sup>1</sup> Alexis, p. 24.

<sup>2</sup> Alexis, p. 28.

<sup>3</sup> Alexis, p. 120.

<sup>4</sup> Merleau-ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, p. 260.

<sup>5</sup> Alexis, p. 23.

<sup>6</sup> Alexis, p. 55.

<sup>7</sup> Alexis, p. 101.



passages, presque identiques restituent trois moments forts de la mémoire affective où la musique apparaît.

Le silence de Woroiño préfigure celui qu'impose Alexis à Monique ; il constitue une faute envers lui-même avant d'être une faute envers elle. Il enferme le secret de son homosexualité et « *le silence forcé auquel le condamne ce secret ne peut s'exprimer que par la musique* »<sup>1</sup>. Alexis va se charger de le faire sortir, de l'exprimer : « *Il est terrible que le silence puisse être une faute (...) Avant de la commettre envers vous, je l'ai commise envers moi-même. Lorsque le silence s'est établi dans une maison, l'en faire sortir est difficile ; plus une chose est importante, plus il semble qu'on veuille la taire (...) Il fallait quelqu'un pour exprimer ce silence (...) Il fallait qu'il ne se servît pas des mots toujours trop précis pour n'être pas cruels, mais simplement de la musique (...) Il fallait une musique d'une espèce particulière, lente, pleine de longues réticences, et cependant véridique, adhérent au silence, et finissant par s'y laisser glisser* »<sup>2</sup>.

Si l'on se souvient que la méfiance à l'égard des mots s'observe également au moment où Alexis veut avouer son secret : « - *Comment un terme scientifique pourrait-il expliquer une vie ? Il n'explique même pas un fait, il le désigne -* »<sup>3</sup>, on s'aperçoit que « *la musique est la métaphore du langage du non-dicible. Le jeune homme a ressenti sa vocation comme un devoir familial, une obligation de répondre par une œuvre à la charge expressive du silence ancestral* »<sup>4</sup>. Alexis fait le choix d'une musique en sourdine car « *le silence ne compense pas seulement l'impuissance des paroles humaines, il compense aussi, pour les musiciens médiocres, la pauvreté des accords. Il m'a toujours semblé que la musique ne devrait être que du silence, et le mystère du silence, qui chercherait à s'exprimer* »<sup>5</sup>. C'est la même conviction que prête Marguerite Yourcenar à Mozart : « *Peut-être savait-il que le silence est le seul accord véritable et que toutes nos musiques ne font qu'y préluder* »<sup>6</sup>. Il s'agit donc de goûter le silence, de restituer tout ce qu'il a d'intime : « *Il fallait quelqu'un pour exprimer le silence, lui faire rendre tout ce qu'il contenait de tristesse, pour ainsi dire le faire chanter* »<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 51.

<sup>2</sup> Alexis, p. 30.

<sup>3</sup> Alexis, p. 35.

<sup>4</sup> Colette Gaudin, op. cit., p. 125.

<sup>5</sup> Alexis, p. 81.

<sup>6</sup> Mozart à Salzbourg. *En pèlerin ou en étranger. Essais et Mémoires*, Pléiade, p. 434.

<sup>7</sup> Alexis, p. 29.

## 2. La musique comme expression de l'âme

Sensible au pouvoir communicatif de la musique, Alexis lui prête toutes les nuances de l'émotion, depuis la terreur qu'il éprouve, enfant, devant les visages des auditeurs figurant sur la gravure à Woroïno, auxquels « *elle semblait révéler quelque chose* »<sup>1</sup>, jusqu'au prolongement infini du mystère qu'elle suggère : « *Le silence qui succède aux accords n'a rien des silences ordinaires : c'est un silence attentif ; c'est un silence vivant. Bien des choses insoupçonnées se murmurent en nous à la faveur de ce silence, et nous ne savons jamais ce que va nous dire une musique qui finit. Un tableau, une statue, voire un poème, nous présentent des idées précises, qui d'ordinaire ne nous mènent pas plus loin, mais la musique nous parle de possibilités sans bornes* »<sup>2</sup>. A treize ans déjà, devant la gravure placée dans le couloir menant à sa chambre, Alexis pressent le mystère que peut révéler la musique : « *Ni la musique ni la vie n'avaient rien eu à me révéler encore. Du moins, je le croyais. Mais l'art fait parler aux passions un si beau langage, qu'il faut plus d'expérience que je n'en possédais alors pour comprendre ce qu'elles veulent dire* »<sup>1</sup>.

Le chant semble une pure expression de l'âme, chez ces pauvres gens qu'entend Alexis avant son premier départ à Vienne, à dix neuf ans : « *Leur chant triste monta. Il se peut que ces pauvres gens ne pensaient, ne souffraient qu'obscurément, à la façon des choses. Mais leur chant contenait ce qu'ils pouvaient avoir d'âme (...) ils ne savaient pas ce qu'ils exprimaient ainsi* »<sup>3</sup>. Expression de l'intime, la musique possède un pouvoir onirique : « *La musique ne facilite pas les pensées ; elle facilite seulement les rêves, et les rêves les plus vagues* »<sup>4</sup>. Elle agit comme un régulateur, à toutes les étapes de la vie d'Alexis : « *Toute ma vie, la musique et la solitude ont joué pour moi le rôle de calmants* »<sup>5</sup>. Il trouve que « *cette joie des forts est la consolation des faibles* »<sup>6</sup>, lorsqu'il en fait son métier, à Vienne, mais déplore que la technique détourne ses élèves de « *l'âme* ».

La musique détient une sorte de pouvoir érotique analogue à celui de la volupté : « *La musique me mettait alors dans un état d'engourdissement très agréable, un peu singulier. Il semblait que tout s'immobilisât, sauf le battement*

---

<sup>1</sup> Alexis, p. 30.

<sup>2</sup> Alexis, p. 108.

<sup>3</sup> Alexis, p. 65.

<sup>4</sup> Alexis, p. 52.

<sup>5</sup> Alexis, p. 49.

<sup>6</sup> Alexis, p. 83.

*des artères, que la vie s'en fût allée hors de mon corps, et qu'il fût bon d'être fatigué. C'était un plaisir ; c'était aussi presque une souffrance* »<sup>1</sup>. Lors des quelques semaines de bonheur passé avec un être de rencontre, l'impression est la même : « *Je n'avais pas abandonné la musique ; je sentais au contraire une grande facilité à me mouvoir en elle ; vous connaissez cette légèreté que l'on éprouve au fond des rêves. Il semblait que les minutes matinales me libérassent de mon corps pour le reste du jour (...) l'on eût dit que ma sensibilité n'étant plus bornée à moi seul, se fût dilatée dans les choses* »<sup>2</sup>. Cette parenté de la musique et de l'érotisme est relevée par Denis de Rougemont : « *Les moyens de l'érotisme sont la littérature (...) la musique populaire et la danse* » (...) « *La musique était chose de l'âme. Mais si elle devient la chose de spécialistes acharnés à nier l'âme, (...) on est en devoir de leur demander ce qu'ils visent* »<sup>3</sup>.

Il n'est pas étonnant qu'Alexis s'éloigne de cet art après son mariage avec Monique : « *J'avais complètement abandonné la musique, la musique faisait partie d'un monde où je m'étais résigné à ne plus jamais vivre. On dit que la musique est l'univers de l'âme ; cela se peut, mon amie : cela prouve simplement que l'âme et la chair ne sont pas séparables, et que l'une contient l'autre, comme le clavier contient les sons* »<sup>4</sup>. La quête d'Alexis s'attache avant tout à réconcilier l'âme et le corps et « *la musique joue un rôle capital en tant que véhicule de sa prise de conscience* »<sup>5</sup>. L'art et la vie obéissent à des lois qui leur sont propres, notamment celle de la liberté : « *Il est dangereux de s'exposer aux émotions dans l'art, lorsqu'on a résolu de s'en abstenir dans la vie. Ainsi je ne jouais plus et je ne composais plus. Je ne suis pas de ceux qui demandent à l'art la compensation du plaisir* »<sup>6</sup>. Alexis attribue son renoncement au fait que Monique ne soit pas musicienne, mais ce renoncement n'est pas définitif.

### **3. La musique comme moyen de réconciliation avec soi**

Alexis ne peut se résoudre à entrer chaque soir dans « *un monde d'harmonie* » où n'entre pas Monique, un monde où la musique est sans cesse comparée à l'eau : « *La musique me transporte dans un monde où la douleur ne*

---

<sup>1</sup> Alexis, p. 31.

<sup>2</sup> Alexis, p. 55.

<sup>3</sup> Denis de Rougemont, *Les mythes de l'amour*, Gallimard, 1967, p. 38.

<sup>4</sup> Alexis, p. 108.

<sup>5</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 54..

<sup>6</sup> Alexis, p. 103.

cesse pas d'exister, mais s'élargit, se tranquillise, devient tout à la fois plus calme et plus profonde, comme un torrent qui se transforme en lac »<sup>1</sup>. L'image de la fontaine illustre le lien entre silence et musique : « Voyez, par exemple une fontaine, l'eau muette emplie les conduits, s'y amasse, en déborde, et la perle qui tombe est sonore. Il m'a toujours semblé que la musique ne devait être que le trop plein d'un grand silence »<sup>1</sup>. Lorsqu'il n'y a personne pour faire sortir le silence, il constitue « une matière congelée, de plus en plus dure et massive. La vie continue sous elle, seulement, on ne l'entend pas »<sup>2</sup>. L'image rappelle celle des étangs de Woroïno : « Vous connaissez les étangs de Woroïno ; vous dites qu'ils ressemblent à de grands morceaux de ciel gris tombés sur la terre, et qui s'efforceraient de remonter en brouillard. Enfant, j'en avais peur. Je comprenais déjà que tout a son secret et les étangs comme le reste, que la paix, comme le silence, n'est jamais qu'une surface, et que le pire des mensonges est le mensonge du calme »<sup>3</sup>. A travers cette image qui reflète le paysage imaginaire d'Alexis, son inconscient, on peut mesurer « le rôle capital » que joue l'eau « dans l'acceptation de l'existence », pour Marguerite Yourcenar ; « elle seule se fait le symbole d'une harmonie retrouvée entre l'homme et la nature »<sup>4</sup> : en effet, le silence, devenu, glace, empêche toute vie ; les étangs, eux, masquent les secrets. L'existence n'est possible que si l'on transforme le silence en musique et si l'on dissipe les mensonges du calme.

Douée d'un dynamisme propre, le plus fréquemment d'un mouvement de montée, d'envahissement progressif, la musique réconcilie l'âme et le corps, dissipe la maladie, coïncide avec l'acceptation de soi, lors de la première maladie d'Alexis, à seize ans, au collège de Presbourg : « Et lentement, comme une sorte de réponse que je me faisais à moi-même, une musique montait en moi. C'était d'abord une musique funèbre, mais elle cessait bientôt d'être appelée ainsi, car la mort n'a plus de sens où la vie n'atteint pas, et cette musique planait beaucoup au-dessus d'elle. C'était une musique paisible, paisible parce qu'elle était puissante. Elle emplissait l'infirmerie, elle me roulait sous elle comme dans le bercement d'une lente houle régulière, voluptueuse, à laquelle je ne résistais pas, et pendant un instant, je me sentais calmé. Je n'étais plus un jeune garçon maladif effrayé par soi-même : je me croyais devenu ce que j'étais vraiment, car nous serions transformés si nous avions le courage d'être ce que nous sommes »<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Alexis, p. 81.

<sup>2</sup> Alexis, p. 19.

<sup>3</sup> Alexis, p. 22.

<sup>4</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 54.

<sup>5</sup> Alexis, p. 48.

Le caractère purement passif de cet envahissement irrésistible, analogue à une révélation divine, sorte de réponse voluptueuse du corps à l'âme montre bien que la musique « *est un état spirituel, plutôt que musique au sens technique du mot* », qu'elle est aussi « *la métaphore de la réconciliation avec soi-même* » comme le souligne Colette Gaudin<sup>1</sup>. Cette conception de la musique comme harmonie rejoint la définition de Platon dans sa République : « *C'est en vue de ces deux choses, le courage et la philosophie, qu'un dieu a donné aux hommes les deux arts de la musique et de la gymnastique. Il ne les a pas donnés pour l'âme et pour le corps, si ce n'est en matière d'accessoire, mais bien pour ces deux qualités, courage et philosophie, afin qu'elles s'harmonisent ensemble par le juste degré de tension ou de relâchement qu'on lui donne* »<sup>2</sup>. Cette musique nouvelle s'incarne véritablement en Alexis : « *Il me semblait facile d'être un grand musicien, de révéler aux gens cette musique nouvelle, qui battait en moi à la façon d'un cœur* »<sup>3</sup>. Incarnée par une voix de femme qu'il entend, depuis sa chambre à Woroïno, avant son premier départ à Vienne, un chant peut devenir une élévation mystique, modèle de la vie tout entière : « *Je me souviens d'une voix de femme, si limpide qu'elle aurait pu voler sans fatigue, indéfiniment, jusqu'à Dieu. Je ne croyais pas impossible que la vie tout entière devint une ascension pareille ; je me le promis solennellement* »<sup>3</sup>. La musique, qui nous soulève un moment, nous réconcilie à la vie : « *Je m'accordais, chaque soir, un moment de musique qui n'était qu'à moi seul. Certes, ce plaisir solitaire est un plaisir stérile, mais aucun plaisir n'est stérile lorsqu'il remet notre être d'accord avec la vie* »<sup>4</sup>.

C'est à nouveau à Woroïno, la veille du retour à Vienne, à la faveur de la tristesse, de la fièvre et des insomnies que la musique revient à Alexis, qu'il cherche à se désaltérer des morceaux les plus calmes, de purs miroirs d'intelligence, Debussy ou Mozart, « *faisant chaque note flotter sur du silence* », abandonnant son âme au sommet des arpèges, « *comme un corps sur la vague quand la vague redescend* », « *attendant que la musique (...) facilitât cette retombée prochaine vers le gouffre et l'oubli* »<sup>5</sup>, mais cette entreprise volontariste, cette instrumentalisation de la musique échoue, car elle ignore les changements profonds qui sont intervenus dans l'âme d'Alexis, sa métamorphose intérieure : « *Mon âme s'était plus profondément enfoncée dans ma chair ; et ce que je regrettais, remontant, de pensées en pensées, d'accords en accords, vers mon*

<sup>1</sup> Colette Gaudin, op. cit., p. 124.

<sup>2</sup> Platon, *République*, Les Belles Lettres, 1957, III, 412a P.

<sup>3</sup> *Alexis*, p. 65.

<sup>4</sup> *Alexis*, p. 81.

<sup>5</sup> *Alexis*, p. 119.

*passé le plus intime et le moins avoué c'étaient, non pas mes fautes, mais les possibilités de joie que j'avais repoussées. Ce n'était pas d'avoir cédé trop souvent, c'était d'avoir trop longtemps et trop durement lutté* »<sup>1</sup>. Au moment où il accepte la défaite de sa volonté, où il jouit dans la musique de sa faiblesse et de son abandon, Alexis subit littéralement l'explosion d'une musique intérieure qui rompt les digues et entraîne sa libération : *« Je commençais seulement à comprendre le sens de cette musique intérieure, de cette musique de joie et de désir sauvage, que j'avais étouffée en moi. J'avais réduit mon âme à une seule mélodie, plaintive et monotone, j'avais fait de ma vie du silence, où ne devait monter qu'un psaume »*.

Alexis peut à son tour naître de lui-même, *« comprendre cette liberté de l'art et de la vie qui n'obéissent qu'aux lois de leur développement propre »*<sup>1</sup> non à celles des convenances extérieures. Cette prise de conscience est favorisée par l'acceptation de ses penchants : *« Tout, même une tare, a ses avantages pour un esprit un peu lucide : elle procure une vue moins conventionnelle du monde »*<sup>2</sup>. La nouvelle naissance d'Alexis se fait au prix d'une mort, car il renonce à la prison qu'il avait faite de sa vie et du piano ; il n'étouffe plus son trouble intérieur : *« le rythme suit la montée du trouble intérieur ; cette auscultation est terrible, quand le cœur bat trop vite. Ce qui maintenant, naissait de l'instrument où, pendant deux années, j'avais séquestré tout moi-même, ce n'était plus le chant du sacrifice, ce n'était même plus celui du désir, ni de la joie toute proche. C'était la haine ; la haine pour tout ce qui m'avait falsifié, écrasé si longtemps »*.

La catharsis a pu se réaliser, par le biais de la musique : *« Je pensais avec une sorte de cruel plaisir, que de votre chambre vous m'entendiez jouer ; je me disais que cela suffisait comme aveu et comme explication »*<sup>3</sup>.

Par un retournement sensible, la catharsis opère une redécouverte du corps grâce à l'apparition des *« deux mains, nues, sans bague, sans anneau, extraordinairement sensibles »* : *« C'était comme si j'avais sous les yeux mon âme deux fois vivante »*<sup>3</sup>. Alors que jadis, Alexis évitait la musique émouvante, car ses mains *« le troublaient par le souvenir des caresses »*<sup>4</sup>, il leur adresse un hymne solennel qui fait d'elles les intercesseurs entre Dieu et les hommes, par le biais de la musique et des caresses : *« Elles avaient noué autour des corps la brève joie des étreintes ; elles avaient palpé, sur les claviers sonores, la forme des notes*

---

<sup>1</sup> Alexis, p. 119.

<sup>2</sup> Alexis, p. 110.

<sup>3</sup> Alexis, p. 120.

<sup>4</sup> Alexis, p. 80.

*invisibles ; elles avaient dans les ténèbres, enfermé d'une caresse le contour des corps endormis (...) Elles étaient mon intermédiaire par la musique, avec cet indéfini que nous sommes tentés d'appeler Dieu, et, par les caresses, mon moyen de contact avec la vie des autres »*<sup>1</sup>. La quête de soi qui sous-tend tout le récit aboutit à un geste symbolique : « *Ce soir-là, gauchement, à la façon dont on scelle un pacte avec soi-même, j'ai baisé mes deux mains »*<sup>1</sup>.

Ce pacte avec soi repose sur la liberté d'acquiescement : « *La vie m'a fait ce que je suis, prisonnier (si l'on veut) d'instincts que je n'ai pas choisis, mais auxquels je me résigne, et cet acquiescement, je l'espère, à défaut du bonheur, me procure la sérénité »*<sup>2</sup>. La catharsis ne va pas jusqu'à nier l'existence de la faute, mais elle implique son acceptation : « *j'aime encore mieux la faute qu'un déni de soi si proche de la démence »*<sup>2</sup>. L'acceptation de soi s'accompagne de l'émerveillement devant le corps : « *Mon corps, qui me guérit d'avoir une âme. (...) Je n'ai pas su ou pas osé vous dire qu'elle adoration ardente me fait éprouver la beauté et le mystère des corps, ni comment chacun d'eux, quand il s'offre, semble m'apporter un fragment de la jeunesse humaine »*<sup>2</sup>. Libéré de Monique, Alexis pousse l'insolence jusqu'à lui demander de lui pardonner d'être resté si longtemps ; il cesse de prendre les autres pour guide et tâche d'être d'accord avec sa morale. Ses mains lui offrent la porte du départ, l'accès à l'universel, au terme d'une quête qui est celle d'une libération, d'une ascension : « *C'étaient des mains anonymes, des mains de musicien »*<sup>1</sup>. La musique, comme la volupté est révélation de la beauté, notamment de celle qui consiste « *à vivre de son art puisque cela nous libère de tout ce qui n'est pas lui »*.

Au terme de sa lettre, Alexis a réussi sa quête, c'est-à-dire a réussi « *à se délivrer maille par maille, d'un geste qui dénoue plutôt qu'il ne rompt, du filet d'incertitudes et de contraintes où il se trouve engagé (...), à concilier sans bassesse l'âme et la chair »*<sup>3</sup>, à ne plus se faire le « *prisonnier »* de son Moi, à se délivrer des convenances extérieures pour aborder sa vraie vie. Edmond Jaloux souligne à juste titre que le roman « *n'est guère qu'une préface, une longue préface à un livre qui n'a jamais été écrit mais cette préface est admirable (...) le roman s'achève quand l'action commence : il sert de préparation minutieuse à un ensemble d'actes qu'il prétend expliquer et qu'il n'explique pas »*<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Alexis, p. 121.

<sup>2</sup> Alexis, p. 122.

<sup>3</sup> Alexis, Préface, p. 14.

<sup>4</sup> Edmond Jaloux, *Les Nouvelles Littéraires, L'esprit des livres*, 29 avril 1930. Cité par Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar, L'invention d'une vie*, Gallimard, 1990, p. 88-89.

\*

\* \*

La prédilection de Marguerite Yourcenar pour Alexis tient à la nature subversive du sujet traité, comme le confirme une lettre à Jean Lambert : « *Je continue à avoir de l'affection pour ce petit livre. J'ai parfois le sentiment d'avoir fait là une œuvre infiniment plus audacieuse qu'on ne l'a vu, presque sans compromis avec aucun préjugé* »<sup>1</sup>. La romancière explique à Patrick de Rosbo que le choix fréquent de ce sujet dans son œuvre tient au « *fait que l'expérience homosexuelle elle-même est minoritaire (...) Il s'agit là d'un sujet censuré, pour ne pas dire tabou, d'un sujet en quelque sorte réservé (...) Il est donc intéressant pour le romancier moderne de le regarder en face et de tâcher de voir quelle est la part de ce comportement dans la vie humaine en général (...) Il devient très difficile de l'étiqueter* »<sup>2</sup>.

Le fait que le mot central « homosexualité » ou « homosexuel » ne soit jamais cité permet à Jean-Pierre Lebrun d'avancer que le terme peut « *être situé comme la métaphore du désir lui-même, à savoir ce lieu vide où s'origine la singularité du sujet (...) La tâche de l'écriture – de la création musicale ou picturale est d'ordre éthique puisqu'elle se doit, non de suturer cette absence d'où elle se tient, mais de s'inscrire dans la plus grande fidélité au manque d'où elle s'engendre* »<sup>3</sup>. Marguerite Yourcenar a toujours souligné que l'accent était mis sur le débat d'ordre moral, sur la réprobation d'ordre social que risque d'encourir le personnage. Le roman doit sa pertinence au fait « *que le désir homosexuel d'Alexis de Géra compte moins par son lien à l'homosexualité que par son lien au désir. Le Traité du Vain combat porte bien son titre, car combattre le désir qui nous habite est vain. Non parce qu'il convient de s'y laisser aller par nonchalance ou désœuvrement, mais parce qu'il s'agit de consentir à ce travail de décryptage du lieu où "je" se trouve* »<sup>4</sup>.

Alexis annonce déjà Zénon, dans la mesure où ce déchiffrement de soi se rapproche de « *l'Opus nigrum, cet essai de dissolution et de calcination des formes qui est la part la plus difficile du Grand Œuvre* »<sup>4</sup>, comme le suggère Marguerite Yourcenar dans une lettre à Lucienne Serrano : « *C'est un sens moral (...) qui domine Alexis. Prisonnier d'un étroit milieu à la fois aristocratique et piétiste, il se sent différent dans un domaine, l'ordre sexuel, et peu à peu apprend à juger cette différence, et plus tard à la justifier dans son cas au moins. En se*

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Lettre à Jean Lambert*, 23 septembre 1956, in *Lettres à ses amis et quelques autres*, op. cit., p. 126.

<sup>2</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 77-78.

<sup>3</sup> Jean-Pierre Lebrun, *Alexis ou l'éloge du singulier*. *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1988.

<sup>4</sup> *L'Œuvre au Noir*, p. 237.



désengageant des points de vue de son milieu, il est le premier personnage de mes livres à faire, modestement, et dans un domaine restreint, son "œuvre au noir" »<sup>1</sup>. A une correspondante qui lui adressait, en 1977, une réponse moderne d'une Monique qui voulait « guérir » Alexis et lui faire suivre « des traitements de l'homosexualité », Marguerite Yourcenar répondit qu'« il s'agit moins dans Alexis d'une petite anecdote d'incompatibilité (ou quasi) sexuelle entre conjoints que du processus d'un esprit scrupuleux et timide qui se débarrasse lentement de certaines craintes et de certains préjugés d'une morale qu'il juge conventionnelle »<sup>2</sup>.

Alors que Freud exerçait à Vienne à l'époque d'Alexis, Marguerite Yourcenar ne fait aucune concession à ses théories concernant l'homosexualité. Elle confie à Marc Daniel, en parlant du roman : « je suis restée attachée à ce livre parce qu'aucune concession n'est faite à une sorte de préjugé sauf peut-être le passage où Alexis explique ses penchants par l'atmosphère particulière qui a entouré son enfance. Plus j'y pense, plus nos goûts sensuels me semblent quelque chose d'infiniment plus profond que ces complexes auxquels les réduisent ces disciples de Freud. Il y a là un élément d'explication de soi par la théorie courante que je trouve insuffisant mais qui en somme eût été naturel à Alexis »<sup>3</sup>. Dans sa préface de 1963, Marguerite Yourcenar juge douteuse l'explication adoptée par Alexis et la trouve « destinée à faire entrer artificiellement dans le système psychologique de notre époque des faits qui se passent peut-être de ce genre de motivation »<sup>4</sup>. La romancière eût sans doute trouvé excessive l'interprétation de Pascale Doré, selon laquelle « Il faut pour Alexis se dissocier du féminin pour accéder à la liberté », trouver « un discours qui se désengage du gouffre féminin fusionnel et de l'empreinte de l'Autre »<sup>5</sup>. A aucun moment, le protagoniste ne renie ce qu'il y a de féminin en lui : « Ce dont je différerais le plus, ce n'était pas des femmes »<sup>6</sup>. Il souligne bien que sa seule excuse était d'avoir donné à son fils « une admirable mère »<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Lettre à Lucienne Serrano*, 12 février 1977 in *Lettre à ses amis et quelques autres*, op. cit., p. 538.

<sup>2</sup> Cité par Josyane Savigneau dans *Marguerite Yourcenar, L'invention d'une vie*, op. cit., note 55, p. 468. *Lettre de Marguerite Yourcenar du 28 septembre 1977, Correspondance inédite*.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Lettre à Marc daniel*, 10 juillet 1957 in *Lettre à ses amis et quelques autres*, op. cit., p. 133.

<sup>4</sup> *Alexis*, Préface, p. 15.

<sup>5</sup> Pascale Doré, op. cit., p. 224. Quels que soient les mérites de cette thèse, l'auteur adopte une lecture « inspirée par la perspective freudienne », comme elle l'indique dans sa préface, ce qui la conduit parfois à « forcer » certaines interprétations.

<sup>6</sup> *Alexis*, p. 39.

<sup>7</sup> *Alexis*, p. 115.

Néanmoins, la quête d'Alexis est bien « *une quête identitaire confondue avec une quête moniste* » qui poursuit trois objectifs : « *résorber la fracture interne, accéder à l'unité, révéler l'essence cachée* »<sup>1</sup>. En faisant à Monique le récit de son existence, le protagoniste adopte une structure circulaire car il part de Woroïno pour aboutir à Woroïno, lieu de l'origine, lieu de passage d'une histoire qui vient de loin et se perpétue à travers Alexis, depuis le secret du grand père musicien jusqu'à la naissance de Daniel qui répond aux volontés des ancêtres ; Woroïno répond à une quête de l'origine, comme Kratovicé pour Eric Von Lhomond et Woïronovo pour Egon de Reval. Encadrées par les deux séjours à Woroïno, au début et à la fin de la lettre, les trois étapes de la vie d'Alexis, - le séjour au collège de Presbourg, le départ à Vienne, les vacances à Wand, suivies des fiançailles et du mariage -, offrent un schéma répétitif, car il s'agit à chaque fois d'une confrontation avec les autres, marquée par la maladie qui oblige à un retour à Woroïno. Il s'agit d'une quête initiatique dans la mesure où « *la maladie est une ouverture* », car elle permet au héros de découvrir son corps, de même que la volupté apparaît comme une expérience sacrée, car elle apporte « *la révélation de la beauté du monde* »<sup>2</sup>.

La lettre est également une confidence dans laquelle Alexis avoue à Monique son homosexualité, sans jamais la nommer. La quête s'attache à définir scrupuleusement l'objet de l'aveu, à déchiffrer les raisons intimes, obscures, tantôt qualifiées d'« *instincts* », de « *penchants* », tantôt de « *fautes* », de « *péché* », à le soumettre à une stratégie subtile, ainsi qu'à une éthique personnelle qui permet au protagoniste une catharsis. Cette stratégie répond à un double mouvement : celui de cacher et celui de révéler, celui de séparer et d'unir. Alexis s'aperçoit qu'il est vain de combattre ses désirs ; il a le goût de la perfection morale et se découvre incapable de vivre selon la morale ordinaire. Découvrant progressivement sa différence au fil de son auto-analyse, il renonce successivement à l'avouer à sa mère, à la Princesse de Mainau, à Monique. C'est une quête d'écriture qui lui permet de s'accepter lui-même : « *Ecrire ma vie me confirme en moi-même* »<sup>3</sup>, dit-il.

Fondée sur une recherche de simplicité, sur un effort de lucidité, et sur une exigence de vérité, l'écriture recourt à la maxime qui tend à universaliser l'expérience pour en atténuer la culpabilité. L'essentiel du discours d'Alexis est un discours d'auto-justification, par lequel il essaie de rationaliser sa faute, mais ses théories morales ne suffiraient pas à le conduire à s'accepter lui-même.

---

<sup>1</sup> Pascale Doré, op. cit., p. 228-229.

<sup>2</sup> *Alexis*, p. 185.

<sup>3</sup> *Alexis*, p. 123.

Enfermé à Woroïno dans le stade de miroir, où il se fatigue de voir son visage sans cesse reflété par la glace, puis dans la prison du collègue ou de la vie avec Monique, Alexis parvient à se libérer grâce à la musique devenue « *un double de sa personnalité apparente, le lien de révélation de sa propre identité (...) aide, réconfort, (...) moyen de se découvrir (...) enfin* »<sup>1</sup>. Conçue comme expression du silence, du « *trop plein d'un grand silence* »<sup>2</sup>, la musique permet à Alexis de faire sortir de Woroïno le silence qui est devenu comme une matière congelée ; c'est pour lui l'univers de l'âme qui exprime à la fois le plaisir et la souffrance, sensations très voisines. Véritable calmant, elle réconcilie l'âme et le corps, bat en lui à la façon d'un cœur, le met en accord avec lui-même. Cette musique intérieure, faite de joie et de désir sauvage, explose avec force un soir de septembre à Woroïno, coïncidant avec la catharsis marquée par le pacte qu'Alexis scelle avec lui-même en baisant ses deux mains ; elle suffit à ses yeux « *comme aveu et comme explication* ».

Tout au long de ce parcours, « *Monique, destinataire de la lettre d'Alexis malgré sa place effacée joue un rôle irremplaçable en lui faisant comprendre l'inutilité de tout effort de normalisation et en l'aidant à re-naître* »<sup>3</sup>. La naissance de Daniel a permis à la vieille race des Géra de se prolonger dans l'avenir. Alexis se sent dédouané, peut « *recommencer à vivre* ». Le récit est bien un récit de rupture en vue d'une hypothétique nouvelle naissance, permise par « *une rédemption qui ne se fait pas par le reniement de la faute, mais par la reconnaissance que le salut passe par son acceptation* »<sup>3</sup>, traduite par le retour à la musique, - terme ultime de la quête, véritable révélation du destin -.

Alexis marque l'entrée en écriture de Marguerite Yourcenar ; on trouve en lui à la fois le berger de la seconde époque de Virgile, le jeune inconnu rencontré par Marguerite Yourcenar à Antibes en 1923, et Conrad de Vickinghoff, mari de Jeanne, nommé Egon dans les Mémoires, un homosexuel qui a le courage de refuser « *ce qu'il n'est pas pour se hausser à sa condition d'artiste* »<sup>4</sup>. Comme le souligne Josyane Savigneau, « *si l'homosexualité des hommes fascinait Marguerite Yourcenar au point de devenir un sujet presque toujours présent dans ses livres, ce n'était évidemment pas parce qu'elle y voyait une déviation, encore moins une maladie. Ce n'était pas non plus, comme on le lui a souvent reproché à tort pour dissimuler son amour des femmes tout en en parlant. Ni parce qu'elle*

---

<sup>1</sup> Elena Pessori, *L'artiste dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar*, SIEY, Tours, 1990, p. 4.

<sup>2</sup> *Alexis*, p. 123.

<sup>3</sup> Carminella Biondi, op. cit., p. 27.

<sup>4</sup> *Les Yeux ouverts*, p. 67.

*rêvait d'être un homme, ce dont les hommes ne seront jamais convaincus. C'est que l'homosexualité des hommes a bien été « dans la trame » de sa vie, particulièrement dans les années qui vont suivre la publication d'Alexis et la mort de son père »<sup>1</sup>.*

Marguerite Yourcenar précise bien dans sa Préface qu'elle n'a pas le souci de séparer Alexis « d'autres ouvrages contemporains d'intentions plus ou moins semblables, mais au contraire de leur apporter l'appui d'une confiance spontanée et d'un témoignage authentique. Certains sujets sont dans l'air du temps ; ils sont aussi dans la trame d'une vie »<sup>2</sup>. C'est grâce à cette filiation spirituelle, pudiquement avouée, qu'Alexis réussit une lente reconquête de soi pour inaugurer la lignée des personnages yourcenariens capables de trouver, comme Hadrien, « la charnière où notre volonté s'articule au destin, où la discipline seconde, au lieu de la freiner, la nature »<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Josyane Savigneau, op. cit., p. 92.

<sup>2</sup> *Alexis*, Préface, p. 17-18.

<sup>3</sup> *Mémoires d'Hadrien*, p. 52.

### CHAPITRE 3

#### Entre Eros et Thanatos :

#### Le Coup de grâce ou le triangle noir de la quête

Entre 1929 et 1939, Marguerite Yourcenar publie trois romans, Alexis, La Nouvelle Eurydice et Le Coup de grâce qui « *mettent en scène une situation de triangle amoureux où la femme, tout compte fait, n'est jamais que le sujet destabilisateur d'une hypothétique harmonie* »<sup>1</sup>. Qu'il s'agisse de Monique, de Thérèse, ou de Sophie, cette trilogie des amours impossibles peut être lue « *comme le récit des relations qu'entretient chacun de leurs protagonistes avec cette « vie », objet de la quête dans laquelle est engagé le héros yourcenarien* »<sup>2</sup>. « *Ce triangle noir* »<sup>3</sup>, auquel « *on confie l'expression de la diversité prismatique de la vie* »<sup>1</sup>, - figure de la quête amoureuse -, rejoint dans Le Coup de grâce son point limite et son achèvement, car l'amour de la femme, incompatible avec « *ce vice, à la fois désespérant et indispensable* », qui « *est bien moins l'amour des garçons que la solitude* »<sup>4</sup>, constitue un piège pour la liberté masculine.

Au fil de ces trois romans, le triangle amoureux devient de plus en plus sombre, suit une progression tragique : tous trois narrateurs d'un récit à la première personne, tous trois orphelins, aristocrates fin de race, Alexis, Stanislas et Eric connaissent une solitude de plus en plus radicale : alors qu'Alexis laisse un fils, Stanislas, lui, a perdu ses amis à la fin du récit, sans que son destin soit achevé, mais il ne reste à Eric que celui de mercenaire à la poursuite des causes perdues. Tandis que l'existence de Monique se justifie comme destinataire de la lettre et comme admirable mère de Daniel, Thérèse, de plus en plus évanescence, telle Eurydice, n'est que la cause d'un malentendu entre Stanislas et Emmanuel, mais Sophie, repoussée par Eric, passée aux Rouges, tombe victime du coup de revolver qu'elle lui demande de tirer.

---

<sup>1</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 72.

<sup>2</sup> Nadia Harris, *Vers la rive d'une Ithaque intérieure*, Anima Libri, Stanford French and Italian Studies, 1978.

<sup>3</sup> Jacques Lecarme, « L'après coup du *Coup de grâce* » in *Marguerite Yourcenar. Aux frontières du texte. Actes du Colloque Société d'Etudes du roman du XXème siècle*, 10-11 mai 1994, Roman 20-50, 1995, p. 28.

<sup>4</sup> *Le Coup de grâce*, Folio, 1971, p. 204. toutes les références de ce chapitre renverront à cette édition.

Même si ces trois récits reposent sur une aventure authentique, s'ils n'ont pas été remaniés, s'ils demeurent représentatifs de la première manière de l'écrivain, la montée du tragique dans le troisième, paru quelques mois avant la guerre de 1939 s'explique par les circonstances historiques et par la situation biographique : Marguerite Yourcenar confie à Patrick de Rosbo : « Le Coup de grâce a été (...) écrit en quelques semaines, durant l'automne 1938. C'était l'époque des fameuses entrevues de Munich : la guerre était de nouveau bien proche, et je suis sûre que les angoisses du moment sont pour quelque chose dans la tension intérieure du récit, consacré comme il l'est à un épisode de guerre se situant près de vingt ans plus tôt »<sup>1</sup>.

Selon les indications de l'auteur dans la Chronologie de la Pléiade, « publié en 1939 chez Gallimard, ce court roman s'inspirait d'un épisode authentique des années 1918-1919 que lui avait narré quelques jours plus tôt en Suisse, un ami du principal intéressé. Le personnage central, Eric von Lhomond, aristocrate mi-allemand, mi-balte, jadis commandant d'un corps franc durant les luttes antibolcheviques en Courlande, y racontait une aventure d'amour, de camaraderie militaire et de mort violente dans un pays dévasté »<sup>2</sup>. Josyane Savigneau identifie cet ami suisse à Jacques de Saussure<sup>3</sup>, dont la fille, Alix De Weck « confirme que son père a aidé Marguerite au moment où elle allait entreprendre Le Coup de grâce en lui donnant les renseignements sur les guerres baltes en 1918-1919 »<sup>4</sup>. Dans une lettre au Docteur Roman Ryczkun, Marguerite Yourcenar ajoute : « Le Coup de grâce est tout simplement un récit authentique qui m'a été fait, et que j'ai développé dans le détail sans rien y changer dans l'ensemble »<sup>5</sup>. Ce récit l'a frappée par sa beauté tragique, comme elle le confie à Mathieu Galey : « C'était une aventure authentique qui m'avait été racontée par un ami, et ensuite par le frère de l'intéressé que j'appelle Eric dans le roman. Elle m'avait touchée parce qu'il s'agissait d'une affaire d'amour entre trois jeunes êtres isolés dans une atmosphère de guerre en pays dévasté. Je sentais qu'il y avait là une beauté tragique »<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 20.

<sup>2</sup> Chronologie, Œuvres romanesques, tome I, p. 20.

<sup>3</sup> « Lui-même fils du linguiste Ferdinand de Saussure », précise Josyane Savigneau dans sa Biographie, op. cit., p. 134.

<sup>4</sup> Josyane Savigneau, op. cit., p. 134. Selon la note 27 p. 471, ces propos sont extraits d'un Entretien avec Alix De Weck, novembre 1989.

<sup>5</sup> Lettres à ses amis et quelques autres. Lettre à Roman Ryczkun, 29 juin 1954, p. 110.

<sup>6</sup> Les Yeux ouverts, p. 112.

Le roman reflète « une situation tragique et cruelle qui rappelle le danger survenu ces années-là en Europe »<sup>1</sup>, pressenti par l'auteur. A la question posée par Mathieu Galey : - « *Le temps, ou plutôt l'époque, a dû avoir une certaine importance quand vous avez écrit Le Coup de grâce, en 1938. Vous sentiez venir la guerre ?* » -, Marguerite Yourcenar répond : - « *Il aurait fallu être sourd et aveugle pour ne pas voir venir la guerre en 1938 (...) Le sentiment du danger, accru aussi par la guerre d'Espagne, et par ce que je savais du fascisme italien, était très fort chez moi en ce temps là* »<sup>2</sup>. Les événements de l'année 1939, qui voit la victoire des franquistes en Espagne, le pacte germano-soviétique, la Pologne envahie par la Wehrmacht et l'Armée Rouge, la déclaration de la guerre mondiale font du Coup de grâce un roman historique, autant qu'une tragédie historique. Le choix d'une époque troublée, d'une période de transition, qu'on a pu appeler « Partage des eaux », pour servir de cadre au récit annonce les romans de la maturité, Mémoires d'Hadrien, L'Oeuvre au Noir, Un Homme obscur.

La montée au tragique dans Le Coup de grâce s'explique également par l'instabilité affective que connaît Marguerite Yourcenar à cette époque de sa vie. Elle écrivait dans la préface de Feux, publié en 1935 : « *Tout livre porte son millésime et il est bon qu'il le fasse. Ce conditionnement d'un ouvrage par son temps s'accomplit (...) d'une part par la couleur et l'odeur de l'époque elle-même, dont la vie de son auteur est plus ou moins imprégnée (...)* »<sup>3</sup>. Tout en présentant le recueil comme le « *produit d'une crise passionnelle* »<sup>4</sup>, elle reconnaît qu'elle a « *l'air de refuser l'obstacle (...) en passant sous silence l'expérience passionnelle qui inspira ce livre* »<sup>5</sup>. La même démarche s'observe à propos du Coup de grâce et l'on n'est pas surpris de voir Marguerite Yourcenar confier à Shusha Guppy : « *Sophie est très proche de ce que j'étais à vingt ans, et Eric, le jeune homme ardemment attaché au propre frère de la jeune fille et dont elle tombe amoureuse, était quelqu'un que je connaissais. Mais des problèmes politiques nous ont séparés.*<sup>6</sup> (...) *J'ai toujours été "plus intellectuellement orientée" (...) que Sophie. Et je n'ai pas été violée par un sergent lituanien ni habité un château en ruine !* »<sup>7</sup>. Le silence gardé sur l'expérience passionnelle de

<sup>1</sup> Francesca Sanvitale, Rencontre avec Marguerite Yourcenar, 6 janvier 1987 in *Marguerite Yourcenar, Portrait d'une voix, Les Cahiers de la NRF*, Gallimard 2002, p. 363.

<sup>2</sup> *Les Yeux ouverts*, p. 111.

<sup>3</sup> Préface de *Feux, Œuvres Romanesques*, tome I, p. 1076-1077.

<sup>4</sup> Préface de *Feux, Œuvres Romanesques*, tome I, p. 1075.

<sup>5</sup> Préface de *Feux, Œuvres Romanesques*, tome I, p. 1080-1081.

<sup>6</sup> Shusha Guppy, *Une Interview de Marguerite Yourcenar*, 11 avril 1987 in *Marguerite Yourcenar, Portrait d'une voix*, op. cit., p. 381.

<sup>7</sup> Shusha Guppy, op. cit., p. 386.

Feux et l'allusion aux divergences politiques de l'auteur avec l'inspirateur d'Eric mettent le lecteur sur les traces d'André Fraigneau, stagiaire chez Grasset en 1929, éditeur de La Nouvelle Eurydice et de Pindare.

Pour comprendre le dilemme où se trouve plongée Marguerite Yourcenar selon Josyane Savigneau, il faut rappeler qu'« *en février 1937, elle fait la connaissance à Paris d'une Américaine de son âge, Grace Frick, qui l'accompagne en Grèce et en Italie et qui deviendra par la suite pour de longues années une compagne de vie et une admirable traductrice en langue anglaise !* »<sup>1</sup>. Marguerite Yourcenar s'embarque en septembre 1937 pour les Etats-Unis où elle passe l'hiver 38 et rentre en Europe fin avril 38. Au début de mai, elle se rend à Capri où elle a loué une petite villa, la Casarella. « *En un mois à peine, elle rédige la première version d'un court roman – une centaine de pages – qu'elle terminera à Sorrente en août de la même année : Le Coup de grâce* »<sup>2</sup>. La romancière évoque ce séjour devant Patrick de Rosbo : « *J'étais à Sorrente : j'habitais à l'Hôtel Tramontano, la chambre dans laquelle Ibsen a écrit Les Revenants (...) j'avais compris qu'on pouvait s'abstraire complètement du milieu où l'on se trouvait de ce Sorrente un peu mol et doré, en faveur d'un autre paysage s'imposant d'autant plus qu'on le recréait à distance. Dans le cas d'Ibsen, l'admirable peinture d'une maison norvégienne sous la pluie où se passe le drame des Revenants ; pour moi, dans Le Coup de grâce, l'image d'une demeure sous la neige et dévastée par la guerre* »<sup>3</sup>.

La vivacité de ce souvenir, encore présent trente quatre ans après les faits atteste, à coup sûr l'importance de la quête spirituelle chez la mémorialiste du Labyrinthe du Monde. Josyane Savigneau souligne que « *Marguerite Yourcenar est certainement* » sous le coup « *de deux amours fous : celui qu'elle éprouve, depuis quelque quatre ans déjà, pour André Fraigneau, auquel elle a enfin décidé d'échapper, et celui que Grace Frick éprouve pour elle, auquel elle n'a pas encore tout-à-fait décidé de consentir* »<sup>4</sup> (...) « *La rencontre de Grace Frick (...) a probablement rendu possible la véritable rupture, en elle-même, avec André Fraigneau, et la rédaction de ce roman* »<sup>4</sup>. La biographe s'appuie sur la dédicace faite à Grace : « *A ma très chère Grace. La dédicace de chaque exemplaire de ce livre devrait porter son nom. En tout cas son prénom y est* ». « *Je les étonne toujours en leur affirmant que j'ai connu le bonheur, le vrai, l'authentique, la*

---

<sup>1</sup> *Chronologie de la Pléiade, Œuvres romanesques, Tome I, p. XX.*

<sup>2</sup> Josyane Savigneau, op. cit., p. 132.

<sup>3</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 20.

<sup>4</sup> Josyane Savigneau, op. cit., p. 132.



*pièce d'or inaltérable... Un tel état de choses guérit de la philosophie allemande. Il aide à simplifier la vie et aussi son contraire* »<sup>1</sup>. André Fraigneau aurait déclaré à Josyane Savigneau qu'ils étaient, Boudot-Lamotte et lui, « *les héros du Coup de grâce<sup>2</sup> et que c'est en référence à son livre La Grâce humaine que Marguerite Yourcenar a nommé le sien Le Coup de grâce »<sup>1</sup> : quoi qu'il en soit, l'hypothèse selon laquelle Le Coup de grâce peut entièrement être lu comme un méthodique règlement de comptes, « *symbolique et qui se voulait cathartique*<sup>3</sup> (...) *comme un message personnel (...) que Marguerite Yourcenar destine autant à elle-même qu'à André Fraigneau. Une exhortation à en finir* »<sup>1</sup>, ne constitue qu'« *un épitexte oral officieux* »<sup>4</sup> qui insiste, de façon bien malencontreuse, sur une personne dont la romancière a justement tenu à effacer toute trace, dans ses écrits et ses entretiens, sans rien apporter de constructif à la lecture du roman. Blanchi par le comité d'épuration, « *dédouané* »<sup>5</sup>, selon Cocteau par François Mauriac, « *Fraigneau a pu jouer, au mieux, dans la construction du Coup de grâce, le rôle assez modeste de réulsif* »<sup>6</sup>, comme le souligne Jacques Lecarme.*

Il est beaucoup plus intéressant de remarquer la présence d'Eric dans l'intertexte de l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Il apparaît dans le dernier chapitre du Labyrinthe du Monde, intitulé Les Sentiers enchevêtrés, qui relate exactement le même épisode de lutte antibolchevique en Courlande que celui du Coup de grâce, au moment où Egon de Reval, cousin d'Eric, - mari de Jeanne de Victinghoff – revient à Kratovicé, château où il a passé son enfance, aux côtés de son cousin Conrad et de sa sœur qui est passée aux Rouges : « *Conrad est là pour Eric, autre cousin germain celui-là, qui est aussi son frère d'armes, son modèle et son dieu, en charge de trois cents hommes tant Baltes qu'Allemands, implantés dans cette solitude* »<sup>7</sup>. Ces trois personnages appartiennent au même type d'hommes, si l'on confronte leur portrait. Marguerite Yourcenar écrit, dans ses Mémoires, à propos d'Eric : « *Comme Conrad et Egon, il appartient à la race aux cheveux blonds et aux yeux bleus mais son visage tendu porte déjà entre les sourcils une mince ride impérieuse ; le parler coupant est celui d'un homme habitué à donner des ordres* »<sup>7</sup>. Dans Le Coup de grâce, « *Eric von Lhomond*

<sup>1</sup> Josyane Savigneau, op. cit., p. 135.

<sup>2</sup> Josyane Savigneau, op. cit., p. 134.

<sup>3</sup> Josyane Savigneau, op. cit., p. 132.

<sup>4</sup> Jacques Lecarme, « L'après-coup du Coup de grâce », op. cit., p. 28.

<sup>5</sup> Jean Cocteau, *Journal*, 1942-1945, Gallimard, 1989, p. 545. « On a blanchi Fraigneau. Je téléphone : Mauriac l'a dédouané ». Cité par Jacques Lecarme, op. cit., note 40, p. 28.

<sup>6</sup> Jacques Lecarme, op. cit., p. 29.

<sup>7</sup> *Quoi ? L'éternité. Les Sentiers enchevêtrés. Essais et mémoires*. Tome II ; Pléiade, 1997, p. 1411.

devait à ses aïeux (...) son étroit profil, ses pâles yeux bleus, sa haute taille, l'arrogance de ses rares sourires (...) »<sup>1</sup>. « *L'amitié ardente* » d'Eric pour Conrad ne fait aucun doute : « *Egon détourne les yeux de Conrad, sentant qu'Eric s'inquiète de tout regard appuyé sur son jeune ami* »<sup>2</sup>. Le récit mentionne sans la nommer Sophie qu'Egon « *a dû apercevoir tout enfant* » et qui « *a passé à l'ennemi* », la tante Prascovic survivante et le déroulement des opérations tel qu'on le trouve dans Le Coup de grâce : l'évacuation de Kratovicé, la marche sur Murnau, la mission à Riga, le départ de Von Wirtz, l'offensive polonaise... Bref le dernier chapitre des Mémoires propose « *une réécriture condensée* »<sup>3</sup> du roman « *placé dans le sillage de la guerre de 1914 et de la Révolution russe* »<sup>4</sup>.

Le décor même, - « *ce coin obscur de pays balte isolé par la révolution et la guerre* »<sup>5</sup> - évoque « *une terre sablonneuse et triste, semée de forêts et d'étangs, un ciel illimité où souffle un vent venu du fond des steppes asiatiques, une mer glauque et mélancolique dont l'horizon nacré contraste avec la sombre verdure des pins, (...) les côtes de la Baltique, première amorce de la plaine qui se déploie jusqu'à l'Oural* »<sup>6</sup>, une région ravagée par la guerre civile telle qu'elle apparaît dans Le Coup de grâce : « *Des bois de bouleaux, des lacs et des champs de betteraves, des petites villes sordides, des villages pouilleux où nos hommes trouvaient de temps à l'autre l'aubaine d'un cochon à saigner, de vieilles demeures seigneuriales pillées au-dedans, éraflées au dehors par la marque des balles qui avaient abattu le propriétaire et sa famille* »<sup>7</sup> (...). Très vite, au fil du récit, cette région champêtre se transforme en « *décor de neige, de sang et de boue* »<sup>8</sup> qui rappelle « *le fond de neige, de boue et de ciel gris* » sur lequel se détache Sophie dans Le Coup de grâce ou « *la route de campagne envahie par l'herbe, avec sa boue et ses trous d'eau* »<sup>9</sup>, suivie par Egon dans Quoi ? L'éternité.

Même si Marguerite Yourcenar précise à Patrick de Rosbo qu'elle n'a pas choisi comme sujet les guerres baltes de 1919-21 pour leur « *arrière-plan politique* »<sup>10</sup>, elle reconnaît toutefois s'être aperçue très vite que pour situer ses

---

<sup>1</sup> *Le Coup de grâce*, p. 135.

<sup>2</sup> *Quoi ? L'éternité*, p. 1412.

<sup>3</sup> Jacques Lecarme, op. cit., p. 16.

<sup>4</sup> Préface du *Coup de grâce*, p. 127.

<sup>5</sup> Préface du *Coup de grâce*, p. 178.

<sup>6</sup> Benoist-Méchin, *Histoire de l'Armée allemande, 1918-1946*, Tome , 1918-1946, *La discorde*, Albin Michel, 1964, p. 11.

<sup>7</sup> *Le Coup de grâce*, p. 139-140.

<sup>8</sup> Jean Blot, *Marguerite Yourcenar*, Paris, Seghers, 1971, p. 116.

<sup>9</sup> *Quoi ? L'éternité*, p. 1422.

<sup>10</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 42.

trois personnages, Eric, Sophie et Conrad, « pour les comprendre, pour apprécier leurs motivations, il importait de tout savoir de la situation politique, sociale, du temps et du milieu où ils se trouvaient », et qu'elle devait se mettre « à étudier des cartes d'état major, à feuilleter de vieux numéros de L'Illustration qui donnaient les photographies de guerre dans les provinces baltes »<sup>1</sup>. Elle déclare, de même, à Mathieu Galey, qu'elle devait « rester fidèle à un milieu spécifique, à un milieu donné, à un temps donné dont nous voyons déjà en partie les aboutissements »<sup>2</sup>.

Comme le résume magistralement Jacques Lecarme, Le Coup de grâce « *décrivait très précisément l'aventure des corps-francs allemands, en 1918-1919, dans les Etats baltes occupés par l'Armée Rouge. La double défaite des Bolcheviks devant les Allemands d'abord, puis des Allemands devant les Baltes et les Alliés, dans une guerre sauvage, allait aboutir à une indépendance fragile de ces Etats baltes. Mais les voici, en 1939, envahis par les Soviétiques, puis en 1941-1945, récupérés par les nazis, pour revenir en 1945 à l'URSS* »<sup>3</sup>. En effet, une fois l'Allemagne défaite en 1918, « les Russes-bolcheviques semblaient désireux de profiter de l'effondrement allemand pour reprendre à leur compte les positions tsaristes sur la Baltique »<sup>4</sup>. L'article 13 de l'armistice, signé le 11 novembre 1918 signifiait que « les Alliés se réservaient le droit de ne rappeler des pays Baltes les troupes allemandes que lorsqu'eux-mêmes ou les peuples baltes seraient en état d'empêcher les bolcheviques d'y pénétrer après la retraite des Allemands »<sup>4</sup>. Le 1<sup>er</sup> février 1919, le général Von der Glotz prend le commandement des troupes allemandes qui doivent lutter contre les bolcheviques. En Lettonie, Riga, prise par les Russes en janvier 1919, est reprise le 22 mai. Les Alliés exigent le retrait de Von der Glotz qui se joint à l'insurgé anti-bolchevique Bermondts avant de se faire battre et de quitter définitivement la Lettonie le 30 novembre 1919.

« Ces épisodes embrouillés de la lutte anti-bolchevique en Livonie et en Courlande »<sup>5</sup>, que Marguerite Yourcenar qualifie d'« *engrenage balte* »<sup>6</sup> ou d'« *imbroglio balte* »<sup>7</sup> évoquent l'image du labyrinthe qui est la figure essentielle de la quête. Au début du Coup de grâce, la mère d'Eric approuve « son engagement dans le corps des volontaires du général baron Von Wirtz qui

---

<sup>1</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 42.

<sup>2</sup> *Les Yeux ouverts. Entretiens avec Mathieu Galey*, p. 112.

<sup>3</sup> Jacques Lecarme, op. cit., p. 15-16.

<sup>4</sup> Pascal Lorot, *Les pays baltes. Estonie, Lettonie, Lituanie, Que sais-je ?*, 1991, p. 71.

<sup>5</sup> Le Coup de grâce, p. 139.

<sup>6</sup> Le Coup de grâce, p. 141.

<sup>7</sup> Le Coup de grâce, p. 149.

*participait à la lutte antibolchevique en Estonie et en Courlande* »<sup>1</sup>. Ce « *jeune junker qui s'engage en 1919 dans un corps franc pour défendre en Courlande la propriété d'un ami* »<sup>2</sup>, nommé Eric von Lhomond, rappelle étrangement Ernst von Salomon, dont la Chronique, traduite en 1931 présente « *un officier de corps-francs en Baltique devenir un soldat perdu, puis un officier de Rathenau* »<sup>3</sup>. Le tableau qu'évoque Marguerite Yourcenar « *des armées qui s'effiloçaient en bandes d'aventuriers, contenant chacune plus d'officiers que de soldats, avec leur personnel ordinaire d'illuminés et de maniaques, de joueurs et de gens convenables, de bons garçons, d'abrutis et d'alcooliques* » rappelle le nihilisme exacerbé des Réprouvés d'Ernst von Salomon : « *Guerre et aventure, sédition et pillage, exerçaient sur nos cœurs une expression inconnue, torturante, qui nous poussait en avant. Faire une brèche dans le monde hostile qui nous encerclait, marcher sur des champs de feu, passer par-dessus des ruines et des cendres qu'un souffle emporte au loin, nous creuser à coups de dents un chemin victorieux vers l'Est, vers ce pays blanc et brûlant, sombre et froid qui s'allongeait entre nous et l'Asie – telle était notre volonté. Et encore, le voulions-nous ? Le pourquoi de nos actes se perdait dans une pénombre millénaire. Nous étions des obsédés, dans lesquels la soif de destruction, cette jouissance première de l'homme, palpait et reprenait ses droits* »<sup>4</sup>. Le roman de Marguerite Yourcenar traduit fidèlement ces épisodes sanglants de guerre civile puisqu'elle déclare dans Les Yeux ouverts : « *J'ai été surprise (...) que d'anciens combattants des guerres baltes soient venus me dire que j'avais traduit leurs souvenirs* »<sup>5</sup>. La quête du passé aboutit à sa résurrection authentique, si l'on en croit l'auteur dans sa Préface : « *Plus tard, à deux ou trois reprises, des hommes qui avaient participé à ces mêmes guerres en pays balte ont bien voulu venir m'assurer spontanément que Le Coup de grâce ressemblait à leurs souvenirs, et aucune critique favorable ne m'a jamais plus rassurée sur la substance d'un de mes livres* »<sup>6</sup>.

Cependant, il serait faux de croire que Marguerite Yourcenar ait « *choisi ce sujet pour son arrière-plan politique* »<sup>7</sup>. Elle confie à Patrick de Rosbo qu'elle l'a choisi « *parce qu'il se prêtait à écrire un roman d'amour aussi abstrait, aussi dépouillé qu'une tragédie classique* »<sup>7</sup>. Elle confirme, dans ses

<sup>1</sup> Le Coup de grâce, p. 147.

<sup>2</sup> *Lettre à Joseph Breitbach*, 4 février 1977, in *Lettres à ses amis et quelques autres*, p. 531.

<sup>3</sup> Jacques Lecarme, op. cit., p. 21.

<sup>4</sup> Ernst von Salomon, *Les Réprouvés*, Paris, Union Générale d'éditions, 10-18, 1985, p. 71.

<sup>5</sup> Les Yeux ouverts, p. 308.

<sup>6</sup> Le Coup de grâce, p. 129.

<sup>7</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 42.

entretiens avec Mathieu Galey que « *l'amour, la fidélité au milieu, l'étroite union entre trois êtres de même type est ce qui compte, bien plus que l'arrière-plan politique* »<sup>1</sup>. Bruno Vercier et Jacques Lecarme soulignent également que « *la guerre civile russe est beaucoup plus qu'un simple cadre, elle donne les ressorts et les nœuds de cette tragédie moderne qui situe les aristocrates traversant les conflits de l'entre-deux-guerres et qui propose un point de vue antithétique à celui de Malraux dans La Condition humaine, celui des "blancs" et non des "rouges"* »<sup>2</sup>. Toutefois, si Marguerite Yourcenar « *choisit comme perspective narrative* »<sup>3</sup> la place occupée par Ernst von Salomon, Drieu la Rochelle, Montherlant ou Junger, il ne s'agit pas d'un choix idéologique, mais « *d'un problème de focalisation* »<sup>3</sup>.

Tandis que Le Coup de grâce connaît trois éditions : - l'édition originale, imprimée le 15 mai 1939, la réédition de 1953 qui porte « *une soixantaine de variantes* », la troisième édition de 1966 -, seule cette dernière inclut une préface que les éditions postérieures dateront de mars 1962. Selon Jacques Lecarme les variantes portent « *sur la note générale du récit* »<sup>4</sup>, atténuent la brutalité expéditive du junker prussien, sa répulsion misogyne pour Sophie ou son antisémitisme. L'édition de 1953, notamment fait l'ellipse du coup de grâce puisqu'elle ne mentionne pas le deuxième coup de revolver d'Eric. Alors que bon nombre de critiques font du héros de ce roman un nazi, un sadique et un antisémite, Marguerite Yourcenar, dans la Préface de 1962, dans « *un discours néo-classique* » qui redouble « *les figures de dénégation* »<sup>5</sup>, met en garde le lecteur naïf qui « *risque de faire d'Eric von Lhomond un sadique, et non un homme décidé à faire face sans ciller à l'atrocité de ses souvenirs, une brute galonnée, oubliant qu'une brute précisément, ne serait pas hantée le moins du monde par le souvenir d'avoir fait souffrir, ou encore de prendre pour un antisémite professionnel cet homme chez qui le persiflage à l'égard des Juifs fait partie d'un conformisme de caste mais qui laisse percer son admiration pour le courage de la prêteuse sur gages israélite, et fait entrer Grigori Loew dans le cercle héroïque des amis et des adversaires morts* »<sup>6</sup>. Marguerite Yourcenar déclare que l'aventure l'émut parce qu'elle lui « *parut porter en soi tous les éléments du style tragique* » : comme le souligne Hélène Marchand, « Le Coup de grâce se révèle tragique, non

---

<sup>1</sup> *Les Yeux ouverts*, p. 112

<sup>2</sup> Bruno Vercier et Jacques Lecarme, *La littérature en France depuis 1968*, Bordas, 1995, p. 58.

<sup>3</sup> Jacques Lecarme, op. cit., p. 22.

<sup>4</sup> Jacques Lecarme, op. cit., p. 18.

<sup>5</sup> Jacques Lecarme, op. cit., p. 24.

<sup>6</sup> Préface du *Coup de grâce*, p. 130-131.

*seulement par la nature entière des personnages, et l'irréductibilité du conflit qui les oppose, mais aussi par les caractéristiques formelles du genre dramatique : les unités de temps, de lieu et d'action et la division en cinq actes »<sup>1</sup>.*

En effet, si l'on met à part le prologue – ou récit enchâssant – qui propose un narrateur extra-hétérodiégétique, Eric von Lhomond, introduisant un narrateur second intra-homo-diégétique, et le préambule, - Kratovicé avant le conflit -, le premier Acte est marqué par l'engagement d'Eric dans un corps franc, le second par la déclaration d'amour de Sophie à Eric, le troisième par le refus de ce dernier et ses conséquences, le quatrième par la disparition de Sophie passée aux Rouges, le cinquième par son exécution, lors du coup de grâce donné par Eric. Comme le dit Marguerite Yourcenar, « *le récit est écrit à la première personne, et mis dans la bouche du principal personnage, procédé auquel j'ai souvent eu recours parce qu'il élimine du livre le point de vue de l'auteur, ou du moins ses commentaires, et parce qu'il permet de montrer un être humain, faisant face à la vie, et s'efforçant plus ou moins honnêtement de l'expliquer, et d'abord de s'en souvenir* »<sup>2</sup>. Le Coup de grâce peut se lire comme une quête tragique où chaque personnage affronte son destin ou s'achemine à la mort, comme une quête amoureuse figurée par un triangle noir et comme l'accès ultime à l'universel, matérialisé par « *la terre sur laquelle on peut bâtir ou se coucher* »<sup>3</sup>.

## **I. Une quête tragique**

Alors que Jacques Lecarme qualifie Le Coup de grâce de « *nœud gordien de sadisme, d'homosexualité et d'inceste* »<sup>4</sup>, alors qu'il attribue « *la fascination satanique* » exercée par ce livre, « *même sur les esprits les plus démocratiques* », au fait « *qu'il met en scène à la première personne, un personnage national-socialiste* »<sup>4</sup>, ce « *féroce roman* »<sup>5</sup> doit son intensité à sa valeur tragique, à « *sa part de violence* » qui « *éclaire l'autre face de Marguerite*

---

<sup>1</sup> Hélène Marchand, *Fiction, semblance et crédibilité. Incursion dans deux univers de Marguerite Yourcenar*, Editions Balzac, 1993, p. 156.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, Préface, p. 129.

<sup>3</sup> *Le Coup de grâce*, p. 201.

<sup>4</sup> Jacques Lecarme, op. cit., p. 22.

<sup>5</sup> Jean-Denis Bredin, *Discours de réception à l'Académie Française*, 17 mai 1990, Cité par Josyane Savigneau, op. cit., p. 137.

Yourcenar »<sup>5</sup>, « loin du tragique ouaté de l'intériorité ou de l'intimisme où se calfeutraient les premiers récits »<sup>1</sup>.

### 1. Un schéma tragique

Par sa structure, par le choix de ses personnages et par sa progression, Le Coup de grâce s'inscrit dans la mouvance de la tragédie ; la qualité de l'émotion qu'il suscite répond à l'exigence exprimée par Racine dans la préface de Bérénice : « *La principale règle est de plaire et de toucher : toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première* »<sup>2</sup> : Marguerite Yourcenar précise elle-même : « *L'aventure m'émut, comme j'espère elle émouvra le lecteur* »<sup>3</sup>. Tandis que la Chronologie de la Pléiade rappelle que « *L'auteur reprenait, mais avec une âcreté nouvelle, le ton volontairement contrôlé et le style quasi abstrait d'Alexis* »<sup>4</sup>, très proche « *de la sobriété du récit classique* »<sup>5</sup>, la préface du Coup de grâce souligne combien sa structure épouse la limpidité de l'économie tragique : « *L'aventure me parut porter en soi tous les éléments du style tragique, et par conséquent se prêter admirablement à entrer dans le cadre du récit français traditionnel, qui semble avoir retenu certaines caractéristiques de la tragédie. Unité de temps, de lieu et, comme le définissait jadis Corneille avec un singulier bonheur d'expression, unité de danger ; action limitée à deux ou trois personnages* »<sup>6</sup>.

### Les trois unités

Corneille affirme, en effet, dans le Troisième Discours : « *Je tiens que l'unité d'action consiste (...) en l'unité de péril dans la tragédie, soit que son héros y succombe, soit qu'il en sorte. Ce n'est pas que je prétende qu'on ne puisse admettre plusieurs périls (...) pourvu que de l'un on tombe nécessairement dans l'autre, car alors la sortie du premier péril ne rend point l'action complète,*

---

<sup>1</sup> Maurice Delcroix, *La mort dans l'œuvre narrative de Marguerite Yourcenar, Actes du Colloque de l'Université de Nancy II*, 1980, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1983, p. 206.

<sup>2</sup> Racine, *Bérénice*, (1670), *Préface*, Classiques Bordas, p. 41.

<sup>3</sup> *Le Coup de grâce*, p. 127.

<sup>4</sup> *Chronologie* de la Pléiade, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. XX.

<sup>5</sup> *Avant propos* de l'auteur, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. X.

<sup>6</sup> *Préface* du *Coup de grâce*, p. 128.

*puisqu'elle en attire un second* »<sup>1</sup> : Eric von Lhomond sort indemne, à deux mois près, en 1914, de sa préparation militaire en Allemagne, de même que de l'équipée de Riga, de la mission à Munau, de l'attaque des Cosaques au village de Novogrodno, avant de partir chercher Sophie à Lilienkron et de la retrouver au village de Kovo où « *le destin boucla sa boucle* »<sup>2</sup>.

### **L'unité de lieu : l'espace tragique**

Dans *Les Yeux ouverts*, Marguerite Yourcenar confie à Mathieu Galey : « *Avec Le Coup de grâce, je me suis rendu compte qu'il valait mieux se donner un certain recul dans le temps et dans l'espace, en évoquant les guerres baltes de 1919-1921 (...) C'était déjà devenu de l'Histoire et cela m'obligeait à rester fidèle à un milieu spécifique (...) à un temps donné* »<sup>3</sup>. Le choix du cadre répond à une exigence tragique, déjà exprimée par Racine : « *Le décor même, ce coin obscur de pays balte isolé par la révolution et la guerre, semblait pour des raisons analogues à celles qu'a si parfaitement exposées Racine dans sa préface de Bajazet, satisfaire aux conditions du jeu tragique en libérant l'aventure de Sophie et d'Eric de ce que seraient pour nous ses contingences habituelles, en donnant à l'actualité d'hier ce recul dans l'espace qui est presque l'équivalent de l'éloignement dans le temps* »<sup>4</sup>. Selon Racine, l'éloignement dans l'espace renforce la grandeur tragique et le respect que nous éprouvons pour les héros : « *Les personnages tragiques doivent être regardés d'un autre œil que nous ne regardons d'ordinaire les personnages que nous avons vus de si près. On peut dire que le respect que l'on a pour les héros augmente à mesure qu'ils s'éloignent de nous : majore e longinquo reverentia. L'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps : car le peuple ne met guère de différence entre ce qui est (...) à mille ans de lui, et ce qui en est à mille lieues* »<sup>5</sup>.

L'objection présentée par Jacques Lecarme concernant l'effet prétendu de dépaysement de l'évocation des guerres baltes ne tient pas dans la mesure où Marguerite Yourcenar choisit uniquement « *ce recul dans l'espace* » pour compenser la proximité des événements dans le temps : « *- Comment en 1939, pouvait-on voir un effet de dépaysement dans l'évocation de la guerre balte, qui fut le creuset du national-socialisme militaire (...) dans le destin de ces guerriers*

<sup>1</sup> Corneille, *Troisième Discours*, (1660), in *Cinna* (1640), Classiques Vanboordolle, *Documents*, p. 75.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, p. 235.

<sup>3</sup> *Les Yeux ouverts*, p. 112.

<sup>4</sup> *Le Coup de grâce*, Préface, p. 128.

<sup>5</sup> Racine, *Bajazet*, 1672, Classiques Larousse, p. 32.



qui, après Barcelone et Madrid, allaient conquérir Varsovie, Amsterdam et Paris ? (...) L'imbroglio balte (...) n'était pas si éloigné qu'il nous est dit - »<sup>1</sup>. Rappelons à cet égard la Préface : « Le sujet (...) est à la fois très éloigné de nous et très proche, très éloigné parce que d'innombrables épisodes de guerre civile se sont en vingt ans superposés à ceux-là ; très proche, parce que le désarroi moral qu'il décrit reste celui où nous sommes encore et plus que jamais plongés »<sup>2</sup>.

### Kratovicé

C'est Kratovicé, situé sur la frontière, à cent kilomètres de Riga, en Lettonie, qui constitue le lieu tragique, dans Le Coup de grâce : après avoir abrité « un état major de l'armée rouge »<sup>3</sup>, le château, repris par les troupes d'Eric et de Conrad, « situé en pleine zone de combats, exposé aux surprises et aux attaques de la mitrailleuse »<sup>4</sup>, demeure ancestrale des Reval, a « la prégnance signifiante du lieu tragique »<sup>5</sup> : « Les parois de marbre blanc avaient toujours cet aspect glacial qui faisait penser à une décoration murale Louis XV taillée à même la neige dans un logis esquimau »<sup>6</sup>. Enfermant dans le même lieu, « coupé du monde de la vie réelle par des étendues de boue et de neige infranchissable »<sup>(2)</sup> les deux protagonistes, Eric et Sophie, « C'est finalement le lieu tragique qui fonde la tragédie »<sup>7</sup>, selon la formule de Roland Barthes dans Sur Racine.

Kratovicé où se rencontrent et où se quittent Eric et Sophie constitue un chronotope, tel que le définit Bakhtine : « Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet de l'Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré par le temps »<sup>8</sup>. Les événements forts du récit s'inscrivent tous dans le chronotope du seuil, comme les événements de crise, dans les ouvrages de Dostoïevski : ainsi l'arrivée d'Eric et de Conrad au château, en septembre, se passe dans l'escalier d'honneur, monumental de même que son départ vers Mârba, dans la neige en

---

<sup>1</sup> Jacques Lecarme, op. cit., p. 21.

<sup>2</sup> Préface du *Coup de grâce*, p. 127.

<sup>3</sup> *Le Coup de grâce*, p. 146.

<sup>4</sup> *Le Coup de grâce*, p. 149.

<sup>5</sup> Anne-Yvonne Julien, *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, P.U.F., 2002, p. 144.

<sup>6</sup> *Le Coup de grâce*, p. 151.

<sup>(8)</sup> Anne-Yvonne Julien, op. cit., p. 144.

<sup>7</sup> Roland Barthes, *Sur Racine*, Editions du Seuil, 1963, p. 30.

<sup>8</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 237.

février. C'est dans l'embrasement d'une porte qu'apparaît Eric à Sophie, le soir de Noël qui faillit se transformer en rixe, et dans le corridor qu'elle embrasse Eric la seule fois de sa vie. Dans ce roman, « *la réalité l'emporte parce qu'elle est si forte* »<sup>1</sup>, « *les réalités extérieures conditionnent l'aventure* »<sup>2</sup>, Kratovicé n'a rien du décor abstrait, figé, des tragédies : « *L'endroit que j'appelais Kratovicé ne pouvait pas n'être qu'un vestibule de tragédie, ni ces sanglants épisodes de guerre civile qu'un vague fond rouge à une histoire d'amour* »<sup>2</sup>, déclare Marguerite Yourcenar dans la Préface.

La tragédie se passe autant à l'extérieur qu'à l'intérieur du château, comme l'observe Héléne Marchand : « *L'objet physique Kratovicé, détérioré par le changement profond que vit l'Europe du Coup de grâce n'instaure pas seulement dans le noyau réel l'unité de lieu où la tragédie prend naissance, mais aussi, par métaphore, l'objet vital subjectif vie-affective d'Eric que bouleverse l'amour que Sophie lui porte* »<sup>3</sup>. Le narrateur le confirme : « *On parle toujours comme si les tragédies se passaient dans le vide : elles sont pourtant conditionnées par leur décor. Notre part de bonheur ou de malheur à Kratovicé avait pour cadre ces corridors aux fenêtres bouchées où l'on butait sans cesse, ce salon où les Bolcheviks n'avaient emporté qu'une panoplie d'armes chinoises, et où un portrait de femme troué d'un coup de baïonnette nous regardait du haut d'un trumeau (...) le temps y jouait son rôle par l'offensive impatientement attendue et par la chance perpétuelle de mourir* »<sup>4</sup>.

### L'unité de temps

Même si l'épisode narré ne respecte pas évidemment les vingt-quatre heures, « *l'espace temporel semble, dans cette atmosphère de camp retranché, prendre une opacité homogène* »<sup>5</sup>, aux yeux même d'Eric : « *Les dix mois les plus pleins de ma vie se sont passés à commander dans ce district perdu dont les noms russes, lettons et germaniques n'éveillaient rien dans l'esprit des lecteurs de journaux d'Europe ou d'ailleurs* »<sup>6</sup>. Ces dix mois sont scandés par les changements de saison et par les temps forts du récit : après la traversée de Riga à Kratovicé durant « *trois mois d'été humide et ouaté de brouillard* », l'arrivée

---

<sup>1</sup> *Les Yeux ouverts*, p. 87.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, p. 128.

<sup>3</sup> Héléne Marchand, op. cit., p. 143.

<sup>4</sup> *Le Coup de grâce*, p. 167.

<sup>5</sup> Anne-Yvonne Julien, op. cit., p. 144.

<sup>6</sup> *Le Coup de grâce*, p. 139.

d'Eric et de Conrad au château, en septembre, l'apparition de la neige à la Saint-Michel, les désastres de la guerre civile en octobre, l'équipée à Riga, par un temps de novembre lugubre, le triomphe des rouges à Munau la veille de Noël : marqué par la scène violente de la gifle adressée à Sophie, la visite d'Eric à la mère Loew, à Lilienkronn, en février, précédant l'abandon de Kratovicé devenu indéfendable, le 30 avril, la mort de Conrad, le 15 mai, le départ d'Eric vers l'armée polonaise, le 8 juin et l'épisode tragique de la mort de Sophie qui marque le dénouement du récit.

### **L'unité d'action**

La structure du récit respecte la simplicité d'action, si prisée par les anciens : dans la préface de Britannicus, Racine préconise « *une action simple, chargée de peu de matière, telle que doit être une action qui se passe en un seul jour, et qui, s'avançant par degrés vers sa fin, n'est soutenue que par les intérêts, les sentiments et les passions des personnages* »<sup>1</sup>. La préface de Bérénice rappelle la nécessité d'attacher durant cinq actes leurs spectateurs par « *une action simple, soutenue de la violence des passions, de la beauté des sentiments et de l'élégance de l'expression* »<sup>2</sup>.

La trame narrative épouse « *la limpidité de l'économie tragique* »<sup>3</sup> grâce à l'enchaînement parfait des cinq actes : le premier commence par une scène d'exposition qui recouvre l'évocation de la jeunesse passée par Eric et Conrad à Kratovicé, dans cet « *Eden septentrional isolé en pleine guerre* », la déclaration d'amour de Sophie à Eric, suivie de son refus, marquée par l'escrime épuisante qu'ils se livrent. Le second relate la dégradation progressive de Sophie, qui culmine dans la scène d'ivresse qui suit la mort de son chien Texas. L'acte III est celui de l'union manquée entre Sophie et Eric, une nuit de bombardements, où ils recherchent la mort, le moment où Eric repousse brutalement Sophie lors du baiser et renonce à elle, avant son départ à Munau. Au quatrième acte, au retour d'Eric, Sophie part rejoindre les Rouges, dans la neige à l'insu des siens ; Conrad, frappé au ventre, agonise, assisté par Eric et par le sergent Chopin. Le cinquième acte marque le dénouement, l'exécution de Sophie par Eric qui lui donne « *le coup de grâce* ».

---

<sup>1</sup> Racine, *Préface de Britannicus*, (1669), Classiques Larousse, p. 12.

<sup>2</sup> Racine, *Préface de Bérénice*, (1670), Classiques Bordas, p. 40.

<sup>3</sup> Anne-Yvonne Julien, op. cit., p. 145.

## ***Le choix du sujet et des personnages***

L'action est une, dans la mesure où elle superpose la guerre d'usure que se livrent Eric et Sophie à la guerre civile balte : Marguerite Yourcenar déclare avoir choisi ce sujet parce qu'il lui « *offrait un conflit de passions et de volontés presque pur* »<sup>1</sup>, conforme à la conception que Corneille se fait de l'âme humaine, selon la théorie exposée par Descartes dans le Traité des Passions : « *C'est par le succès de ces combats [entre la volonté et les passions] que chacun peut connaître la force et la faiblesse de son âme ; car ceux en qui naturellement la volonté peut le plus aisément vaincre les passions et arrêter les mouvements du corps qui les accompagnent ont sans doute les âmes les plus fortes* »<sup>2</sup>. Chaque personnage du récit se voit prisonnier d'un dilemme : Eric est partagé entre son amitié pour Conrad et la passion que lui porte Sophie, entre l'attachement pour elle et le devoir militaire qui l'oblige à l'exécuter, quand elle passe aux Rouges. Conrad déchiré entre la camaraderie héroïque et la trahison de sa sœur, finit par la prendre pour une espionne. Sophie, enfin, admiratrice de Lénine, attirée par les Rouges, résiste au germe révolutionnaire tant qu'elle croit encore possible son amour pour Eric.

A l'instar de Racine, qui exige, dans la Préface de Bérénice que « *l'action d'une tragédie soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées* »<sup>3</sup>, Marguerite Yourcenar choisit d'écrire Le Coup de grâce pour « *l'intrinsèque noblesse de ses personnages* »<sup>4</sup>, « *en proie à la passion qui tend toujours à l'inévitabilité du dénouement tragique* »<sup>5</sup>.

## **2. Des personnages d'une envergure tragique**

« *Les protagonistes du Coup de grâce sont en relative conformité avec le personnel de la tragédie classique* »<sup>6</sup>, comme le remarque Anne-Yvonne Julien : ils sont issus de la même famille, d'origine aristocratique, ils sont unis par

---

<sup>1</sup> *Le Coup de grâce*, Préface, p. 129.

<sup>2</sup> Descartes, *Traité des Passions*, I, 48, 1649, in *Cinna*, Classiques Vaubourdolle, *Documents*, p. 77.

<sup>3</sup> Racine, *Préface de Bérénice*, (1670), Classiques Bordas, p. 39.

<sup>4</sup> *Le Coup de grâce*, p. 131.

<sup>5</sup> *Le Coup de grâce*, p. 128.

<sup>6</sup> Anne-Yvonne Julien, op. cit., p. 144.

une camaraderie épique qui les rapproche dans les combats, par leurs qualités singulières qui font d'eux « *les parèdres* »<sup>1</sup> d'une « *symphonie héroïque* »<sup>2</sup>.

### ***L'appartenance de caste : les Reval***

Eric, Sophie et Conrad incarnent tous trois, de même qu'Alexis de Géra, Anna soror, Egon de Reval, « *la dernière fleur où une race douée entre toutes avait épuisé sa sève* »<sup>3</sup>. Dans la Préface du Coup de grâce, Marguerite Yourcenar insiste sur les raisons de son choix : « *Je sais que je m'inscris en faux contre la mode si j'ajoute qu'une des raisons qui m'a fait choisir d'écrire Le Coup de grâce est l'intrinsèque noblesse des personnages. Il faut s'entendre sur le sens de ce mot, qui signifie pour moi absence totale de calculs intéressés. Je n'ignore pas qu'il y a une sorte de dangereuse équivoque à parler de noblesse dans un livre dont les trois principaux personnages appartiennent à une classe privilégiée dont ils sont les derniers représentants. Nous savons trop que les deux notions de noblesse morale et d'aristocratie de classe ne se superposent pas toujours, tant s'en faut. On tomberait d'autre part dans le préjugé populaire actuel en refusant d'admettre que l'idéal de noblesse de sang, si factice qu'il soit, a parfois favorisé dans certaines natures le développement d'une indépendance ou d'une fierté, d'une fidélité ou d'un désintéressement qui, par définition, sont nobles* »<sup>4</sup>.

Le sujet central du roman, « - *cette communauté d'espèce, cette solidarité de destin chez trois êtres soumis aux mêmes privations et aux mêmes dangers* »<sup>5</sup> est assurée par le croisement des sangs et par la solitude foncière des héros qui ont tous perdu leur père : « *C'est comme si leurs racines s'étaient effritées ; ils se détachent (...) en tant que représentants solitaires et emblématiques de leur race* »<sup>6</sup>. Eric note, à propos de son cousin Eric de Reval : « *Il était Balte avec du sang russe ; j'étais Prussien avec du sang balte et français ; nous chevauchions deux nationalités voisines (...). Son père, qui avait des sympathies allemandes, avait crevé du typhus dans un camp de concentration*

---

<sup>1</sup> *Les Yeux ouverts*, p. 271. Eric et Sophie eux aussi sont parèdres. Ils se comprennent jusqu'au bout, à travers toutes leurs différences, et même au moment de la mort.

<sup>2</sup> *La Symphonie héroïque, Essais et mémoires*, p. 1656.

<sup>3</sup> *Anna, soror...*, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 881. La métaphore de la dernière fleur désigne Valentine, mère d'Anna et de Miguel

<sup>4</sup> *Le Coup de grâce*, Préface, p. 133.

<sup>5</sup> *Le Coup de grâce*, Préface, p. 132.

<sup>6</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 101.

*des environs de Dresde, où quelques milliers de prisonniers russes pourrissaient dans la mélancolie ou la vermine. Le mien, fier de notre nom et de nos origines françaises, s'était fait ouvrir le crâne dans une tranchée de l'Argonne par un soldat noir au service de la France. Tant de malentendus devaient dans l'avenir me dégoûter à jamais de toute conviction autre que personnelle »<sup>1</sup>. La présence d'un fils permet à la mère d'Eric de séjourner en Courlande : « A cause de son veuvage prussien, ma mère, bien que balte et cousine des Comtes de Reval, n'eût pas été réadmise par les autorités russes, mais on ferma longtemps les yeux sur la présence d'un enfant de seize ans »<sup>2</sup>.*

L'origine d'Eric n'est pas étrangère à la présence en lui d'une qualité morale, que rappelle Marguerite Yourcenar dans la Préface : « *Le fait même que j'ai très délibérément donné à Eric Von Lhomond un nom et des ancêtres français, peut-être pour pouvoir lui prêter cette âcre lucidité qui n'est pas spécialement une caractéristique germanique, s'oppose à l'interprétation qui consisterait à faire de ce personnage un portrait idéalisé, ou au contraire un portrait chargé d'un certain type d'aristocrate ou d'officier allemand* »<sup>3</sup>. Cette clairvoyance apparaît comme une condition essentielle de la quête de soi, chez un personnage « *assez lucide pour essayer de se connaître et de passer jugement sur soi-même* »<sup>4</sup>. Elle évite toujours au narrateur de céder aux pièges de la complaisance : « *C'est au détriment du narrateur que s'exerce cette déformation inévitable quand on parle de soi. Un homme du type d'Eric von Lhomond pense à contre-courant de soi-même ; son horreur d'être dupe le pousse à présenter de ses actes, en cas de doute, l'interprétation qui est la pire ; sa crainte de donner prise l'enferme dans une cuirasse de dureté dont ne s'affuble pas un homme vraiment dur ; sa fierté met sans cesse une sourdine à son orgueil* »<sup>5</sup>.

Sophie, dont l'élégance suprême était évidemment de donner raison à l'ennemi, partage avec Eric cette horreur d'être dupe, cette défiance à l'égard de soi : « *Habitée à penser contre soi, elle mettait peut-être la même générosité à justifier l'adversaire qu'à m'absoudre* »<sup>6</sup>. Il existe entre elle et Eric « *une affinité d'espèce* », que ne dément pas Conrad : « *Il avait fait avec moi l'expérience de ces sombres soirées en réaction contre soi-même* »<sup>7</sup>. La noblesse, loin d'être conférée

---

<sup>1</sup> *Le Coup de grâce*, p. 142.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, p. 143.

<sup>3</sup> *Le Coup de grâce*, Préface, p. 133.

<sup>4</sup> *Le Coup de grâce*, Préface, p. 128.

<sup>5</sup> *Le Coup de grâce*, Préface, p. 130.

<sup>6</sup> *Le Coup de grâce*, p. 170.

<sup>7</sup> *Le Coup de grâce*, p. 177.

automatiquement par l'appartenance à une caste, apparaît bien comme une qualité morale puisque Volkmar, d'origine aristocratique y demeure étranger : « *Cette essentielle dignité, que fort souvent la littérature contemporaine refuse par convention à ses personnages, est (...) si peu d'origine sociale qu'Eric, en dépit de ses préjugés, la concède à Grigori Loew et la dénie à l'habile Volkmar, qui est pourtant de son milieu et de son camp* »<sup>1</sup>. Même si le trait demeure forcé, en ce qui concerne Grigori Loew – dont le cadavre garde « *sa dignité (...) qui ne manque guère à aucun mort* »<sup>2</sup> – dans la mesure où « *l'indulgence du prussien s'adresse à un adversaire mort au combat (mais objet d'exécration quand il vivait)* »<sup>3</sup>, il s'applique parfaitement à Volkmar, dont Sophie déjoue les calculs, selon l'analyse d'Eric : « *j'avais vu plus juste dans mes déductions que Volkmar dans ses calculs, et (...) il existait bien entre Sophie et moi une affinité d'espèce* »<sup>4</sup>.

L'idéal aristocratique fait prévaloir le code de l'honneur dont Marguerite Yourcenar déplore la disparition si totale que le mot est pris pour un vocable étranger : « *je regrette la disparition de certaines notions comme celle de l'honneur, (...) que Sophie, même "abandonnée de tous"<sup>5</sup> ne perd jamais tout-à-fait et qui joue un grand rôle dans les rapports d'Eric avec Conrad et Sophie ("cette fille avec qui l'on ne pouvait s'engager que pour toute la vie"), toutes préoccupations charnelles et toute tendresse mises à part. Mais l'honneur (...) "ils ont vu que c'était un mot japonais"* »<sup>6</sup>. Eric, arrivé « *juste à temps pour assister à la défaite totale* » des « *armées* », et « *à la victoire ratée de ceux d'en face* », « *ruiné, partageant avec soixante millions d'hommes un manque complet d'avenir* »<sup>7</sup>, « *a vu s'écrouler la caste à laquelle il appartient, le monde où il se croyait destiné à vivre* »<sup>8</sup>, revient par atavisme aux êtres de sa caste, qui se cherchent des fiancées plus que des amantes : « *Je redevais pour un temps ce personnage qui se moquait pas mal de mes complications personnelles, et qui ressemblait trait pour trait à tous ceux de ma race qui s'étaient avant moi cherché des fiancées* »<sup>9</sup>. La fidélité au milieu, l'étroite union entre trois êtres du même type tient à leur pureté, à leur parfaite intégralité morale. Alors qu'Eric et Sophie

<sup>1</sup> *Le Coup de grâce*, Préface, p. 133.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, p. 236.

<sup>3</sup> Jacques Lecarme, op. cit., p. 21.

<sup>4</sup> *Le Coup de grâce*, p. 196.

<sup>5</sup> *Le Coup de grâce*, p. 201.

<sup>6</sup> *Lettre à Joseph Breitbach*, 4 février 1977 in *Lettres à ses amis et quelques autres*, p. 533.

<sup>7</sup> *Le Coup de grâce*, p. 146.

<sup>8</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 80.

<sup>9</sup> *Le Coup de grâce*, p. 202.

surtout « se ressemblent par leur intransigeance et leur goût passionné d'aller jusqu'au bout d'eux-mêmes »<sup>1</sup>, alors qu'Eric reconnaît en Sophie « une nature inaltérable »<sup>2</sup>, « le frère et la sœur étaient également purs, intolérants et irréductibles »<sup>3</sup>, au point de purifier l'atmosphère de Kratovicé : « Si l'atmosphère de Kratovicé était mortelle aux microbes de la bassesse, c'est sans doute que j'ai eu le privilège d'y vivre à côté d'êtres essentiellement purs »<sup>4</sup>.

### Un idéal de camaraderie épique

Marguerite Yourcenar inscrit l'amitié d'Eric et de Conrad dans un horizon de quête, marquée par l'importance du compagnonnage viril, incarné par les duos tragiques : Achille et Patrocle, Nisus et Euryale : « L'attachement d'Eric à Conrad est plus qu'un comportement physique, ou même sentimental ; son choix correspond vraiment à un certain idéal d'austérité, à une chimère de camaraderie héroïque ; il fait partie d'une vue sur la vie ; son érotique même est un aspect de sa discipline »<sup>5</sup>. Ce mouvement de pensée se retrouve dans un essai, paru en 1930, La Symphonie héroïque, qui tente une définition de l'héroïsme à travers les âges, à partir de la contemplation d'un groupe antique, taillé dans le marbre blanc, présentant « Ménélas, échappé aux hasards du combat », rapportant « Patrocle au deuil fraternel de l'armée, (...) aux hurlements désespérés d'Achille »<sup>6</sup>, à Florence, dans la loggia d'Orcagna. Le vers qui suit : « *Ut flos purpureum...* » (...) « la belle fleur du courage, le lys humain brisé par la charrue d'un autre monde »<sup>7</sup>, rapproche Achille et Patrocle de Nisus et Euryale et rappelle l'image qu'utilise Eric au moment de la mort de Conrad, assimilé aux natures fragiles : « Leur dissolution sournoise m'a toujours fait penser au répugnant flétrissement des iris, ces sombres fleurs en forme de lance, dont la gluante agonie contraste avec le dessèchement héroïque des roses »<sup>8</sup>. Lorsqu'Egon quitte Eric et Conrad dans Quoi ? L'éternité, Marguerite Yourcenar évoque les guerriers de l'Iliade : « A

---

<sup>1</sup> *Le Coup de grâce*, p. 132.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, p. 164.

<sup>3</sup> *Le Coup de grâce*, p. 215.

<sup>4</sup> *Le Coup de grâce*, p. 228.

<sup>5</sup> *Le Coup de grâce*, Préface, p. 132.

<sup>6</sup> *La Symphonie héroïque*, p. 1656. Cet essai est paru dans la Bibliothèque universelle et revue de Genève, août 1930, p. 129-143.

<sup>7</sup> *La Symphonie héroïque*, p. 1656.

<sup>8</sup> *Le Coup de grâce*, p. 229.



*leur propre surprise à tous trois, leurs larmes coulaient ou du moins leur emplissaient les yeux, comme celles des héros d'Homère ».*<sup>1</sup>

L'amitié d'Eric et de Conrad se fonde sur une « *entente spontanée des esprits, des caractères, des corps, y compris ce morceau de choix inexpliqué qu'il faut bien appeler le cœur (...) qui battait "en eux" avec un synchronisme admirable* »<sup>2</sup>. Leur parenté physique les fait prendre pour deux frères : « *Au physique, nous étions pareils, élancés, durs, souples, avec le même ton de hâle et la même nuance d'yeux* »<sup>3</sup>. L'exemple germanique et dorien fait de cet attachement « *un sentiment d'hommes libres (...) partie d'un code aristocratique de l'honneur* »<sup>4</sup>. Ce lien très fort place l'amitié au dessus de l'amour : « *Tout en lui m'inspirait une confiance absolue dont il ne m'a jamais été possible par la suite de créditer quelqu'un d'autre. A son côté, l'esprit et le corps ne pouvaient être qu'en repos, rassurés par tant de simplicité et de franchise, et libres par là même de vaquer au reste avec le maximum d'efficacité. C'était l'idéal compagnon de guerre, comme ç'avait été l'idéal compagnon d'enfance. L'amitié est avant tout certitude, c'est ce qui la distingue de l'amour. Elle est aussi respect, et acceptation totale d'un autre être. Que mon ami m'ait remboursé jusqu'au dernier sou, les sommes d'estime et de confiance que j'avais inscrites sous son nom, c'est ce qu'il ma prouvé par sa mort* »<sup>5</sup>.

Si « *l'innocence d'enfant* », la « *douceur de jeune fille* » qu'a gardée Conrad expliquent le penchant homosexuel qu'éprouve Eric à son égard, cet élément, confirmé par l'histoire n'est pas incompatible avec l'idéal d'ascétisme héroïque, déjà présent dans l'amitié ardente qui lie Achille et Patrocle, Nisus et Euryale : Marguerite Yourcenar s'en explique auprès d'un correspondant : « *On pourrait dire que l'homosexuel est moins lié à la chair que l'homme et la femme qui acceptent tout bonnement les aspects et les conséquences de l'union sexuelle normale. Songeons à ce propos que l'homosexualité a été sentie par beaucoup comme une forme, non de connaissance plus totale de la chair, mais d'ascétisme. (Il y a de cela chez Eric Von Lhomond)* »<sup>6</sup>.

Privée de « *ce mystérieux antagonisme du sexe, qui fait de l'amour tantôt une fusion, tantôt un combat* », l'amitié héroïque implique « *un sentiment d'égalité, non de valeur, mais de courage, une parfaite équation des destins et des*

---

<sup>1</sup> *Quoi ? L'éternité*, p. 1413.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, p. 142.

<sup>3</sup> *Le Coup de grâce*, p. 144.

<sup>4</sup> *La Symphonie héroïque*, p. 1664.

<sup>5</sup> *Le Coup de grâce*, p. 149.

<sup>6</sup> *Lettre à Simon Sautier*, 8 octobre 1970, in *Lettres à ses amis et quelques autres*, p. 364.

cœurs »<sup>1</sup>. Marguerite Yourcenar confirme cet idéal d'Eric à Patrick de Rosbo : « *Son attachement plus ou moins charnel pour Conrad, son cousin et son compagnon d'enfance, s'inclut dans ce qui est pour lui une discipline héroïque, et paradoxalement une forme d'ascétisme* »<sup>2</sup>. La phrase de Montaigne : « *Parce que c'était lui, parce que c'était moi* » sous-tend l'engagement d'Eric : « *Dans cet imbroglio balte, où toutes les chances étaient du côté sinistre, je ne m'étais somme toute engagé que pour lui ; il fut bientôt clair qu'il ne s'y attardait que pour moi* »<sup>3</sup>. Le début du roman place les retrouvailles des deux amis sous le signe de l'Andromaque de Racine lorsque le narrateur écrit : « *Au début de la dixième semaine, pâle et ravi comme Oreste dès les premiers vers d'une tragédie de Racine, je vis reparaître un Conrad bien pris dans un uniforme...* »<sup>4</sup>. Les qualités tactiques de Conrad, « *mélange d'activité et de nonchalance* »<sup>5</sup> lui auraient permis d'être « *l'aide de camp admirable de Bonaparte, un de ces disciples idéals sans lesquels le maître ne s'explique pas* »<sup>5</sup>. Si manifestement, Eric demeure le maître, face à Conrad, Sophie mène le jeu, face à Eric : ils incarnent tous deux « *la fraternité de courage et d'intégrité* » qui les rapproche « *du couple Siegfried-Brunhilde* »<sup>6</sup> dont parle Marguerite Yourcenar dans une lettre à Volker Schloendorff.

Sophie, dont les yeux brillent « *d'un candide éclat qui n'était que le rayonnement d'une âme royale* »<sup>7</sup>, possède la générosité de cœur d'une héroïne tragique. « *La femme héroïque est Electre, Antigone, Brunnhild, voire Judith : elle s'impose à l'admiration par des qualités toutes masculines de courage et d'intelligence* »<sup>8</sup>. Joyeuse, insouciant et fougueuse au moment de l'arrivée des deux frères d'armes, telle Nora de Maison de poupée, elle oscille entre le tragique ibsénien et le tragique racinien : « *Ses soirées se passaient à tisonner rageusement le feu du salon avec les soupirs d'ennui d'une héroïne ibsénienne dégoûtée de tout* »<sup>9</sup>. Sa « *droiture déconcertante* »<sup>10</sup>, sa « *nature inaltérable* »<sup>11</sup> qui la fait courir « *jusqu'au bout de son destin* »<sup>12</sup> la rapprochent d'Antigone ou d'une

<sup>1</sup> *La Symphonie héroïque*, p. 1664.

<sup>2</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 80.

<sup>3</sup> *Le Coup de grâce*, p. 149.

<sup>4</sup> *Le Coup de grâce*, p. 148.

<sup>5</sup> *Le Coup de grâce*, p. 174.

<sup>6</sup> *Lettre à Volker Schloendorff* du 28 janvier 1977, in *Lettres à ses amis et quelques autres*, p. 526.

<sup>7</sup> *Le Coup de grâce*, p. 152.

<sup>8</sup> *La Symphonie héroïque*, p. 1661.

<sup>9</sup> *Le Coup de grâce*, p. 151.

<sup>10</sup> *Le Coup de grâce*, p. 162.

<sup>11</sup> *Le Coup de grâce*, p. 163.

<sup>12</sup> *Le Coup de grâce*, p. 202.

héroïne racinienne dont la pureté mérite la précieuse métaphore appliquée à Hippolyte : « *Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur* »<sup>1</sup>, avec une légère transformation ludique de « *mon* » en « *votre* », opérée par Eric. Dans Les Yeux ouverts, Marguerite Yourcenar met en parallèle Le Coup de grâce avec Electre : « Electre, c'est Le Coup de grâce : *trois êtres soudés entre eux par l'amour, la haine, et le danger. Les positions réciproques des personnages sont certes différentes* »<sup>2</sup>. Dans la pièce de théâtre, parue en 1954, Electre ou la chute des masques, les trois héros, Orestre, Electre et Clytemnestre ont toujours la mort en perspective, comme dans le roman de 1939.

### 3. Un lent acheminement vers la mort

Lorsque Marguerite Yourcenar déclare, à propos des Mémoires d'Hadrien : « *La seule phrase qui subsiste de la rédaction de 1934 : "Je commence à apercevoir le profil de ma mort"*<sup>3</sup>. *Comme un peintre établi devant un horizon, et qui sans cesse déplace son chevalet à droite, puis à gauche, j'avais enfin trouvé le point de vue du livre* »<sup>4</sup>, elle énonce une perspective qui s'applique également au Coup de grâce comme à nombre de ses livres où la mort donne toute son importance à la vie, s'intègre à elle dès le départ, forme son couronnement, en assure la promotion. La mémorialiste ne le confirme-t-elle pas dans Souvenirs Pieux : « *Un critique a observé que les personnages de mes livres sont de préférence présentés dans la perspective de la mort approchante, et que celle-ci dénie toute signification à la vie. Mais toute vie signifie (...) et le sentiment de son importance, énorme en tous cas pour celui qui l'a vécue ou du moins de son unique singularité, augmente au lieu de diminuer quand on a vu la parabole boucler sa boucle ou (...) l'hyperbole enflammée décrire sa courbe et passer sous l'horizon* »<sup>5</sup>. Le recueil Les Songes et les sorts comprend « *un cycle de la mort, qui est plein de jardins, et qui d'ailleurs contient tous les autres, car on ne peut ni rêver ni penser profondément sans se heurter à cette grande incertitude noire* »<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Racine, *Phèdre*, 1677, Acte IV, scène 2, vers 1112-1113, Classiques Larousse, p. 57.

<sup>2</sup> *Les Yeux ouverts*, p. 187.

<sup>3</sup> *Mémoires d'Hadrien*, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 289.

<sup>4</sup> *Carnet de notes de Mémoires d'Hadrien*, p. 520.

<sup>5</sup> *Souvenirs Pieux*, p. 806.

<sup>6</sup> *Les Songes et les sorts*, p. 1533.

## *Un espace cerné par la mort*

Dans *Le Coup de grâce*, « *L'espace romanesque est moins le lieu d'un déploiement des possibles qu'un cheminement obligé vers une mort ordonnée dès l'entrée en scène* »<sup>1</sup> : l'incipit du roman inscrit le récit dans un itinéraire de quête.

### *L'incipit*

« *Une ballade allemande dit que les morts vont vite, mais les vivants aussi* »<sup>2</sup>. La ballade du poète allemand Burger<sup>3</sup>, popularisée par Madame de Staël évoque l'attente d'une jeune fille dont le fiancé est à la guerre ; il revient couvert de sa cuirasse, l'emmène sur son cheval, à travers la nuit, et répète qu'il vont bientôt arriver, parce que « *les morts vont vite* ». Illustrée par le tableau d'Ary Scheffer<sup>4</sup> : *Lénore – Les morts vont vite*, la phrase de la ballade est légèrement transformée par Eric, qui l'applique aux vivants, dans le préambule où il fait un retour sur les circonstances du drame vécu quinze ans auparavant : « *Moi-même à quinze ans de distance, je me souviens mal de ce qu'ont été ces épisodes embrouillés de la lutte anti-bolchevique en Livonie et en Courlande* »<sup>2</sup>... L'incipit donne le ton du récit qui ne laisse survivre que son auteur : « *C'est un instinct de mort qui régit la narration et un instinct qui va bien au-delà du passé, qui investit toute une destinée* »<sup>5</sup>, non seulement celle des deux principaux protagonistes : Conrad et Sophie, mais celle de leurs amis : Franz von Aland, Paul Rugen et tous les membres de la famille Loew. « *L'ouverture du Coup de grâce délimite l'espace narratif du roman, espace infernal hanté par la mort sans repos, (...) nommé par Lacan celui de l'entre-deux morts* »<sup>6</sup>. Tous les héros, comme dans Sophocle (...) occupent une « *position à bout de course. Ils sont portés par une extrême, que la solitude définie par rapport au prochain est très loin d'épuiser (...) Ce sont des personnages situés d'emblée dans une zone limite, entre la vie et la mort* »<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> Pascale Doré, *Yourcenar ou le féminin insoutenable*, Droz, 1994, p. 98.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, p. 139.

<sup>3</sup> Geoffroy-Auguste Burger (1747-1797). Poète allemand, auteur de ballades.

<sup>4</sup> Ary Scheffer (1795-1858). Peintre français, un des premiers peintres du romantisme. Auteur de *Lénore, les morts vont vite* (1830).

<sup>5</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 147.

<sup>6</sup> Pascale Doré, op. cit., p. 99.

<sup>7</sup> Cité par Pascale Doré, note 11, p. 99. Jacques Lacan, *Le séminaire*, Livre VII (...), Paris, Seuil, 1986, chap. XIX-XXI, p. 317.

## Un labyrinthe sans issue

Cette zone intermédiaire s'impose comme « *un espace redoutable, piège monstrueux et dévorateur, sans issue* »<sup>1</sup> sur lequel se ferme le récit, pour Eric, prisonnier de ses remords après la disparition de Sophie : « *On est toujours pris au piège avec ces femmes* ». L'unité de lieu fige l'action dans le cul de sac de Kratovicé où « *le temps jouait son rôle par l'offensive impatientement attendue et par la chance perpétuelle de mourir* »<sup>2</sup>. La dégradation du château, depuis l'étoile qui troue symboliquement le miroir de l'escalier d'honneur, jusqu'à l'icône privée des émeraudes de ses yeux devant laquelle prie la tante Prascovic, dans une « *chambre puant la cire et la mort* »<sup>3</sup> est matérialisée par « *la marquise dont les cloisons de fer vide ressemblaient à une énorme feuille morte et décortiquée dont ils ne restaient que les nervures* »<sup>4</sup>. Même le ciel n'est pas épargné, la nuit de bombardement où Eric et Sophie frôlent la mort : « *C'était la première fois, à Kratovicé que la mort nous tombait du ciel (...)*<sup>5</sup>. *L'avion ennemi tournait (...) dans le ciel verdâtre, et le silence était plein de ce bourdonnement horrible de moteur, comme si tout l'espace n'était qu'une chambre où virait maladroitement une guêpe géante* »<sup>6</sup>. Le château subit le sort de ses occupants qui doivent le quitter, car il est devenu indéfendable. Ils y laissent la tante Prascovic, qui survivra à tous ces malheurs.

## Des êtres marqués

Dans ce « *navire abandonné, pris dans une banquise* »<sup>7</sup> que devient Kratovicé la nuit, Eric et Conrad tiennent « *des conciliabules de naufragés* »<sup>8</sup>. « *Les sanglants épisodes de guerre civile créent chez les personnages un état de désespoir permanent* »<sup>9</sup> qui se lit dans leurs traits. A son arrivée à Kratovicé, Conrad reparaît à son ami « *marqué à la lèvre d'une petite cicatrice qui lui donnait l'air de mâchonner distraitement des violettes* »<sup>10</sup>. Sophie, quant à elle,

---

<sup>1</sup> Pascale Doré, op. cit., p. 115.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, p. 167.

<sup>3</sup> *Le Coup de grâce*, p. 153.

<sup>4</sup> *Le Coup de grâce*, p. 177.

<sup>5</sup> *Le Coup de grâce*, p. 189.

<sup>6</sup> *Le Coup de grâce*, p. 191.

<sup>7</sup> *Le Coup de grâce*, p. 164.

<sup>8</sup> *Le Coup de grâce*, p. 171.

<sup>9</sup> *Le Coup de grâce*, Préface, p. 128.

<sup>10</sup> *Le Coup de grâce*, p. 148.

voit sa figure maussade « *marquée d'un pli amer au coin des lèvres* »<sup>1</sup>. « *Le tic affreux* »<sup>2</sup> qui démonte le visage de la tante Prascovic rappelle le mouvement convulsif des lèvres de Sophie à son départ de Kratovicé et, de façon plus lointaine, celui qui affligera Eric, quinze ans plus tard, et qui le fera « *frapper la table (...) de la paume de sa main droite* »<sup>3</sup>, au buffet de la gare de Pise : autant d'indices qui figurent les stigmates d'une situation chaotique, les prémisses de la mort.

### **Une investiture du destin**

Un être comme Conrad, réfractaire à la peur, semble échapper au temps : « *En fait de crainte, Conrad était absolument vierge. Il y a ainsi de ces êtres, et ce sont souvent les plus frêles de tous, qui vivent à l'aise dans la mort comme dans leur élément natal. On parle souvent de cet espèce d'investiture des tuberculeux destinés à mourir jeunes ; mais j'ai vu quelquefois chez des garçons destinés à la mort violente cette légèreté qui est à la fois leur vertu et leur privilège de dieux* »<sup>4</sup>. Un ami tel que lui, « *divinement jeune et vieux de vingt ans* »<sup>5</sup>, finit par se substituer au temps, à la guerre elle-même : « *J'ai dit (...) que Kratovicé des débuts de la guerre, c'était Conrad, ce n'était pas ma jeunesse ; il se peut aussi que ce mélange de dénuement et de grandeur de marches forcées (...), de fusillades et de soudains silences, de tiraillements d'estomac et d'étoiles tremblant dans la nuit pâle (...) c'était pour moi Conrad, et non la guerre, et l'aventure en marge d'une cause perdue* »<sup>6</sup>. Lors de leur jeunesse à Kratovicé, la vie et la mort, intimement liées, sont métamorphosées par l'amitié ardente qui unit ces deux frères d'armes : « *En 1915, heureusement, la guerre et le deuil ne se présentaient pour nous que sous leur aspect de grandes vacances. Nous échappions aux devoirs, aux examens, à tout le tintoin de l'adolescence* »<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> *Le Coup de grâce*, p. 151.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, p. 145.

<sup>3</sup> *Le Coup de grâce*, p. 136.

<sup>4</sup> *Le Coup de grâce*, p. 229.

<sup>5</sup> *Le Coup de grâce*, p. 201.

<sup>6</sup> *Le Coup de grâce*, p. 230.

<sup>7</sup> *Le Coup de grâce*, p. 142.

## ***Une chronique de morts annoncées***

L'innocence, la pureté de Conrad ont permis de faire connaître à Eric « *le bonheur, le vrai, l'authentique, la pièce d'or inaltérable (...) qu'aucune dévaluation n'atteint* »<sup>1</sup>. Ce capital inaltérable est aussitôt mesuré à l'aune de la mort : « *Et si ce bonheur émanait de Conrad, ou seulement de ma jeunesse, c'est ce qui importe peu, puisque ma jeunesse et Conrad sont morts ensemble* »<sup>1</sup>. Loin de réduire à néant l'amitié qu'ils se portent, la disparition de Conrad, la vivifie et dédommage Eric : « *Que mon ami m'ait remboursé jusqu'au dernier sou les sommes d'estime et de confiance que j'avais inscrites sous son nom, c'est ce qu'il m'a prouvé par sa mort* »<sup>1</sup>.

### **Une agonie le ventre ouvert**

Après leur départ de Kratovicé, la route bloquée derrière eux, les deux amis tentent d'opérer une jonction avec les forces anti-bolcheviques au sud-ouest du pays pour échapper au piège, surpris par l'attaque d'un détachement de cosaques au village de Novogrodno. L'atmosphère prend une tonalité funèbre : les combattants sont « *retranchés dans le cimetière* »<sup>2</sup> ; Eric allume au-dessus de Conrad blessé au ventre, « *une des lanternes de fer qu'on suspend dans ce pays-là sur les tombes* »<sup>3</sup>. Au-delà des détails réalistes tels que le paquet de pansements fourrés dans la pluie, le verre de rhum sans cesse rempli, l'essaim de moustiques autour du visage, Marguerite Yourcenar ne retient que la valeur allégorique propre à cette mort, sa charge symbolique : Eric observe : « *Lorsqu'il me fut enfin possible de m'occuper de lui, il avait déjà franchi cette démarcation idéale au-delà de laquelle on n'a plus peur de mourir* »<sup>2</sup> (...) « *En quelques heures, je le vis changer d'âge et presque changer de siècle (...) Il ressembla à n'importe quel mourant sans caractéristique de caste ou d'époque* »<sup>3</sup>. Pour éviter de le faire enfouir comme un chien dans un coin saccagé de cimetière, Eric a l'idée d'une espèce de funérailles. Débusqué à coup de crosse de la cave de sa cure, le prêtre donne une brève absoute « *avec autant de solennité que dans un chœur de cathédrale* »<sup>4</sup>. Comme Achille auprès de Patrocle, Eric rend ses derniers devoirs à son ami : tel un être tragique, il réintègre son destin : « *J'avais le curieux*

---

<sup>1</sup> *Le Coup de grâce*, p. 145.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, p. 231.

<sup>3</sup> *Le Coup de grâce*, p. 232.

<sup>4</sup> *Le Coup de grâce*, p. 233.

*sentiment d'avoir mené Conrad à bon port : tué à l'ennemi, béni par un prêtre, il rentrait dans une catégorie de destin qu'eussent approuvé ses ancêtres, il échappait aux lendemains »<sup>1</sup>. Le destin de ce duo tragique se scelle par une certitude qui marque l'issue de la quête : « Les regrets personnels n'ont rien à voir avec ce jugement auquel j'ai souscrit à nouveau pendant chaque jour de ces dernières vingt années, et l'avenir ne me fera probablement pas changer d'avis sur la chance que représente cette mort »<sup>1</sup>. Elle magnifie le personnage aux yeux d'Eric : « Si le fait de mourir est une espèce de montée en grade, je ne conteste pas à Conrad cette mystérieuse supériorité de rang »<sup>2</sup>.*

### **La mort subie**

Le récit orchestre la disparition successive des protagonistes qui fait partie de la routine de la guerre et ne suscite aucune émotion, si l'on excepte celle du médecin Paul Rugen qui bouleverse Eric : « *La vie continua chez nous avec son pourcentage habituel de misères, d'irritations et de catastrophes. Je vis ou j'appris la mort de quelques uns de mes rares amis* »<sup>3</sup>. Le sort du jeune Franz von Aland, dont le cadavre de supplicié fut retrouvé avec autour du cou la plaie noirâtre produite par la longue mèche flexible d'un rat de cave consommé n'ébranle pas le moins du monde Sophie : « *Sophie apprit la nouvelle de ma bouche, avec toutes les atténuations possibles, et je ne fus pas fâché de voir que cette image atroce ne faisait que s'ajouter chez elle à tant d'autres sans se nuancer de douleur* »<sup>4</sup>. Si le sort de Broussaroff, officier de la Russie impériale divise Conrad, qui est un de ses fanatiques, et Eric, qui le considère comme un incapable, le massacre des trois membres de la famille Loew – juifs partisans des bolcheviques – semble aller de soi, qu'il s'agisse du père abattu sur le seuil de la friperie, de la mère assommée par des soldats ou du fils Gregori qui bénéficie toutefois du « *privilege un peu galvaudé d'une belle mort* »<sup>5</sup>.

### **La mort cherchée**

Prisonnier d'un labyrinthe dont il ne peut s'échapper, « *le héros veut mourir pour rompre une situation, et c'est cette volonté qu'il appelle déjà la mort.*

---

<sup>1</sup> *Le Coup de grâce*, p. 233.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, p. 234.

<sup>3</sup> *Le Coup de grâce*, p. 194.

<sup>4</sup> *Le Coup de grâce*, p. 181.

<sup>5</sup> *Le Coup de grâce*, p. 237.



*Aussi la tragédie devient-elle un ordre étranger où la mort se décline au pluriel* »<sup>1</sup>. Alors que les autres personnages subissent leur destin, Sophie tend toute sa volonté vers un seul point la mort, dont elle prend délibérément l'initiative, qu'elle construit pas à pas, pour en faire un accomplissement, une possession ultime, à défaut de toutes les autres. A partir du mois de novembre, marqué par la mort du chien Texas qui préfigure celle de l'héroïne, « *l'espace temporel semble, dans cette atmosphère de camp retranché, prendre une opacité homogène, et (...) les indices proleptiques de la mort de Sophie (neuf fois annoncée (...)) lui donnent la pente continue et fatale du temps de la tragédie* »<sup>2</sup>.

### **Un présage fatal : le chien Texas déchiqueté**

Comme la mort du faucon pour Antinoos dans Mémoires d'Hadrien, comme la libération des lapins pour Zénon dans L'Oeuvre au noir, comme la mort du chien Trier pour Marguerite ou celle de Misca pour son grand-père, sans oublier celle de Red pour son père, dans Le Labyrinthe du monde, « *le corps réduit en bouillie du chien Texas déchiqueté par une grenade préfigure le visage de Sophie à moitié emporté par la balle d'Eric tirée à bout portant* »<sup>3</sup>. « *Dans l'écriture yourcenarienne, seul le chien échappe au glaçage des affects* »<sup>4</sup>. Après avoir reconnu qu'il était le seul à l'aimer, Sophie noie son chagrin dans l'alcool qui lui communique une ivresse mortelle, donne à son corps une rigidité de cadavre. « *La mort du chien cristallise son immense désespoir. Elle dénonce dans une mise en abyme sanglante cette solitude sans issue d'enfant sans avenir, à la lignée brisée* »<sup>4</sup>. C'est à l'endroit où Eric l'enterre qu'elle lui dit adieu avant son départ à Munau. A la mort du jeune géant blond qui tombe de l'échelle, « *elle jeta sur lui le même regard dur et tendre qu'elle avait accordé au chien Texas un soir de novembre, et s'agenouilla pour lui fermer les yeux* »<sup>5</sup>.

### **Une mort scandée au fil du récit**

Le narrateur est sensible à l'éclat de ses yeux qui laissent une trace indélébile dans sa mémoire : « *Ces yeux qui disaient tout se troublèrent de nouveau, et je ne les ai vus briller avec une limpidité admirable qu'une seule fois,*

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Sur Racine*, Editions du seuil, 1963, p. 35.

<sup>2</sup> Anne-Yvonne Julien, op. cit., p. 144.

<sup>3</sup> Pascale Doré, op. cit., p. 66.

<sup>4</sup> Pascale Doré, op. cit., p. 59.

<sup>5</sup> Pascale Doré, op. cit., p. 64.

*dans des circonstances dont le souvenir ne m'est que trop présent* »<sup>1</sup>. Si le souvenir de Sophie devient, pour le narrateur, flou et décoloré après la mort de Conrad, « *depuis l'image a été renforcée dans un bain d'acide* »<sup>2</sup>, où, bien sûr, il faut reconnaître le passage de la mort. Elle mise sa vie, telle une acrobate ou une martyre dans « *l'escrime épuisante* »<sup>3</sup> qui l'oppose à Eric, forcé de « *résister au poids d'un être qui s'abandonnait tout entier sur sa pente* »<sup>4</sup>. Comme pour Conrad, Eric note qu'« *elle n'a pas assez vécu pour thésauriser son passé* »<sup>3</sup>. Les instants forts du récit, telle la nuit du bombardement aérien, sont tous confrontés à la scène finale : « *Tous mes souvenirs de Sophie sont nocturnes, excepté le dernier qui a la couleur blafarde de l'aube* »<sup>5</sup> - (...) - « *Maintenant qu'elle est morte, (...) je me sais gré d'avoir une fois baisé cette bouche* »<sup>6</sup>. A partir de cette scène, Eric compte les entretiens qu'il a eus avec elle : « *J'ai encore eu avec Sophie deux entrevues sans témoin, avant que tout ne fût accompli* »<sup>7</sup>. Le pardon qu'elle demande à Eric le soir de Noël où il l'a giflée constitue « *les dernières douceurs qu'elle (lui) ait dites de sa vie* »<sup>8</sup>. Sa disparition un jour de neige hante Eric : « *Sophie morte n'est jamais revenue me poursuivre comme le faisait à cette époque Sophie disparue* »<sup>9</sup>.

### **Les étapes anticipatives**

Les dangereuses missions que confie Eric à Sophie envoyée sur le front l'aguerrissent, la familiarisent avec le danger de mort : « *Un jour, je réussis à l'obliger à porter sur le dos une charge de munitions jusqu'en première ligne : elle accepta avec avidité cette chance de mourir* »<sup>10</sup>. Deux autres scènes figurent à la perfection une première mort de Sophie : celle de la nuit de bombardement où Eric l'attire sur le balcon, avant la chute d'un obus qui provoque la mort d'un cheval et la fait se jeter sur la poitrine de son ami qui interrompt avec sauvagerie leur étreinte : « *A partir de ce soir-là, tout se passa comme si l'un de nous deux*

---

<sup>1</sup> *Le Coup de grâce*, p. 156.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, p. 234.

<sup>3</sup> *Le Coup de grâce*, p. 164.

<sup>4</sup> *Le Coup de grâce*, p. 158.

<sup>5</sup> *Le Coup de grâce*, p. 188.

<sup>6</sup> *Le Coup de grâce*, p. 192.

<sup>7</sup> *Le Coup de grâce*, p. 193.

<sup>8</sup> *Le Coup de grâce*, p. 203.

<sup>9</sup> *Le Coup de grâce*, p. 218.

<sup>10</sup> *Le Coup de grâce*, p. 172.

*était déjà mort, moi, en ce qui la concernait, ou elle (...) »<sup>1</sup>. La seconde scène qui coïncide avec le retour d'Eric de Lilienkronn où il apprend que Sophie est passée aux Rouges et passe pour une espionne aux yeux de Conrad, corrobore cette première mort, équivaut à une disparition radicale : « *A partir de ce jour, Sophie fut aussi définitivement enterrée pour nous que si j'avais ramené de Lilienkronn son cadavre troué d'une balle (...) Il avait suffi de la disparition de Sophie pour faire régner dans cette maison sans femmes (...) un calme qui était celui du couvent d'hommes et de la tombe »<sup>2</sup>.**

### **Le verdict du destin : la mort comme absolu**

Le départ définitif de Sophie de Kratovicé répond à une impulsion irrésistible du destin : « *Le héros se sent toujours agi par une force extérieure à lui-même, par un au-delà très lointain et terrible dont il se sent le jouet »<sup>3</sup>. Le narrateur le confirme lorsqu'il écrit : « *J'ai l'impression très nette que Sophie à partir d'un certain moment avait pris en main les commandes de sa destinée »<sup>4</sup>. La rencontre d'Eric et de Sophie n'est qu'un rendez-vous du destin : « *Le destin boucla sa boucle au petit village de Kovo, au confluent de deux cours d'eau aux noms imprononçables, peu de jours avant l'arrivée des troupes polonaises »<sup>4</sup>. La présence de Sophie au sein « *d'un régiment bolchevique (...) cantonné dans les anciens ateliers (...) de la filature Warner »<sup>5</sup> permet d'éliminer toute accusation d'espionnage et donne raison à la confiance qui lui donnait Eric : « *C'est moi seul qui essayais déjà de prononcer sur elle ce verdict d'acquiescement que Sophie a pu en toute justice se rendre à elle-même au moment de sa mort »<sup>6</sup>. Sophie fait partie de la poignée de survivants « *mis en demeure de choisir entre la noyade et l'exécution* », « *obligés de se rendre sans illusions sur le sort qui les attendait »<sup>7</sup>. La grandeur pour Antigone comme pour elle « *consiste à assumer leur condition de sujets hantés par une première mort et de faire de leur seconde mort un accomplissement »<sup>8</sup> (...) Elles vont toutes deux « *d'une mort à l'autre, sans écart possible, si ce n'est d'ériger cette mort en absolu »<sup>9</sup>.********

---

<sup>1</sup> *Le Coup de grâce*, p. 193.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, p. 225.

<sup>3</sup> Roland Barthes, op. cit., p. 40-41.

<sup>4</sup> *Le Coup de grâce*, p. 235.

<sup>5</sup> *Le Coup de grâce*, p. 236.

<sup>6</sup> *Le Coup de grâce*, p. 226.

<sup>7</sup> *Le Coup de grâce*, p. 237.

<sup>8</sup> Pascale Doré, op. cit., p. 100.

<sup>9</sup> Pascale Doré, op. cit., p. 104.

## Une mort ritualisée

Sophie règle sa mort avec la même exactitude, la même souveraineté que celle d'une maîtresse de maison qui dirige une soirée mondaine. Lorsqu'Eric s'apprête à l'interroger, les deux soldats qui l'entourent « *auraient aussi bien pu être des huissiers chargés de l'annoncer au cours d'une soirée dans le monde* »<sup>1</sup>. Au moment de son exécution, elle adresse au jardinier Michel « *le signe discret et péremptoire d'une maîtresse de maison qui donne un dernier ordre au domestique en présence de ses invités* »<sup>2</sup>. Cette élégance suprême, qui ne détone pas chez la jeune Comtesse de Reval, loin de la pousser à revendiquer le privilège d'être épargnée, s'accommode au contraire d'une extrême simplicité qui la fait paraître « *vêtue, chaussée comme les autres* », tel « *un très jeune soldat* »<sup>3</sup>. Elle affiche même « *l'air désinvolte d'un garçon qui vient de se faire exempter d'une corvée* », et elle siffle Tipperary. Aussi étrangère à son sort que s'il ne la concernait pas, elle fait preuve d'un détachement empreint de dignité : « *C'était bien Sophie, et elle me fit de loin un signe de tête indifférent et distrait d'une femme qui reconnaît quelqu'un mais ne tient pas à être abordée* »<sup>3</sup>. Le matin de son exécution, elle ignore Eric : « *Ses yeux distraits ne parurent pas s'apercevoir de ma présence* »<sup>4</sup>. Au moment de la mort du Petit-Prussien, « *elle a l'élégance de détourner la tête comme une femme s'efforçant de ne pas voir un geste obscène* »<sup>2</sup>.

Comme Hadrien et comme Zénon, elle atteint au moment de la mort une sérénité qui « *était celle qu'on ne peut jamais ôter complètement à un être qui a connu le bonheur sous ses formes les plus élémentaires et les plus sûres* »<sup>5</sup>. Si le narrateur s'interroge sur son origine, qu'il est tenté d'attribuer au jeune géant blond, le russe qui fut son dernier amant, le lecteur penche pour la seconde hypothèse : « *Cette tranquillité provenait-elle de l'approche de la mort et de l'habitude du danger ?* »<sup>5</sup>. Si elle repousse à deux reprises la proposition d'Eric de faire tout son possible pour la sauver, ce n'est pas pour ne rien lui devoir, mais parce que ce serait déroger au code de l'honneur : « *nous nous serions déshonorés pour rien si nous avions proposé à nos camarades d'épargner cette seule femme, et une femme dont personne n'ignorait qu'elle avait passé à l'ennemi* »<sup>6</sup>. La mort

---

<sup>1</sup> *Le Coup de grâce*, p. 239.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, p. 246.

<sup>3</sup> *Le Coup de grâce*, p. 238.

<sup>4</sup> *Le Coup de grâce*, p. 245.

<sup>5</sup> *Le Coup de grâce*, p. 241.

<sup>6</sup> *Le Coup de grâce*, p. 244.

lui semble aller de soi parce qu'elle lui permet de partager le sort de ses compagnons d'armes. C'est la conséquence directe du parti qu'elle a choisi.

Elle s'y prépare comme on se prépare à un rituel : « *D'un geste distrait, elle avait commencé à déboutonner le haut de sa veste comme si j'allais appuyer le revolver à même le cœur !* »<sup>1</sup>. Mise en parallèle avec la phrase d'Eric : « *A défaut d'autres possessions, nous pouvons aussi bien lui laisser l'initiative de sa mort* »<sup>2</sup>, le geste de Sophie équivaut de toute évidence à un sacrifice, au don d'elle-même à son exécuteur. Telle Hilzonde<sup>3</sup>, la mère de Zénon, telle Marcella Ardeati<sup>4</sup>, Sophie au moment de mourir vit les instants les plus forts qui la font respirer trop vite : « *Grâce divine et coup de grâce, la seconde mort de ces amantes figure tous les sens d'un mot qui signifie à la fois don, plaisir, supplication, remerciement et beauté : sacrifice de leur vie pour la cause qu'elles défendent, jouissance dans la mort qu'elles ont appelée de tous leurs vœux (...) libération de cet espace d'entre-deux morts qui les maintenaient prisonnières du passé, passage de l'état d'assujettie à celui de Sujet* »<sup>5</sup>.

Si la mort de Sophie, obstinément cherchée, apparaît comme l'étape ultime d'une quête tragique, elle marque aussi « *la réussite paradoxale (d'une) quête amoureuse* »<sup>6</sup> qui tient une place essentielle dans Le Coup de grâce.

## **II. La quête d'un amour impossible : fougue et fulgurance de la passion**

Alors que « *la femme joue rarement dans les destinées héroïques, un autre rôle que celui de la trahison* », ou celui, « *très passif, de dévouement à une cause alors qu'elle n'a point, en tant qu'amante, de part à la grandeur* »<sup>7</sup>, Sophie, au contraire, comme Electre, Antigone, Brunnhild, voire Judith s'impose à l'admiration d'Eric par ses qualités de courage qui lui permettent « *de porter sur le dos une charge de munitions jusqu'en première ligne* »<sup>8</sup> et de mourir sans remuer les lèvres. Mais cette nature altière, cette générosité du cœur, cette droiture faite de fermeté et d'innocence coïncident, dans le récit, avec la naissance de la

---

<sup>1</sup> *Le Coup de grâce*, p. 247.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, p. 235.

<sup>3</sup> Dans *L'Oeuvre au Noir*, Folio, 1968.

<sup>4</sup> Dans *Denier du rêve, Œuvres romanesques*.

<sup>5</sup> Pascale Doré, op. cit., p. 104.

<sup>6</sup> Pascale Doré, op. cit., p. 105.

<sup>7</sup> *La Symphonie héroïque*, p. 1661.

<sup>8</sup> *Le Coup de grâce*, p. 172.

passion qui la révèle à elle-même, avant que le refus d'Eric n'entraîne sa dégradation.

Au début du récit, la jeune fille passe presque inaperçue aux yeux d'Eric qui évoque le bonheur parfait goûté auprès de Conrad à Kratovicé, dans une espèce de paradis calme, sans interdiction ni serpent : « *Quant à la jeune fille, elle était mal coiffée, négligeable, se gorgeait de livres que lui prêtait un petit étudiant juif de Riga, et méprisait les garçons* »<sup>1</sup>. Laura Brignoli s'avance trop lorsqu'elle prétend : « *L'harmonie ne règne dans une telle époque idéale qu'en l'absence de Sophie* »<sup>2</sup>. C'est au retour à Kratovicé d'Eric, après son service militaire en Allemagne, que l'irruption de la passion va tout bouleverser.

La quête amoureuse, dans Le Coup de grâce doit sa réussite au paradoxe sur lequel elle repose : alors qu'elle suit un déroulement parfaitement classique : - coup de foudre, aveu, stupeur, simulacre d'union – elle se heurte, en profondeur, à un non-dit du texte, au secret douloureux qu'Eric se refuse à divulguer à Sophie : celui de son amitié inavouable pour son frère Conrad, analogue au penchant interdit d'Alexis ou d'Emmanuel.

### ***La grammaire de l'intrigue : « une configuration polémique »***

Selon l'analyse d'Hélène Marchand, « *les aveux de Sophie mettent Eric dans une position équivoque vis-à-vis d'elle et de son frère. Sans le savoir, Sophie attaque l'intégrité affective d'Eric et le force à se retrancher dans une attitude hypocrite. L'intrigue se joue autour de ses efforts pour séduire Eric et de la résistance obligée du jeune homme* ». Les deux personnages « *se livrent une guerre d'usure où la solution du mouvement de l'un des protagonistes constitue le problème de l'autre* » : il s'agit d'une « *configuration polémique* » comme la définit la « *grammaire des mouvements* »<sup>3</sup> (...) « *Sophie s'engage dans la guerre d'usure avec Eric sans connaître son orientation sexuelle préférée, ce qui rend sa quête auprès de lui illusoire* »<sup>4</sup>. Lorsque Sophie quitte Kratovicé incognito, « *en gardant le silence, en profitant de l'amitié de Sophie sans avoir à s'engager*

---

<sup>1</sup> *Le Coup de grâce*, p. 145.

<sup>2</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 104.

<sup>3</sup> Hélène Marchand, *Fiction, semblance et crédibilité. Incursion dans deux univers de Marguerite Yourcenar*. Les Editions Balzac, 1993, p. 156. La note 3 précise que Pavel a jeté les fondements de « la grammaire de l'intrigue » en 1976 en analysant les tragédies de Corneille.

<sup>4</sup> Hélène Marchand, op. cit., p. 167.

envers elle et à choisir, Eric se venge de l'attaque portée contre sa vie affective »<sup>1</sup>. (...) « Eric déduit de l'attitude de Sophie que Volkmar lui a divulgué son secret, mais l'événement n'est pas raconté »<sup>2</sup> (...) « Son attitude blesse Sophie qui se défend puis qui, momentanément vaincue, quand on lui apprend le secret d'Eric, arrive à se venger à son tour au dernier acte, dans le mouvement où elle exige d'Eric le coup de grâce »<sup>1</sup>. Il apparaît donc que si la guerre d'usure que se livrent les deux protagonistes correspond bien à un « combat à l'issue scellée d'avance » où « les deux héros sont contraints de jouer tantôt le bourreau, tantôt la victime »<sup>3</sup>, la quête amoureuse ne saurait cependant se réduire à la relation sado-masochiste dans laquelle on voudrait l'enfermer, faute d'y voir une posture obligée, un travestissement nécessaire emprunté par le héros « cuirassé de refus », « barricadé en quelque sorte contre la vie »<sup>4</sup>.

L'évolution de la passion, de sa naissance à la rupture, permet de suivre la dialectique de la quête, que tous les obstacles semblent vouer à l'impossible, mais dont l'enjeu véritable, apparu seulement au moment de la mort de Sophie, rejoint celui d'un accomplissement de soi, d'un accès à « la sérénité (...) qu'on ne peut jamais ôter complètement à un être qui a connu le bonheur sous ses formes élémentaires et les plus vives »<sup>5</sup>.

### 1. L'évolution de la passion

Le retour d'Eric et de Conrad à Kratovicé est marqué par « l'irruption de l'impétueuse passion de Sophie pour Eric. Une passion totale qui se manifeste et exige des réponses »<sup>6</sup>. Alors que Pascale Doré ne retient, dans « l'espace romanesque où Sophie apparaît (...) d'autres éléments et d'autres liens que négatifs et mortifères »<sup>7</sup>, le lecteur saisit, dans ses retrouvailles la fraîcheur, l'insouciance joyeuse de la Nora initiale de Maison de poupée, qui a su présenter « en elle des forces de joie dionysiaques au cœur de cet hiver de guerre »<sup>8</sup>, la

<sup>1</sup> Hélène Marchand, op. cit., p. 157.

<sup>2</sup> Hélène Marchand, op. cit., p. 171.

<sup>3</sup> Hélène Marchand, op. cit., p. 156.

<sup>4</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 75.

<sup>5</sup> *Le Coup de grâce*, p. 241.

<sup>6</sup> Carminella Biondi, op. cit., p. 32.

<sup>7</sup> Pascale Doré, op. cit., p. 125.

<sup>8</sup> Anne-Yvonne Julien, op. cit., p. 148.

beauté d'un souvenir que le narrateur garde intact, vingt ans après l'événement : « *J'espère que notre vie côte à côte a laissé à Sophie quelques souvenirs aussi beaux que les miens* »<sup>1</sup>.

### ***La naissance de la passion***

Tandis que « *Michel, affublé d'une livrée par-dessus son pantalon de soldat* » ouvre la porte et soulève « *à bout de bras une lanterne d'écurie dans le vestibule où l'on n'allumait plus de lustres* », Eric voit apparaître au haut des marches de l'escalier d'honneur « *la tête ébouriffée et blonde* » de Sophie, qui « *se coule le long de la rampe d'une seule glissade* », se jette au cou des arrivants « *avec des rires et des bonds de joie* », risque un tour de valse avec son frère avant de s'arrêter devant Eric, « *rouge comme à la fin d'un bal* »<sup>2</sup> et de « *s'éclipser avec une souplesse de jeune chatte redevenue sauvage* »<sup>3</sup>. Le baiser de Sophie prend une valeur inaugurale : « *Dès le premier émoi du retour, elle m'avait embrassé à pleines lèvres, et je ne pouvais m'empêcher de songer avec une certaine mélancolie que c'était là mon premier baiser de jeune fille, et que mon père ne m'avait pas donné de sœur. Dans la mesure du possible, il est bien entendu que j'adoptai Sophie* »<sup>3</sup>.

### ***La quête d'un secret, pressenti et partagé***

Dès son apparition en haut de l'escalier d'honneur, Eric est frappé par la beauté de Sophie : « *- Quant à Sophie, elle avait perdu la bouffissure de l'adolescence ; elle était belle ; la mode des cheveux courts lui seyait* »<sup>4</sup> - Le narrateur se livre, à son propos à une véritable quête, qui le pousse à s'interroger sur ce qui se cache derrière « *sa grâce hagarde et farouche* », « *la pâleur de son visage et de ses mains* », « *son aspect d'adolescence blessée* », ses yeux douloureusement élargis. Un sens aigu de l'observation, un souci d'exactitude lui font pressentir la vérité, le poids d'un secret horrible : « *Il était évident que seules deux années de guerre n'avaient pas suffi pour modifier chaque trait de cette*

---

<sup>1</sup> *Le Coup de grâce*, p. 164.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, p. 152.

<sup>3</sup> *Le Coup de grâce*, p. 153.

<sup>4</sup> *Le Coup de grâce*, p. 151.



*figure dans le sens de l'entêtement et du tragique (...) »<sup>1</sup>. « Je sentais qu'il s'était passé pour elle quelque chose de plus essentiel que le bouleversement de son pays et du monde, et je commençais enfin à comprendre ce qu'avaient dû être ces mois de promiscuité avec des hommes mis hors d'eux-mêmes par l'alcool et la surexcitation continuelle du danger »<sup>2</sup>. Cette intuition souveraine, cette attention à l'autre permet à Eric de découvrir en Sophie « une enfant outragée par le soupçon même du désir »<sup>2</sup>, « d'approuver pleinement le désespoir de Sonia »<sup>2</sup>, d'apprendre un matin « le secret connu de tous, que ses camarades pourtant ont eu l'élégance de taire jusqu'au bout, de sorte que Conrad ne l'a jamais su. Sophie avait été violée par un sergent lithuanien, blessé depuis et évacué sur l'arrière. L'homme était ivre, et il était venu le lendemain s'agenouiller dans la grande salle devant trente personnes et pleurnicher en demandant pardon ; et cette scène avait dû être pour l'enfant plus écoeurante encore que le mauvais quart d'heure de la veille »<sup>2</sup>.*

La réaction d'Eric, après la connaissance de ce secret, prouve sa délicatesse, son humanité : « Si grande qu'ait pu être par la suite mon intimité avec Sophie, je n'ai jamais eu le courage de faire allusion à ce malheur : c'était toujours entre nous un sujet toujours écarté et toujours présent »<sup>3</sup>. (...) « Chose étrange ce récit me rapprocha d'elle. Parfaitement innocente ou parfaitement gardée, Sophie ne m'eût inspiré que les sentiments de vague ennui et de gêne secrète que m'avaient fait éprouver à Berlin les filles amies de ma mère ; souillée, son expérience avoisinait la mienne, et l'épisode du sergent équilibrait bizarrement pour moi le souvenir unique et odieux d'une maison de femmes à Bruxelles »<sup>3</sup>. Cette connivence illustre bien ce que Marguerite Yourcenar a voulu montrer, « cette intimité ou cette ressemblance plus forte que les conflits de la passion charnelle (...) plus forte même que les rancoeurs du désir frustré ou de la vanité blessée, ce lien fraternel si serré qui les unit quoi qu'ils fassent »<sup>4</sup>. Pascale Doré prétend, à tort, qu'« Eric s'intéresse vraiment à Sophie lorsqu'il apprend qu'elle a été violée, comme si la femme n'était abordable que déjà blessée, salie, dépossédée d'elle-même », (...) « lorsque sa dimension féminine s'impose à ses yeux »<sup>5</sup> : Une lecture aussi réductrice prête à Eric un penchant sadique, une forme de morbidité liée à la femme, alors que, si Sophie avait été un homme, le narrateur eût réagi de la même façon.

---

<sup>1</sup> *Le Coup de grâce*, p. 154.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, p. 155.

<sup>3</sup> *Le Coup de grâce*, p. 156.

<sup>4</sup> *Le Coup de grâce*, Préface, p. 131.

<sup>5</sup> Pascale Doré, op. cit., p. 129.

### ***Les stigmates de la passion***

Il est primordial que le récit du viol précède celui de l'aveu, dans la mesure où, Eric suivant dans la quête amoureuse les changements les plus imperceptibles sur le visage de Sophie pourrait les attribuer à la honte qu'elle éprouve d'être parmi des hommes qui savent qu'elle a été violée : « *Le lendemain de mon retour à Kratovicé, les profondes rougeurs de Sophie, ses disparitions soudaines, ce regard de biais qui convenait si mal à sa droiture, me firent croire au trouble tout naturel d'une jeune fille naïvement attirée par un nouveau venu. Plus tard, averti de sa mésaventure, j'appris à interpréter moins incorrectement ces symptômes d'humiliation mortelle qui se produisaient aussi en présence de son frère* » (...) « *Je mis des semaines à m'apercevoir que ces joues tantôt plus pâles, tantôt plus roses, le visage et ces mains à la fois tremblant et maîtrisés, et ces silences, et ce flux de paroles précipitées, signifiaient autre chose que la honte, et même davantage que le désir* »<sup>1</sup>.

### ***La scène de l'aveu***

Exaspérée par la froideur d'Eric, Sophie tranche la situation, au bout de quelques semaines en passant aux aveux, choisissant le parti de la franchise : « *Pendant des semaines, Sophie passa par toutes les affres des amoureuses qui se croient incomprises, et s'exaspèrent de l'être ; puis irritée par ce qu'elle prenait pour une bêtise, elle se lassa d'une situation qui ne plaît qu'aux imaginations romanesques, et, romanesque, elle ne l'était pas plus qu'un couteau. J'eus des aveux qui se croyaient complets* (...)

- *Eric, - et elle appuyait lourdement son menton sur ses mains croisées, - j'aime mieux vous dire tout de suite que je suis devenue amoureuse de vous... Quand vous voudrez, vous comprenez ? Et même si ce n'est pas sérieux...*

- *Avec vous, c'est toujours sérieux, Sophie.*

- *Non, dit-elle, vous ne me croyez pas.* »<sup>2</sup>

Cet aveu qui a pour cadre « *une des cahutes du parc* »<sup>2</sup>, une table de sapin sentant la résine, sur laquelle Sophie pose « *ses bras fermes* »<sup>2</sup> qu'Eric effleure « *gauchement* »<sup>2</sup>, avant de « *continuer à tracer à l'encre sur une table*

---

<sup>1</sup> *Le Coup de grâce*, p. 157.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, p. 160-161.

*d'état-major un pointillé de moins en moins sûr »<sup>1</sup>, prouve aussi bien la candeur, l'ingénuité de Sophie, que son absence de calculs, la franchise d'un être qui s'offre « sans détour », qui dédaigne les apprêts pour se mettre à nu : « Comme pour éviter jusqu'au soupçon de se chercher en moi des complices, Sophie avait choisi sa plus vieille robe, son visage sans fard, deux escabeaux de bois, et le voisinage de Michel qui fendait des bûches dans la cour. A cet instant où elle croyait atteindre au comble de l'impudeur, cette ingénuité eût ravi toutes les mères »<sup>1</sup>.*

### ***La réaction d'Eric***

Lorsqu'il découvre la passion de Sophie, Eric se sent en danger ; homme d'action et non personnage de quête, il attribue sa stupeur à sa condition d'adolescent qui ne s'est jamais interrogé sur lui-même : « Pris dans une série de décisions toutes définitives, pas plus qu'un animal, je n'avais eu le temps d'être un problème à mes propres yeux. Mais si l'adolescence est une époque d'inadaptation à l'ordre naturel des choses, j'étais resté plus adolescent, plus inadapté que je ne le croyais, car la découverte de ce simple amour de Sophie provoqua en moi une stupeur qui allait jusqu'au scandale. Dans les circonstances où je me trouvais, être surpris, c'est être en danger, et être en danger, c'est bondir »<sup>2</sup>. L'aveu de Sophie est perçu comme un coup direct qui suscite une admiration pour sa droiture : « Il y avait chez Sophie une droiture déconcertante qui multipliait les chances d'erreur » (...) « Si j'eusse aimé Sophie, c'eût été pour ce coup droit assené par un être en qui je me plaisais à reconnaître le contraire d'une femme »<sup>2</sup>. Néanmoins la haine qu'Eric s'imagine lui devoir est tempérée par la satisfaction de sa vanité : « Par un retour sur soi-même toujours facile aux natures probes, elle se crut perdue par l'audace de son propre aveu : c'était ne pas se douter que l'orgueil a sa reconnaissance comme la chair (...) son don complet de soi me raffermissait (...) dans ma dignité ou ma vanité d'homme »<sup>3</sup>. A la franchise totale de Sophie, Eric oppose un attentisme, une force d'inertie qui s'explique uniquement par le danger de céder à une passion qui conduit à la mort : « Je n'eus pas trop de toute mon inertie pour résister au poids d'un être qui

---

<sup>1</sup> *Le Coup de grâce*, p. 162.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, p. 159.

<sup>3</sup> *Le Coup de grâce*, p. 163.

*s'abandonnait tout entier à sa pente* »<sup>1</sup>. Le narrateur assimile l'attitude de la jeune fille à un sacrifice de sa vie : « *Rien ne m'émeut comme le courage ; un si total sacrifice méritait de ma part la confiance la plus entière (...) Je ne regrette pas de m'être livré à Sophie autant qu'il était en moi de le faire* »<sup>2</sup>. Son attitude est totalement ambivalente puisqu'il se livre à elle, tout en se refusant charnellement : « *Je me suis souvent dit que Sophie avait peut-être accueilli mon premier refus avec un soulagement secret et qu'il y avait dans son offre une bonne part de sacrifice* »<sup>3</sup>.

### ***Les temps forts de la passion : entre Eros et Thanatos***

Entre la scène de l'aveu qui se situe en septembre et la fuite de Sophie en février, date symbolique de sa première mort pour Eric, la quête amoureuse connaît six points forts qui marquent aussi bien l'ambivalence que l'authenticité d'une passion reconnue par tous au château : « *Tout Kratovicé parlait avec attendrissement ou avec gaieté de la passion de Sophie pour moi* »<sup>4</sup> (...) « *Tout Kratovicé nous croyait amants, ce qui la flattait je suppose, et qui d'ailleurs m'arrangeait aussi* »<sup>5</sup>. Le duel tragique oppose à Eric une adversaire à sa mesure, « *capable d'introduire un univers autre de valeurs, même s'il est porté a priori par le dire de la passion* »<sup>6</sup>. La guerre d'usure connaît bien peu de « *temps de pause* » qui attestent « *de l'authenticité d'une passion dont on reconnaît allusivement la grandeur* »<sup>6</sup> : le premier, celui du pavillon de chasse en octobre, le second, la nuit de jalousie passée par Sophie devant le miroir de sa chambre. Le troisième temps fort est marqué, en novembre, par l'équipée de Riga, qui a des conséquences désastreuses pour l'héroïne. Les trois autres marquent le triomphe de Thanatos, car ils sont autant de présages de sa disparition : la mort du chien Texas en novembre, la nuit du bombardement, en décembre et la scène de la gifle à Noël.

---

<sup>1</sup> *Le Coup de grâce*, p. 158.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, p. 153.

<sup>3</sup> *Le Coup de grâce*, p. 165.

<sup>4</sup> *Le Coup de grâce*, p. 157.

<sup>5</sup> *Le Coup de grâce*, p. 187.

<sup>6</sup> Anne-Yvonne Julien, op. cit., p. 143.

### Scène du parc : griserie de la passion

Tandis qu'au moment de l'aveu, Eric se montre enivré « *par cette tendresse toute récente comme par l'introduction d'un nouveau thème musical* »<sup>1</sup>, « *il se montre bientôt incapable de se passer de cet alcool* »<sup>2</sup> dont il entendait bien ne pas se griser. Ses reconnaissances à travers le parc, aux côtés de Sophie, lui laissent un souvenir ému : « *J'aimais la pluie froide sur nos nuques, ses cheveux plaqués comme les miens, la toux qu'elle étouffait dans le creux de sa paume, ses doigts tourmentant un roseau le long de l'étang lisse et désert (...) Brusquement, elle s'adossait à un arbre et, pendant un quart d'heure, je la laissais me parler d'amour* »<sup>3</sup>. L'attente dans un pavillon de chasse est nocturne, comme tous les autres temps forts des rencontres : « *Un soir, trempés jusqu'aux os, nous dûmes nous réfugier dans les ruines d'un pavillon de chasse, nous enlevâmes nos vêtements, coude à coude dans l'étroite chambre encore munie d'un toit : je mettais une espèce de bravade à traiter cette adversaire en ami. Enveloppée d'une couverture de cheval, elle fit sécher dans le feu qu'elle venait d'allumer mon uniforme et sa robe de laine. Au retour, nous dûmes plusieurs fois nous planquer pour éviter les balles ; je la prenais par la taille, comme un amant, pour la coucher de force à côté de moi dans un fossé, par un mouvement qui prouvait tout de même que je ne voulais pas qu'elle meure. Au milieu de tant de tourments, je m'irritais de voir sans cesse monter dans ses yeux une espérance admirable : il y avait en elle cette certitude de leur dû que les femmes gardent jusqu'au martyre* »<sup>4</sup>. Dans une lettre à Volker Schloendorff, Marguerite Yourcenar reproche au cinéaste d'avoir fait de cette cène le « *prélude d'un moment où l'on fait l'amour* », au lieu de montrer les héros « *surpris par la tempête de neige fondue, se réfugier (...) dans cet abri, et se déshabiller avec gêne et bravade, pour attendre, enroulés dans des couvertures que le maigre feu sèche un peu leurs vêtements* »<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> *Le Coup de grâce*, p. 162.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, p. 162.

<sup>3</sup> *Le Coup de grâce*, p. 169.

<sup>4</sup> *Le Coup de grâce*, p. 169-170.

<sup>5</sup> *Lettre à Volker Schloendorff*, in *Lettres à ses amis et quelques autres*, 2-10 janvier 1977, p. 518.

## Nuit devant le miroir : ravage de la jalousie

Rebutée par Eric, Sophie se cherche des rivales qu'Eric a « *l'imprudence de ne pas inventer* »<sup>1</sup>. Désespérée lorsqu'il lui dit que s'il avait eu besoin d'une femme, « *c'était elle la dernière* »<sup>2</sup> qu'il serait aller chercher, elle monte à sa chambre en sanglotant. C'est l'imagination du narrateur qui la suppose passer « *la nuit penchée sur le miroir (...) à se demander si vraiment son visage, son corps ne pouvaient plaire qu'à des sergents pris de boisson, et si ses yeux, sa bouche, ses cheveux desservaient l'amour qu'elle portait au cœur. La glace lui renvoya des yeux d'enfant et d'ange (...) des joues couleur de soleil et de neige ; une bouche dont le rose bouleversant faisait presque trembler ; et des cheveux blonds comme ce bon pain dont nous n'avions plus* »<sup>2</sup>.

## Les égarements de la passion : l'équipée de Riga

Pour fuir Sophie, Eric se désigne pour Riga où il va discuter des « *conditions de la prochaine offensive* ». Lorsqu'il se retrouve vers quatre heures du matin dans une chambre du seul hôtel passable de la ville lugubre, en novembre, en compagnie d'une des Hongroises, l'esprit juste assez lucide pour se dire qu'il aurait préféré la Juive, il reconnaît que son attitude relève aussi bien de la lâcheté que de l'aveuglement : « *Mettons qu'il y ait eu dans tant de conformité aux usages quatre-vingt-dix-huit pour cent du désir de ne pas me singulariser vis-à-vis de nos camarades, et le reste de défi adressé à moi-même (...) Les intentions d'un homme forment un écheveau si embrouillé qu'il m'est impossible, à la distance où je suis de tout cela, de décider si j'espérais ainsi me rapprocher de Sophie par des voies détournées, ou l'insulter en assimilant un désir que je savais le plus pur du monde à une demi-heure passée sur un lit en désordre dans les bras de la première venue. Un peu de mon dégoût devrait forcément rejaillir sur elle, et je commençais à avoir besoin d'être fortifié dans le mépris* »<sup>3</sup>. L'équipée de Riga pour Eric est l'équivalent de l'expérience du viol pour Sophie : l'une comme l'autre, loin de diminuer leur intimité, l'augmente au contraire ; le rapprochement s'impose dans l'observation des narrateurs : « *Sophie mentionnait sans la moindre réticence son unique expérience amoureuse* »<sup>4</sup>. Par un mimétisme étonnant,

---

<sup>1</sup> *Le Coup de grâce*, p. 172.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, p. 173.

<sup>3</sup> *Le Coup de grâce*, p. 176.

<sup>4</sup> *Le Coup de grâce*, p. 179.

Sophie s'applique à ressembler aux « putains » qui ont séduit Eric : « *Je crois qu'elle n'a commencé à prendre des amants que pour atteindre vis-à-vis de moi à ce degré de séduction qu'elle supposait aux filles perdues, (...) à descendre jusqu'à ce niveau de bassesse sensuelle où elle s'essayait de tomber pour me plaire* »<sup>1</sup>. Ces divers épisodes charnels, avec Franz von Aland ou avec un officier russe « *visent à faire taire un moment cet insupportable monologue d'amour qui se poursuivait au fond d'elle-même* »<sup>2</sup>. L'amante passionnée « *apparaît chaque matin comme une femme au désespoir, parce que l'homme qu'elle aimait n'était pas celui avec lequel elle venait de coucher* »<sup>3</sup>.

### **Un présage funeste : la mort de Texas**

Lorsqu'à la mort de son chien, Sophie vide une bouteille de cognac, Eric, prévenu par Chopin lui épargne la honte d'être découverte par quelqu'un dans cet état : non seulement il l'aide à monter les escaliers, mais il fait preuve à son égard, comme Egon vis-à-vis de Jeanne dans les Mémoires<sup>4</sup>, d'une grande humanité, découvrant le lit, entassant sur elle couvertures et manteaux, la dépouillant de ses vêtements : « *Je n'aurais pu lui dire que cette pâleur, ces taches, ce danger, et cet abandon plus complet que dans l'amour étaient rassurants et beaux* »<sup>5</sup>, confie le narrateur. Cette nuit d'ivresse annonce la mort de Sophie, Eric la montre « *inerte, plate, morte comme un cadavre, le pouls (...) à la fois follement agité et presque insensible* »<sup>6</sup>. Épuisée, découragée « *des fatigues d'un amour qui sans cesse changeait de forme* »<sup>7</sup>, la quête amoureuse de Sophie se transforme en quête de la mort. Sa folie la pousse à soigner des cas de typhus, à tomber malade elle-même. La sollicitude d'Eric, « *ces égards, cette tendresse, ces caresses de la main effleurant ses cheveux* » ne suffisent pas à l'apaiser, mais renforcent l'intimité : « *La colère, la répugnance, l'attendrissement, l'ironie, un vague regret de ma part, et de la sienne une haine naissante, tous les contraires nous collaient l'un à l'autre, comme deux amants ou deux danseurs. Ce lien si*

---

<sup>1</sup> *Le Coup de grâce*, p. 179.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, p. 181.

<sup>3</sup> *Le Coup de grâce*, p. 182.

<sup>4</sup> *Quoi ? L'éternité*, p. 1304.

<sup>5</sup> *Le Coup de grâce*, p. 186.

<sup>6</sup> *Le Coup de grâce*, p. 185.

<sup>7</sup> *Le Coup de grâce*, p. 187.

*désiré existait véritablement entre nous, et le pire supplice de ma Sophie a dû être de le sentir à la fois si étouffant et si impalpable »<sup>1</sup>.*

### **La nuit de bombardement : le baiser**

L'acmé de la passion tragique a pour cadre le paysage clair d'une nuit glacée où « *le carré de lumière* »<sup>1</sup> qui se découpe sur le balcon de Sophie, « *au second étage de l'aile droite* »<sup>2</sup> du château appelle le danger sur tous les habitants, quand un avion ennemi tourne dans le ciel verdâtre et lâche une bombe du côté de l'étang. L'attitude étrange d'Eric qui ferme les volets pour les rouvrir ensuite, sans savoir pourquoi, prouve, non seulement l'ambivalence de cette passion, mais la dangereuse proximité d'Eros et de Thanatos qui pousse les deux protagonistes à partager la mort ensemble, à savourer le risque de la friser. On peut rapprocher l'impression de Sophie : « *- Mais si j'étais heureuse, (...)elle avait retrouvé cette voix à la fois rude et douce qui m'émouvait toujours comme les notes basses d'un violoncelle, il me semble que ça ne me ferait plus rien, la mort* »<sup>3</sup> - de celle d'Eric : « *Le bras passé autour de la taille de Sophie, j'avais l'impression d'ausculter son cœur ; ce cœur surmené hésitait, puis repartait, à un rythme qui était celui même du courage, et ma seule pensée, autant que je peux m'en souvenir, était que si nous mourions cette nuit-là, c'est tout de même près d'elle que j'avais choisi de périr* »<sup>4</sup>.

Au moment où un obus éclate près d'eux, à moins d'un jet de pierre, le geste d'Eric assimile le risque pris à l'union amoureuse : « *J'éteignis la lampe, comme on la rallume après avoir fait l'amour* »<sup>5</sup>. C'est dans le corridor, au pied d'une icône de la tante Prascovic que se place le sommet du roman : « *J'ai vécu avec Sophie des moments plus tragiques encore, mais aucun plus solennel, plus proche d'un échange de serments. Son heure dans ma vie, ç'a été celle-là. Elle leva ses mains, marquées par la rouille de la balustrade (...) et se jeta sur ma poitrine comme si elle venait à l'instant d'être blessée* »<sup>5</sup>. Alors que Pascale Doré ou Laura Brignoli ne retiennent de ce baiser que sa brusque interruption, « *le moment où le délice tournant à l'horreur, déclenchant (...) le souvenir de cette étoile de mer que maman, jadis avait mis de force dans ma main, sur la place de Scheveningue* »<sup>6</sup> ..., - moment sur lequel on reviendra -, le narrateur insiste sur

---

<sup>1</sup> *Le Coup de grâce*, p. 188.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, p. 189.

<sup>3</sup> *Le Coup de grâce*, p. 190.

<sup>4</sup> *Le Coup de grâce*, p. 191.

<sup>5</sup> *Le Coup de grâce*, p. 192.

<sup>6</sup> *Le Coup de grâce*, p. 193.



l'extraordinaire intensité érotique du début de cette union : « *Ce geste qu'elle avait mis près de dix semaines à accomplir, le plus étonnant c'est que je l'acceptais. Maintenant qu'elle est morte, (...) je me sais gré d'avoir baisé cette bouche et ces rudes cheveux. Cette femme (...) je me souviens en tout cas de l'exact degré de tiédeur qu'avait ce jour-là sa salive et de l'odeur de sa peau vivante. Et si jamais j'avais pu aimer Sophie en toute simplicité des sens et du cœur c'est bien à cette minute (...) Elle palpait contre moi, et aucune rencontre féminine de prostitution ou de hasard ne m'avait préparé à cette violente, à cette affreuse douceur* »<sup>1</sup>. Dans sa lettre à Volker Schloendorff, Marguerite Yourcenar attribue le rejet d'Eric à « *ce terrible et trop complet abandon de corps et d'âme de Sophie* » ; « *pâmée trop vite d'un bonheur total qui l'envahit tout entière, pesant sur la poitrine et l'épaule d'Eric* » comme la terre l'eût fait « *s'il était entré dans la mort* »<sup>2</sup>. L'acte amoureux est assimilé par Eric à la mort, qu'il refuse de recevoir de la main de Sophie, mais que son refus entraîne également, ne sauvegardant que son orgueil. « *A partir de ce soir là, tout se passa comme si l'un de nous deux était déjà mort, moi, en ce qui la concernait, ou elle, dans cette part de soi même qui m'avait fait confiance à force de l'aimer* »<sup>1</sup>. Les deux héros n'auront plus que deux entrevues sans témoin : la nuit de Noël et le jour de la rupture.

### **La scène de la gifle**

La soirée de Noël à Kratovicé, la plus « gaie » de cet hiver de guerre, illustre l'ambivalence de la passion. La présence de Sophie, seule femme au milieu des invités, multipliée par son image réfléchiée dans les glaces, éblouissante dans « *sa robe de tulle bleu à la mode de 1914* », attendrit et séduit Eric lors du bal : « *Danser était encore ce qu'elle faisait de mieux : elle tourbillonnait comme une flamme, ondulait comme une fleur, glissait comme un cygne* »<sup>3</sup>. Lorsque Volkmar heurte la touffe de gui, suspendue au lustre, qui servait de prétexte aux garçons pour embrasser leur danseuse, le premier baiser que lui donne Sophie, avant l'entrée d'Eric, n'a rien pour l'irriter. C'est le second, où « *elle présentait à cette brute les lèvres les plus invitantes et les plus fausses que jamais actrice de cinéma ait offertes* », par défi et provocation qui entraîne la colère et la rixe qui va suivre. Eric lui administre une gifle retentissante qui la fait tomber, saigner du nez

---

<sup>1</sup> *Le Coup de grâce*, p. 192-193.

<sup>2</sup> *Lettre à Volker Schloendorff*, 2-10 janvier 1977 in *Lettres à ses amis et quelques autres*, p. 518

<sup>3</sup> *Le Coup de grâce*, p. 198.

et partir. Rentré dans sa chambre, Eric passe une partie de la nuit à hésiter à rejoindre Sophie « *pour donner à cette passion la preuve dont les moins grossiers d'entre nous se servent pour authentifier l'amour* »<sup>1</sup> : L'arrivée de Sophie qui frappe à sa porte avant l'aube pour lui demander pardon le pousse à renoncer, à échanger à travers la porte de pauvres platitudes qui furent « *les dernières douceurs* »<sup>2</sup> que Sophie lui ait dites de sa vie. Marguerite Yourcenar voit, chez Eric, dans cette scène, l'expression d'une « *hétérosexualité refoulée* », comme elle le confie à Volker Schloendorff : « *Il y a chez Eric, contrarié par ses idéaux d'ascétisme militaire, par sa fidélité à une camaraderie héroïque, par le dégoût des filles de bas étage au rang desquelles s'est trop souvent laissée glisser Sophie, ce que j'appellerais une "hétérosexualité refoulée", des moments où il ressemble à tous les hommes de sa race qui s'étaient avant lui cherché des fiancées. (...) L'étreinte après le risque de mort couru sur le balcon, la soirée de Noël, les réponses chuchotées dans la nuit qui suit à travers la porte fermée, sont de ceux-là* »<sup>3</sup>.

Les six temps forts de la passion permettent de dégager des lois amoureuses. C'est toujours Sophie qui mène la quête. « *Lorsqu'elle couche avec divers officiers de l'armée blanche ou rouge ou lorsqu'elle abuse de l'alcool un jour de chagrin, elle garde cette espèce de générosité et de grandeur qui est celle d'un être presque élémentaire* »<sup>4</sup>. Eros est assimilé constamment à Thanatos, puisqu'« *à chaque fois qu'Eric est en péril à côté de Sophie, il se compare à un amant* »<sup>5</sup>. Ses refus successifs, - expression de l'orgueil dont il se cuirasse -, s'expliquent par les obstacles qui rendent cette passion impossible : « *On croit hésiter, ou s'être résolu, mais c'est aux petites raisons pour lesquelles en fin de compte on se décide que se marquent les pensées secrètes* »<sup>2</sup>.

## **2. Une quête de l'impossible : la passion nourrie d'obstacles**

Si la passion est bien, selon la définition de Denis de Rougemont, « *cette forme de l'amour qui refuse l'immédiat, fuit le prochain, veut la distance et*

---

<sup>1</sup> *Le Coup de grâce*, p. 201.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, p. 203.

<sup>3</sup> *Lettres à Volker Schloendorff*, 2-10 janvier 1977 in *Lettres à ses amis et à quelques autres*, p. 518-19.

<sup>4</sup> Patrick de Rosbo, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 89.

<sup>5</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 145.

*l'invente au besoin, pour mieux se ressentir et s'exalter* »<sup>1</sup> et si « *l'équivoque essentielle entre l'amour projeté sur l'autre et le refus de la possession qui mettrait un terme au désir explique le choix d'un objet interdit recréant sans cesse la distance nécessaire à "l'amour de loin" des troubadours* »<sup>2</sup>, Eric constitue pour Sophie un objet interdit parce qu'il est pas fait pour elle, parce qu'il ne voit pas en elle une femme et parce qu'elle lui fournirait l'occasion d'un inceste puisqu'elle ressemble à son frère, lié à lui par une amitié ardente.

### **Eric : un objet interdit**

Alors que le narrateur prête à Sophie « *un calcul obscur de l'instinct* » qui la fait retrouver en lui « *un homme de son milieu et de son enfance* » (...), « *passablement né, assez beau, suffisamment jeune pour autoriser toutes les espérances* » (...), « *fait pour rassembler toutes les aspirations d'une petite fille séquestrée jusqu'ici entre quelques brutes négligeables et le plus séduisant des frères* »<sup>3</sup>, la quête amoureuse est centrée sur cette question essentielle : « *Pourquoi les femmes s'éprennent-elles justement des hommes qui ne leur sont pas destinés, ne leur laissant ainsi que le choix de se dénaturer ou de les haïr ?* »<sup>4</sup>. Alors que « *Sophie est la vie elle-même* »<sup>5</sup>, qu'elle appartient au « *domaine de la sensation et de la passion* »<sup>6</sup>, Eric, « *cuirassé de refus dont la plupart sont nobles, mais barricadé en quelque sorte contre la vie* »<sup>7</sup> fait partie des personnages exagérément « *raidis et crispés* », qui incarnent « *l'esprit et la discipline* »<sup>5</sup>. Ne dit-il pas, lorsqu'il replie ses troupes de Kratovicé : « *Comparé à ces Slaves qui s'engloutissaient tout vivants dans le malheur, je représentais l'esprit de géométrie, la carte d'état-major, l'ordre ?* »<sup>8</sup>. La générosité de cœur de Sophie la pousse à sympathiser avec les Rouges : « *Pour un cœur comme le sien, l'élégance suprême était évidemment de donner raison à l'ennemi* »<sup>9</sup>. (...) « *Elle ne me cachait pas ses préférences. C'était la seule chose que la passion n'eût pas entamée en elle* »<sup>10</sup>. Eric, au contraire, nourrit pour les Bolchéviks « *une hostilité*

---

<sup>1</sup> Denis de Rougemont, *Les mythes de l'amour*, Gallimard, 1972, p. 51.

<sup>2</sup> Denis de Rougemont, *Les mythes de l'amour*, Gallimard, 1972, p. 71.

<sup>3</sup> *Le Coup de grâce*, p. 159-160.

<sup>4</sup> *Le Coup de grâce*, p. 157.

<sup>5</sup> *Portrait d'une voix, Les Cahiers de la N.R.F.*, p. 182.

<sup>6</sup> *Portrait d'une voix, Les Cahiers de la N.R.F.*, p. 197.

<sup>7</sup> Patrick de Rosbo, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 75.

<sup>8</sup> *Le Coup de grâce*, p. 231.

<sup>9</sup> *Le Coup de grâce*, p. 170.

<sup>10</sup> *Le Coup de grâce*, p. 171.

*de caste* »<sup>1</sup>, « *dégoûté à jamais de toute conviction autre que personnelle* »<sup>2</sup>, depuis la mort de son père. Mais ce ne sont pas les divergences idéologiques qui constitue l'obstacle majeur, car elles peuvent s'exprimer au grand jour sous la forme de discussions violentes sur l'avenir du marxisme.

L'opinion que le narrateur a des femmes, assimilée par lui à un mépris foncier, à une misogynie constante, qui le pousse à choisir « *de ne fréquenter que les pires* »<sup>3</sup> le force à reconnaître en Sophie « *le contraire d'une femme* »<sup>4</sup>, sans que, toutefois, son aspect masculin fasse d'elle un objet érotique attractif : n'avoue-t-il pas qu'il a pour elle « *la camaraderie facile qu'un homme a pour les garçons quand il ne les aime pas ?* »<sup>5</sup>. Eric n'est pas le baron de Charlus, le fait que Sophie ressemble, avec « *sa nuque hâlée* », « *ses mains gercées* » au « *jeune valet de ferme Karl* »<sup>6</sup>, ou, plus tard, par sa tenue, à « *un très jeune soldat* »<sup>7</sup> le rebute, alors que son allure de « *garçon manqué* »<sup>8</sup> pourrait a priori rejoindre ses goûts homosexuels avérés. Comment accorder uniformément une valeur « *dépréciative* »<sup>9</sup> à la masculinisation de Sophie, comme le font Laura Brignoli et Pascale Doré lorsqu'on voit Sophie étaler sous les yeux d'Eric « *ses jambes (...) qui étaient moins d'une jeune déesse que d'un jeune dieu* »<sup>10</sup> ? Comment prétendre que le narrateur refuse « *son identité sexuée* »<sup>11</sup> alors qu'il reconnaît qu'elle « *n'était pas plus capable de n'être pas femme que les roses le sont de n'être pas des roses* »<sup>12</sup> ? Même après la scène de la gifle la nuit de Noël, Eric en est encore à se demander s'il aimait cette femme, se sent prêt à se lier « *dès son retour* »<sup>13</sup>.

C'est essentiellement le lien de parenté qui existe entre Sophie et Conrad qui interdit à Eric de l'aimer, d'autant plus que ce lien entraîne une ambivalence dangereuse : « *Tout me prédisposait à me méprendre sur Sophie, et d'autant plus que sa voix douce et rude, ses cheveux tondus, ses petites blouses, ses gros souliers toujours encroûtés de boue faisaient d'elle à mes yeux le frère de*

---

<sup>1</sup> *Le Coup de grâce*, p. 141.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, p. 142.

<sup>3</sup> *Le Coup de grâce*, p. 157.

<sup>4</sup> *Le Coup de grâce*, p. 162.

<sup>5</sup> *Le Coup de grâce*, p. 158.

<sup>6</sup> *Le Coup de grâce*, p. 178.

<sup>7</sup> *Le Coup de grâce*, p. 238.

<sup>8</sup> *Le Coup de grâce*, p. 180.

<sup>9</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 123.

<sup>10</sup> *Le Coup de grâce*, p. 123.

<sup>11</sup> Pascale Dorée, op. cit., p. 127.

<sup>12</sup> *Le Coup de grâce*, p. 164.

<sup>13</sup> *Le Coup de grâce*, p. 205.

son frère »<sup>1</sup>. Toute la quête amoureuse semble jouer sur cet inceste potentiel, car si « la nature semblait n'avoir doué (Sophie) d'aucunes vellétés pour l'inceste », Eric souligne toutefois : « Pour que l'inceste même ne fût pas défaut, la magie des souvenirs me transformait en frère aîné »<sup>2</sup>. L'interdit joue dans les deux sens, puisqu'au moment de la rupture, le narrateur s'aperçoit que « sa passion pour son frère avait continué à sourdre à travers sa passion (pour lui) invisible comme une source dans l'eau salée de la mer »<sup>3</sup>.

### L'obstacle infranchissable : Conrad

Comme le résume clairement Maurice Delcroix, « dans *Alexis (...)*, *La Nouvelle Eurydice (...)*, *Le Coup de grâce (...)* Narcisse romancier confronte deux formes peu conciliables de l'amour de la femme pour l'homme et de l'homme pour l'homme – et du même coup celui qui aime et celui qui ne peut aimer. Ces découvertes de la difficulté d'être – et surtout d'être soi pour l'autrui le plus proche – entraînent à mourir, soit que l'éthique héritée engage au vain combat le penchant marginalisé, soit que l'incapacité de celui-ci à se faire seulement deviner ou comprendre épaisse le malentendu jusqu'au silence définitif. Dans l'un ou l'autre cas, c'est la vie qui est difficile »<sup>4</sup>. *Le Coup de grâce* illustre la seconde hypothèse, car c'est l'impossibilité dans laquelle se trouve Eric d'avouer à Sophie le penchant interdit éprouvé pour son frère qui constitue l'obstacle majeur à leur union et qui explique son refus. Même si « le rapport homosexuel du *Coup de grâce*, bien établi, nullement en puissance, ne donne lieu qu'à des images de bonheur et de plénitude »<sup>5</sup>, Eric, contrairement à Alexis, choisit de ne pas l'avouer à Sophie, ce qui l'oblige à repousser son amour. « Ainsi on comprend que les entraves sociales qui contrecarraient le penchant d'Alexis, ou l'inconscience de Stanislas ignorant le sentiment d'Emmanuel,<sup>6</sup> n'ont de comparable que le refus net de la part d'Eric à l'offre d'amour de Sophie »<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> *Le Coup de grâce*, p. 158.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, p. 160.

<sup>3</sup> *Le Coup de grâce*, p. 212-213.

<sup>4</sup> Maurice Delcroix, op. cit., p. 205.

<sup>5</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 135.

<sup>6</sup> Dans *La Nouvelle Eurydice*.

<sup>7</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 135.

## Le non-dit du texte

Lorsque tous les romans ont pu enseigner à Sophie que l'amitié pour le frère s'achève en amour pour la sœur, le narrateur relève : « *Ce calcul obscur de l'instinct était juste, puisqu'on ne pouvait lui reprocher de ne pas tenir compte d'une singularité imprévisible* »<sup>1</sup>. Devant les avances de la jeune fille, Eric pratique le mensonge par omission : « *Je battis en retraite à l'aide des premiers prétextes venus, trouvant pour la première fois une saveur ignoble à la vérité. Entendons-nous : ce que la vérité avait d'ignoble, c'est précisément qu'elle m'obligeait de mentir à Sonia* »<sup>2</sup>. Le fait qu'elle soit la sœur de Conrad suffit à l'exclure : « *Si j'avais eu besoin d'une femme c'était elle la dernière que j'aurais été chercher, et c'était vrai, mais pour d'autres raisons certes que le manque de beauté* »<sup>3</sup>. Lorsqu'après l'équipée de Riga, le narrateur raconte à Sophie ses « *histoires de putain* », il précise : « *je ne dissimulais rien, excepté l'essentiel* »<sup>4</sup>.

## Le refus de l'engagement

Eric reconnaît parfaitement, après la nuit passée avec une Hongroise à Riga que son goût de l'indépendance le fait fuir la situation amoureuse : « *Je ne me dissimule pas qu'une crainte assez basse de m'engager à fond contribuait à ma prudence à l'égard de la jeune fille ; j'ai toujours eu horreur de me commettre, et quelle est la femme amoureuse avec laquelle on ne se commet pas ? Cette chanteuse des petits cafés de Budapest au moins ne prétendait pas s'empêtrer dans mon avenir* »<sup>5</sup>. Lorsqu'il hésite à rejoindre Sophie la nuit de Noël le narrateur qualifie ce goût de l'indépendance de « *vice* » : « *Après quelques semaines (...) mon vice à la fois désespérant et indispensable m'aurait reconquis ; et ce vice, quoi qu'on puisse en penser, c'est bien moins l'amour des garçons que la solitude. Les femmes n'y peuvent vivre, et toutes la saccagent, ne serait-ce qu'en s'efforçant d'y créer un jardin* »<sup>6</sup>. (...) « *Il y a des choses plus propres qu'une telle succession de déchirements et de mensonges qui rappellent l'idylle des commis voyageurs avec la bonne* »<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> *Le Coup de grâce*, p. 159.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, p. 162.

<sup>3</sup> *Le Coup de grâce*, p. 173.

<sup>4</sup> *Le Coup de grâce*, p. 179.

<sup>5</sup> *Le Coup de grâce*, p. 176.

<sup>6</sup> *Le Coup de grâce*, p. 204.

Tout avouer à Sophie serait perdre Conrad : « *Je me demandais (...) ce que je comptais faire de cette femme, et certes je n'étais pas préparé à considérer Conrad en beau-frère. On ne laisse pas tomber pour en séduire, un peu malgré soi la sœur, un ami divinement jeune et vieux de vingt ans* »<sup>1</sup>. Le refus de l'engagement vaut également vis-à-vis de Conrad, comme on le voit lors de la nuit de Noël, après la scène de la gifle : « *Ma lâcheté ou mon courage n'allaient pas jusqu'à mettre Conrad en face d'une explication. Conrad avait eu la naïveté de ne voir dans mon geste de la veille qu'une protestation contre les familiarités prises avec sa sœur par le premier venu : j'ignore encore si je me serais jamais résigné à lui avouer que pendant quatre mois je lui avais chaque jour menti par omission* »<sup>2</sup>. Comme on le voit, « *En aucun cas l'homosexualité n'est revendiquée et l'hétérosexualité exclue* »<sup>3</sup>, puisque le narrateur reconnaît : « *Conrad vieillirait, moi aussi, et la guerre ne servirait pas d'excuse à tout* »<sup>4</sup>. Dans cette dialectique amoureuse, « *Aucune différence qualitative ne singularise l'amour homosexuel de l'amour hétérosexuel : il suffit qu'il s'agisse d'un amour malheureux, entravé par des obstacles sociaux ou bien par une quelconque résistance opposée par la personne aimée* »<sup>5</sup>.

### **La révélation du secret : la rupture**

Alors que dans *Alexis*, l'aveu du protagoniste à Monique permet une « *émancipation finale qui libère aussi de la mort* »<sup>6</sup>, le refus d'Eric de se délivrer de son secret auprès de Sophie entraîne non seulement un amour impossible, mais une rupture violente qui la pousse à passer à l'ennemi et à mourir de la main de son amant. Lorsqu'Eric, resté à Gournay auprès de Broussaroff, renvoie son rival Volkmar à Kratovicé, il ne se rend pas compte, abusé par sa confiance, qu'il lui offre « *une dernière chance de le supplanter définitivement auprès de Sophie* », en tout cas de le desservir en lui révélant son secret. Volkmar est le seul qui puisse avoir renseigné Sophie sur les relations qui existent entre Eric et Conrad ; au moment où le narrateur la croise, à son retour, dans l'escalier d'honneur, prête à partir, son refus d'indiquer sa destination, ses « *yeux pleins d'horreur* »<sup>7</sup>, le dégoût

<sup>1</sup> *Le Coup de grâce*, p. 202.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, p. 203.

<sup>3</sup> Pascale Doré, op. cit., p. 125.

<sup>4</sup> *Le Coup de grâce*, p. 201.

<sup>5</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 135.

<sup>6</sup> Maurice Delcroix, op. cit., p. 210.

<sup>7</sup> *Le Coup de grâce*, p. 211.

qu'elle manifeste, ses accusations obscènes permettent de déceler l'origine de son revirement : « *Je suis sûr que les mots qu'elle lâcha ensuite au hasard ne venaient pas d'elle, et il n'est pas difficile de deviner à qui elle les empruntait* »<sup>1</sup>. (...) Même si elle ne répond pas à la question d'Eric : « - *Et c'est de Volkmar je suppose, que vous tenez ces infamies ?* »<sup>1</sup>, un nouvel accès de désespoir la pousse à lancer l'accusation fatale : « - *Tout de même, je n'aurais pas cru que vous auriez mêlé Conrad à tout cela* »<sup>2</sup>, phrase qui atteint Eric « *au point le plus sensible de (sa) mauvaise conscience* »<sup>3</sup> et lui vaut une riposte cinglante : « *Les filles de trottoir n'ont pas à se charger de la police des mœurs, chère amie* »<sup>4</sup>. Il est clair que cette réponse outrée, qui exprime l'exaspération d'Eric, sa misogynie, sa goujaterie, puisqu'il reconnaît : « - *Toutes les réponses eussent été bonnes, sauf celle sur quoi je trébuchai par irritation, par timidité, par hâte de blesser en retour. Il y a au fond de nous un goujat insolent et obtus.* »<sup>5</sup> consacre l'incompatibilité entre les deux formes d'amour, - homosexuel et hétérosexuel -, et l'inéluctabilité de la rupture : alors qu'« *elle eût accepté avec joie une dénégation et qu'un aveu n'eût sans doute provoqué en elle qu'un flot de larmes* » (...) « *elle chercha une réponse à cette petite phrase qui nous séparait plus qu'un mensonge ou qu'un vice, ne trouva dans sa bouche qu'un peu de salive et me cracha au visage* »<sup>3</sup>.

Si l'on peut comprendre la réaction de Sophie, atteinte dans son honneur en la personne de son frère, car elle avait investi Conrad « *de tous les privilèges, de toutes les vertus auxquels elle renonçait, comme si ce fragile garçon avait été son innocence* »<sup>3</sup>, on peut s'interroger sur le lien qu'établit Eric entre son passage à l'ennemi et le dépit amoureux : « *Il était clair que Sophie avait obéi à l'impulsion qui pousse une femme séduite ou une femme abandonnée, même sans goût pour les solutions extrêmes, à entrer au couvent ou au bordel* »<sup>4</sup>. On peut se demander si « *la confusion qu'il diagnostique chez la femme (ne) lui permet pas de se réserver la part belle* », surtout lorsqu'il prétend que, s'il abandonnait Sophie, « *L'heure de Volkmar aurait infailliblement sonné de nouveau pour elle, ou à son défaut l'heure du trottoir* »<sup>5</sup>. ces questions reviennent toutes à poser celle de l'enjeu de la quête.

---

<sup>1</sup> *Le Coup de grâce*, p. 211.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, p. 212.

<sup>3</sup> *Le Coup de grâce*, p. 213.

<sup>4</sup> *Le Coup de grâce*, p. 225.

<sup>5</sup> *Le Coup de grâce*, p. 204.



### 3. L'enjeu de la quête

Si l'on désigne par sadisme « toute pratique visant à infliger à un partenaire (sexuel) une douleur et une humiliation »<sup>1</sup>, et par masochisme « la recherche auprès d'un partenaire sexuel de la douleur et de l'humiliation »<sup>1</sup>, faut-il voir dans la quête amoureuse l'instauration d'un lien sado-masochiste, qui établit entre Eric et Sophie une intimité de victime à bourreau, entraînant chez le protagoniste une fuite de ses responsabilités ainsi qu'un désaveu de la sexualité féminine ? Telle est la thèse soutenue par Pascale Doré, qui voit dans la relation Sophie-Eric le plus beau condensé de la scène amoureuse yourcenarienne : « Dans cet univers bordé par la mort, les rapports amoureux (...) empruntent la voie du sado-masochisme (...) dont la prégnance est trop souvent oblitérée par la critique yourcenarienne qui préfère (...) s'attarder sur les terrains plus rassurants des valeurs humanistes et sacrées »<sup>2</sup>.

Alors que l'examen du Coup de grâce permet à Pascale Doré de « mettre en valeur ce qui est commun à toutes les scènes amoureuses dans les textes yourcenariens : les particularités de la joute sado-masochiste, l'enjeu qui la soutient, le désaveu de la sexualité féminine, l'équivalence entre castration et mort et le rôle imparti à chaque partenaire »<sup>3</sup>, on peut se demander si une lecture aussi généralisante que réductrice n'illustre pas beaucoup plus les théories freudiennes que le duel passionné que se livrent Eric et Sophie. Marguerite Yourcenar n'a-t-elle pas souligné à un correspondant que « les thèmes de base de Denier du rêve, les Nouvelles Orientales (...) ne sont pas sexuels (...) il en va au fond de même pour Le Coup de grâce »<sup>4</sup>, et que « cet accent mis sur la sexualité tend à nier systématiquement la résonance des personnages en question »<sup>5</sup> ?

#### La part du jeu sadique

Il est incontestable que le supplice de la main chinoise, décrit avec précision par Eric, se voit directement appliqué à Sophie, dans la torture qu'il lui fait subir : « En fait de cruauté, les bourreaux rouges (...) avaient mis au point un art-de-faire souffrir qui faisait honneur aux grandes traditions mongoles. Le supplice de la main chinoise était particulièrement réservé aux officiers à cause

<sup>1</sup> *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 1995, vol. 20, p. 469-71.

<sup>2</sup> Pascale Doré, op. cit., p. 123.

<sup>3</sup> Pascale Doré, op. cit., p. 138.

<sup>4</sup> *Lettre à Simon Sautier*, 8 octobre 1970, in *Lettres à ses amis et quelques autres*, p. 362

<sup>5</sup> *Lettre à Simon Sautier*, 8 octobre 1970, in *Lettres à ses amis et quelques autres*, p. 362

de leurs gants blancs légendaires (...) Le patient se voyait souffleté avec la peau de sa propre main écorchée vive (...) Les récits de cet ordre oscillent entre le sadisme et la badauderie »<sup>1</sup>. Sophie, réduite par la situation à l'état de victime résignée devient l'instrument de son propre supplice : « *L'amour avait mis Sophie entre mes mains comme un gant à la fois souple et fort ; quand je la quittais, il m'arrivait des demi-heures plus tard de la retrouver à la même place comme un objet abandonné. J'eus pour elle des insolences et des douceurs alternées, qui toutes tendirent au même but, qui était de la faire aimer et souffrir davantage (...) Plus tard, lorsqu'elle commença à compter pour moi, je supprimai les douceurs* »<sup>2</sup>. Le roman présente un schéma de dédoublement et d'inversion, lorsque la victime se fait bourreau à son tour, la nuit de Noël où elle embrasse Volkmar : « *Elle appuya les mains sur ces épauettes détestées que les Rouges clouaient parfois dans la chair des officiers blancs prisonniers et la seconde accolade donnée à Volkmar fut un baiser de défi* »<sup>3</sup>.

Eric reconnaît parfaitement la part active qu'il prend au jeu sadique, part dont la cruauté incombe aux circonstances : « *Impossible de ne pas jouer quand on a toutes les cartes en main : je ne pouvais que passer un tour et c'est jouer encore. Bien vite, il s'établit entre Sophie et moi une intimité de victime à bourreau. La cruauté n'était pas de moi ; les circonstances s'en chargeaient ; il n'est pas certain que je n'y prisse pas plaisir* »<sup>4</sup>. L'attentisme d'Eric, l'absence de réponse donnée à l'amour de Sophie, n'est pas l'attitude d'« un homme qui ne reconnaît pas ses responsabilités »<sup>5</sup> : assimilé à un sadisme passif, il ressortit à une forme de cynisme, de « *fatalisme qui donne à penser qu'il penche même vers l'amoralité* »<sup>6</sup>. Eric joue le rôle qui lui est imparti, celui de « *la roue de métal* » et non celui du « *doigt écrasé* »<sup>7</sup>, avec moins de fioritures que ses camarades de combat : « *Nos hommes n'étaient certes pas en reste d'inventions, mais, en ce qui me concerne, je me contentais le plus souvent de la mort sans phrases. La cruauté est un luxe d'oisifs , comme les drogues et les chemises de soie* »<sup>4</sup>. Dans la première version, le narrateur ajoutait : « *En fait de littérature, aussi, je suis partisan de la perfection simple* ». Comme le dit Jacques Lecarme : « *L'intrusion de l'auteur était flagrante, puisqu'Eric, à la différence de Conrad, ne se piquait*

---

<sup>1</sup> *Le Coup de grâce*, p. 140.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, p. 167.

<sup>3</sup> *Le Coup de grâce*, p. 199.

<sup>4</sup> *Le Coup de grâce*, p. 160.

<sup>5</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 100.

<sup>6</sup> Hélène Marchand, *Fiction, semblance et crédibilité*, op. cit., p. 175.

<sup>7</sup> *Le Coup de grâce*, p. 141.

pas de littérature. La formule est donc devenue dans la seconde version : "en fait d'amour aussi, je suis partisan de la perfection simple"<sup>1</sup>. Le lecteur qui vient de subir la description du supplice de la main chinoise est tenté de renverser la formule : en amour, Eric est partisan de la pure et simple perversion, et son récit marie perversion et perfection dans une savante simplicité »<sup>2</sup>.

Même si l'on est obligé de reconnaître qu'« il faudrait être naïf pour (...) exempter Eric »<sup>2</sup> de sadisme, il faut se garder d'interprétations qui risquent de faire dévier l'ensemble « du roman, de clichés qui présentent Eric comme un homme qui ne sait que tuer, un damné de la guerre »<sup>3</sup>. Un véritable sadique serait-il venu en aide à Sophie, défigurée par l'ivresse, afin de lui épargner la honte d'être vue dans cet état ? L'aurait-il soigné tout au long de sa maladie, même s'il reconnaît que sa douceur, trop tardive aurait pu être « calculée »<sup>4</sup> pour la « meurtrir »<sup>4</sup> davantage ? Aurait-il tenté de la sauver de la mort ? L'attitude ambiguë d'Eric qui est loin de faire de Sophie un être avili, réifié, une pure masochiste, entraîne chez elle la même ambivalence : « Et peut-être, ayant affreusement épuisé d'un seul coup toutes ses terreurs et ses résistances contre l'homme, ne pouvait-elle plus offrir désormais à son premier amour que cette douceur ravissante d'un fruit qui se propose également à la bouche et au couteau »<sup>5</sup>. Cette identité entre la victime et le victimaire, empruntée à l'Heautontimoroumenos de Baudelaire, n'exclut ni la tendresse ni la jouissance, ne réduit pas l'amour à un jeu de pulsions. L'utilisation du possessif pour désigner Sophie n'est pas toujours un procédé de réification, mais une marque d'adoption, d'intimité : « Ma Sophie était timide : c'est ce qui explique ses accès de courage »<sup>6</sup>.

L'enjeu du duel amoureux est loin d'être uniquement sexuel : on le voit lors des nuits où Sophie trouve des prétextes pour ne pas quitter la chambre d'Eric, cherchant « sans le vouloir ces occasions qui sont le viol des femmes »<sup>7</sup>. Eric éprouve une jouissance à se soustraire au désir de Sophie : « J'aimais cette espèce d'escrime épuisante où mon visage portait une grille, et où le sien était nu. La chambre froide et suffocante, salie par l'odeur d'un poêle avare, se transformait en salle de gymnastique où un jeune homme et une jeune fille

---

<sup>1</sup> *Le Coup de grâce*, p. 141.

<sup>2</sup> Jacques Lecarme, op. cit., p. 23.

<sup>3</sup> *Lettre à Anat Barzilai*, 20 septembre 1977, in *Lettres à ses amis et quelques autres*, p. 564.

<sup>4</sup> *Le Coup de grâce*, p. 187.

<sup>5</sup> *Le Coup de grâce*, p. 166.

<sup>6</sup> *Le Coup de grâce*, p. 165.

<sup>7</sup> *Le Coup de grâce*, p. 164.

*perpétuellement sur leurs gardes se surexcitaient à lutter jusqu'à l'aube* »<sup>1</sup>. La scène du baiser interrompue brusquement par l'image phobique de l'étoile de mer prouve que l'autre est compris dans la contiguïté, jamais dans la fusion des corps, devenue « *une échéance monstrueuse, cataclysmique, (...) insoutenable* »<sup>2</sup>. Loin de relever du sadisme, elle correspond à un phénomène de mémoire affective, surgi de l'inconscient qui transforme l'impression de plaisir initial en celle « *d'un contact froid, gluant, humide, désagréable* »<sup>3</sup> : « *Je ne sais à quel moment du délice tourna à l'horreur, déclenchant en moi le souvenir de cette étoile de mer que maman, jadis, avait mis de force dans ma main sur la plage de Scheveningue, provoquant ainsi chez moi une crise de convulsions pour le plus grand affolement des baigneurs* »<sup>4</sup>. S'il est vrai que « *la sauvagerie* » avec laquelle Eric s'arracha à Sophie, l'expression, sur son visage, « *de quelque chose de plus insupportable (...) que la haine ou l'épouvante* », a le même effet sur elle qu'un traitement sadique, puisqu'« *elle recula, se couvrit la figure de son coude levé, comme une enfant souffletée* »<sup>4</sup>, se mit à pleurer, elle traduit la force instinctive avec laquelle Eric repousse la solution de cette passion dont il ne veut pas, prouve que la quête amoureuse poursuit l'impossible.

#### **La part de responsabilité d'Eric : « une stratégie de l'esquive »<sup>5</sup>**

L'enjeu de la quête serait pour le protagoniste une démission volontaire, une façon de « *se soustraire à sa responsabilité* », notamment lorsqu'il laisse Sophie « *s'éloigner seule et sans espoir de retour dans une direction inconnue* »<sup>6</sup>, après leur dispute, sans le dire à personne. « *Je suis sûr qu'elle n'avait (...) que juste assez de courage pour marcher droit devant soi (...) Conrad et moi l'eussions facilement rejointe et ramenée de force, et c'est précisément ce que je ne voulais pas. Par rancune d'abord, et parce que, après ce qui s'était passé d'elle à moi, je ne pouvais plus supporter devoir de nouveau s'établir et durer entre nous cette même situation tendue et monotone. Par curiosité aussi, et ne serait-ce que pour laisser aux événements la chance de se développer d'eux-mêmes* »<sup>6</sup>. Un irresponsable ne donnerait aucune justification et le choix délibéré

<sup>1</sup> *Le Coup de grâce*, p. 165.

<sup>2</sup> Pascale Doré, op. cit., p. 132.

<sup>3</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 114.

<sup>4</sup> *Le Coup de grâce*, p. 193.

<sup>5</sup> Luc Rasson, *Le coup de grâce ou la stratégie de l'esquive. Roman, Histoire et mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, S.I.E.Y., Tours 1995, p. 516.

<sup>6</sup> *Le Coup de grâce*, p. 216.

de laisser à Sophie sa liberté relève d'un respect qui frise la mauvaise foi, autant que d'un cynisme reconnu : « *Sophie n'était pas une enfant, et je respecte assez les êtres à ma manière, pour ne pas les empêcher de prendre leurs responsabilités* »<sup>1</sup>. Un irresponsable n'irait pas à Lilienkronn rechercher les traces de Sophie, déduire qu'elle est passée aux Rouges, refuser d'en faire une espionne comme Conrad et Chopin, malgré leur pureté de cœur : « *C'est que les cœurs purs s'accommodent d'une bonne dose de préjugés, dont l'absence compense peut-être chez les cyniques celle des scrupules. (...) J'étais le seul qui gagnât plus qu'il ne perdît à cet événement, et (...) je ne pouvais plus m'empêcher (...) de faire à ce malheur des clins d'œil complices* »<sup>2</sup>. On ne peut donc pas dire qu'« *Eric cherche constamment à esquiver le sort qui lui est imposé, principalement en tâchant de se soustraire à sa responsabilité* »<sup>3</sup>. Il laisse le destin suivre son cours, à partir du moment où il reconnaît que « *Sophie a pris en mains les commandes de sa destinée* »<sup>4</sup>, mais quand il se trouve face à face avec elle, il ne renonce pas à son rôle en permettant que Michel fasse l'office de bourreau.

### **La mort de Sophie : expression des pulsions sadiques**

Pour Jacques Lecarme, « *Si la scène finale a une telle force, c'est qu'elle accomplit toutes les pulsions sadiques qui ont toujours pris Sophie pour objet* »<sup>5</sup>. Alors qu'elle représente pour Sophie l'acmé de la passion tragique, l'accomplissement du destin qui « *boucla sa boucle au petit village de Kovo* »<sup>6</sup>, elle serait, pour Eric, aux yeux de Pascale Doré, une façon de « *nier son identité sexuée* »<sup>7</sup>, de jouir d'elle en lui arrachant le regard : « *La jouissance de Sophie devient l'équivalent d'une castration, une castration qui s'opère en dépit de son désaveu. Ainsi le sexe féminin de Sophie est annulé par le regard de l'homme et en même temps l'objet central des brutalités et des humiliations à la base de la relation sado-masochiste. Il est clairement l'enjeu du duel. La scène amoureuse du coup de grâce donne à lire le désaveu de la différence des sexes en même temps que sa mise en évidence, dans la violence infligée par le bourreau et*

---

<sup>1</sup> *Le Coup de grâce*, p. 217.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, p. 227.

<sup>3</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 119.

<sup>4</sup> *Le Coup de grâce*, p. 235.

<sup>5</sup> Jacques Lecarme, op. cit., p. 23.

<sup>6</sup> *Le Coup de grâce*, p. 235.

<sup>7</sup> Pascale Doré, op. cit., p. 134.

*acceptée par la victime* »<sup>1</sup>. S'il est incontestable que la mort, donnée de la main de son amant est l'équivalent pour Sophie d'une forme de jouissance puisque le narrateur reconnaît : « *A défaut d'autres possessions, nous pouvons aussi bien lui laisser l'initiative de sa mort* »<sup>2</sup>, l'interprétation de Pascale Doré opère une déformation grossière de la réalité.

L'exécution occupe deux phrases : « - *Je tirai en détournant la tête, à peu près comme un enfant effrayé qui fait détoner un pétard pendant la nuit de Noël. Le premier coup ne fit qu'emporter une partie du visage, ce qui m'empêchera toujours de savoir quelle expression Sophie eût adoptée dans la mort* »<sup>3</sup>. Un sadique aurait tiré à bout portant en visant le cœur, il n'aurait certainement pas détourné la tête, - geste qui a pour but d'éviter de voir la victime. Pascale Doré se garde bien de citer les pensées d'Eric avant l'exécution, hommage émouvant à une féminité reconnue, qu'il ne s'agit pas de désavouer : « *Je dois dire que mes rares pensées allaient à ce corps vivant et chaud que l'intimité de notre vie commune m'avait rendu à peu près aussi familier que celui d'un ami ; et je me sentis étreint d'une sorte de regret absurde pour les enfants que cette femme aurait pu mettre au monde, et qui auraient hérité de son courage et de ses yeux (...) Un pas de plus me mit si près de Sophie que j'aurais pu embrasser sur la nuque ou poser la main sur son épaule agitée de petites secousses presque imperceptibles, mais déjà je ne voyais plus d'elle que le contour d'un profil perdu* »<sup>3</sup>.

L'attitude d'Eric prouve qu'il a fait tous ses efforts pour sauver Sophie, pour retarder l'exécution, pour avoir un entretien préalable avec elle : s'il avait été sadique, il l'aurait torturée pour obtenir des renseignements, alors que ses gestes montrent l'attachement qu'il lui porte : « *Je posai maladroitement les mains sur sa poitrine pour m'assurer que son cœur battait encore* »<sup>4</sup>. Le débat intérieur qu'il poursuit traduit sa lutte contre ses pulsions sadiques, un déchirement profond : « *Quant à Sophie, je ne pouvais penser à elle sans éprouver au creux de l'estomac une espèce de nausée de haine qui me faisait dire tant mieux à sa mort. La réaction venait, et je me cognais la tête à l'inévitable comme un prisonnier au mur de sa cellule. L'horreur pour moi n'était pas tant la mort de Sophie que son obstination à mourir* »<sup>5</sup>. Sa ressemblance avec son frère, loin d'être « *un désaveu de sa sexualité* », un refus de son altérité est la marque d'une

---

<sup>1</sup> Pascale Doré, op. cit., p. 134.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, p. 235.

<sup>3</sup> *Le Coup de grâce*, p. 247.

<sup>4</sup> *Le Coup de grâce*, p. 243.

<sup>5</sup> *Le Coup de grâce*, p. 244.

souffrance renouvelée, qui donne à la mort un caractère sacrificiel : « *Elle respirait un peu trop vite, et je m'accrochais à l'idée que j'avais désiré achever Conrad, et que c'était la même chose* »<sup>1</sup>. Maurice Delcroix souligne avec pertinence que Le Coup de grâce « *cherche dans la brutalité des armes le correspondant du déchirement intérieur ou plus simplement encore son extériorisation* »<sup>2</sup>.

### **Le véritable enjeu de la quête amoureuse**

Dans « *la partie obscure* » que les protagonistes jouent « *l'un contre l'autre* »<sup>3</sup>, l'enjeu n'est pas égal ; pour Sophie, la passion poursuit un absolu qui implique une mise à nu, un dépouillement total : « *Elle avait souffert parce que l'amour ne s'était pas encore levé sur le paysage de sa vie, et ce manque de lumière ajoutait à la rudesse des mauvais chemins où le hasard des temps l'avait fait marcher. Maintenant qu'elle aimait, elle enlevait une à une ses dernières hésitations, avec la simplicité d'un voyageur transi qui ôte au soleil ses vêtements trempés, et se tenait devant moi, nue comme aucune femme ne l'a jamais été* »<sup>4</sup>. On sait que « *le chronotope de la route* » remplit une fonction métaphorique fondamentale dans l'œuvre yourcenarienne où il représente « *la voie du chercheur* »<sup>5</sup>, de même que le voyage incarne une figure de la quête. L'irruption de la passion marque chez Sophie la fin du voyage, interrompue par la séparation et la fuite qui lui fait reprendre, sous la neige « *la grand route poussiéreuse des héroïnes de tragédie* »<sup>6</sup>. Cependant, la jeune fille ignore que Conrad occupe déjà cette place dans le paysage, que c'est son frère qui a interrompu le voyage pour Eric. Le narrateur dresse le même constat, à son arrivée à Kratovicé devant son ami : « *Je reconnus que sa vie s'était arrêtée en mon absence* »<sup>7(5)</sup> (...) « *Loin de Conrad, j'avais vécu comme on voyage* »<sup>2</sup>.

### **La quête de soi**

L'enjeu de la quête est, en réalité, l'accomplissement de soi, qui seul peut entraîner un arrêt de voyage, une pause au carrefour ; Eric y aspire auprès de

---

<sup>1</sup> *Le Coup de grâce*, p. 247.

<sup>2</sup> Maurice Delcroix, op. cit., p. 216.

<sup>3</sup> *Le Coup de grâce*, p. 223.

<sup>4</sup> *Le Coup de grâce*, p. 166.

<sup>5</sup> Hélène Marchand, op. cit., p. 125.

<sup>6</sup> *Le Coup de grâce*, p. 180.

<sup>7</sup> *Le Coup de grâce*, p. 148.

<sup>(5)</sup> *Le Coup de grâce*, p. 148.

son ami : « Conrad était au moins dans cette existence sans cesse déviée un point fixe, un nœud, un cœur »<sup>1</sup>. Il goûte auprès de lui « une confiance absolue »<sup>2</sup>, une mise en repos de l'esprit et du corps qui lui permet de s'accepter totalement lui-même, une amitié innocente qui n'implique pas d'engagement. Néanmoins, le statut d'enfant dans lequel il enferme Conrad, les nécessités pressantes de l'action en temps de guerre ne favorisent pas, chez le narrateur l'accès à l'état d'adulte, ni les conditions d'une réalisation de soi. Les indices d'incertitude abondent : « Je me croyais adulte : c'était ma seule illusion de jeune homme »<sup>3</sup> (...) « Pris dans une série de décisions toutes définitives, pas plus qu'un animal, je n'avais eu le temps d'être un problème à mes propres yeux. Mais si l'adolescence est une époque d'inadaptation à l'ordre naturel des choses, j'étais resté plus adolescent, plus inadapté que je ne le croyais, car la découverte de ce simple amour de Sophie provoqua en moi une stupeur qui allait jusqu'au scandale »<sup>4</sup>. Cette incapacité de « voir clair en lui-même » entraîne « une attitude déroutante où la disponibilité et le repos alternent de façon dramatique et cruelle », emprisonne Eric dans « un rôle ambigu qui l'empêche de vivre »<sup>5</sup> et de discerner l'enjeu de la quête.

Pour Sophie au contraire, la quête amoureuse devient un avatar de la quête de soi, une épreuve du feu, une « prouesse d'acrobate » ou de « martyre », qui l'oblige « à se hausser d'un tour de reins jusqu'à la plate-forme étroite de l'amour sans espoir, sans réserves et sans questions »<sup>6</sup>. « Tout indique (...) la domination féminine dans le jeu dangereux engagé »<sup>7</sup>, la supériorité que confère à la jeune fille la définition claire de l'enjeu : le sacrifice à l'être aimé : « Sophie dépasse bientôt la période où le don de soi demeure un acte de volonté passionné, pour arriver à l'état où il est aussi naturel de se donner que de respirer pour vivre. Je fus dorénavant la réponse qu'elle se faisait à soi-même, et ses malheurs précédents lui parurent suffisamment expliqués par mon absence »<sup>8</sup>. Ce choix, loin d'être un renoncement à soi, marque au contraire « l'épanouissement en Sophie d'une forme d'accomplissement de soi, de capacité à répondre aux exigences d'un moi profond »<sup>9</sup>. Selon l'analyse de Denis de Rougemont, « Se

<sup>1</sup> *Le Coup de grâce*, p. 142.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, p. 148.

<sup>3</sup> *Le Coup de grâce*, p. 146.

<sup>4</sup> *Le Coup de grâce*, p. 159.

<sup>5</sup> Carminella Biondi, op. cit., p. 32.

<sup>6</sup> *Le Coup de grâce*, p. 163.

<sup>7</sup> Anne-Yvonne Julien, op. cit., p. 146.

<sup>8</sup> *Le Coup de grâce*, p. 166.

<sup>9</sup> Anne-Yvonne Julien, op. cit., p. 147.



*sacrifier pour l'autre aimé, c'est d'abord sacrifier son moi à son vrai moi, - l'ordonner à sa vocation. Ou c'est encore : se sacrifier tel que l'on est, à soi-même tel qu'on va le devenir par l'esprit. C'est rejoindre la forme immortelle de son être au travers d'une mort à soi même transfigurante* »<sup>1</sup>. La sérénité qui émane de Sophie, uniquement possible « à un être qui a connu le bonheur sous ses formes les plus élémentaires et les plus sûres »<sup>2</sup> est bien « le signe d'un accès à l'identité et à l'intégrité de soi-même qui sera dévolu à tous les personnages yourcenariens privilégiés »<sup>3</sup>, mais qui ne l'est pas encore à Eric qui seul se voit refuser « le privilège (...) d'une belle mort »<sup>4</sup>. Acquis au prix « d'une épreuve dont elle n'avait pas bien saisi l'importance, d'un examen qu'elle n'avait pas réussi à passer »<sup>5</sup>, elle est l'aboutissement d'« un désir auquel l'âme était encore mille fois plus intéressée de la chair »<sup>6</sup>.

Même si le narrateur refuse de voir dans la mort de Sophie « une dernière preuve d'amour »<sup>7</sup> pour le réduire à une forme de vengeance, à une façon de lui léguer des remords, s'il concède qu'il en a « quelquefois »<sup>7</sup>, « c'est sans doute pour se barder d'une ultime affectation »<sup>8</sup>. L'expérience de la passion oblige constamment Eric à mettre à l'épreuve son orgueil, sa clairvoyance : « - Tout amoureux dédaigné garde le bénéfice d'un chantage assez bas sur notre orgueil : la complaisance qu'on a pour soi et l'émerveillement de se voir enfin jugé comme on espérait toujours l'être conspirant à ce résultat et l'on se résigne à jouer le rôle de Dieu »<sup>9</sup> – A aucun moment, la quête amoureuse n'entame totalement la confiance qu'Eric éprouve pour Sophie, l'admiration pour son courage, l'existence de « cette affinité d'espèce »<sup>10</sup>, de ce « lien si désiré »<sup>11</sup> qui les unit, la beauté des souvenirs laissés par leur vie côte à côte. Seule, la découverte par Sophie de l'attachement d'Eric à Conrad y mettent un terme, révélant tout à coup l'incompatibilité entre deux formes d'amour. Si l'on peut reconnaître, avec Edmond Jaloux que « L'homosexualité est une vue sur la vie »<sup>12</sup>, si l'on observe que « le rapport homosexuel du Coup de grâce, bien établi (...) ne

<sup>1</sup> Denis de Rougemont, *Les mythes de l'amour*, Gallimard, 1972, p. 247.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, p. 241.

<sup>3</sup> Anne-Yvonne Julien, op. cit., p. 148.

<sup>4</sup> *Le Coup de grâce*, p. 237.

<sup>5</sup> *Le Coup de grâce*, p. 188.

<sup>6</sup> *Le Coup de grâce*, p. 164.

<sup>7</sup> *Le Coup de grâce*, p. 248.

<sup>8</sup> Maurice Delcroix, op. cit., p. 206.

<sup>9</sup> *Le Coup de grâce*, p. 159.

<sup>10</sup> *Le Coup de grâce*, p. 195.

<sup>11</sup> *Le Coup de grâce*, p. 188.

<sup>12</sup> *Carnet de notes de l'Oeuvre au Noir*, p. 861.

*donne lieu qu'à des images de bonheur et de plénitude* »<sup>1</sup>, le refus d'Eric de dévoiler son secret à Sophie et de mettre Conrad en face d'une explication le maintient dans une ambiguïté qui pousse la jeune fille à un choix tragique. Le triangle noir, présent dans La Nouvelle Eurydice et dans Alexis connaît son point de rupture dans Le Coup de grâce. « *Quoique la vocation de s'accepter soi-même, dans ces couples disharmonieux, comporte toujours sinon le rejet de l'amant, sinon le refus de l'aimer, du moins l'irréductible répugnance à lui concéder l'assouvissement charnel, non seulement elle prend maintenant conscience qu'elle le pousse à mourir, mais elle renonce à se détourner de lui après sa disparition* »<sup>2</sup>. Ne serait-il pas excessif, toutefois, de conclure à « *l'échec du protagoniste masculin* »<sup>3</sup>, de réduire « *Eric au rôle de marionnette rigide et dérisoire* » (...) « *d'exécutant dans un texte où s'affirment le féminin et sa jouissance* »<sup>4</sup>. Ce serait oublier que Le Coup de grâce doit sa violence à son pouvoir de catharsis : « *le récit intime vise ici à libérer la conscience ; Eric veut exorciser une expérience douloureuse* »<sup>5</sup> qui met en jeu non seulement la sphère privée, individuelle, mais les forces de l'univers, les puissances élémentaires. Même si le récit est une histoire vraie, singulière, c'est également « *une histoire qui probablement a été vécue et revécue assez souvent (...) pendant la seconde Guerre Mondiale dans le même pays, une histoire qui montre la cruauté de la révolution, de l'âme humaine (...) et de la vie en général* »<sup>6</sup>. Les trois personnages illustrent le tragique de l'aventure humaine, appartiennent à deux sortes d'espace, l'un terrestre, matériel, l'autre symbolique, allégorique de leur destin.

\*

\* \*

---

<sup>1</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 135.

<sup>2</sup> Maurice Delcroix, op. cit., p. 207.

<sup>3</sup> Anne-Yvonne Julien, op. cit., p. 146.

<sup>4</sup> Pascale Doré, op. cit., p. 137-138.

<sup>5</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 101.

<sup>6</sup> *Entretien avec Francesca Sanvitale in Portrait d'une voix*, op. cit., p. 363.

### III. Une voie d'accès à l'universel

#### 1. La quête des origines

##### **Un être des frontières**

Comme l'empereur Hadrien qui se plaisait aux pays barbares, Eric est « *un personnage des frontières* »<sup>1</sup>, à l'instar de Marguerite Yourcenar, car les pays éloignés permettent de « *chercher ce qu'il y a de semblable et de différent chez les êtres dans les endroits les plus lointains possibles* »<sup>1</sup>. Le héros se définit comme « *un aventurier* »<sup>2</sup> en marge d'une « *cause perdue* »<sup>3</sup>, qui a passé les dix mois les plus pleins de sa vie à commander dans « *un district perdu* »<sup>4</sup>, situé « *sur la frontière d'un pays perdu* »<sup>5</sup> : la reprise du même vocable, loin d'être anodine, marque chez le narrateur le sentiment de désappropriation totale aussi bien géographique qu'idéologique, qui sera celui de Nathanaël dans « *L'Île Perdue* »<sup>6</sup> où il échoue, puis dans l'Île Frisonne où il meurt. Aristocrate ruiné, partageant « *avec soixante millions d'hommes un manque complet d'avenir* »<sup>7</sup>, dégoûté « *de toute conviction autre que personnelle* »<sup>8</sup> poussée par les seuls « *déterminants humains* »<sup>9</sup>, Eric se définit comme un franc tireur, dont l'indépendance d'esprit conduit au détachement, sans paralyser une prise de risques, totalement désintéressée, à vocation universelle : « *Je suis le moins fait pour chercher des excitants idéologiques aux sentiments de rancune ou d'amour que peuvent m'inspirer mes semblables, et je n'ai consenti à courir de risques que pour des causes auxquelles je n'ai pas cru. J'avais pour les Bolcheviks une hostilité de caste, qui allait de soi à une époque où les cartes n'avaient pas été brouillées aussi souvent qu'aujourd'hui (...) Mais le malheur des Russes blancs n'éveillait en moi que la sollicitude la plus maigre, et le sort de l'Europe ne m'a pas empêché de dormir* »<sup>10</sup>.

---

<sup>1</sup> Entretien avec Josyane Savigneau, 15 novembre 1984, *Ibidem*, p. 326.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, p. 141.

<sup>3</sup> *Le Coup de grâce*, p. 230.

<sup>4</sup> *Le Coup de grâce*, p. 139.

<sup>5</sup> *Le Coup de grâce*, Préface, p. 129.

<sup>6</sup> *Un homme obscur*, p. 970.

<sup>7</sup> *Le Coup de grâce*, p. 146.

<sup>8</sup> *Le Coup de grâce*, p. 142.

<sup>9</sup> *Le Coup de grâce*, p. 146.

<sup>10</sup> *Le Coup de grâce*, p. 141.

Ce refus d'appartenance rapproche Eric de cousin Conrad : « *J'avais reconnu en lui cette faculté, à la fois cultivée et comprimée chez moi, de ne tenir à rien, et tout ensemble de goûter et de mépriser tout* »<sup>1</sup>. Ce goût du détachement qui trouve un écho dans la phrase fétiche de Michel de Crayencour « *Oh ! Ça ne fait rien, on n'est pas d'ici, et on s'en va demain !* »<sup>2</sup> n'exclut pas « *un besoin complémentaire de trouver dans chaque existence un lieu privilégié qui soit en même temps un point de repère et un creuset où la matière d'une vie trouve ou devrait trouver sa forme. Ce lieu est presque toujours (...) celui des origines* »<sup>3</sup>.

### **Kratovicé : Eden avant la Chute**

De même que dans l'existence sans cesse déviée d'Eric, Conrad était « *un point fixe, un nœud, un cœur* »<sup>1</sup>, de même Kratovicé, comme Woroïno pour Alexis, comme Vivombre et Longemeuse pour Stanislas, comme le Mont-Noir pour Marguerite Yourcenar figure le paradis perdu de l'origine, celui du monde immémorial, un monde préservé qui est d'abord celui des animaux, qui appartiennent « *à un monde plus pur et plus divin que celui où les hommes font souffrir les hommes* »<sup>4</sup> celui de l'innocence primitive : lorsqu'Eric quitte Kratovicé, le 30 avril, il laisse une forêt ravagée « *où rôdaient encore jusqu'aux premières années de la guerre les seuls troupeaux d'aurochs survivant à la préhistoire* »<sup>5</sup>, un lieu où les obus provoquent une série de morts animales, celle des poissons, des chevaux, du chien Texas...

La jeunesse des deux amis à Kratovicé évoque un univers primordial harmonieux, celui de la liberté et du bonheur : « *En 1915, heureusement, la guerre et même le deuil ne se présentaient pour nous que sous leur aspect de grandes vacances. Nous échappions aux devoirs, aux examens, à tout le tintouin de l'adolescence* »<sup>1</sup>. (...) « *Ma jeunesse me servit de laissez-passer pour vivre avec Conrad au fond de cette propriété perdue où l'on m'avait confié aux bons soins de sa tante (...) et du jardinier Michel* »<sup>6</sup>. Ce lieu de sable et d'eau, de nature inviolée, représente « *l'univers primordial de l'indistinction et de la totalité* », celui où « *s'accomplit l'aspiration des personnages à se réintégrer dans le monde*

---

<sup>1</sup> *Le Coup de grâce*, p. 142.

<sup>2</sup> *Les Yeux ouverts*, p. 240.

<sup>3</sup> Carminella Biondi, op. cit., p. 23.

<sup>4</sup> *Archives du Nord, Essais et mémoires*, p. 956.

<sup>5</sup> *Le Coup de grâce*, p. 229.

<sup>6</sup> *Le Coup de grâce*, p. 143.

*indifférencié de la préexistence* »<sup>1</sup>. Il s'agit bien du paysage évoqué par Marguerite Yourcenar dans *Archives du Nord*, « *ce monde que nous n'encombrons pas encore, ces quelques lieues de la forêt coupée de landes qui s'étale presque ininterrompue du Portugal à la Norvège, des dunes aux futures steppes russes* »<sup>2</sup>. L'amitié d'Eric et de Conrad, comme celle de Stanislas et d'Emmanuel, est vécue comme un état d'innocent bonheur, aux bords de la Baltique : « *Je me souviens de bains dans l'eau douce des lacs ou dans l'eau saumâtre des estuaires à l'aurore, de nos empreintes de pieds identiques sur le sable, et bientôt détruites par la succion profonde de la mer, de siestes dans le foin où nous discutons des problèmes du temps en mâchonnant indifféremment du tabac ou des brins d'herbe (...)* »<sup>3</sup>. L'épisode semble baigner dans une temporalité floue qui évoque l'achronie des contes, le mythe de la naissance du monde, qui rappelle les souvenirs de la plage de Scheveningue et ceux de la Lettonie pour Egon : « *Temps sans peur où tout semblait neuf et permis, inoffensives même les morsures d'un chien errant ou les piqûres d'un essaim d'abeilles* »<sup>4</sup>. L'évocation du jeu de l'ange baigne dans un climat de grâce mystique où les deux héros font jouer « *cette légèreté qui est à la fois leur vertu et leur privilège de dieux* »<sup>5</sup>. Le recours au présent inscrit le souvenir dans l'éternité : « *Je revois des parties de patinage, des après-midi d'hiver passés à ce curieux jeu de l'Ange, où l'on se jette dans la neige en agitant les bras, de façon à laisser sur le sol des traces d'ailes ; et de bonnes nuits de lourd sommeil dans la chambre d'honneur des fermes lettones, sous le meilleur édredon de duvet des paysannes qu'avaient tout à la fois attendries et effrayées (...) nos appétits de seize ans* »<sup>3</sup>.

Avant le départ des deux amis, Kratovicé dispense une harmonie parfaite qui se concrétise par l'identification du lieu à un « *Eden septentrional isolé en pleine guerre* »<sup>6</sup>, « *une espèce de grand paradis calme, sans interdiction et sans serpent* »<sup>7</sup>. L'atmosphère d'Eden d'avant la chute, le rapprochement entre bonheur et innocence, où la référence biblique suggère l'existence d'un paradis païen s'explique par la « *parfaite équation des destins et des cœurs* »<sup>8</sup>, par

<sup>1</sup> Elena Real, *Mer mythologique, mer mythique*, *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1988, n° 3-4, p. 81-87.

<sup>2</sup> *Archives du Nord*, p. 955-956.

<sup>3</sup> *Le Coup de grâce*, p. 143.

<sup>4</sup> *Quoi ? L'éternité*, p. 1260.

<sup>5</sup> *Le Coup de grâce*, p. 229.

<sup>6</sup> *Le Coup de grâce*, p. 144.

<sup>7</sup> *Le Coup de grâce*, p. 145.

<sup>8</sup> *La Symphonie héroïque*, p. 1664.

« l'entente spontanée des esprits, des caractères et des corps »<sup>1</sup> qui règne entre Eric et Conrad et qui se traduit, comme entre Achille et Patrocle, Nisus et Euryale, par la camaraderie héroïque où triomphe « la seule tendresse qui ne dépende pas comme le désir, de la femme, ni comme l'attachement familial ou l'enracinement à la terre, du besoin de se reproduire ou de manger »<sup>2</sup> : avant l'irruption de la passion de Sophie, l'homosexualité est parfaitement assumée, sans culpabilité, elle permet « un état de grâce, l'épiphanie du bonheur, le vrai, l'authentique, la pièce d'or inaltérable qu'on peut échanger contre une liasse de marks d'après-guerre, mais qui n'en demeure pas moins semblable à elle-même, et qu'aucune dévaluation n'atteint »<sup>3</sup>.

### **Au cœur de la citadelle, des Porte-Glaives aux Teutoniques**

La présence de Sophie rompt cette innocence paradisiaque en détruisant l'harmonie entre les deux amis qu'elle met dans une situation fautive, car Eric se refuse à choisir. Il ne faut donc pas s'étonner que son départ suffise à rendre à Kratovicé son caractère idéal, à restaurer sa pureté originelle, qui date d'une époque ancestrale : « Il avait suffi de la disparition de Sophie pour faire régner dans cette maison sans femmes (...) un calme qui était celui du couvent d'hommes et de la tombe. Notre groupe de plus en plus réduit rentrait dans la grande tradition de l'austérité et du courage viril ; Kratovicé redevenait ce qu'il avait été aux temps qu'on croyait révolus, un poste de l'Ordre Teutonique, une citadelle avancée de Chevalier Porte-Glaives. Quand je pense malgré tout à Kratovicé comme à une certaine notion du bonheur, je me souviens de cette période tout autant que de mon enfance »<sup>4</sup>.

La quête des origines mène donc le narrateur d'un espace mythique immémorial, - Kratovicé avant la guerre et le conflit des passions – vu comme un paradis originel d'avant la chute, à un autre espace mythique prestigieux : celui des Chevaliers Porte-Glaives, fondés par Albert de Brême, en 1200, pourvus par Innocent III d'un statut identique à celui des Templiers, vêtus du grand manteau blanc des Chevaliers de Saint-Jean, orné d'une croix rouge et d'une épée. Ces frères des milices du Christ furent vaincus par les Lithuaniens et leurs alliés en 1299, et firent appel à un Ordre plus puissant qu'eux, les Chevaliers Teutoniques.

---

<sup>1</sup> *Le Coup de grâce*, p. 142.

<sup>2</sup> *La Symphonie héroïque*, p. 1664.

<sup>3</sup> *Le Coup de grâce*, p. 145.

<sup>4</sup> *Le Coup de grâce*, p. 227.

« En 1242, ils occupèrent militairement la Courlande où ils construisirent une chaîne de forteresses... bastions avancés de l'Europe chrétienne »<sup>1</sup>.

Après l'abandon de von Wirtz, après les négociations de Dorpat et le Traité de Sébastopol, le « noyau de résistance obstiné et inutile » formé par Eric et Conrad à Kratovicé rejoint les qualités chevaleresques de leurs illustres prédécesseurs. Si l'imbroglio russo-balte figure un labyrinthe, celui de l'Histoire, deux fils se rejoignent pour donner à l'aventure une portée universelle : vivant à côté d'« êtres essentiellement purs »<sup>2</sup>, Eric connaît à Kratovicé, en cette période de débâcle, une sérénité qui a le goût de l'éternel : « J'ai vécu durant ces quelques semaines aussi libres d'inquiétude que si je devais mourir le lendemain ou vivre toujours (...) Le danger fait sortir le pire de l'âme humaine et le meilleur aussi. Comme il y a généralement plus de pire que de meilleur, l'atmosphère de la guerre est (...) la plus dégoûtante qui soit. Mais ceci ne me rendra pas injuste envers les rares moments de grandeur qu'elle a pu comporter »<sup>2</sup>. La relation privilégiée d'Eric et de Conrad appartient à l'éternité, de même que l'instant de sa mort échappe à tout code temporel : « En quelques heures, je le vis changer d'âge et presque changer de siècle : il ressembla successivement à un officier blessé des campagnes de Charles XII, à un chevalier du Moyen Age étendu sur une tombe, enfin à n'importe quel mourant sans caractéristique de caste ou d'époque, à un jeune paysan, à un batelier de ces provinces du Nord dont sa famille était sortie »<sup>3</sup>. Comme l'indique Nadia Harris, « L'écriture aspire à rejoindre le temps mythique des origines, un temps situé en-deçà de la rupture entre le monde et l'existence humaine. Elle permet d'ouvrir une voie d'accès vers le "Grand temps" et de fournir une antidote aux diverses formes de destruction perpétrées par Kronos »<sup>4</sup>.

### **Résurgence du rêve et souvenirs d'enfance**

Bien que Marguerite Yourcenar s'efforce « de séparer le registre du rêve de celui de la création littéraire »<sup>5</sup>, les fragments de faits réels et les visions entrevues dans les songes, la raison lui conseille peut-être « de les rapprocher, de

---

<sup>1</sup> Benoist Méchin, *Histoire de l'Armée Allemande, 1918-1946*, Tome II, Albin Michel, 1964, p. 12.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, p. 228.

<sup>3</sup> *Le Coup de grâce*, p. 232.

<sup>4</sup> Nadia Harris, Marguerite Yourcenar, *Vers la rive d'une Ithaque intérieure*, Stanford French and Italian Studies, Anima Libri, 1994.

<sup>5</sup> Carmen Ana Pont, *Yeux ouverts, yeux fermés. La poétique du rêve dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Rodopi, 1994, p. 117.

les placer les uns comme les autres sur un plan qui est sans doute celui de l'unique réalité »<sup>1</sup>, de montrer qu'il y a entre eux, non pas « échanges, mais analogies »<sup>2</sup>. Le récit d'Eric prouve que « le regard rétrospectif sur une vie dévoile toujours (...) un certain aspect onirique »<sup>3</sup> qu'on retrouve notamment dans l'image récurrente de l'escalier : « Le Coup de grâce, que j'ai voulu basé sur le réel le plus dur se décèle voisin du rêve, se retrouve en cela dans une certaine segmentation de la réalité, à l'importance (...) de certaines images – celle de l'escalier par exemple qui paraît cinq fois dans le cours du récit, allié à la présentation d'un moment particulièrement important dans la vie de l'héroïne »<sup>4</sup> : on le trouve effectivement mentionné lors de l'arrivée des deux amis à Kratovicé, puis, à deux reprises, la nuit de la mort du chien Texas, qui préfigure celle de Sophie et les deux dernières fois, au retour d'Eric au château, puis au départ définitif de l'héroïne pour Lilienkronn, lors de sa rupture, donc à tous les moments charnières de la quête amoureuse car « Il y a sûrement des rapports entre la destinée d'un être et ses rêves »<sup>5</sup>, comme le soupçonne Marguerite Yourcenar.

Aux moments-clés de la vie d'Eric surgissent des souvenirs d'enfance, des analogies fondées sur la réminiscence : « Les cours des événements de notre vie semblent en effet s'organiser selon une loi d'associations propre au destin, à peu près semblable à celle qui régit l'enchaînement d'images oniriques »<sup>6</sup>. C'est toujours à l'instant où le danger rapproche le protagoniste de la mort que le passé remonte : lors de l'équipée de Riga, le dérapage le long des routes glacées expose les passagers de la Ford épileptique « à toutes les variétés de mort subite que risque un automobiliste passant ses vacances de Noël en Suisse »<sup>7</sup>. Au cours de la nuit de bombardement, les efforts d'Eric « pour fermer les volets gonflés par les récentes pluies d'automne (lui) rappelèrent les fenêtres barricadées à la hâte, les soirs d'orage dans les hôtels de station de montagne au temps de (sa) petite enfance »<sup>8</sup>. La même nuit, le corps de Sophie pèse aussi lourd dans les bras d'Eric que s'il était entré dans la mort ; la mémoire affective fait surgir de l'inconscient un souvenir enfoui : « Je ne sais à quel moment le délice tourna à l'horreur, déclenchant en moi le souvenir de cette étoile de mer que maman, jadis, avait mis

<sup>1</sup> *Les Songes et les sorts*, Préface, p. 1540.

<sup>2</sup> *Les Songes et les sorts*, Dossier, p. 1623.

<sup>3</sup> Carmen Ana Pont, op. cit., p. 126.

<sup>4</sup> *Les Songes et les sorts*, Dossier, p. 1624.

<sup>5</sup> *Les Yeux ouverts*, p. 103.

<sup>6</sup> G.H. Schubert, *La symbolique du rêve*, Paris, Albin Michel, 1982, p. 62.

<sup>7</sup> *Le Coup de grâce*, p. 175.

<sup>8</sup> *Le Coup de grâce*, p. 189.



*de force dans ma main, sur la plage de Scheveningue, provoquant ainsi chez moi une crise de convulsions pour le plus grand affolement des baigneurs* »<sup>1</sup>. Le narrateur rappelle aussi que la touffe de gui servant de prétexte à Sophie pour embrasser Volkmar est suspendue au lustre que personne « *n'avait vu allumé depuis les Noël de (l')enfance* »<sup>2</sup>. Enfin, au moment de l'exécution de Sophie, le geste d'Eric qui tire en détournant la tête, est rapproché de celui « *d'un enfant effrayé qui fait détoner un pétard pendant la nuit de Noël* »<sup>3</sup>.

Le rapprochement de quatre souvenirs d'enfance qui se rapportent aux vacances de Noël rappelle que « *le rêve, comme l'écriture (...) permettent de retrouver le passé, de là provient le lien que Marguerite Yourcenar leur accorde tous deux avec la mort et avec les morts* »<sup>4</sup>. « *Le rêve comme la mémoire ou le jeu permet au personnage de retrouver les origines, de pénétrer dans des profondeurs archétypales dans lesquelles plongent les racines de son être* »<sup>5</sup>. Les parties de bridge jouées « *avec un mort* »<sup>6</sup> par Sophie, Eric et Conrad, l'édifice de bouts d'allumettes construit par Chopin « *dans le goulot, égueulé d'une bouteille* »<sup>2</sup>, le jeu d'ombres dessinées sur le mur par la main bandée de Conrad, rappellent le goût du personnage yourcenarien pour les jeux de construction qui « *symbolisent sa quête spirituelle, son acheminement vers le Soi* »<sup>7</sup> : « *Qu'il s'agisse d'Hadrien ou de ses constructions de pierre, de Zénon et de ses constructions de l'esprit, d'Alexis et de ses constructions musicales, d'Eric et des reconstructions narratives d'un épisode de sa jeunesse, une "envie d'agencer" possède les personnages yourcenariens* »<sup>8</sup>. Dans *L'Oeuvre au Noir*, Zénon souligne en effet qu'« *Une envie d'agencer, de modifier ou de régenter au moins un segment de la nature des choses l'avait entraîné à la remorque des grands de ce monde, édifiant des châteaux de cartes ou chevauchant des fumées* »<sup>9</sup>. Marguerite Yourcenar essaie de montrer, à travers ses créatures, « *une réalité beaucoup plus complexe (...) révélant derrière les personnages la personne et derrière la personne l'implicite allégorie ou le mythe caché auxquels toute la personne correspond* »<sup>10</sup>.

---

<sup>1</sup> *Le Coup de grâce*, p. 193.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, p. 198.

<sup>3</sup> *Le Coup de grâce*, p. 247.

<sup>4</sup> Carmen Ana Pont, op. cit., p. 226.

<sup>5</sup> Jung, *The structure and Dynamic of the Psyche*, Princeton, 1969, p. 112.

<sup>6</sup> *Le Coup de grâce*, p. 154.

<sup>7</sup> Nadia Harris, *Les jeux de construction dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, The French Review, Vol. 62, n° 2, décembre 1988, p. 299.

<sup>8</sup> Nadia Harris, *Les jeux de construction dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 294.

<sup>9</sup> *L'Oeuvre au Noir*, p. 224.

<sup>10</sup> *Théâtre I, Rendre à César*, Gallimard, 1971, p. 9-10.



LE CAVALIER POLONAIS - VERS 1655 - TOILE. NEW YORK, COLLECTION FRICK.

Comme l'enfance et le rêve, l'art relie l'homme au cosmos et renoue les fils invisibles de son destin.

## 2. Le sens allégorique et symbolique

### *La personnification de la Mort*

L'incipit du roman : « - *Une ballade allemande dit que les morts vont vite, mais les vivants aussi* »<sup>1</sup> - évoque le poème de l'allemand Burger, popularisé par Madame de Staël, évoquant l'attente d'une jeune fille dont le fiancé est à la guerre, qui revient, couvert de sa cuirasse, l'emmène sur son cheval, la nuit, répète qu'ils vont bientôt arriver, parce que « *les morts vont vite* ». Ce poème, illustré par le tableau d'Ary Scheffer, Lénore, court-circuite les quinze ans d'histoire qui séparent deux temps du récit, deux ordres narratifs : celui du préambule du Coup de grâce, écrit à la troisième personne, qui présente le narrateur, à la veille de l'éclatement de la deuxième guerre mondiale, et celui du récit dans lequel Eric tente de se soustraire un temps aux sollicitations des travaux et des jours (...), de recueillir son passé et de s'attacher à le relire. Par le biais de l'art, Eric se présente donc comme un mort vivant réchappé de ses expéditions en Europe Centrale, au Chaco et en Mandchourie, puis en Espagne Franquiste.

### *Le Cavalier Polonais*

Le tableau d'Ary Scheffer, évoqué en arrière plan de l'incipit se voit relayé par celui de Rembrandt, - Le Cavalier Polonais -, et par la gravure de Dürer, - Le Chevalier, la Mort et le Diable -, où Marguerite Yourcenar, par le biais d'Eric voit une mise en abyme de la figure de Conrad. « *Quand je pense à ces derniers jours de la vie de mon ami, j'évoque automatiquement un tableau peu connu de Rembrandt que le hasard d'un matin d'ennui et de tempête de neige me fit découvrir quelques années plus tard à la Galerie Frick, de New York, où il me fit l'effet d'un fantôme portant un numéro d'ordre et figurant au catalogue. Ce jeune homme dressé sur un cheval pâle, ce visage à la fois sensible et farouche, ce paysage de désolation où la bête effarée semble flairer le malheur, et la Mort et la*

---

<sup>1</sup> *Le Coup de grâce*, p. 139.

*Folie infiniment plus présentes que dans la vieille gravure allemande, car pour les sentir toutes proches on n'a même pas besoin de leur symbole... »<sup>1</sup>.*

On ne s'étonnera pas, comme le rappelle Josyane Savigneau, que ce tableau, dont le personnage fut identifié, dans les dernières années à Jerry Wilson malade, « accompagnera » Marguerite Yourcenar « sa vie durant »<sup>2</sup>, car elle voyait en lui « l'un des plus beaux Rembrandt du monde »<sup>3</sup>, tandis que par une singulière coïncidence, le héros du roman d'André Fraigneau, Les Étonnements et Guillaume Francoeur, cite le même tableau remarqué lors de sa visite au « *Trianon de pacotille qui abrite la collection Frick (...) Un milliardaire (au nom prédestiné !) y a réuni quelques chefs d'œuvre d'une qualité exceptionnelle, dont le Cavalier Polonais de Rembrandt qui, sur son cheval somnambule et sous son bonnet de parure ressemble à Greta Garbo* »<sup>4</sup>.

#### ***Au croisement de deux quêtes : picturale et littéraire***

Le choix d'un tableau « pour dépasser l'évanescence qui guette un personnage comme Conrad », permet d'« instaurer un dialogue entre deux images »<sup>5</sup>, l'une picturale, l'autre littéraire. Le phénomène de condensation en image n'a pu se réaliser que grâce à la contemplation silencieuse, comme ce fut le cas pour Mémoires d'Hadrien : « Aux pires heures de découragement et d'atonie, j'allais revoir, dans le beau musée de Hartford (...) une toile romaine de Canaletto, le Panthéon brun et doré se profilant dans le ciel bleu d'une fin d'après-midi d'été. Je la quittais chaque fois rassérénée et réchauffée »<sup>6</sup>. C'est par sa forte résonance symbolique et spirituelle, par l'inscription du destin personnel dans le sort universel que Rembrandt retient l'attention de Marguerite Yourcenar : « Rembrandt a eu peut-être plus que tout peintre sa vision, son rêve si l'on veut, du monde qu'il portait en lui et du monde où il a vécu. On sent bientôt que chaque tableau (...) est un fragment d'un univers rembrandtesque auquel nous appartenons, mais secrètement et le plus souvent inconsciemment, comme aux nerfs, aux artères, aux globules blancs et rouges qui circulent dans la nuit du corps. Le vieux Saül cachant derrière un rideau toute la douleur humaine ; le

<sup>1</sup> *Le Coup de grâce*, p. 231.

<sup>2</sup> Josyane Savigneau, op. cit., p. 134.

<sup>3</sup> *Lettre à Georges de Crayencour*, 20 avril 1976, in *Lettre à ses amis et quelques autres*, p. 501.

<sup>4</sup> André Fraigneau, *Les étonnements de Guillaume Francoeur*, Plon, 1960, p. 421.

<sup>5</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 428.

<sup>6</sup> *Carnet de notes de « Mémoires d'Hadrien »* in *Œuvres romanesques*, p. 522.

*jeune cavalier polonais, qui est Titus, respirant l'air du danger* »<sup>1</sup>. L'étude consacrée à Deux Noirs de Rembrandt s'arrête sur « *certains clairs-obscur, certains jeux de lumière (...) symboles d'une mystérieuse pénétration au-dedans des choses* », sur « *l'incessant changement et l'incessant passage, les séries infinies qui constituent chaque homme, et en même temps ce je ne sais quoi d'indéniable qu'est le Soi, presque invisible à l'œil, facile à oublier ou à nier, cette identité qui nous sert à mesurer l'homme qui change (...)* », « *la présence d'un destin personnel, d'un sort qui est à eux et qui pourrait être à nous tous* »<sup>2</sup>.

### ***Une aura de mystère***

Bien que Marguerite Yourcenar considère le tableau comme « *le portrait du fils de Rembrandt, Titus, la mutilation de la toile sur une dizaine de centimètres en bas à droite a fait disparaître une grande partie de l'inscription qui y figurait, si bien que les problèmes d'identification confèrent au cavalier une aura de mystère qui rehausse celle de Conrad ; considéré par certains comme "Gijsbrecht van Amstel", fondateur légendaire d'Amsterdam* »<sup>3</sup>, par la plupart comme un Cavalier Polonais, personnification de la liberté, officier du régiment Lysowski, il rappelle le consul Fabius Maximus sur un cheval blanc ou le Cavalier de feu de Mörike.

### ***Une allégorie de la liberté***

Rembrandt travaille à ce tableau vers 1655, au moment où la guerre des Pays Bas avec la Suède, destinée à maintenir leur présence dans la Baltique, pousse Charles X à prendre Dantzic pour assurer la circulation du blé de Pologne, alors que Jean de Witt libère la ville et la rend aux Polonais. Le cavalier peut aussi faire partie des soldats soutenant la doctrine religieuse des Frères polonais qui, en Hollande, luttent contre la condamnation par l'Eglise du dogme Socinien. Même si son costume – pantalons rouges, veste à petits boutons, chapka de fourrure, aurait pu être acheté sur le port d'Amsterdam, « *cet homme hardi à l'allure étrangère, qui traverse au pas rapide de son cheval blanc un paysage*

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *En pèlerin et en étranger*, XVIII, *Deux noirs de Rembrandt*, *Essais et Mémoires*, op. cit., p. 567.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 568-569.

<sup>3</sup> Pierre Descargues, *Rembrandt*, Lattès, 1990, p. 205.



*Le Chevalier, la Mort et le Diable, 1513 (gravure sur cuivre).*

*crépusculaire, est un de ces héros sans nom, chercheur errant à travers le monde* »<sup>1</sup>, un personnage de quête, comme le souligne Otto Benesch. On retrouve dans ce soldat des temps anciens, armé d'un sabre, d'un arc et de flèches, au « *visage très régulier et symétrique (...) transfiguré par une lumière intérieure de calme détermination* »<sup>2</sup>, dans le contraste entre le paysage sombre et la figure de l'officier, la beauté physique de Conrad, la stature d'un héros idéal dont la « *bravoure de somnambule* » rehausse l'atmosphère tragique du récit.

### ***Une portée éthique et universelle***

Tandis que l'archer s'avance dans une vallée, au pied d'une ville fortifiée, le paysage de l'arrière-plan où « *les dernières lueurs du couchant éclairent le ciel, allumant des reflets rouges et or, le cheval fantôme (...) au ton gris clair de cendres éteintes* »<sup>3</sup>, à la sculpture osseuse, au pelage luisant, incarne le serviteur fidèle qui, dans les romans de chevalerie, prend le parti de son maître. La beauté plastique rejoint la dignité épique des ces « *chasseurs purs chargés de replacer dans l'ordre divin ce qui s'enfoncé trop dans le désordre terrestre (...) Ce cavalier polonais représente (...) le thème de la juste chasse aux impuretés de ce monde (...) permet d'affirmer que l'art est une éthique, que la peinture est là pour indiquer au monde un ordre juste* »<sup>4</sup>. Le tableau, placé hors du temps, de l'espace et des contingences mondaines, ce paysage crépusculaire où l'on devine une rivière qui coule sous le château fort et la tour, où « *la bête alertée semble flairer le malheur* »<sup>5</sup>, anticipent la mort de Conrad au village de Novogrodno, qui intervient juste après dans le récit.

### ***La gravure de Dürer : Le Chevalier, la Mort et le Diable***

Par une sorte de fondu enchaîné, Marguerite Yourcenar associe le tableau de Rembrandt à l'un des trois Meistestiche (cuivres magistraux) : Le Chevalier, la Mort et le Diable de 1513, qui forme une trilogie regroupant le Saint

<sup>1</sup> Otto Benesch, *Rembrandt, Etude biographique et critique*, Editions Albert Skira, 1957, p. 98.

<sup>2</sup> Julius S. Held, *Rembrandt's « Polish » Rides*, The art bulletin, (New-York, XXVI, 1944, p. 253, traduit et cité par Laura Brignoli, op. cit., p. 158.

<sup>3</sup> Otto Benesch, op. cit., p. 100.

<sup>4</sup> *Tout l'œuvre peint de Rembrandt*, Les Classiques de l'art, p. 116.

<sup>5</sup> *Le Coup de grâce*, p. 230.

Jérôme dans sa cellule et la Mélancolie de 1514. On se souvient qu'en 1934 La Mort conduit l'Attelage se composait de trois fragments : D'après Dürer, qui donnera L'Oeuvre au Noir, D'après Gréco, qui inspirera Anna, soror... et D'après Rembrandt, qui deviendra Un Homme obscur, suivi d'Une belle matinée. La référence à la peinture montre combien l'art permet de relier l'homme au cosmos, de rejoindre un espace infini et un temps éternel.

Si la romancière ne retient de l'œuvre de Dürer que « *La Mort et la Folie infiniment plus présentes que dans la vieille gravure allemande, car pour les sentir toutes proches on n'a même pas besoin de leur symbole...* »<sup>1</sup>, la quête intertextuelle permet de découvrir que Le Cavalier Polonais s'inspirait de Dürer, « *Rembrandt sublimant en idée les figures explicites de Dürer qui n'auraient pas été crédibles au XVII<sup>e</sup> siècle* »<sup>2</sup>. On retrouve dans la gravure de Dürer, non seulement les jeux de lumière dans les reflets sur les armes et la robe noire du cheval, le caractère étrange, énigmatique de la Mort et du Chevalier, mais surtout l'histoire chargée d'un contenu moral, qui fait du chevalier l'image du « miles christianus », du chevalier chrétien, qui ne se laisse pas détourner de son chemin, l'incarnation, pour certains, d'« *un idéal viril (nourri) des instincts élémentaires de la race germanique, la mystique allemande et l'esprit de la Renaissance nordique, (...) un Siegfried devenu un homme* »<sup>3</sup>.

S'il est exact que « *les personnifications transposent le motif du drame personnel dans une condition morale absolue* »<sup>4</sup>, que Conrad représente le chevalier, il est vain d'identifier Eric et Sophie à la Mort et à la Folie et de voir, dans l'absence de but pointé par le chevalier, « *le vide existentiel* » qui ferait du Cavalier Polonais, vu par Eric, « *le tableau de la condition humaine dépourvue d'idéal transcendant* »<sup>4</sup>, comme l'interprète Laura Brignoli. Le tableau de Rembrandt, comme la gravure de Dürer est une mise en abyme, symbolique et allégorique, du destin de Conrad, tué à l'ennemi, béni par un prêtre, mené à bon port par Eric. « La structure du récit et le système métaphorique se combinent pour signifier qu'il est encore possible, dans le monde assombri où la mort de l'aimé fait découvrir « *qu'il est scandaleux que la créature meure* »<sup>5</sup>, de faire « *une œuvre avec la mort et même avec la vie, la problématique de l'art rejoignant ici,*

---

<sup>1</sup> *Le Coup de grâce*, p. 230-231.

<sup>2</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 128, cf. note 61 p. 158. Citation empruntée à T.S. Held, art. cit., p. 264

<sup>3</sup> Wilhelm Waetzoldt, *Dürer et son temps*, Vienne, Phaidon, 1935, p. 116. Cité par Pierre Vaisse, *Albrecht Dürer*, Fayard, 1995, p. 134.

<sup>4</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 129.

<sup>5</sup> *L'Oeuvre au Noir*, op. cit., p. 154.



(...) celle, existentielle, de la réalisation du moi, rapprochant, dans le défi à la mort, l'auteur et son personnage »<sup>1</sup>. Conrad incarne le Chevalier bravant la Mort et le diable ; mort au combat, il entrait « dans une catégorie de destin qu'eussent approuvée ses ancêtres ; il échappait aux lendemains »<sup>2</sup>, rejoignant l'ordre universel. Alors que les deux amis sont insérés au départ dans l'espace clos de Kratovicé, puis dans un tableau qui échappe au code temporel, Sophie est plutôt métamorphosée dans un espace beaucoup plus vaste qui la relie aux éléments naturels.

### 3. Les forces archétypales

#### **L'eau**

Alors que le château, dès la minute du retour des héros prend l'apparence d'un igloo, car « les parois de marbre blanc avaient toujours cet aspect glacial qui faisait penser à une décoration murale de Louis XV taillée à même la neige dans un logis esquimau »<sup>3</sup>, alors que son isolement fait de lui, la nuit, tous feux éteints, « un navire abandonné pris dans une banquise »<sup>4</sup> où les trois protagonistes « tiennent des conciliabules de naufragés »<sup>5</sup>, Sophie, par sa force jaillissante, échappe à ce décor figé. Comme le confie Marguerite Yourcenar à Patrick de Rosbo, la jeune fille, « jusqu'à sa mort a une richesse de source ; et même lorsqu'elle couche avec divers officiers de l'armée blanche ou rouge, ou lorsqu'elle abuse de l'alcool un jour de chagrin, elle garde cette espèce de générosité et de grandeur qui est celle d'un être presque élémentaire »<sup>6</sup>.

A ce moment du danger, lorsqu'elle se soûle pour la mort de son chien, l'eau est un élément qui apporte la mort, qui submerge, engloutit. « Passagère atteinte de nausées », elle vomit, « comme la statue d'une fontaine »<sup>7</sup>. Lors de la scène de rupture avec Eric, elle se transforme en « fontaine crachant de la boue »<sup>8</sup>, « La passion de Sophie se soumet à un destin aquatique, dans la mesure où elle tend constamment à s'abîmer dans l'eau profonde (...) qui

<sup>1</sup> Maurice Delcroix, op. cit., p. 211.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, p. 233.

<sup>3</sup> *Le Coup de grâce*, p. 151.

<sup>4</sup> *Le Coup de grâce*, p. 164.

<sup>5</sup> *Le Coup de grâce*, p. 171.

<sup>6</sup> Patrick de Rosbo, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 89-90.

<sup>7</sup> *Le Coup de grâce*, p. 185.

<sup>8</sup> *Le Coup de grâce*, p. 211.

*fusionne avec la terre* »<sup>1</sup> et marque l'accomplissement de sa vie. L'épreuve que lui fait subir Eric, lorsqu'il la soigne, la menace de noyade : « *Comme un nageur épuisé, elle se vit couler à deux brasses du rivage, au moment où peut-être j'aurais commencé à l'aimer* »<sup>2</sup>. Au fil du récit, l'eau douce se transforme en eau de mer, « *une eau qui ne se dissout pas, qui fige la mobilité* »<sup>3</sup>. L'unique baiser d'Eric transforme un contact délicieux au début en un contact désagréable avec une étoile de mer « *qui porte à son point culminant, à la profondeur abyssale la solution de cette passion dont Eric ne veut pas* »<sup>4</sup>.

L'incompatibilité entre la passion fougueuse de Sophie et la discrétion de la tendresse pour Conrad s'exprime par l'image de l'eau marine qui ne s'assimile pas à l'eau de source : « *la tendresse pour son frère avait continué à sourdre à travers sa passion pour moi, invisible comme une source dans l'eau salée de la mer* »<sup>5</sup>. C'est parce qu'elle n'a pas admis l'attachement d'Eric pour son frère que Sophie s'enfuit et rompt avec son ami. La révélation du secret par Volkmar l'embrase littéralement : « *Ses joues pâles prirent feu comme si la honte d'une telle accusation était trop grande pour ne pas retomber aussi sur elle* »<sup>6</sup>.

## **Le feu**

La jeune fille, comme son frère, est pure, intolérante, irréductible, le candide éclat de ses yeux diffuse « *le rayonnement d'une âme royale* »<sup>7</sup>, l'ardeur du feu incorruptible : « *J'avais reconnu du premier coup d'œil en elle une nature inaltérable avec laquelle on pouvait conclure un pacte précisément aussi périlleux et aussi sûr qu'avec un élément : on peut se fier au feu, à condition de savoir que sa loi est de mourir ou de brûler* »<sup>8</sup>. Il n'est pas indifférent que, lors de son « *exécution flamboyante* »<sup>9</sup>, le premier coup de revolver d'Eric lui enlève la moitié du visage, arrachant son regard, sans lui enlever l'absolu de cet instant final, comme pour Antigone : « *On ne tue pas la lumière ; on ne peut pas la suffoquer ; on met sous le boisseau l'agonie d'Antigone (...) Elle part à la recherche de son*

---

<sup>1</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 113.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, p. 188.

<sup>3</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 115.

<sup>4</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 114.

<sup>5</sup> *Le Coup de grâce*, p. 212-213.

<sup>6</sup> *Le Coup de grâce*, p. 212.

<sup>7</sup> *Le Coup de grâce*, p. 156.

<sup>8</sup> *Le Coup de grâce*, p. 163-164.

<sup>9</sup> Pascale Doré, op. cit., p. 98.

*étoile située aux antipodes de la raison humaine, et qu'elle ne peut rejoindre qu'en passant par la tombe* »<sup>1</sup>. L'ardeur du feu qu'elle contient en elle ne la consume pas entièrement : « *Des garçons (...) essayaient de capturer ce grand papillon dévoré sous leurs yeux par une flamme inexplicable* »<sup>2</sup>. La danse lui donne une grâce, à la fois végétale et animale qui la fait rejoindre la dynamique des forces universelles : « *Elle tourbillonnait comme une flamme, ondulait comme une fleur, glissait comme un cygne* »<sup>3</sup>. Même si sa « *passion est assimilée à l'eau, sa nature continue à embraser jusqu'à la mort* »<sup>4</sup> et, dans l'esprit d'Eric, les deux éléments se conjuguent : « *Je fus bientôt incapable de me passer de cet alcool dont j'entendais bien ne pas me griser* »<sup>5</sup>. Cette double appartenance, qui relie « *Sophie à la fois à l'eau et au feu, n'exclut pas son identification à la terre, élément cosmique qui transpose sur elle les connotations de densité et de condensation* »<sup>6</sup>.

### **La terre**

De cet élément primordial, Sophie possède l'ambivalence, déjà présente dans les deux autres : la pesanteur et la solidité : Eric n'a pas « *trop de toute son inertie pour résister au poids d'un être qui s'abandonnait tout entier à sa pente* »<sup>7</sup>. L'union charnelle est vécue comme une incorporation dans la mort : « *Ce corps à la fois défait et raidi par la joie pesait dans mes bras d'un poids aussi mystérieux que la terre l'eût fait, si quelques heures plus tôt, j'étais entré dans la mort* »<sup>8</sup>. La nature chtonienne assimile l'élément aquatique pour transformer Sophie en paysage vernal : « *La maussaderie de Sophie fondait par place, sans rien lui ôter de sa grâce hagarde et farouche, comme ces pays qui gardent une âpreté hivernale même au retour du printemps* »<sup>9</sup>. Lors d'une nuit de jalousie passée devant un miroir, « *La glace lui renvoya des yeux d'enfant et d'ange, un large visage un peu informe qui était la terre même au printemps, un pays, des campagnes douces traversées de ruisseaux de larmes ; des joues*

<sup>1</sup> *Feux, Œuvres romanesques*, p. 1010.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, p. 179.

<sup>3</sup> *Le Coup de grâce*, p. 198.

<sup>4</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 115.

<sup>5</sup> *Le Coup de grâce*, p. 162.

<sup>6</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 111.

<sup>7</sup> *Le Coup de grâce*, p. 158.

<sup>8</sup> *Le Coup de grâce*, p. 193.

<sup>9</sup> *Le Coup de grâce*, p. 154.

*couleurs de soleil et de neige (...) des cheveux blonds comme ce bon pain dont nous n'avions plus* »<sup>1</sup>. Au moment où elle découvre son jeune ami Russe mort au pied d'une échelle, son visage reprend « *son expression vacante, monotone et tranquille comme celle des champs labourés sous un ciel d'automne* »<sup>2</sup>. Tel le jeune Piranèse qui, possédant le corps solide d'une jeune popelane sur le sol sacré du Forum, s'imagine « *jouer de la Magna Tellus elle-même, de la Dea Roma* »<sup>3</sup>, Eric n'exclut pas, la nuit de Noël, de s'unir à Sophie : « *A une époque où tout fout le camp, je me disais que cette femme au moins serait solide comme la terre, sur laquelle on peut bâtir ou se coucher* »<sup>4</sup>. L'analogie entre la guerre et la conquête amoureuse se poursuit dans la métaphore qui assimile Sophie à un pays : « *Cette femme, pareille à un grand pays conquis où je ne suis pas entré, je me souviens en tout cas de l'exact degré de tiédeur qu'avait ce jour-là sa salive et de l'odeur de sa peau vivante* »<sup>5</sup>. Eric est assez responsable pour réaliser que son goût de la solitude le pousserait à abandonner Sophie : « *L'être qui tout de même me constitue dans ce que j'ai de plus inexorablement personnel aurait repris le dessus, et j'aurais bon gré mal gré abandonné Sophie comme un chef d'Etat abandonne une province trop éloignée de la métropole* »<sup>6</sup>.

Par son identification avec la terre, Sophie, au-delà de sa singularité spécifique, rejoint « *les personnages exemplaires, paradigmes et modèles d'une conduite humaine* »<sup>7</sup>. Elle retrouve une nature universelle, l'archétype de la femme originelle. Comme le confie Marguerite Yourcenar à Patrick de Rosbo : « *Les personnages féminins tiennent dans mes livres une bien plus grande place qu'on ne dit. Dans Le Coup de grâce, Eric a l'avantage d'être le narrateur, d'être intellectuellement plus dessiné. Mais Sophie me paraît aussi importante que lui. Elle représente en quelque sorte la Terre elle-même ; elle incarne cet élément féminin qui compte tant pour moi, mais que j'avoue retrouver assez rarement (...) : cette abondance d'émotion et de sentiment presque inépuisable, cette foncière bonté, cette patiente capacité d'accepter, le contraire presque du raidissement héroïque d'Eric* »<sup>8</sup>. On sait que la romancière considérait les femmes

<sup>1</sup> *Le Coup de grâce*, p. 173.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, p. 138.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Le Cerveau noir de Piranèse, Sous bénéfice d'inventaire. Essais et mémoires*, p. 78.

<sup>4</sup> *Le Coup de grâce*, p. 201.

<sup>5</sup> *Le Coup de grâce*, p. 192.

<sup>6</sup> *Le Coup de grâce*, p. 204.

<sup>7</sup> Claude Benoit, *Les avatars du mythe* in *Roman, Histoire et mythes dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 28.

<sup>8</sup> Patrick de Rosbo, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 89.

comme « *des créatures qui par leur constitution et leur fonction devraient ressembler à la terre elle-même* »<sup>1</sup>.

A travers l'évocation de Kratovicé, paradis perdu, par le biais du tableau de Rembrandt et de Dürer, puis grâce à l'identification aux éléments naturels, les trois héros parcourent « *cette lente remontée vers les origines* » ; dont le mouvement résume « *la problématique yourcenarienne qui dans l'histoire cherche l'universel. (...) Au bout de la quête des origines se trouve (...) une tentative de recomposer l'universalité et la permanence de l'homme. Cette universalité bénéficie chez Yourcenar d'un statut particulier : l'intemporalité, le présent absolu* »<sup>2</sup>. Chaque personnage va jusqu'au bout de son destin, dépasse sa condition individuelle pour découvrir « *une vue sur la vie* »<sup>3</sup>.

\*

\* \*

Ecrit durant l'automne 1938, à l'époque des journées de Munich, inspiré d'un épisode authentique relatant une histoire d'amour entre trois êtres isolés dans une atmosphère de guerre civile en pays Balte, en 1918-1919, Le Coup de grâce clôt la décennie 1929-1939 par un court récit, « *sec et violent* »<sup>4</sup>, qui doit sa « *tension intérieure* »<sup>5</sup> aux angoisses du moment et met en scène un aristocrate ruiné, commandant d'un corps franc lors des luttes antibolcheviques en Courlande, Eric von Lhomond qui emprunte ses traits au personnage du Traité du Vain combat, - Alexis -, à Stanislas de La Nouvelle Eurydice et qui n'est autre qu'Egon de Reval dont le dernier chapitre des Mémoires retrace le retour au pays d'origine.

Alors que certains attribuent « *la fascination satanique* »<sup>6</sup> exercée par ce livre au fait qu'il met en scène un personnage national-socialiste, misogyne et antisémite et qualifient le roman de « *nœud gordien de sadisme, d'homosexualité et d'inceste* »<sup>6</sup>, Le Coup de grâce peut se lire comme une quête tragique où chaque personnage affronte son destin ou s'achemine à la mort, comme une quête

---

<sup>1</sup> *Lettre à Hélène Howe Allen*, février 1968, in *Lettres à ses amis et quelques autres*, op. cit. p. 276.

<sup>2</sup> François Wasserfallen, *Sur quelques lignes de Sixtine*, *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1968.

<sup>3</sup> *Le Coup de grâce*, Préface, p. 131.

<sup>4</sup> Josyane Savigneau, op. cit., p. 132.

<sup>5</sup> Patrick de Rosbo, Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar, op. cit., p. 20.

<sup>6</sup> Jacques Lecarme, op. cit., p. 22.

amoureuse, figurée par un « *triangle noir* »<sup>1</sup> et comme l'accès ultime à l'universel, matérialisé par « *la terre sur laquelle on peut bâtir ou se coucher* »<sup>2</sup>.

Eric forme avec son cousin Conrad, lié à lui d'une amitié ardente et sa sœur Sophie « *un triangle amoureux où la femme n'est que le sujet déstabilisateur d'une hypothétique harmonie* »<sup>3</sup>. Mais si Eric, contrairement à Alexis et à Stanislas assume parfaitement son homosexualité, le triangle suit une progression tragique et trouve dans Le Coup de grâce son point limite, son achèvement ; car l'amour d'Eric pour Conrad, dévoilé à Sophie par Volkmar, provoque le passage de la jeune fille à l'ennemi et son exécution par Eric.

Reflet lointain de l'expérience passionnelle avec André Fraigneau et de la rencontre avec Grace Frick, dédicataire du roman, le récit, écrit à la première personne, - si l'on excepte les trois premières pages qui présentent le héros vingt ans après -, connaît trois éditions : l'édition originale du 15 mai 1939, la réédition de 1953 où l'on note une cinquantaine de variantes et la troisième édition de 1966 qui inclut une Préface de mars 1962, dans laquelle Marguerite Yourcenar insiste sur les caractéristiques tragiques du style et du récit.

Par sa structure, par le choix de ses personnages et par sa progression, Le Coup de grâce s'inscrit dans la mouvance de la tragédie : unité de lieu, de temps, de danger et d'action. Kratovicé, espace-clos, situé à la frontière, à cent kilomètres de Riga, en Lettonie, cœur du labyrinthe, demeure ancestrale des Reval a « *la prégnance signifiante du lieu tragique* »<sup>4</sup>. Le recul dans l'espace compense la proximité dans le temps, selon les exigences de Racine dans Bajazet ; le château constitue un chronotope, selon la définition de Bakhtine, où se fondent les indices spatiaux et temporels, de même que les événements forts du récit s'inscrivent dans le chronotope du seuil, figuré par l'escalier d'honneur.

Le temps comprend les dix mois les plus pleins de la vie d'Eric, jalonnés par le rythme des saisons ; l'arrivée d'Eric et de Conrad en septembre, l'apparition de la neige à la Saint-Michel, les désastres de la guerre civile, en octobre, l'équipée à Riga en novembre, marqué par la mort du chien Texas, le triomphe des Rouges à Munau la veille de Noël, - fête interrompue par la gifle adressée par Eric à Sophie -, la visite à la mère Loew, en février, à Lilienkronn, précèdent l'abandon de Kratovicé le 30 avril, la mort de Conrad le 15 mai, le

---

<sup>1</sup> Jacques Lecarme, *ibidem*, p. 24.

<sup>2</sup> Le Coup de grâce, p. 201.

<sup>3</sup> Laura Brignoli, *op. cit.*, p. 72.

<sup>4</sup> Anne-Yvonne Julien, *op. cit.*, p. 144.

départ d'Eric vers l'armée polonaise, le 8 juin, et l'exécution de Sophie qui clôt le récit.

La simplicité de l'action, limitée à trois personnages respecte l'exigence racinienne exprimée dans la préface de Britannicus et dans celle de Bérénice. La trame narrative épouse « *la limpidité de l'économie tragique* »<sup>1</sup>, enchaînant parfaitement les cinq actes : le premier commence par une scène d'exposition, l'arrivée des deux héros, suivie par la déclaration d'amour de Sophie à Eric et par son refus ; le second relate la dégradation progressive de Sophie, le troisième l'union manquée avec Eric, la nuit de bombardement, l'avant-dernier la fuite de la jeune fille dans la neige, la mort de Conrad, tandis que le cinquième s'achève sur « *le coup de grâce* ». L'action illustre le combat entre la volonté et les passions, tel que l'expose Descartes dans le Traité des Passions : à la guerre d'usure que se font les amants se superposent les épisodes sanglants de la guerre civile russo-balte.

Les personnages sont en conformité avec le personnel de la tragédie classique : aristocrates, unis par une camaraderie épique, ils figurent les parèdres d'une Symphonie héroïque. Derniers fleurons d'une race qui a épuisé sa sève, leur appartenance à la caste des Reval fusionne en eux l'idéal de la noblesse de sang et de la noblesse morale et leur assure « *une communauté d'espèce, une solidarité de destin* »<sup>2</sup>, renforcée par la solitude qui les soumet aux mêmes privations et aux mêmes dangers. « *Purs, intolérants, irréductibles* »<sup>3</sup>, ils obéissent au code de l'honneur qui interdit à Eric d'épargner Sophie. Tandis qu'Eric et Conrad se rapprochent d'Achille et de Patrocle, ou de Nisus et d'Euryale, Eric et Sophie ressemblent au couple de Siegfried et de Brunhilde ; tous trois, soudés par l'amour, la haine et le danger incarnent les trois êtres d'Electre.

L'espace romanesque apparaît comme un long acheminement vers la mort. L'incipit du roman inscrit les personnages dans un itinéraire de quête ; marqués au visage par des stigmates amers, ils portent l'investiture du destin. Le récit reproduit une chronique de morts annoncées, qu'elles soient subies, comme celles de Franz von Aland, de Broussaroff, de Rugen, des Loew, de Conrad, ou cherchée, ritualisée comme celle de Sophie, scandée neuf fois au fil du récit, étape ultime d'une quête tragique, « *réussite paradoxale d'une quête amoureuse* »<sup>4</sup> que

---

<sup>1</sup> Anne-Yvonne Julien, op. cit., p. 145.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, Préface, p. 132.

<sup>3</sup> *Le Coup de grâce*, Préface, p. 215.

<sup>4</sup> Pascale Doré, op. cit., p. 105.

Sophie doit à son « *âme royale* »<sup>1</sup>, à sa nature altière, à sa droiture faite de fermeté et d'innocence.

La quête amoureuse suit un déroulement classique : coup de foudre, aveu, stupeur, simulacre d'union, mais se heurte, en profondeur à un non-dit du texte, au secret douloureux qu'Eric se refuse à divulguer à Sophie : son amitié inavouable pour son frère Conrad. C'est paradoxalement cet obstacle, découvert à l'héroïne par Volkmar qui l'incite à fuir pour rejoindre les Rouges, à sacrifier son amour à Eric qui lui offre la mort comme ultime possession. L'évolution de la passion, de sa naissance à la rupture permet de suivre la dialectique de la quête, que tous les obstacles semblent vouer à l'impossible, mais dont l'enjeu véritable, apparu seulement au moment de l'exécution de Sophie, rejoint celui « *d'un accomplissement de soi, d'un accès à la sérénité* »<sup>2</sup> « *qu'on ne peut jamais ôter complètement à un être qui a connu le bonheur sous ses formes élémentaires les plus vives* »<sup>3</sup>.

L'irruption de l'impétueuse passion de Sophie pour Eric se manifeste à son arrivée à Kratovicé, accompagné de Conrad où, telle Nora dans Maison de Poupée d'Ibsen, elle l'embrasse à pleines lèvres, tandis qu'il pressent le secret de son viol qui le rapproche d'elle, malgré la stupeur qu'entraîne l'aveu direct de sa passion dont les six temps forts, - de la scène du parc à celle de la gifle la nuit de Noël - permettent de dégager les lois amoureuses : c'est elle qui mène la quête, qui suscite les situations de péril extrême où il se conduit en amant, forcé de la protéger et de se refuser à elle, car il constitue un objet interdit dans la mesure où il n'est pas fait pour elle ; il ne voit pas en elle une femme ; elle lui fournirait l'occasion d'un inceste, étant donné sa ressemblance avec son frère, lié à lui par une amitié ardente. Le récit retrace les aléas de cette quête d'un amour impossible qui repose sur l'incompatibilité entre un penchant interdit, donc marginalisé, et une passion naturelle dont le protagoniste repousse la solution. C'est l'impossibilité dans laquelle se trouve Eric d'avouer à Sophie l'amitié ardente pour son frère qui constitue l'obstacle majeur à leur union. Le non-dit du texte se traduit par des mensonges par omission, par un silence qui épaissit le malentendu, par un refus de l'engagement et d'un choix dans un sens comme dans l'autre. La révélation du secret par Volkmar, le refus de Sophie d'accepter le rôle tenu par Eric auprès de son frère entraîne l'exaspération verbale qui conduit aux injures, à la rupture.

---

<sup>1</sup> *Le Coup de grâce*, p. 156.

<sup>2</sup> Anne-Yvonne Julien, op. cit., p. 147.

<sup>3</sup> *Le Coup de grâce*, p. 241.



S'il est incontestable que le jeu sadique a sa part dans l'escrime inépuisable que se livrent les deux héros et se traduit par une relation, parfois inversée de victime à bourreau, à l'instar du supplice de la main chinoise, il serait excessif de réduire la quête amoureuse à une « *joute sado-masochiste* »<sup>1</sup> dont l'enjeu serait « *le désaveu de la sexualité féminine* »<sup>1</sup>, car « *Sophie n'était pas plus capable de n'être pas femme que les roses le sont de n'être point roses* »<sup>2</sup>, Eric, loin d'incarner « *une brute galonnée* »<sup>3</sup>, « *un homme qui ne sait que tuer, un damné de la guerre* »<sup>4</sup>, vient en aide à Sophie lors de sa nuit d'ivresse, la soigne tendrement durant sa maladie, goûte au début la saveur de son baiser avant de s'arracher à elle. L'irresponsabilité qu'on lui reproche lorsqu'il tait à son entourage la fuite de Sophie n'est qu'une forme de fatalisme, assorti de mauvaise foi, car il la laisse prendre en mains sa destinée. Le récit de la mort de Sophie, loin d'avoir pour enjeu l'expression des « *pulsions sadiques* »<sup>5</sup>, prend une valeur sacrificielle, la brutalité des armes devenant « *le correspondant du déchirement intérieur* »<sup>6</sup>.

La quête amoureuse représente « *la partie obscure* »<sup>7</sup> que les protagonistes jouent l'un contre l'autre, affrontement dont l'enjeu n'est pas égal : pour Sophie la passion est un absolu qui implique une mise à nu, un dépouillement total ; Eric devient « *la réponse qu'elle se faisait à soi-même* »<sup>8</sup>, alors qu'il n'a pas eu le temps d'être un problème à ses propres yeux, se croit adulte, mais s'avère incapable de voir clair en lui-même, de choisir entre Conrad et Sophie. Pour la jeune fille, la quête amoureuse devient un avatar de la quête de soi, une épreuve du feu, une prouesse « *d'acrobate ou de martyr* »<sup>9</sup>, aboutit au sacrifice qui, loin d'être renoncement, est « *une forme d'accomplissement de soi* »<sup>10</sup>, « *l'acquiescement spirituel à un désir auquel l'âme était encore mille fois plus intéressée que la chair* »<sup>11</sup>.

Si « *tout indique la domination féminine dans le jeu engagé* »<sup>12</sup>, si Sophie atteint par sa mort « *une sérénité qui est bien le signe d'un accès à*

<sup>1</sup> Pascale Doré, op. cit., p. 138.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, p. 164.

<sup>3</sup> *Le Coup de grâce*, Préface, p. 130.

<sup>4</sup> *Lettre à Anat Barzilai*, 20 septembre 1977, in *Lettres à ses amis et quelques autres*, p. 564.

<sup>5</sup> Jacques Lecarme, op. cit., p. 23.

<sup>6</sup> Maurice Delcroix, op. cit., p. 216.

<sup>7</sup> *Le Coup de grâce*, p. 223.

<sup>8</sup> *Le Coup de grâce*, p. 166.

<sup>9</sup> *Le Coup de grâce*, p. 163.

<sup>10</sup> Anne-Yvonne Julien, op. cit., p. 147.

<sup>11</sup> *Le Coup de grâce*, p. 164.

<sup>12</sup> Anne-Yvonne Julien, op. cit., p. 146.

*l'identité et à l'intégrité de soi-même qui sera dévolu à tous les personnages yourcenariens privilégiés* »<sup>1</sup>, l'expérience de la passion oblige Eric à mettre à l'épreuve son orgueil, sa clairvoyance, à garder à Sophie son prestige de mourante et de soldat, à chercher par le récit à libérer sa conscience, à faire revivre ses souvenirs dont la beauté irradie, à opérer une catharsis. Le récit à la première personne permet de retracer la quête du narrateur qui montre « *un être humain faisant face à sa vie et s'efforçant plus ou moins honnêtement de l'expliquer* »<sup>2</sup>. Les trois personnages vont jusqu'au bout de leur destin qui dépasse la singularité de leur aventure individuelle pour prendre un sens allégorique et symbolique qui a valeur universelle.

Lorsque Marguerite Yourcenar écrit dans Archives du Nord : « *les incidents de cette vie qui intéressent surtout en tant que voies d'accès par lesquelles certaines expériences l'ont atteinte* »<sup>3</sup> ou dans la Préface du Coup de grâce : « *L'attachement d'Eric à Conrad est plus qu'un comportement physique ou même sentimental ; son choix correspond vraiment à un certain idéal d'austérité, à une chimère de camaraderie héroïque ; il fait partie d'une vue sur la vie ; son érotique même est un aspect de sa discipline* »<sup>4</sup>, elle permet au lecteur de mesurer que l'aventure de ses trois personnages, vécue et revécue assez souvent pendant la seconde guerre mondiale est une voie d'accès à l'universel. La quête des origines fait d'Eric un personnage des frontières, un aventurier « *en marge d'une cause perdue* »<sup>5</sup>, un franc-tireur capable « *de ne tenir à rien, et tout ensemble de goûter et de mépriser tout* »<sup>6</sup>. Kratovicé, comme Woroiño pour Eric, comme Vivombre pour Stanislas, comme le Mont-Noir pour la jeune Marguerite, comme Woïronovo pour Egon figure le paradis perdu de l'origine, « *un Eden septentrional isolé en pleine guerre* »<sup>7</sup>, « *une espèce de paradis calme sans interdiction ni serpent* »<sup>8</sup>, où règne « *l'entente spontanée des esprits, des caractères et des corps* »<sup>3</sup>, le bonheur et l'innocence, dans un temps immémorial, mythique qui rejoint celui des Chevaliers Porte-Glaives ou des Teutoniques ou celui de la mort de Conrad.

---

<sup>1</sup> Anne-Yvonne Julien, op. cit., p. 148.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, Préface, p. 129.

<sup>3</sup> *Archives du Nord*, p. 1182.

<sup>4</sup> *Le Coup de grâce*, Préface, p. 132.

<sup>5</sup> *Le Coup de grâce*, p. 230.

<sup>6</sup> *Le Coup de grâce*, p. 142.

<sup>7</sup> *Le Coup de grâce*, p. 144.

<sup>8</sup> *Le Coup de grâce*, p. 145.

Le Coup de grâce, que la romancière a voulu « *basé sur le réel le plus dur, se décèle voisin du rêve, se retrouve en cela dans une segmentation de la réalité, à l'importance de certaines images, celle de l'escalier par exemple, allié à la présentation d'un moment important de la vie de l'héroïne* »<sup>1</sup>. De même, aux moments clés de la vie d'Eric surgissent des souvenirs d'enfance, qui semblent montrer que notre vie s'organise « *selon une loi d'associations propre au destin, semblable à celle qui régit l'enchaînement d'images oniriques* »<sup>2</sup>. Le rêve comme la mémoire, ou le jeu, permet au personnage de retrouver les origines, « *de pénétrer dans les profondeurs archétypales dans lesquelles logent les racines de notre être* »<sup>3</sup> : C'est toujours au moment où le danger rapproche le protagoniste de la mort que le passé remonte. Les souvenirs des Noël de son enfance, des vacances en montagne, de l'étoile de mer de Scheveningue, les parties de bridge avec un mort permettent à Eric de retrouver le passé, de recomposer sa vie.

De même, les références à l'art permettent à Marguerite Yourcenar de montrer, à travers ses créatures « *une réalité beaucoup plus complexe (...) révélant derrière les personnages, la personne et derrière la personne l'implicite allégorie ou le mythe caché auquel la personne correspond* »<sup>4</sup>. La ballade de l'allemand Burger, citée dans l'incipit du roman, illustrée par le tableau de Scheffer, - Lénore -, rapproche deux temps du récit, celui du préambule, placé à la veille de l'éclatement de la deuxième guerre mondiale, et celui du récit qui relate des événements qui ont eu lieu vingt ans plus tôt. La mort se voit personnifiée par un cavalier qui emporte sur son cheval une jeune fille dont le fiancé est à la guerre, cavalier qui rappelle le chevalier de la gravure de Dürer, Le Chevalier, la Mort et le Diable, de même que le tableau de Rembrandt, Le Cavalier Polonais, évoque une mise en abyme du destin de Conrad. Au croisement de deux quêtes, picturale et littéraire, « Le Coup de grâce fait dialoguer deux peintres, rapproche plusieurs siècles pour retrouver l'envergure mythique des Chevaliers Porte-Glaives et Teutoniques, transposant le motif d'un drame personnel en condition morale absolue »<sup>5</sup> le plaçant hors du temps pour lui donner une portée éthique et universelle, celle de « *la juste chasse aux impuretés du monde* »<sup>6</sup>. La référence à l'art permet de relier l'homme au cosmos, de montrer qu'il est possible « *de faire*

<sup>1</sup> *Les Songes et les Sorts, Dossier Essais et Mémoires*, op. cit., p. 1624.

<sup>2</sup> G.H. Schubert, *La symbolique des rêves*, Paris, Albin Michel, 1982, p. 62.

<sup>3</sup> Jung, *The structure and dynamic of the Psyche*, Princeton, 1969, p. 112.

<sup>4</sup> *Théâtre I, Rendre à César*, p. 9-10.

<sup>5</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 129.

<sup>6</sup> *Tout l'œuvre peint de Rembrandt*, op. cit., p. 116.

*une œuvre avec la mort et même avec la vie* »<sup>1</sup>. Si Le Cavalier Polonais incarne bien Conrad bravant la Mort et le Diable, « *la problématique de l'Art rejoint la réalisation du moi, rapprochant, dans le défi à la mort, l'auteur et son personnage* »<sup>1</sup>.

Si, dans Le Coup de grâce, « *la réalité l'emporte (...) Il y a des personnages qui sont encore préservés, comme les Chevaliers Porte-glaives et l'héroïque Sophie* »<sup>2</sup>. « *La jeune fille, jusqu'à la mort a une richesse de source, cette espèce de générosité et de grandeur qui est celle d'un être presque élémentaire* »<sup>3</sup>. Force jaillissante, la tendresse pour son frère alimente la passion qu'elle porte à Eric. L'eau constitue pour elle une menace quand les épreuves subies la poussent à couler ou quand l'ivresse la transforme en fontaine. Créature de feu dont la nature inaltérable impose une loi absolue : mourir ou brûler, elle partage aussi l'ambivalence de la terre dont elle a la pesanteur et la solidité. Elle devient un paysage, celui des campagnes au printemps ou celui des champs labourés en automne. La guerre civile se superpose au combat amoureux pour faire de Sophie un territoire annexé, qu'Eric risque d'abandonner tôt ou tard « *comme un chef d'état abandonne une province trop éloignée de la métropole* »<sup>4</sup>. A la mort de Grégori Loew, sans doute reçoit-elle en héritage Le Livre d'heures de Rilke, méditation née au contact de la terre labourée d'Europe centrale, à laquelle le narrateur l'identifie.

Marguerite Yourcenar fait du Coup de grâce « *l'épilogue d'une première période de sa carrière d'écrivain* »<sup>5</sup>. Paru quelques mois avant la guerre de 1939 et le départ en Amérique, le roman précède la décennie 1939-1948 où l'auteur abandonne toute carrière littéraire. Exemple de récit classique à la Française, le roman forme, avec Alexis et La Nouvelle Eurydice une trilogie qui marque la fin du triangle noir présentant « *un homosexuel en proie à la passion d'une femme qu'il retient puis congédie* »<sup>6</sup>, l'acceptation du penchant interdit. On observe dans cette trilogie une nette progression dans le tragique, un approfondissement sensible de la quête de soi et du travail d'écriture : il suffit de rapprocher la remarque de Stanislas dans La Nouvelle Eurydice : « - *Je m'efforçais vainement de me rappeler une seule des paroles d'Emmanuel ou de me souvenir des miennes ; le sens seul demeurait ; aujourd'hui encore, en les*

---

<sup>1</sup> Maurice Delcroix, op. cit. p. 211.

<sup>2</sup> *Les Yeux ouverts*, p. 87.

<sup>3</sup> Patrick de Rosbo, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 99.

<sup>4</sup> *Le Coup de grâce*, p. 204.

<sup>5</sup> Anne-Yvonne Julien, op. cit., p. 132.

<sup>6</sup> Jacques Lecarme, op. cit., p. 15.

*reproduisant, j'ai presque dû les réinventer* »<sup>1</sup> – des réflexions d'Eric-narrateur sur la création littéraire, présentée comme un travail d'approximation, pour mesurer la distance parcourue : « *Celui qui prétend se souvenir mot pour mot d'une conversation m'a toujours paru un menteur ou un mythomane. Il ne reste que des bribes, un texte plein de trous, comme un document mangé des vers. Mes propres paroles au moment où je les prononce, je ne les entends pas. Quant à celles de l'autre, elles m'échappent (...). Le reste n'est que reconstitution arbitraire et faussée, et ceci vaut également pour les autres propos dont j'essaie ici de me souvenir* »<sup>2</sup>.

\*  
\*    \*

---

<sup>1</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1310.

<sup>2</sup> *Le Coup de grâce*, p. 202-203.

\*

\* \*

## CONCLUSION

La décennie 1929-1939 permet de regrouper trois romans de jeunesse « proches de la sobriété du récit classique »<sup>1</sup>, « écrits à la première personne, mis dans la bouche du principal personnage »<sup>2</sup>, représentatifs de (la première manière de Marguerite Yourcenar)<sup>1</sup> : - Alexis (1929), La Nouvelle Eurydice (1931), Le Coup de grâce (1939) -, qui retracent les étapes d'« une quête qui ne s'est jamais interrompue tout au long d'une vie »<sup>3</sup> et dont l'enjeu repose sur l'accomplissement de soi.

Marqués par la disparition de Jeanne de Vickinghoff en 1926 et par celle de Michel de Crayencour en 1929, les trois romans peuvent être insérés « dans un ensemble plus vaste qui révèle un schéma unificateur »<sup>4</sup>, car ils « mettent en scène une situation de triangle amoureux où la femme (...) n'est jamais que le sujet déstabilisateur d'une hypothétique harmonie »<sup>5</sup>.

Alexis présente « un homme face à sa femme et à son désir des autres hommes »<sup>6</sup>. La Nouvelle Eurydice nous montre Stanislas oscillant entre Thérèse et Emmanuel d'Olinsauve. Le Coup de grâce, enfin, marque le climax de ce triangle noir par le personnage d'Eric, déchiré entre son amour pour Conrad de Reval et celui que lui porte sa sœur Sophie.

La quête yourcenarienne « se stratifie en palimpseste »<sup>7</sup>, car, sous le personnage d'Alexis, d'Emmanuel ou d'Eric se devine celui de Conrad de Vickinghoff, - nommé Egon de Reval dans les Mémoires -, père d'Egon et d'Alexis, appelés Clément et Axel dans la fiction. Derrière le personnage de Monique et de Thérèse, on reconnaît celui de Jeanne. L'histoire de La Nouvelle Eurydice, - la recherche éperdue de la femme aimée et le retour du pays natal -, ne

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Avant-propos de l'auteur, Œuvres romanesques*, op. cit., p. X.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Le Coup de grâce, Préface*, op. cit., p. 129.

<sup>3</sup> Carminella Biondi, *Marguerite Yourcenar ou la quête de perfectionnement*, op. cit., p. 56.

<sup>4</sup> Laura Brignoli, *Marguerite Yourcenar et l'esprit d'analogie*, op. cit., p. 17.

<sup>5</sup> Laura Brignoli, *Ibidem*, p. 72.

<sup>6</sup> Rémy Poignault, *Achille à Scyros*, in *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, Publications de la Faculté de Lettres de Clermont-Ferrand, 1995, p. 169.

<sup>7</sup> Nadia Harris, *Le Labyrinthe du monde : roman historico-didactique*, in *Roman, Histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 237.

connaît son aboutissement que dans le dernier chapitre du Labyrinthe du monde, Les sentiers enchevêtrés, qui voit le retour en Estonie d'Egon.

Chaque roman de la trilogie peut donc être lu « *comme le récit des relations qu'entretient chacun de ses protagonistes avec cette « vie », objet de la quête dans laquelle est engagé le héros yourcenarien* »<sup>1</sup> et « *permet de montrer un être humain faisant face à sa vie, et s'efforçant plus ou moins honnêtement de l'expliquer, et d'abord de s'en souvenir* »<sup>2</sup>. L'attachement sensuel de ces jeunes aristocrates « *en quête d'identité* »<sup>3</sup> fait partie « *d'une vue sur la vie* »<sup>4</sup> qui les pousse à transgresser les interdits qui les entravent.

Cette « *recherche constante d'identité semble ne pas pouvoir s'accomplir sans un retour en arrière* »<sup>5</sup> vers le lieu des origines : Woroiño pour Alexis, Longemeuse ou Vivombre pour Stanislas, Kratovicé pour Eric et Egon, lieux d'un Eden avant la chute où la quête des origines s'organise autour de la recherche d'un centre, confondu avec la personne aimée qui incarne « *un point fixe, un nœud, un cœur* »<sup>6</sup>.

D'un roman à l'autre, « *le triangle amoureux devient de plus en plus sombre* »<sup>7</sup>, car si la quête d'Alexis, menée « *dans le tragique ouaté de l'intériorité et de l'intimisme* »<sup>8</sup> aboutit à l'acceptation de soi, révélée dans la musique, celle de Stanislas le conduit à douter de la fidélité de Thérèse et à la perdre, celle d'Eric « *à chercher dans la brutalité des armes le correspondant sanglant du déchirement intérieur* »<sup>6</sup>. L'impossibilité pour Eric de concilier son amour pour Conrad et celui que lui porte Sophie entraîne une difficulté d'être qui la pousse à recevoir de ses mains la mort comme l'équivalent du don charnel refusé.

Le « *profond besoin de lucidité et de perfection morale, (lié à) une grande incertitude* »<sup>9</sup> qui caractérise les années 1929-1936, entre la mort de Michel et la crise passionnelle de Feux suscite une quête d'écriture qui permet à Alexis de se confirmer en lui-même<sup>10</sup>, « *de concilier sans bassesse l'esprit et la chair* »<sup>11</sup>. L'absence de réponse de Monique fait place à « l'absence de narrataire

---

<sup>1</sup> Nadia Harris, *Marguerite Yourcenar, vers la rive d'une Ithaque intérieure*, op. cit.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Le Coup de grâce*, op. cit., p. 129.

<sup>3</sup> Carminella Biondi, *Marguerite Yourcenar ou la quête de perfectionnement*, op. cit., p. 39.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Le Coup de grâce, Préface*, op. cit., p. 132.

<sup>5</sup> Carminella Biondi, *Ibidem*, p. 33.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, *Le Coup de grâce*, op. cit., p. 142.

<sup>7</sup> Carminella Biondi, *Ibidem*, p. 100.

<sup>8</sup> Maurice Delcroix, *La mort dans l'œuvre narrative de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 206.

<sup>9</sup> Carminella Biondi, *Marguerite Yourcenar ou la quête de perfectionnement*, op. cit., p. 12.

<sup>10</sup> « *Ecrire ma vie me confirme en moi-même* », Marguerite Yourcenar, *Alexis*, op. cit., p. 123.

<sup>11</sup> Marguerite Yourcenar, *Alexis, Préface*, op. cit., p. 14.

dans La Nouvelle Eurydice (et à) la dégradation de cette fonction dans Le Coup de grâce »<sup>1</sup> où Eric déverse une confession « *qu'il ne faisait au fond qu'à lui-même* »<sup>2</sup>.

Si le récit permet dans Alexis et Le Coup de grâce une catharsis, l'objet de la quête demeure insaisissable dans La Nouvelle Eurydice, telle la vision de Thérèse qui reste dans la mémoire « *à la façon d'un objet aperçu derrière une glace sans tain, qu'on voit sans espérer l'atteindre, mais qui va se perdant sous de vagues profondeurs, à mesure que l'ombre, les reflets, et la buée de notre haleine s'interposent entre lui et nous* »<sup>3</sup>. Seule une quête spirituelle permet d'atteindre les choses « *que nous ne voyons jamais que dans un brouillard de désir* »<sup>4</sup> ou dans le miroir, fatigué de renvoyer notre reflet. Alors que Stanislas, par manque de clairvoyance, refuse d'admettre « *le penchant homosexuel de son ami qui peut constituer la clef de toute l'histoire* »<sup>5</sup>, Eric connaît auprès de Conrad un vrai bonheur qui fait prévaloir l'amitié sur l'amour.

Si le paysage mémoriel, de brumes et d'étangs rapproche Alexis de Rilke, si celui de La Nouvelle Eurydice, teinté de poésie symboliste, rappelle Maeterlinck<sup>6</sup>, Le Coup de grâce élargit la quête aux frontières du « *pays balte, isolé par la révolution et la guerre* »<sup>7</sup> tel que l'évoque Ernst von Salomon dans Les Réprouvés.

Marguerite Yourcenar rapproche le roman de sa pièce de théâtre Electre qui aboutit à « *la vision de l'indifférence des sexes au cœur de la tragédie* »<sup>8</sup> : « *Electre n'existe (...) que sous l'aspect d'un enchevêtrement de racines ou du triangle humain des monnaies de Sicile, groupe inséparable que l'inconscient et le sexe expliquent tout autant et tout aussi peu que le devoir et la voix du sang (...) autrefois, compagnons d'équipe (...) liés les uns aux autres par le péril, la haine, l'habitude sensuelle, la misère ou l'attente, marqués par la même mort et pour les mêmes fins, complices encore plus que frères et sœurs, affiliés plutôt qu'amants ou amis* »<sup>9</sup>. Eric et Conrad, grandis par leur camaraderie

---

<sup>1</sup> Maurice Delcroix, *La mort dans l'œuvre narrative de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 206.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Le Coup de grâce*, op. cit., p. 86.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *La Nouvelle Eurydice*, op. cit., p. 1252.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Alexis*, op. cit., p. 24.

<sup>5</sup> Laura Brignoli, *Marguerite Yourcenar et l'esprit d'analogie*, op. cit., p. 78.

<sup>6</sup> Anne-Yvonne Julien, *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, P.U.F., 2002, p. 27 et 49.

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar, *Le Coup de grâce, Préface*, op. cit., p. 128.

<sup>8</sup> Colette Gaudin, *Marguerite Yourcenar. A la surface du temps*, op. cit., p. 80.

<sup>9</sup> Marguerite Yourcenar, *Electre ou la chute des masques, Théâtre II*, Gallimard, 1971, p. 21.



héroïque, héritiers des Chevaliers porte-glaives et de l'ordre Teutonique rejoignent Egon et son cousin<sup>1</sup>, Achille et Patrocle. Sophie s'identifie à Electre.

Si l'on rappelle que « *le motif des monnaies grecques de Sicile, rattaché organiquement à une figure mythique centrale évoque un mouvement de roue qui tourne* »<sup>2</sup>, on réalise que « *cette image princeps* »<sup>2</sup> peut se transformer insensiblement en cercle. Alors que les trois romans de la décennie 1929-1939 présentent « *un triangle où le courant amoureux peut aller dans n'importe quel sens (...), créant (...) un espace scénique où les coordonnées habituelles du conflit sont détruites au profit d'une situation très compliquée de conflit global (...), il s'apaise enfin dans les romans de la maturité où, à la figure conflictuelle du triangle on pourrait substituer la figure harmonieuse du cercle qui symbolise la libre circulation de l'amour en même temps que son heureux épanouissement* »<sup>3</sup>. C'est le cas de Michel entre Rolf et Maud, entre Berthe et Gabrielle, entre Jeanne et Egon.

Avant la guerre de 1939, la quête yourcenarienne, confondue avec la quête de soi adopte une des figures les plus élémentaires, - celle du triangle -, pour s'élargir, ensuite à celle du cercle, où s'engageait déjà l'immense projet de Remous.

---

<sup>1</sup> Tous deux comparés à « des héros d'Homère », Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'éternité*, op. cit., p. 1413.

<sup>2</sup> Colette Gaudin, *Ibidem*, p. 116.

<sup>3</sup> Carminella Biondi, *Marguerite Yourcenar ou la quête de perfectionnement*, op. cit., p. 77.

## PARTIE II

# L'élargissement de la quête :

*Du triangle au cercle :  
les romans mythiques :  
Denier du rêve  
Anna, soror...*

## INTRODUCTION

Si l'on veut comprendre combien la création des personnages romanesques est liée, chez Marguerite Yourcenar, à la quête de la connaissance et à la quête de soi, il faut rappeler la différence qui existe entre ceux de la trilogie formée par Alexis, La Nouvelle Eurydice et Le Coup de grâce et ceux de La Mort conduit l'attelage ou de Denier du rêve : « *J'ai rencontré très jeune la plupart des personnages réels ou imaginaires qui allaient m'occuper toute ma vie : de certains d'entre eux (Alexis, Eric, Sophie), j'ai pu dire immédiatement ce que j'avais à dire, parce que mon âge et mes ressources coïncidaient à peu près avec les leurs ; (...) pour d'autres (...), certains personnages de Denier du rêve ou de La Mort conduit l'attelage, je m'y suis prise trop tôt, avant de savoir sur ces gens et sur moi-même ce qu'il aurait fallu savoir* »<sup>1</sup>.

En 1934, paraissent, chez Grasset le premier Denier du rêve et la seconde nouvelle de La Mort conduit l'attelage, intitulée D'après Greco, en 1959 la version définitive du roman tandis que la version finale de la nouvelle, sous le titre Anna, soror... est publiée chez Gallimard en 1981. Entre ces deux dates, la quête de la connaissance s'élargit à « *la lecture de l'histoire contemporaine et des théoriciens du socialisme et de l'anarchie, puis des philosophes et des poètes de l'Allemagne et de l'Angleterre du XIX<sup>e</sup> siècle et (...) des traductions des textes de l'Inde et de l'Extrême Orient* »<sup>2</sup> qui orienteront les interrogations de Marguerite Yourcenar sur la conception de l'être humain et sur l'idée du temps.

Entre 1934 et 1981, s'opère une coupure dans la vie de la romancière à la suite de la déclaration de guerre, en septembre 1939, qui la pousse à s'embarquer en novembre à Bordeaux pour les Etats-Unis où, « *mise en présence (...) du poids lourd de la réalité brute (...), (elle découvre) le peu qu'on est dans l'immense foule humaine* »<sup>3</sup>, le « *visage, hideux, de l'histoire (...) révélé à des millions d'hommes* »<sup>4</sup>. A ses yeux, le personnage de La Petite sirène qui lui inspire la pièce de théâtre de 1942 représente « *le partage des eaux entre (la) vie d'avant 1940, centrée surtout sur l'humain et celle d'après où l'être humain est senti*

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Lettre à Alain Bosquet*, in *Lettres à ses amis et quelques autres*, op. cit., p. 204.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Chronologie, Œuvres romanesques*, op. cit., p. XVI.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 130 et 118.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p 188 et 130.

comme un objet qui bouge sur l'arrière-plan de tout (...), le moment où la géologie (...) a pris le pas sur l'histoire... »<sup>1</sup>.

La coupure de la guerre de 1940 explique le changement de perspective de l'individuel à l'universel, l'élargissement d'une quête qui s'applique, dans Denier du rêve, « à montrer à la fois les rapports conscients ou inconscients entre (...) différents êtres humains vivant dans un même temps, (...) une même ville, ou plutôt dans un même monde, et ce monde impersonnel, non humain plus ouvert et plus secret que le leur, qui les entoure et qui participe à la fois à plusieurs catégories du temps »<sup>2</sup>.

L'élargissement est marqué, dans l'écriture, par le passage du « récit écrit à la première personne »<sup>3</sup>, adopté dans Alexis, La Nouvelle Eurydice et Le Coup de grâce, à la narration écrite à la troisième personne qui prend en compte « le point de vue de l'auteur »<sup>3</sup>, tout en lui laissant ignorer « les motivations de ses personnages »<sup>4</sup>, par le recours à « une forme mi-lyrique, mi-narrative, accueillante à toute la variété des faits et gestes mais capable (...) de rendre (...) le chant profond des personnages et le sourd accompagnement onirique et mythique qui sous-tend celui-ci »<sup>5</sup>, teintant Denier du rêve d'« un intense expressionnisme »<sup>6</sup>, moins visible dans Anna, soror... qui porte encore la marque du « récit à la française »<sup>7</sup>.

Si le roman comme la nouvelle, date des années 1922-1934 qui furent celles de « la découverte de l'Italie »<sup>8</sup>, puisque le premier retrace « l'histoire d'un attentat manqué contre Mussolini »<sup>9</sup> et la seconde « un inceste dans le milieu hispano-italien de la Naples des vices-rois à l'extrême fin du XVI<sup>e</sup> siècle », ils portent aussi l'empreinte de la Grèce, caractéristique des années 1934-1938<sup>10</sup>, par l'élargissement au mythe qui vise à « découvrir sous l'être humain ce qu'il y a en lui de durable ou (...) d'éternel »<sup>11</sup>.

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 188 et 130.

<sup>2</sup> Patrick de Rosbo, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 163.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Alexis, Préface*, op. cit., p. 5 (on retrouve la même expression dans la préface du *Coup de grâce*, op. cit., p. 80).

<sup>4</sup> « Les motivations de ses personnages doivent parfois rester incertaines pour l'auteur lui-même : leur liberté est à ce prix », Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, *Postface*, p. 935.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Histoire et examen d'une pièce, Rendre à César, Théâtre I*, op. cit., p. 13.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, *Avant-propos de l'auteur, Œuvres romanesques*, op. cit., p. X.

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, *Postface*, op. cit., p. 938.

<sup>8</sup> Marguerite Yourcenar, *Chronologie, Œuvres romanesques*, op. cit., p. XVI.

<sup>9</sup> Marguerite Yourcenar, *Ibidem*, op. cit., p. XVIII.

<sup>10</sup> Marguerite Yourcenar, *Ibidem*, op. cit., p. XIX.

<sup>11</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 87.

Dans cette perspective élargie – « *deuxième étape d'activité créatrice de (Marguerite) Yourcenar, c'est la vie entière des personnages qui nous est offerte (...) (car la romancière) a cessé de s'intéresser uniquement aux problèmes intimes et ponctuels de l'individu qui cherche à s'affirmer face à la société, pour tenter de capter l'être humain dans la totalité de sa trajectoire vitale, pour retracer l'histoire d'une vie (...) qui puisse offrir les images variées de la condition humaine* »<sup>1</sup>. Il s'agit de voir comment les personnages de Denier du rêve et d'Anna, soror..., tout en incarnant une réalité historique et matérielle bien précise, celle de « *l'An XI du fascisme* »<sup>2</sup> ou celle de la Contre-Réforme, complètent « *cette métamorphose du triangle au cercle en insérant (leur) histoire individuelle dans la grande aventure humaine* »<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Claude Benoît, *Le personnage yourcenarien : de l'individuel à l'universel*, in *L'universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, S.I.E.Y., 1995, p. 61-62.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Denier du rêve*, Préface, op. cit., p. 162.

<sup>3</sup> Carminella Biondi, *Marguerite Yourcenar ou le quête de perfectionnement*, op. cit., p. 87 et 116.

## CHAPITRE 1

### Denier du rêve ou la phosphorescence de la quête

Alors qu'Alexis, La Nouvelle Eurydice et Le Coup de grâce, « proches de la sobriété du récit classique »<sup>1</sup>, « à la française »<sup>2</sup>, illustrent la première manière de Marguerite Yourcenar où la quête de soi s'incarne dans la figure du triangle, Denier du rêve, « marqué par un intense expressionnisme »<sup>3</sup>, constitue une nouvelle étape dans l'écriture romanesque de l'auteur, caractérisée par « la manière tendre et ornée »<sup>4</sup> qui fut la sienne pendant cette période. Le roman, paru en 1934 chez Grasset, - « histoire d'un attentat manqué contre Mussolini, et représentation mi-réaliste, mi-symbolique de certains aspects de la vie humaine dans le décor de la Ville éternelle »<sup>5</sup> -, témoigne, comme Feux, en 1936, et Nouvelles Orientales, en 1938, « du désir de montrer l'intime emmêlement du mythe et de la vie »<sup>6</sup>.

Dans ses Entretiens avec Patrick de Rosbo, Marguerite Yourcenar déclare que « le mythe est une série de cercles concentriques, un peu comme ceux produits par une pierre jetée dans l'eau »<sup>7</sup> et qu'elle a tenté, dans un seul roman « cette espèce de juxtaposition continue du mythe et de la vie humaine : c'est Denier du rêve, qui, en clair, est l'histoire d'un groupe de résistants dans les rues de Rome à l'époque de Mussolini, mais aussi (et c'est là le "second cercle" concentrique au premier) une image de l'homme pris dans les complications sans cesse récurrentes de la vie, solitaire en même temps que solidaire et impliqué, et Rome ainsi devient la "Ville éternelle", pas du tout dans le sens grandiloquent de la tradition impériale et ensuite catholique »<sup>8</sup>. Il s'agit donc d'un élargissement de la quête puisque « le glissement vers le mythe et l'allégorie (...) tendait à confondre en un tout la Rome de l'an XI de fascisme et la Ville où se noue et se dénoue éternellement l'aventure humaine »<sup>9</sup>.

---

<sup>1</sup> *Avant-propos de l'auteur, Œuvres Romanesques*, Tome I, Pléiade, 1982, p. X.

<sup>2</sup> *Anna, soror...*, *Postface*, Œuvres Romanesques, p. 938.

<sup>3</sup> *Avant-propos de l'auteur, Œuvres Romanesques*, p. X.

<sup>4</sup> *Feux*, Œuvres Romanesques, p. 1079.

<sup>5</sup> *Chronologie de la Pléiade*, 1982, p. XVIII.

<sup>6</sup> *Chronologie de la Pléiade*, 1982, p. XIX.

<sup>7</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 154.

<sup>8</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 158.

<sup>9</sup> *Denier du rêve*, *Préface*, Œuvres Romanesques, Tome I, Pléiade, 1982, p. 162 (Edition de référence).

Les mêmes cercles concentriques s'observent chez les personnages, car « *L'auteur s'est donné pour règle de partir de ces silhouettes minces et banales (...) pour aboutir à montrer dans ces créatures une réalité beaucoup plus complexe que l'étiquetage du premier coup d'œil le fait croire, révélant derrière le personnage la personne, et derrière la personne l'implicite allégorie ou le mythe caché auxquels la personne correspond* »<sup>1</sup>. La méthode répond à une quête de perfection, car elle « *nous apprend à rendre aux individus et aux actions la dignité que notre malveillance leur refuse ou la profondeur que notre superficialité ne sait pas voir* »<sup>2</sup>. Denier du rêve assimile des personnages au mythe, c'est-à-dire un effort pour faire sentir la grandeur de leurs gestes retrouvant celle des légendes, des mythes antiques qui affleurent partout, dans le centre « *moderne* » de la Rome de 1933. « *Marcella se rattache un peu à Phèdre, un peu à Némésis. Massimo est naturellement Thanatos (...) Marinuzzi est Dionysos* »<sup>3</sup>.

L'image du temps répond, elle aussi, à cette conception cyclique, car Marguerite Yourcenar s'efforce de « *faire entrer l'actualité dans un monde placé hors du temps, et comme intériorisé* »<sup>4</sup>. Tandis que les années 1934-1938 sont « *centrées surtout sur la Grèce* »<sup>5</sup>, les années 1922-1934 portent la marque de l'Italie, Denier du rêve semble être « *le premier aboutissement, le premier stade de ce parcours intellectuel méditerranéen* »<sup>6</sup> de l'auteur : selon la Chronologie de la Pléiade, « *En 1922, au cours d'une visite à Milan et à Vérone, Marguerite Yourcenar est témoin de la marche sur Rome. Durant les années qui suivent, le fascisme vu de près, la familiarité avec la vie populaire italienne, tant en Italie que dans le midi de la France, et plus tard, en Suisse, des contacts avec des intellectuels italiens exilés, lui permettent d'amasser les impressions et les souvenirs dont sera faite, en 1934, la première version de son roman, Denier du rêve* »<sup>7</sup>. De même que la découverte de la Villa Hadriana, en 1924 a été déterminante pour Mémoires d'Hadrien, de même, la marche sur Rome représente le premier jalon vers Denier du rêve.

Marguerite Yourcenar confirme cette genèse dans un entretien avec Françoise Faucher : « *C'est en Italie (...) c'est dans l'Italie de 1922 que j'ai eu la*

<sup>1</sup> *Rendre à César, Théâtre I*, p. 9-10.

<sup>2</sup> *Rendre à César, Théâtre I*, p. 22-23.

<sup>3</sup> *Les Yeux ouverts*, p. 82.

<sup>4</sup> *Rendre à César, Théâtre I*, p. 22.

<sup>5</sup> *Chronologie de la Pléiade, Œuvres Romanesques*, p. XIX.

<sup>6</sup> François Wasserfallen, *Sortir du labyrinthe pour contempler l'horizon, Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1995, p. 253.

<sup>7</sup> *Chronologie de la Pléiade, Œuvres Romanesques*, p. XVI.

*première fois le choc de la politique, la montée au pouvoir de Mussolini. Alors ça, ç'a été un spectacle qui m'a marquée. D'ailleurs Denier du rêve, finalement est sorti de là »<sup>1</sup>. Alors que beaucoup d'écrivains français, éblouis par « une sorte de lyrisme de l'Italie romaine »<sup>2</sup>, « par une tradition de la grandeur »<sup>2</sup>, ne se rendaient pas encore compte de ce qu'était devenu le pays, Marguerite Yourcenar, tout en reconnaissant que « L'Italie a été pour elle une passion de jeunesse »<sup>3</sup>, qu'elle en apprécie la beauté, « la chaleur, la vivacité (...), la grande et presque enfantine simplicité »<sup>4</sup> confie néanmoins à Mathieu Galey : « J'avais une vue assez lucide de l'Italie (...) Le fascisme me semblait grotesque. J'ai vu la marche sur Rome : des messieurs "de bonne famille" suant sous leurs chemises noires et des gens sur lesquels on tapait, parce qu'ils n'étaient pas d'accord. Cela ne m'avait pas paru beau. (...) Je n'étais pas dupe d'une prétendue unanimité »<sup>5</sup>.*

Il faut rappeler que le 27 octobre 1922, trente mille « chemises noires » entament leur marche sur Rome, sans Mussolini, resté prudemment à Milan pour pouvoir se réfugier en Suisse. Le roi, Victor-Emmanuel III refuse de décréter l'état de siège et d'utiliser la garnison romaine. Soucieux de préserver sa couronne, il déclare vouloir éviter toute effusion de sang. Dès le 29 octobre, il fait appel à Mussolini pour former le gouvernement. Les « chemises noires » peuvent prendre le train pour rejoindre la capitale. La marche sur Rome a bien été le déclic qui a permis Denier du rêve : « *Tout se passe comme s'il existait chez le romancier des forces (...) des entités qui, pour prendre forme, attendent un support ou le choc d'une rencontre, une possibilité de se greffer (...) sur un être ayant existé* »<sup>6</sup>.

Rien ne saurait mieux le prouver que la page d'Archives du Nord où Marguerite Yourcenar confronte les lettres qu'écrivit son grand-père Michel-Charles aux siens, lors de son voyage en Italie en 1845, à l'importance que prit pour elle l'année 1922 : « *c'est toujours un moment grave que celui où un jeune esprit jusque là insoucieux du politique découvre soudain que l'injustice et l'intérêt mal entendu passent et repassent devant lui dans les rues d'une ville (...) 1922 a été pour moi une de ces dates et le lieu de la révélation de Venise et de Vérone. La ferveur libérale qui précéda en Italie le Risorgimento est l'un des plus*

---

<sup>1</sup> *Portrait d'une voix, Vingt-trois entretiens* (1952-1987). Les Cahiers de la NRF, Gallimard, 2002, p. 140.

<sup>2</sup> *Les Yeux ouverts*, p. 80.

<sup>3</sup> *Portrait d'une voix*, p. 193.

<sup>4</sup> *Lettres à Jacques Kayaloff*, 6 décembre 1960, *Lettres à ses amis et quelques autres*, p. 157.

<sup>5</sup> *Les Yeux ouverts*, p. 82.

<sup>6</sup> *Rendre à César, Histoire et examen d'une pièce*, p. 12.



*beaux phénomènes du siècle. On accepte mal qu'ait suivi la monarchie bourgeoise des Savoie (...) ni qu'au désordre (...) aient succédé les rodomontades du fascisme, pour finir par Hitler vociférant à Naples (Je l'entends encore) (...), par les rats dévorant les Fosses Ardéatines (...) et le corps du dictateur romagnol et celui de sa maîtresse pendus par les pieds dans un garage »<sup>1</sup>.*

Comment ne pas reconnaître, dans cette fresque historique, « *les chaotiques aventures de l'Histoire auguste qui, se prolongeant jusqu'à nos jours, (...) jusqu'à Mussolini (...) mourant au XX<sup>e</sup> siècle d'une mort d'empereur du III<sup>e</sup> siècle (...) met en cause la condition de l'homme lui-même, la notion même de la politique et de l'Etat (...) cette masse déplorable de leçons mal apprises, d'expériences mal faites, d'erreurs souvent évitables et jamais évitées* »<sup>2</sup> ? Ce n'est pas seulement le mythe, c'est l'Histoire qui présente « *cet élargissement par cercles successifs* »<sup>3</sup> que Marguerite Yourcenar observe dans l'aire d'origine des empereurs romains, dans les « *séries de faits semblables* », les « *réurrences d'événements* » qui, de L'Histoire auguste aux lettres de Michel de Crayencour, de Denier du rêve aux Archives du Nord, émaillent la quête du passé.

L'auteur souligne que, si elle n'a pas l'ambition de présenter dans son ensemble « *le drame politique italien à l'époque du fascisme, - sujet immense, qui l'eût dépassée* »<sup>4</sup> -, « *l'une des raisons pour lesquelles Denier du rêve a semblé mériter de reparaître est qu'il fut en son temps l'un des premiers romans français (le premier peut-être) à regarder en face la creuse réalité cachée derrière la façade boursouflée du fascisme, au moment où tant d'écrivains en visite dans la péninsule se contentaient encore de s'enchanter une fois de plus du traditionnel pittoresque italien ou s'applaudissaient de voir les trains partir à l'heure (...) sans songer à se demander vers quel terminus les trains partent* »<sup>5</sup>.

Denier du rêve donne l'exemple d'une quête d'écriture qui, au même titre que le mythe ou l'Histoire, demande « *un travail presque géologique, c'est-à-dire de composition par couches successives* »<sup>6</sup> où l'on distingue trois cercles : le premier englobe « *la fautive ébauche* »<sup>7</sup> commencée en 1932-1933 dans un hôtel de Ravenne<sup>8</sup>, qui donne lieu à la première version du roman, publié chez Grasset

<sup>1</sup> Archives du Nord, p. 1035-1036.

<sup>2</sup> *Les Visages de l'Histoire dans l'« Histoire auguste »*, in *Sous Bénédicte d'inventaire, Essais et Mémoires*, Pléiade, Tome II, 1991, p. 20.

<sup>3</sup> *Les visages de l'Histoire dans l'« Histoire auguste »*, p. 17.

<sup>4</sup> *Lettre à Lidia Storoni Mazzolani* in *Lettres à ses amis et quelques autres*, p. 140.

<sup>5</sup> Denier du Rêve, *Œuvres Romanesques*, Tome I, Pléiade, 1982, p. 164.

<sup>6</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 20.

<sup>7</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 22.

<sup>8</sup> *Rendre à César*, p. 11.

en 1934. Le second est, pour près d'une moitié une reconstruction des années 1958-1959<sup>1</sup>, « une refonte qui avait commencé par de simples retouches faites çà et là, mais qui est devenue peu à peu (...) une extraordinaire aventure de l'imagination »<sup>2</sup>, une « recomposition »<sup>3</sup> qui aboutit à la publication, chez Plon, du roman « devenu de plus en plus une présentation de l'inertie ou des vains efforts de l'être humain confronté par son propre drame et par le mal politique dans lequel il est irrémédiablement impliqué »<sup>3</sup>. Le troisième cercle, enfin, englobe la pièce de théâtre Rendre à César, écrite en 1961, à la demande d'un jeune directeur de théâtre, Yves Gasc<sup>4</sup> « qui avait demandé à Marguerite Yourcenar de dramatiser un de ses livres, mais qui ne put jouer la pièce, car il se trouva sans compagnie et sans fonds, au moment où il la reçut. La pièce, publiée chez Gallimard en 1971, constitue la troisième présentation, dramatique celle là, d'un roman paru d'abord en 1934 et dont la version définitive date de 1959 : Denier du rêve »<sup>5</sup>. Sa postface dresse une sorte d'état civil des personnages qui offre « une version partielle de leur destinée, c'est-à-dire du lieu et de la date de leur mort »<sup>6</sup>. Écrit en 1970, trente sept ans après les événements, l'Etat Civil<sup>7</sup> permet aux lecteurs « de suivre au moins quelques uns de ces personnages, (...) d'indiquer où et comment ils ont fini leur route (...), de rêver à ce qu'eût été cette rallonge (...), de montrer combien sont durables, et prolongés bien au deçà et au-delà de l'œuvre elle-même, les liens qui rattachent certains écrivains à leurs créatures »<sup>8</sup>.

Si l'on songe que Marguerite Yourcenar prévoyait, dans l'Etat civil de Rendre à César, la mort d'une de ses héroïnes, Angiola Fidès « pour 1980 à Miami »<sup>9</sup> et déclarait, en 1960, à Lidia Storoni Mazzolani qu'elle espérait « se mettre à un roman où elle reprendrait, à dix ans de distance, certains personnages de Denier du rêve (et aussi peut-être d'autres romans (...)), qu'il s'agirait cette fois de voir vivre ou mourir en Italie »<sup>10</sup>, on comprend que Denier du rêve illustre, de 1934 à 1980, l'élargissement d'une quête, dont la

<sup>1</sup> Denier du rêve, p. 161.

<sup>2</sup> Lettre à Henri Balmelle, 2 avril 1959, in Lettres à ses amis et quelques autres, p. 137.

<sup>3</sup> Chronologie, Œuvres Romanesques, p. XXVII.

<sup>4</sup> Lettres à André Bosquet, 1<sup>er</sup> janvier 1964, in Lettres à ses amis et quelques autres, p. 193.

<sup>5</sup> Rendre à César, p. 9.

<sup>6</sup> Patrick de Rosbo, p. 23.

<sup>7</sup> Rendre à César, p. 133.

<sup>8</sup> Rendre à César, p. 25.

<sup>9</sup> Entretien avec Jean-Claude Texier, 19-20 septembre 1971, Portrait d'une voix, p. 123.

<sup>10</sup> Lettre à Lidia Storoni Mazzolani, 28 juin 1960, in Lettres à ses amis et quelques autres, p. 149.

phosphorescence prouve qu'« elle ne s'est jamais interrompue tout au long d'une vie »<sup>1</sup>.

La réécriture de Denier du rêve obéit sans nul doute à une quête de la perfection comme le prouve une réponse de Marguerite Yourcenar à Patrick de Rosbo : « Chaque fois qu'il est question du problème, pour moi si important, de la réécriture, je suis tentée de citer une fois de plus l'admirable phrase du poète irlandais Yeats : "C'est moi-même que je corrige en corrigeant mon oeuvre" »<sup>2</sup>. Alors qu'Alain Bosquet avait intitulé un article de Livres de France consacré aux livres refaits par l'auteur « Marguerite Yourcenar et la perfection »<sup>3</sup>, celle-ci lui répondit : « C'est toujours avec humilité, et presque avec inquiétude, qu'un écrivain voit son nom sur un titre accouplé au mot perfection, même s'il ne s'agit bien entendu que de la quête de celle-ci (...) Je me demande (...) si le mot de perfection est de mise et si ce n'est pas surtout d'un enrichissement de l'expérience qu'il s'agit. Le fait est que j'ai rencontré très jeune la plupart des personnages réels ou imaginaires qui allaient m'occuper toute ma vie : de certains d'entre eux (...) j'ai pu dire immédiatement ce que j'avais à dire (...) Pour d'autres (certains personnages de Denier du rêve (...)) je m'y suis prise trop tôt, avant de savoir sur ces gens et sur moi-même ce qu'il aurait fallu savoir ». Un passage des Yeux ouverts reprend le motif de la précocité et du caractère trop brûlant de l'actualité : « Denier du rêve a été réécrit en entier, parce que je m'étais attaquée en 1933 à un problème stylistiquement et psychologiquement trop compliqué pour moi : le premier effort pour saisir sur le vif des personnages de l'actualité immédiate avait échoué par excès de hâte ; j'étais trop près des incidents décrits »<sup>4</sup>.

C'est le partiel éloge d'un écrivain italien, Elémire Zolla qui donne à Marguerite Yourcenar « le courage de reprendre et d'améliorer l'ouvrage, non sans en avoir au préalable éliminé les deux tiers »<sup>5</sup>. Tout en gardant « les personnages, leurs noms, leurs caractères, leurs rapports réciproques et le décor, (...) les thèmes (...) du livre, sa structure, le point de départ des épisodes et (...) leur point d'arrivée »<sup>6</sup>, Marguerite Yourcenar remédia, en 1959 aux défauts et aux lacunes du roman de 1934 : « Certains passages m'avaient paru trop délibérément elliptiques, trop vagues, parfois trop ornés, trop crispés ou trop mous, ou (...) mal

---

<sup>1</sup> Carminella Biondi, op. cit., p. 56.

<sup>2</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 19-20.

<sup>3</sup> Alain Bosquet, *Marguerite Yourcenar et la Perfection*, *Livres de France*, n° 5, mai 1964, p. 2-3.

<sup>4</sup> *Lettre à André Bosquet*, 8 juillet 1964, in *Lettres à ses amis et quelques autres*, p. 204.

<sup>5</sup> *Rendre à César*, p. 14.

<sup>6</sup> *Denier du rêve*, préface, p. 161.

venus. Les modifications sont toutes dans le sens de la présentation plus complète, et donc plus particularisée, de certains épisodes, du développement psychologique plus poussé, de la simplification et de la clarification ici, et (...) de l'approfondissement et de l'enrichissement là »<sup>1</sup>. L'Histoire et Examen d'une pièce orchestre ces imperfections : « Ce roman m'irrita par ses transitions maladroites entre lyrisme et vérisme, par la gaucherie du dialogue ou sa stylisation excessive, par le commentaire poétique trop souvent mis indiscretement à la place du détail convaincant et juste »<sup>2</sup>. De l'aveu même de l'auteur, « La refonte de ce court roman » demanda un « travail exaltant et épuisant », qui, loin d'être « un rapetassage » exigea « la remise en question et l'affrontement avec soi-même »<sup>3</sup> au point qu' « il n'existe pas de page de Denier du rêve qui n'ait pas été chambardée, puis refaite autrement »<sup>4</sup>. La réécriture reflète « l'élan et l'ardeur »<sup>5</sup> d'une quête qui offre à l'auteur « la possibilité d'apporter à l'expression d'idées ou d'émotions qui sont nôtres le profil d'une expérience humaine, et surtout artisanale plus longue ; elle permet de redonner vie à l'ancienne création » (...) « Ça été pour moi (...) une expérimentation et un privilège que de voir cette substance figée depuis si longtemps redevenir ductile, de revivre une aventure imaginée par moi dans des circonstances dont je ne me souviens même plus, de me retrouver enfin en présence de ces faits romanesques comme devant des situations autrefois vécues, qu'on peut explorer plus avant, interpréter mieux ou expliquer davantage, mais qu'il n'est pas en notre pouvoir de changer »<sup>5</sup>.

Le remaniement en 1959, loin d'atténuer « l'intense expressionnisme »<sup>6</sup> de la version de 1934, reprend « un thème spécifiquement italien », dans lequel « entre en jeu (...) l'opéra, le baroque, cette espèce de chant dans le cri qui est particulièrement italien »<sup>7</sup>. L'adoption d'« une forme, mi-lyrique, mi-narrative, accueillante à toute la variété des faits et gestes, mais capable de rendre avec fidélité le chant profond des personnages et le sourd accompagnement onirique et mythique qui soutient celui-ci » remplace « le strict régime du récit à la française, pour faire appel à toutes les ressources (...) de l'aria et du cri », pour « exhaler l'émotion poétique sous sa forme la plus

<sup>1</sup> *Denier du rêve*, préface, p. 162.

<sup>2</sup> *Histoire et Examen d'une pièce*, *Rendre à César*, p. 14.

<sup>3</sup> *Histoire et Examen d'une pièce*, *Rendre à César*, p. 16.

<sup>4</sup> *Lettre à André Bosquet*, 1<sup>er</sup> janvier 1964, Lettre citée, p. 204.

<sup>5</sup> *Denier du rêve*, préface, p. 163.

<sup>6</sup> Avant propos de l'auteur, *Denier du rêve*, p. IX.

<sup>7</sup> *Les Yeux ouverts*, p. 81.

subjective »<sup>1</sup>, dans un « *bel canto (...) proche de l'opéra italien et des courbes véhémentes du baroque romain* »<sup>2</sup>. La nouvelle version du roman accroît en maint endroit « *la part de réalisme, ailleurs, celle de la poésie (...) les passages d'un plan à un autre, les transitions brusques du drame à la comédie* », et introduit « *à d'assez rares occasions, un monologue intérieur qui n'est pas destiné, comme c'est presque toujours le cas dans le roman contemporain, à nous montrer un cerveau-miroir reflétant passivement le flux des images et des impressions qui s'écoulaient, mais qui se réduit ici aux seuls éléments de base de la personne, et presque à la simple alternance du oui et du non* »<sup>3</sup>.

Ce n'est pas seulement par la singularité de sa forme que « *Denier du rêve* introduit une rupture dans l'évolution romanesque »<sup>4</sup> de Marguerite Yourcenar, c'est aussi par sa valeur de « *dénonciation du mensonge politique* », thème qui « *se retrouve renforcé et développé* »<sup>5</sup> dans la version de 1959, où « *la notion du mal politique joue un rôle plus considérable* »<sup>6</sup>, comme le remarque l'auteur dans la *Préface*. Marguerite Yourcenar tient à ce que le roman, situé dans la Rome de l'an XI reste « *exactement daté* »<sup>7</sup> : « *Ces quelques faits imaginaires, la déportation et la mort de Carlo Stevo, l'attentat de Marcella Ardeati, se placent en 1933, c'est-à-dire à une époque où les lois d'exception contre les ennemis du régime sévissaient depuis quelques années, et où plusieurs attentats du même genre contre le dictateur avaient eu lieu déjà. Ils se passent (...) avant l'expédition d'Ethiopie, avant la participation du régime à la guerre civile espagnole, avant le rapprochement avec Hitler, et bientôt l'assujettissement à lui, et (...) avant les années de confusion et de désastres, mais aussi d'héroïque résistance partisane de la seconde guerre du siècle* »<sup>7</sup>.

En novembre 1926, à la suite d'un attentat contre Mussolini, le pouvoir imposa « *les lois de défense de l'état* » ou lois fascistissimes qui ordonnent la dissolution de tous les partis qui entrent dans la clandestinité : c'est ainsi que « *Carlo Stevo et son milieu étaient esquissés d'après un groupe de réfugiés antifascistes installés en Suisse dans les années trente* »<sup>8</sup>. La police fasciste traque les opposants qui sont emprisonnés, mis en résidence surveillée ou

---

<sup>1</sup> *Histoire et Examen d'une pièce, Rendre à César*, p. 13.

<sup>2</sup> *Histoire et Examen d'une pièce, Rendre à César*, p. 14.

<sup>3</sup> *Denier du rêve, préface*, p. 162.

<sup>4</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 163.

<sup>5</sup> *Entretien avec Bernard Pivot, Apostrophes*, 7 décembre 1979, in *Portrait d'une voix*, p. 232.

<sup>6</sup> *Denier du rêve, préface*, p. 164.

<sup>7</sup> *Denier du rêve, préface*, p. 163.

<sup>8</sup> *Histoire et Examen d'une pièce, Rendre à César*, p. 11.

expédiés dans les bagnes de feu des îles Lipari, où meurt justement Carlo Stevo. L'attentat commis le 8 avril 1926 par l'Irlandaise Violet Gibson, lorsque Mussolini sortit de Campidoglio après l'inauguration d'un congrès de chirurgie peut avoir inspiré celui que commet Marcella Ardeati, « *héroïne à peu près semblable à une Italienne* »<sup>1</sup> rencontrée par Marguerite Yourcenar à cette époque, « *filles d'un militant anarchiste destitué de son poste d'instituteur par ordre du despote qui avait été son ami d'enfance* »<sup>2</sup>. D'autres attentats, tels que celui de Schirru, de Sbardellotto eurent lieu, sans résultat, avant l'expédition d'Éthiopie en 1935, la participation à la guerre d'Espagne en 1936, l'alliance avec Hitler qui fut fatale au Duce. Cette perspective, historiquement datée évite de « *mélanger à l'image de 1933 celle, plus sombre encore, des années qui voient la conclusion de ce dont la période 1922-1933 contenait déjà toutes les prémices. Il convenait de laisser au geste de Marcella son aspect de protestation quasi individuelle, tragiquement isolée, et à son idéologie cette trace de l'influence des doctrines anarchistes qui ont naguère si profondément marqué la dissidence italienne ; il fallait laisser à Carlo Stevo son idéalisme politique en apparence périmé et en apparence futile et au régime lui-même l'aspect dit positif et dit triomphant qui fit si longtemps illusion, non pas tant peut-être au peuple italien lui-même qu'à l'opinion de l'étranger* »<sup>3</sup>. L'insistance sur le caractère « *individuel* » de la lutte menée par Marcella et par Carlo Stevo la rend plus proche d'une démarche de quête que de celle d'un militant « *classique* ».

On ne s'étonnera pas que le renforcement du thème politique, dans la version de 1959 implique l'atténuation de l'aspect mythique : « *Du seul point de vue littéraire, (...) ces rapprochements par trop soulignés (et favorisés (...)) par le décor de Rome, tendaient à immobiliser le récit en une sorte de gauche hiératisme* »<sup>4</sup>. « *Le mythe antique n'en demeure pas moins sous jacent (...) comme ces vestiges archéologiques encore couchés çà et là dans le sous-sol de Rome* »<sup>4</sup> qui relie entre eux tous les personnages, au même titre que le denier auquel le roman emprunte son titre, cercle ultime de métal, qui, après le mythe, l'Histoire et l'écriture, incarne un fragment de destin du personnage qui l'échange pour une part de rêve.

Marguerite Yourcenar fait « *le choix d'un moyen volontairement stéréotypé, celui d'une pièce de monnaie passant de main en main, pour relier*

---

<sup>1</sup> *Les Yeux ouverts*, p. 80.

<sup>2</sup> *Denier du rêve*, p. 203.

<sup>3</sup> *Denier du rêve*, préface, p. 164.

<sup>4</sup> *Histoire et Examen d'une pièce, Rendre à César*, p. 23.

entre eux des épisodes déjà apparentés par la réapparition des mêmes personnages et des mêmes thèmes, ou par l'introduction de thèmes complémentaires, (...) la pièce de dix livres (...) [devenant] le symbole du contact entre des êtres humains enfoncés, chacun à sa manière, dans leurs propres passions et leur intrinsèque solitude »<sup>1</sup>. Cette « pièce blanche »<sup>2</sup>, nouvellement frappée, « à l'effigie d'un monarque de la maison de Savoie »<sup>3</sup>, est une pièce d'argent qui présente, d'un côté, le visage de Victor-Emmanuel III, qui facilita la montée du fascisme en chargeant Mussolini de former un gouvernement et, de l'autre, un emblème triomphant « où l'on voit une Italie aux bras chargés de faisceaux et qui, d'un poing ferme, mène au soleil le quadrigue de la gloire »<sup>4</sup> Elle incarne bien les deux facettes du réel et du symbolique qu'implique le titre du roman. Dans la Préface de son recueil *Les Songes et les Sorts*, Marguerite Yourcenar réunissait la fortune et les rêves dans une métaphore : « Ce qui m'importe ici, c'est la frappe d'un destin individuel au métal du songe, l'alliage inimitable que constituent ces mêmes éléments psychologiques ou sensuels quand un rêveur les associe selon les lois d'une chimie qui lui est propre, les charge des significations d'un destin qui ne sera qu'une fois »<sup>5</sup>. Comme un des sens du mot latin sors est « fortune », « argent », on ne s'étonne pas que « la frappe des monnaies équivaut à la fabrication des songes »<sup>6</sup>.

Dans le roman, « le hasard est relié à l'échange fortuit de la pièce de monnaie (les sorts) et le rêve à ce qu'elle achète inévitablement (...) lot qui se manifeste sous différentes formes »<sup>7</sup>. Le denier relie neuf épisodes, répartis symétriquement autour d'un épisode central qui rassemble les personnages essentiels : Marcella Ardeati, son ancien mari le médecin Alessandro Sarte, Giovanna, épouse de Carlo Stevo, dont on apprend la mort, Massimo Iavocleff, ami de Carlo ; autour de ce « noyau dramatique »<sup>8</sup>, centré sur l'attentat contre le Duce, chaque épisode présente un personnage nouveau : Paola Farina, dans le premier, « achète du rêve » en donnant la pièce à la prostituée Lina Chiari qui, dans la deuxième séquence, achète du rouge à lèvres au parfumeur Giulio Lovisi. Il se rend à Sainte Marie Mineure, dans le troisième épisode où, en échange de la

<sup>1</sup> *Denier du rêve*, préface, p. 162.

<sup>2</sup> *Denier du rêve*, p. 226.

<sup>3</sup> *Denier du rêve*, p. 205.

<sup>4</sup> Henri Béraud, *Ce que j'ai vu à Rome*, 1929, Editions de France, p. 68-69.

<sup>5</sup> Préface de *Les Songes et les Sorts*, *Essais et Mémoires*, p. 1535.

<sup>6</sup> Carmen Ana Pont, *Yeux ouverts, yeux fermés. La poésie du rêve dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Rodopi, 1994, p. 24.

<sup>7</sup> Carmen Ana Pont, op. cit., p. 29.

<sup>8</sup> *Histoire et Examen d'une pièce, Rendre à César*, p. 17.

pièce, Rosalia di Credo lui vend des cierges avant d'acheter des braises à Marcella et de mourir étouffée. Dans le sixième épisode, Alessandro, qui a reçu de sa femme les dix livres destinées à rembourser le revolver qu'elle lui a volé, offre des roses à l'actrice Angiola Fidès rencontrée au cinéma Mondo. Dans le septième, la marchande de fleurs, Mère Dida donne la pièce au peintre Clément Roux qui se promène dans Rome avec Massimo lors du huitième épisode, avant de la jeter dans la fontaine de Trevi où la reprend l'employé des eaux, Oreste Marinunzzi, beau-fils de Dida, qui s'enivre dans le dernier épisode.

Ces neuf épisodes « *volontairement épars, ou plutôt posés de biais les uns à côté des autres* »<sup>1</sup> sont liés entre eux par le thème de l'argent, « *devenu pour l'auteur le perpétuel rappel des échanges quasi-mécaniques dans lesquels s'use une partie de nos vies* »<sup>2</sup>. Dans Les Yeux ouverts, Marguerite Yourcenar se déclare « *très frappée par le fait que tant de rencontres de notre vie, tant de rapports humains sont basés simplement sur le fait qu'on donne une pièce de monnaie (...) à quelqu'un en échange d'un timbre (...) sans rien connaître de cette personne ; il y a là tout un élément purement automatique, qui peut devenir parfois romanesque, bien que ce soit assez rare parce qu'on n'y pense pas* »<sup>3</sup>.

La pièce d'argent de dix livres devient le support de la quête, le maillon invisible qui circule entre ces personnages « *reliés entre eux par des liens si forts et si ténus comme dans la vie* »<sup>4</sup> et qui fascine l'auteur : « *Je ne conçois pas qu'on se croie quitte envers un être parce qu'on lui a donné (ou qu'on en a reçu) un salaire ; ou, comme dans les villes, qu'on ait obtenu de lui un objet (...) contre quelques sous (...) (C'est d'ailleurs l'idée de base de Denier du rêve : une pièce de monnaie passe de main en main, mais ses possesseurs successifs sont seuls)* »<sup>5</sup>. Dans un entretien avec Jean-Claude Texier, Marguerite Yourcenar explique le choix du titre donné à son roman : « *Dans notre langue le mot "denier" a presque acquis la signification de tribut sacrificiel : denier de la veuve, denier de Saint-Pierre... Il s'agissait d'une oblation faite par l'être humain à son idéal. Dans Denier du rêve, nous sommes en présence tantôt d'une offrande à une idéologie véritable, tantôt d'un effort désespéré pour se procurer un support factice* »<sup>6</sup>. Anne-Yvonne Julien souligne que « *Yourcenar a souhaité faire de cette pièce-relais à la fois le symbole d'une rencontre éphémère, le témoin d'un*

---

<sup>1</sup> *Histoire et Examen d'une pièce, Rendre à César*, p. 9.

<sup>2</sup> *Histoire et Examen d'une pièce, Rendre à César*, p. 23.

<sup>3</sup> *Les Yeux ouverts*, p. 81.

<sup>4</sup> *Histoire et Examen d'une pièce, Rendre à César*, p. 14.

<sup>5</sup> *Les Yeux ouverts*, p. 229.

<sup>6</sup> *La Croix*, 19-20 septembre 1971, in *Portrait d'une voix*, p. 122.



*échange codé, stéréotypé avec le monde extérieur, et aussi, mais surtout l'occasion d'une songerie singulière – surgissement de l'émotion et courant intérieur des idées – que chacun de ces promeneurs mène jusqu'au bout d'elle-même : denier d'un rêve qui se déroule, métamorphose les souvenirs ou les espérances, et devient quête d'intériorité, voire quête d'identité... »<sup>1</sup>.*

Cette songerie singulière, propre à chaque personnage est à mettre en parallèle avec l'épigraphe que Marguerite Yourcenar a choisi de donner à son roman, et qui est une citation de Montaigne : « *C'est priser sa vie justement ce qu'elle est, de l'abandonner pour un songe* »<sup>2</sup>. Dans le chapitre De la diversion, qui deviendra chez Pascal « *divertissement* », Montaigne donne un certain nombre d'exemples qui montrent que l'homme, confronté aux épreuves de la vie, peut adopter une attitude de recours, le « *destour* », qu'il s'agisse de la veuve qui cherche à se consoler ou de l'homme de guerre, soucieux de ruser : « *Toujours la variation soulage, dissout et dissipe* »<sup>3</sup>. L'auteur des Essais cite l'exemple de trois rois : Cambises, Aristodemos, Midas qui choisirent de tenir compte de leurs songes pour le prolonger dans leur vie. Anne-Yvonne Julien souligne l'importance de la phrase de Montaigne qui donne tout son sens au roman : « *Ce qui constitue la constante essentielle (...) c'est la ligne souterraine du texte, cette ligne qui permet de rejoindre ce que chacune des figures représentées « a de plus spécifique, de plus irréductiblement singulier* »<sup>4</sup>, de capter « *le chant profond des personnages et le sourd accompagnement onirique et mythique qu soutient celui-ci* »<sup>5</sup> (...) « *cette ligne qui prend source, à n'en pas douter, dans la phrase en exergue du roman, extraite (...) des Essais de Montaigne* »<sup>6</sup>. Cette phrase indiquant que la vie humaine ne peut guère être évaluée qu'au prix d'un songe et se résume (...) à un rêve éveillé entre deux sommeils fait de la quête « *une interrogation dubitative sur la valeur d'une vie humaine et le crédit rémunérateur accordé au songe* »<sup>7</sup>.

De même que le mythe, l'Histoire ou l'écriture, le rêve, pour chaque personnage, se déploie en cercles successifs : « *En ce qui concerne le rêve, comme d'ailleurs presque toute chose au monde, les meilleures explications se disposent*

---

<sup>1</sup> Anne-Yvonne Julien, op. cit., p. 121.

<sup>2</sup> Montaigne, Livre III, chap. IV, *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, 1950, p. 938, in *Denier du rêve*, p. 167.

<sup>3</sup> Montaigne, op. cit., p. 164.

<sup>4</sup> *Denier du rêve*, préface, p. 162.

<sup>5</sup> *Histoire et Examen d'une pièce, Rendre à César*, p. 13.

<sup>6</sup> Anne-Yvonne Julien, op. cit., p. 124.

<sup>7</sup> Anne-Yvonne Julien, op. cit., p. 126.

*autour de l'objet dont elles ont à rendre compte un peu à la façon de cercles qui volontiers s'étendent à l'infini, mais demeurent toujours concentriques à ce même objet qu'ils peuvent tout au plus cerner de plus en plus près mais dont ils n'intersectent pas le cœur* »<sup>1</sup>. Il s'agit de voir comment Denier du rêve réalise cet accord du mémoriel et de l'onirique à travers la construction du récit, - dont les trois premiers épisodes et le noyau central forment le cercle du réel -, à travers son symbolisme, illustré par trois séquences qui figurent, autour des sœurs di Credo et d'Oreste Marinunzzi, le cycle du songe, grâce à la présence écrasante de Rome qui consacre, avec Dida et Clément Roux, la fusion du réel et de l'imaginaire, du temps humain et du temps cosmique.

\*

\* \*

---

<sup>1</sup> *Les Songes et les Sorts*, Préface, p. 1539.

## I. Une composition inédite qui englobe le cercle du réel (trois premiers épisodes et noyau dramatique)

### *Une structure circulaire*

Alors que le roman propose une multiplicité de personnages, de milieux et d'origine diverse qui offrent un émiettement de la réalité italienne et donnent au récit un aspect éclaté, Marguerite Yourcenar les rassemble tous, dans l'évocation lyrique de la nuit sur Rome, au huitième épisode. Denier du rêve offre donc une « *structure en boucle ou en anneau que l'on retrouve dans tous les récits de Marguerite Yourcenar, depuis Alexis jusqu'aux deux volets du Labyrinthe du monde et dans laquelle la fin du récit apparaît fortement liée à son début* »<sup>1</sup>. (...) « *La fin du texte se noue directement à l'ouverture, parfaissant ainsi la circularité d'une construction en cercles concentriques* »<sup>2</sup>.

Si l'auteur choisit ses personnages parmi des « *modèles vivants, les uns trouvés sur place à l'époque où ce premier texte fut mis sur pied dans un hôtel de Ravenne, d'autres (...) rencontrés au cours de précédents séjours en Italie* »<sup>3</sup> où elle fréquente « *non le milieu mondain, ou le milieu littéraire (...) mais de petites gens* »<sup>4</sup> ; si des personnalités aussi diverses que « *le médecin arriviste, la jeune vedette, le vieux peintre illustre, le prolétaire au grand cœur, la prostituée tendre ou l'étudiant presque louche* »<sup>5</sup> « *se trouvent situés à l'intersection du vérisme<sup>6</sup> italien (...) et du mythe* »<sup>7</sup>, le récit permet de distinguer trois groupes : ceux qui donnent le primat au réel, présents dans les trois premiers épisodes et dans le noyau central ; ceux qui font triompher le rêve : Rosalia, Angiola, Oreste, et ceux qui se fondent pratiquement à Rome, fusionnant la réalité et le songe : Dida et Clément Roux.

---

<sup>1</sup> Elena Real, op. cit., p. 206.

<sup>2</sup> Elena Real, op. cit., p. 208.

<sup>3</sup> *Histoire et Examen d'une pièce, Rendre à César*, p. 11.

<sup>4</sup> *Lettre à Lidia Storoni Mazzolani*, sans date, in *Lettre à ses amis et quelques autres*, p. 141

<sup>5</sup> *Histoire et Examen d'une pièce, Rendre à César*, p. 9.

<sup>6</sup> Anne-Yvonne Julien rappelle que le vérisme inspiré par le naturalisme français est « un mouvement littéraire et artistique de la fin du XIXe siècle, centré sur la représentation des réalités sociales et de l'aliénation populaire, tant dans les milieux paysans « primitifs » que dans les milieux urbains et ouvriers ». Op. cit., note 1, p. 123.

<sup>7</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 156.

## Le cercle du réel

Les apports véristes se retrouvent aussi bien dans l'origine modeste de certains personnages déshérités tels que Lina Chiari, « *la prostituée tendre* », Giulio Lovisi, le parfumeur, Marcella Ardeati, « *la prolétaire au grand cœur* », Dida, la marchande de fleurs, que dans le témoignage régionaliste, puisque le roman rassemble deux régions opposées de l'Italie : Trieste, d'où vient Carlo Stevo et la Sicile, berceau des Credo, sans oublier la Toscane avec Paolo Farina. Mais le vérisme et le réalisme, s'ils correspondent à une quête de l'exactitude, ne sont pas « *des effets à atteindre, des impressions à laisser au lecteur* »<sup>1</sup>, pas plus qu'« *un but en soi, mais un moyen d'atteindre la ou une Vérité absolue* »<sup>2</sup>, de « *faire correspondre point par point les détails du texte fictif aux détails du texte historique ou réel* »<sup>3</sup>, de manière à composer « *une véritable sociologie des habitants de Rome* », à refléter « *assez fidèlement la réalité socio-politique de la capitale* »<sup>4</sup>, dans le but de montrer « *ce mélange de petits intérêts, de petites peurs, de petits compromis et aussi de grands élans et de grandes et vaines révoltes, qui forment l'arrière-plan des années sans espérance* »<sup>5</sup>.

## Une narration impersonnelle

Le souci de choisir les personnages « *aux seules fins d'insister sur ce que chacun d'eux a de plus spécifique, de plus irrémédiablement singulier, puis de faire deviner en eux un "quid divinum" plus essentiel qu'eux-mêmes* »<sup>6</sup> explique le choix d'une narration extradiégétique « *en apparence impersonnelle (...) où c'est l'auteur qui est censé raconter et expliquer* », mais où néanmoins « *le ton de voix, l'inflexion, le point de vue demeurent le plus possible celui du personnage en question* »<sup>7</sup>. Alors qu'Alexis, La Nouvelle Eurydice, Le Coup de grâce délèguent « *la voix narrante (...) au protagoniste du récit* »<sup>8</sup>, Denier du rêve impose le narrateur, « *de l'extérieur comme le point de vue omniscient, qui arrive même à*

---

<sup>1</sup> Brian Gill, *Marguerite Yourcenar et Michel Butor : Rome elliptique, Rome périphérique*, in *La Ville de Marguerite Yourcenar*, Editions Racine, 1999, p. 290-291.

<sup>2</sup> Jean-Pierre Castellani, *Dramaturgie de l'espace romain à travers Denier du rêve et Rendre à César*, in *La Ville de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 154.

<sup>3</sup> Brian Gill, op. cit., p. 291.

<sup>4</sup> Jean-Pierre Castellani, article cité, p. 149.

<sup>5</sup> *Lettre à Lidia Storoni Mazzolani*, in *Lettres à ses amis et quelques autres*, p. 141.

<sup>6</sup> *Denier du rêve*, préface, p. 162.

<sup>7</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 28.

<sup>8</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 164.

*corriger les pensées du personnage* »<sup>1</sup>. La focalisation interne permet de restituer son « *chant profond* »<sup>2</sup>, « *le portrait d'une voix* »<sup>3</sup>, « *lorsque la narration (...) épouse discrètement le point de vue auprès duquel elle chemine, se choisissant la voie du "psycho-récit", voire par instants les saccades désordonnées du monologue intérieur* »<sup>4</sup>, réservés aux personnages privilégiés comme Marcella, Massimo, Clément Roux qui connaissent « *l'épanouissement d'une sorte de "Je" lyrique* »<sup>5</sup>. Le mode narratif reflète la situation tragique des personnages, dont « *le chant profond (...) demeure essentiellement incommunicable* », dont « *le contenu est moins fait de ce qu'on cache à autrui, comme dans l'aparté classique, que de ce qu'autrui de toute façon n'entend pas* »<sup>6</sup>.

### ***Une structure apparentée à celle de la tragédie***

#### **Unité de temps**

Denier du rêve enferme l'action dans des bornes extrêmement resserrées, comme l'auteur le confie dans Histoire et examen d'une pièce : « *Lorsque j'inventai ces quelques êtres imaginaires, étroitement confinés à l'intérieur du tour et demi d'horloge qui va du 20 avril 1933 vers midi au 21 vers six heures du matin, ces créatures (sauf Rosalia et Marcella) avaient devant elles comme nous tous leur part plus ou moins longue de l'opaque et imprévisible avenir* »<sup>7</sup>. L'attentat qui coûte la vie à Marcella se produit donc le mardi 21 avril, puisque, ce jour-là, Lina Chiari déclare qu'elle a reçu, la veille, une pièce de dix liras de Paolo Farina qu'elle rencontre tous les lundis. Or le 21 avril est le jour de l'anniversaire de Rome, comme le précise le post scriptum d'une lettre de Marguerite Yourcenar : « *21 avril, jour de naissance de Rome, mais les cérémonies fascistes m'avaient autrefois dégoûtée de ce bel anniversaire* »<sup>8</sup>.

---

<sup>1</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 20.

<sup>2</sup> *Histoire et Examen d'une pièce, Rendre à César*, p. 20.

<sup>3</sup> Alexis, Préface, p. 14.

<sup>4</sup> Anne-Yvonne Julien, op. cit., p. 122.

<sup>5</sup> Anne-Yvonne Julien, op. cit., p. 117.

<sup>6</sup> *Histoire et Examen d'une pièce, Rendre à César*, p. 20.

<sup>7</sup> *Histoire et Examen d'une pièce, Rendre à César*, p. 24-25.

<sup>8</sup> *Lettre à Lidia Storoni Mazzolani*, 21 avril 1968, in *Lettres à ses amis et quelques autres*, p. 287.

## Unité de lieu

L'action se déroule entièrement à Rome, où habitent la plupart des personnages dont « *tous les destins convergent vers Rome et vont s'y engouffrer* »<sup>1</sup>. On s'aperçoit que « *la structure spatiale est associée intimement à la structure narrative dans la mesure où les différents lieux qui apparaissent dans le récit sont subordonnés à l'action (...) s'inscrivent dans une logique narrative et surtout dramatique qui réunit les différents acteurs du drame* »<sup>2</sup>. Marguerite Yourcenar fait correspondre au *Denier*, qui offre une part de rêve, des lieux clos : le cabinet du docteur Alessandro Sarte, l'église Sainte-Marie Mineure, le cinéma Mondo. Toutefois, si plusieurs aspects de Denier du rêve apparentent « *ce roman au domaine du théâtre : - la rigoureuse unité de temps et d'espace ; la profusion des dialogues et des monologues intérieurs ; et la constitution intentionnellement conventionnelle des personnages* »<sup>3</sup> -, certains d'entre eux se rattachent de près « *à l'aventure principale* », tandis que d'autres sont « *étrangers à elle* »<sup>4</sup>, si bien qu'ils incarnent des silhouettes minces et banales comme le seraient celles d'une « *Commedia* » ou d'une « *Tragedia dell'Arte* » moderne<sup>4</sup>, beaucoup plus proches du drame que de la tragédie. Le « *noyau dramatique* », - cinquième épisode -, place Marcella Ardeati « *au centre de la narration, pôle autour duquel gravitera, comme des satellites, tous les autres personnages* »<sup>2</sup>. Alors que l'attentat constitue l'événement essentiel, « *la montée et la descente dramatique de l'action (...) épousent elles-mêmes une forme qui, si elle n'est pas celle du genre romanesque, est tout-à-fait typique du drame* »<sup>5</sup>.

### *Une action éclatée, en puzzle de neuf épisodes*

#### Une parenté avec Feux

Alors qu'en 1936, Marguerite Yourcenar transpose « *une expérience passionnelle* »<sup>6</sup>, le drame d'un amour impossible avec André Fraigneau « *en une*

<sup>1</sup> Jean-Pierre Castellani, op. cit., p. 151.

<sup>2</sup> Jean-Pierre Castellani, op. cit., p. 150.

<sup>3</sup> Joan Howard, *Denier du rêve, une esthétique subversive*, in *Marguerite Yourcenar et l'Art, l'art de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, 1990, p. 320.

<sup>4</sup> *Histoire et Examen d'une pièce, Rendre à César*, p. 9.

<sup>5</sup> Joan Howard, *Denier du rêve, une esthétique subversive*, in *Marguerite Yourcenar et l'Art, l'art de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, 1990, p. 320.

<sup>6</sup> *Feux, préface, Œuvres Romanesques*, p. 1080-1081.

série de récits mythiques ou légendaires consacrés aux divers aspects de la passion »<sup>1</sup>, Denier du rêve, en 1934, « ressemble à Feux par certains de ses thèmes »<sup>2</sup> comme par la singularité de sa structure : « Dans les deux cas, il s'agit de neuf épisodes centrés sur un protagoniste et apparemment non reliés entre eux. Dans Denier du rêve c'est la pièce de dix lires qui passe de main en main, et, dans Feux, ce sont les fragments de journal intime qui mettent en rapport les différents épisodes. Deux artifices opposés mais, en quelque sorte, symétriques : le maximum d'extériorité, la monnaie, et le maximum d'intériorité, les fragments »<sup>3</sup>.

### Un puzzle bien agencé

Bien que la distribution linéaire des neuf épisodes, « variant depuis quatre jusqu'à peu près cinquante pages de longueur »<sup>4</sup> ait « quelque chose d'arbitraire »<sup>5</sup> et pose le problème de « la consonance de la forme et du contenu »<sup>5</sup>, on ne peut manquer d'être sensible à l'ingéniosité qui préside à l'emboîtement des pièces qui se mettent en place avec les personnages et autour d'eux pour former un puzzle romanesque : « La construction du roman obéit à une progression presque géométrique ; chaque chapitre est développé autour d'un personnage et le dernier personnage apparu à la fin du chapitre devient à son tour le personnage principal du chapitre suivant. Le récit procède donc par rallonges successives et petit à petit nous découvrons les liens, purement casuels ou au contraire étroits qui unissent les personnages ; ainsi progressivement se tisse une toile et le "puzzle" se complète. Le hasard romanesque est très poussé et les rencontres et les liens sont programmés par le romancier avec une précision d'horlogerie »<sup>6</sup> digne de Feydeau.

---

<sup>1</sup> *Chronologie de la Pléiade*, p. XIX.

<sup>2</sup> *Les Yeux ouverts*, p. 80.

<sup>3</sup> Enrica Restori, *De Vénus à Kali, Angiola di Credo, un personnage féminin au croisement des mythes* in *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, op. cit., p. 83.

<sup>4</sup> Joan Howard, op. cit., p. 319.

<sup>5</sup> Joan Howard, op. cit., p. 320.

<sup>6</sup> Jean Pabion, *Du puzzle romanesque au puzzle italien dans Denier du rêve*, in *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, op. cit., p. 127.

## Une structure contestée

Jean Blot condamne le caractère artificiel de ce procédé structurel qu'il estime en contradiction avec le thème politique : « *La forme donnée au roman l'écarte (...) de tout ce que nous avons pu comprendre ou aimer sous le nom de Yourcenar. Il convient de souligner qu'elle est en contradiction avec le thème politique. On ne s'engage pas dans les complots et les attentats vêtu de ce mince filet si évidemment gracieux, si parfaitement arbitraire, et dont les mailles, qui sont celles du livre, sont tissées par une pièce de dix lires (le denier) qui passe de l'un à l'autre des personnages sans que s'établissent entre eux d'autres liens que celui, bien fragile, de cette monnaie. Or, c'est ici la seule fois que Yourcenar "invente" une forme* »<sup>1</sup>.

## Le sens de cette structure

Il n'en est rien, puisque la romancière adopte une forme analogue dans Feux. Dans les deux cas, contrairement au récit traditionnel dont la structure syntactique lie les différentes parties de façon hiérarchique, « *Marguerite Yourcenar mine l'intégrité de la logique narrative* »<sup>2</sup> en juxtaposant « *des épisodes volontairement épars, ou plutôt posés de biais les uns à côté des autres* »<sup>3</sup>. Joan Howard soutient que « *la forme et le contenu de Denier du rêve sont effectivement en excellente harmonie* », en rappelant que « *Des critiques marxistes comme Lucien Goldmann ont soutenu que les rapports de subordination qui caractérisent le roman traditionnel sont analogues à ceux des hiérarchies socio-politiques qui fonctionnent conjointement avec le capitalisme (...) Dans un roman dont la toile de fond politique est inspirée par la dictature fasciste de Mussolini, il semble donc plus que plausible que l'utilisation par Yourcenar d'un procédé structural qui dévoile à chaque tournant sa qualité arbitraire représente une répudiation de cette même hiérarchisation* »<sup>2</sup>. Même si l'on n'adopte qu'avec réserve une lecture aussi unilatérale, on observera qu'elle ne contredit pas la volonté même de Marguerite Yourcenar. « *L'une des raisons pour lesquelles Denier du rêve a semblé mériter de reparaître est qu'il fut en son temps l'un des premiers romans français (...) à regarder en face la creuse réalité cachée derrière*

---

<sup>1</sup> Jean Blot, *Marguerite Yourcenar*, Seghers, 1971, p. 110.

<sup>2</sup> Joan Howard, op. cit., p. 325.

<sup>3</sup> *Histoire et examen d'une pièce, Rendre à César*, p. 9.



la façade boursouflée du fascisme »<sup>1</sup>. Si l'on poursuit le rapprochement avec Feux, où « comme dans Denier du rêve (...) les images de la violence et du désarroi politique du temps envahissent la scène »<sup>2</sup>, on s'apercevra que la lecture mythique rejoint la dénonciation politique. Alors que la romancière définit le mythe comme « une série de cercles concentriques, un peu comme ceux produits par une pierre jetée dans l'eau »<sup>3</sup>, « la construction de Denier du rêve suit cette définition puisque à chaque chapitre il est fait mention d'un personnage qui n'apparaîtra que dans l'autre et ainsi de suite, tout comme le cercle produit par la chute d'une pierre dans l'eau en fait une autre »<sup>4</sup>.

### **Une structure labyrinthique : les rapports entre les personnages**

Le roman se déroule en spirale de neuf chapitres, « chaque chapitre introduisant un personnage déjà mentionné, mais non encore apparu et le chapitre final est une adroite orchestration de tous les autres personnages »<sup>4</sup> dont les liens de parenté ou de connaissance tissent un réseau de rapports qui donne au roman une sorte d'unité labyrinthique : c'est ainsi que Paolo Farina a épousé la fille de Ruggero di Credo, Angiola, qui est la sœur de Rosalia, mais en même temps la vedette – Angiola Fidès – que rencontre le docteur Alessandro Sarte qui soigne à la fois Lina Chiari, - la prostituée fréquentée par Paolo Farina-, Clément Roux, le peintre, Mimi, petite fille de Giulio Lovisi le parfumeur, fille de Giovanna Lovisi et de Carlo Stevo, lié par la conspiration politique au russe Massimo Iavocleff et à Marcella Ardeati, divorcée d'Alessandro Sarte. Lina Chiari aime Massimo et rêve à lui. Un lecteur attentif reconnaîtrait en elle la petite fille de Dida, - la marchande de fleurs – dont la fille Agnese a épousé un cocher de fiacre. Clément Roux se souvient d'une enfant qui se baigne en Sicile et qui n'est autre qu'Angiola. L'anglaise Miss Jones a dû quitter la place de vendeuse à la parfumerie de Giulio à cause de la jalousie de sa femme ainsi que la pension de famille où elle avait une place au pair à Gemara, demeure des Credo. La disparité des individus se voit donc dépassée par leur insertion dans une grande famille, représentée par les Lovisi, les Credo ou les Ardeati.

---

<sup>1</sup> *Denier du rêve*, préface, p. 164.

<sup>2</sup> *Chronologie de la Pléiade*, p. XIX.

<sup>3</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 75.

<sup>4</sup> Agnès-Laure Sauvebelle, *La ville éternelle et l'éternel retour*, in Marguerite Yourcenar et la Méditerranée, op. cit., p. 108.

## L'unité structurale interne : deux sortes de personnages

Tandis que les quatre premiers épisodes «*présentent (...) les personnages secondaires qui évoluent (...) autour d'une figure centrale : le dissident politique Carlo Stevo*»<sup>1</sup>, Denier du rêve répond à une quête métaphysique qui met en doute «*la personne en tant qu'entité*»<sup>2</sup> : «*Qu'est-ce qu'un personnage (...) qu'est-ce qu'un être humain ? Est-ce, comme le veut (...) Proust (...) ou (...) la philosophie bouddhiste, une sorte d'agglomérat, une sorte de paquet de sensations, d'émotions, de souvenirs, qui n'a rien en lui-même de consistant, qui est fait entièrement de reflet des sensations, des circonstances du milieu sur lui, ou est-ce (...) au contraire (...) un noyau solide représentant une sorte d'entité presque inaltérable qui s'oppose au reste du monde et résiste aux circonstances ? Il y a (...) du vrai dans les deux points de vue, et la plupart des êtres se présentent tour à tour ou simultanément comme cet agglomérat transitoire, et (par une contradiction inexplicable), comme cette espèce de noyau inaltérable et éternel*»<sup>3</sup>. Ces deux aspects se retrouvent à la fois dans la confrontation des personnages avec l'Histoire, incarnée par la montée du fascisme, dans l'attitude qu'ils adoptent à l'égard de la Mort qui plane sur le récit et dans leur recours à la religion pour faire d'eux soit des «*pantins*», soit des créatures tragiques qui prennent l'épaisseur du mythe.

### Un modèle général présidant à chaque épisode

Si chaque séquence constitue un noyau affectif, «*de signifiante autonome par rapport aux autres*»<sup>4</sup>, la présence d'un seul modèle qui préside aux neuf épisodes peut constituer un élément structurel qui dépasse la dispersion apparente «*(...) et que l'on peut schématiser de la manière suivante :*

1. *Présentation du personnage qui détient la monnaie*
2. *Remémoration de son passé*
3. *Achat du rêve (ce qui ne signifie pas que le rêve se réalise, mais seulement que le personnage peut maintenir la fiction d'une espérance)*<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Agnès-Laure Sauvebelle, op. cit., p. 108.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Portrait d'une voix*, op. cit., p. 182.

<sup>3</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 72.

<sup>4</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 167.

<sup>5</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 166.

### *Premier épisode : « un abîme mesquin » : Paolo Farina*

Le seul problème qui hante le jeune notaire Toscan, Paolo Farina, est le départ en Libye de sa femme Angiola di Credo, qu'il a épousée « *par bêtise* »<sup>1</sup>, dans « *des circonstances où d'ordinaire un homme prudent n'épouse pas* »<sup>2</sup>, au moment où, abandonnée, elle s'était réfugiée, malade dans un village près de Florence. Marié six mois avec la jeune femme, ce « *lourdaud* »<sup>3</sup> qualifié de « *gros bouffon tendre* »<sup>3</sup> pousse l'aveuglement jusqu'à ignorer « *qu'elle souffrait* »<sup>4</sup>, étonné « *de n'avoir pas su s'en faire aimer* »<sup>4</sup>, l'égoïsme « *jusqu'à regretter la maîtresse qu'elle n'avait jamais été pour lui* »<sup>2</sup> et le conformisme jusqu'à faire dépendre d'autrui son propre jugement : « *Il la crut coupable puisque la petite ville s'apitoyait sur lui* »<sup>4</sup>. Complaisant envers lui-même, il fait tout pour l'abolir de sa mémoire dans la petite maison neuve qu'il a bâtie à Pietrasanta, malgré son avarice, et qu'il fuit, par attraction pour la capitale, où il demande, à sa belle-sœur Rosalia des nouvelles, et où il s'intéresse « *aux filles indolentes et loquaces qui peuplent les cafés et les promenades* »<sup>5</sup>, aux prostituées dont fait partie Lina Chiari.

Son absence de vie intérieure justifie l'absence de tout monologue, alors que le style indirect libre reflète sa médiocre insuffisance : « *Et comme toutes les femmes ont à peu près le même corps, et sans doute la même âme, lorsque Lina parlait et que la lampe était éteinte, il oubliait que Lina n'était pas Angiola et que son Angiola ne l'avait point aimé* »<sup>5</sup>. La rancune le pousse à se venger sur Gemara, demeure des Credo, en cessant de payer l'intérêt des hypothèques, mais Rosalia finit par se brouiller avec lui pour l'avoir vu, un soir avec Lina Chiari. La dernière image du roman consacre l'impression que laisse ce personnage épais et mou : « *Il faisait nuit sur le pont des secondes du bateau de Palerme où Paolo Farina, laissant glisser sa serviette de cuir, mêlait son ronflement aux murmures de la mer de Sicile* »<sup>6</sup>.

Paolo Farina, « *monstre d'inconstance* »<sup>7</sup>, illustre donc la première conception du personnage, selon Marguerite Yourcenar, celle d'« *agglomérat* »<sup>8</sup>,

---

<sup>1</sup> *Denier du rêve*, p. 242.

<sup>2</sup> *Denier du rêve*, p. 168.

<sup>3</sup> *Denier du rêve*, p. 201.

<sup>4</sup> *Denier du rêve*, p. 167.

<sup>5</sup> *Denier du rêve*, p. 169.

<sup>6</sup> *Denier du rêve*, p. 277.

<sup>7</sup> *Lire*, juillet 1976, *Entretien avec Claude Servan-Schreiber in Portrait d'une voix*, op. cit., p. 182.

<sup>8</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 72.

« le monde instable, fuyant, et dénué de valeurs de la contingence »<sup>1</sup>. Elle ne le confronte ni au fascisme, ni à la religion, ni à la mort. « On ne rencontre qu'un être quelconque, sans qualités, à la limite du néant, ou le moyen terme d'une caricature : ainsi du gros notaire Paolo Farina »<sup>2</sup>.

### ***L'incarnation d'un type : Lina Chiari, « la prostituée tendre »***<sup>3</sup>

Le second épisode saisit un moment de vie, le rendez-vous de Lina Chiari chez le médecin Alessandro Sarte, où elle apprend qu'il faudra lui enlever un sein, la semaine suivante. Il s'inscrit dans une perspective temporelle précise, de trois heures de l'après midi, le mardi de la deuxième semaine d'un mois de printemps, à la soirée « sur le Corso encombré de bruit et de poussière »<sup>4</sup>. Entièrement absorbée, comme Paolo Farina, par son problème personnel, la maladie, Lina n'est préoccupée ni par le fascisme, ni par la religion : « Elle passa sans le regarder devant un placard annonçant pour le soir même un discours du chef de l'Etat, mais s'arrêta par habitude en face de l'affiche du cinéma Mondo où se donnerait cette semaine un grand film d'aventures avec l'incomparable Angiola Fidès »<sup>5</sup>.

Non seulement ces deux détails rattachent l'action au cinquième et au sixième épisode, mais ils renforcent l'impression que veut donner Marguerite Yourcenar : « J'ai cherché à ce que la même atmosphère d'indéfinissable malaise se dégageât, par contraste, de la totale indifférence aux nouvelles politiques chez la petite prostituée qui préfère les nouveautés du cinéma »<sup>6</sup>. La perspective vériste s'attache à souligner la pauvreté de son allure, - « ses souliers déformés par la marche, son manteau acheté un jour de solde », à suggérer son métier : - « Les succès de rue, pour une femme, sont proportionnés à la lenteur de sa marche et à l'état de son maquillage, car de toutes les promesses d'un visage ou d'un corps, la seule tout à fait convaincante est celle de la facilité »<sup>7</sup> -, à rappeler son origine populaire qui la rattache aux « petites gens de son village aux environs de Florence »<sup>8</sup>, qui possèdent dans la voix « une rauque douceur »<sup>8</sup>, - « détail réaliste

<sup>1</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 213.

<sup>2</sup> Paul Joret, *Du comique au cosmique et vice-versa (Denier du Rêve)* in *Roman, Histoire et Mythe*, op. cit., p. 271.

<sup>3</sup> *Histoire et examen d'une pièce, Rendre à César*, p. 9.

<sup>4</sup> *Denier du rêve*, p. 174.

<sup>5</sup> *Histoire et examen d'une pièce, Rendre à César*, p. 17.

<sup>6</sup> *Denier du rêve*, p. 170

<sup>7</sup> *Denier du rêve*, p. 172.

<sup>8</sup> *Denier du rêve*, p. 169.

*précis qui fait allusion à la fameuse "gorgia" (prononciation aspirée propre (...) aux Toscans »<sup>1</sup> -.*

L'emprise de la maladie fait de ce moment de vie « *un itinéraire de la mort* »<sup>2</sup> comme on le trouve chez d'autres personnages du roman et souvent chez Marguerite Yourcenar – « *Un critique a observé que les personnages de mes livres sont de préférence présentés dans la perspective de la mort approchante* »<sup>3</sup> - Mais cette petite prostituée « *que personne n'a jamais aimée* »<sup>4</sup> ne veut pas regarder la mort en face, s'efforce « *de nier son mal* »<sup>5</sup>, satisfaite que le mot redouté ne soit « *pas prononcé* »<sup>6</sup>. Prise de pitié pour elle-même, elle est suffisamment lucide pour réaliser qu'elle devra renoncer à son métier : « *Même si elle survivait à l'opération, elle n'avait plus que six jours à vivre. Le médecin venait de lui dire qu'il faudrait lui enlever un sein : les poitrines mutilées ne plaisent que sur les statues de marbre qu'admirent les touristes au musée du Vatican* »<sup>7</sup>. Incapable d'accéder à sa propre identité, Lina ne reconnaît plus son visage dans la glace du magasin de parfumerie, car la mort à venir est pour elle dissolution : « *Ce qu'elle voyait, ce n'était pas le visage de Lina Chiari qui appartenait déjà au passé, mais le visage futur d'une Lina tristement dépouillée de toutes choses, entrée dans ces régions méticuleusement propres, stérilisées, imprégnées de formol et de chloroforme, qui servent de froides frontières à la mort* »<sup>8</sup>.

L'humilité de Lina, la discrétion qui la pousse à taire son mal à Paolo Farina ou à son ami Massimo, l'identité de sa maladie avec celle de Grace Frick, l'amie américaine de Marguerite Yourcenar, expliquent la sympathie de l'auteur : « *Il y a dans Denier du rêve ce personnage (...) pour lequel j'ai (...) de la tendresse : Lina Chiari, la petite prostituée romaine qui est, mon Dieu, bien quelconque, qui est pleine de clichés maladroits qu'elle croit séduisants (...) Elle est médiocre, mais elle est douce (...) Elle est polie, de cette politesse exquise des gens simples (...)* »<sup>8</sup>. La progression du cancer de Grace Frick qui subit, en juin 1958 « *une première et grave opération chirurgicale* »<sup>9</sup> justifie la quête menée par la romancière auprès du médecin Henri Balmelle dans le but de remanier la

---

<sup>1</sup> Jean Pabion, op. cit., p. 130.

<sup>2</sup> *La Nouvelle Eurydice*, p. 1253.

<sup>3</sup> *Souvenirs Pieux, Essais et mémoires*, p. 806.

<sup>4</sup> Pascale Doré, *Yourcenar ou le féminin insoutenable*, Droz, 1999, p. 107.

<sup>5</sup> *Denier du rêve*, p. 170.

<sup>6</sup> *Denier du rêve*, p. 173.

<sup>7</sup> *Denier du rêve*, p. 175.

<sup>8</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 91-92.

<sup>9</sup> *Chronologie de la Pléiade, Œuvres romanesques*, p. XXVII.

version romanesque de 1934 : « *Dans le second chapitre de l'ancien Denier du rêve, (...) une femme, humble et assez sympathique prostituée romaine, s'en va consulter un médecin pour une induration au sein qui l'inquiète depuis quelque temps sans qu'elle ait eu le courage de rendre visite à un docteur. En 1934 (...) j'étais moins renseignée que je ne le suis devenue depuis, sur ce genre de maladie (...) Je me suis rendue compte à quel point il est difficile de montrer une femme simple, sans aucune connaissance médicale, et presque superstitieusement effrayée par l'idée d'un médecin, se décidant à aller consulter quand elle ne souffre pas encore d'une douleur définie et que son mal n'est extérieurement qu'à peine visible* »<sup>1</sup>. Le souci d'exactitude et de vérité pousse Marguerite Yourcenar à éviter « *le mot souffrance ou douleur* »<sup>1</sup>, à maintenir le terme « *lésion* »<sup>2</sup>. La dernière évocation de Lina, dans le roman l'enferme dans sa maladie : « *Lina Chiari couchait avec son cancer ; elle rêvait de Massimo qui ne rêvait pas d'elle* »<sup>3</sup>.

L'achat d'un bâton de rouge chez le parfumeur Giulio Lovisi permet d'introduire le troisième personnage. Comme l'indique Joan Howard « *Le lecteur ne se sent peut-être pas tout à fait dans son assiette (...) devant la transition (...) motivée par la transaction du denier. Qu'est-ce que ce Giulio Lovisi vient faire dans ce texte ? (...) C'est comme si le lecteur devait recommencer à zéro au lieu de suivre les fils narratifs (...) Il fait ainsi l'expérience d'une sorte de frustration qui ressemble en miniature à la substance de la vie des personnages (...) Pour le lecteur (...) cette frustration a son côté salutaire. Elle le tient à cette distance du texte qui lui permet de faire lui-même ces évaluations critiques du rapport entre ce qu'il lit et le vrai monde que le roman classique a déjà faites* »<sup>4</sup>.

### **Giulio Lovisi à Sainte-Marie Mineure : troisième épisode**

Le parfumeur Giulio Lovisi, au visage onctueux et luisant « *comme s'il s'était à la longue imprégné de ses pommades et de ses huiles* »<sup>5</sup> tient, depuis trente ans, Via del Corso une petite boutique qui lui a permis d'acheter une villa à

<sup>1</sup> Lettre à Henri Balmelle, 2 avril 1959, in *Lettres à ses amis et quelques autres*, p. 138.

<sup>2</sup> « *Au sujet de la lésion désormais palpable, repérée par elle sur son corps, mais somme toute assez peu apparente, pareille tout au plus à un vague renflement caché sous le pli fatigué du sein, Lina continuait (...) à se taire* », *Denier du rêve*, p. 171.

<sup>3</sup> *Denier du rêve*, p. 277.

<sup>4</sup> Joan Howard, op. cit., p. 322-323.

<sup>5</sup> *Denier du rêve*, p. 179-180.

Ostie, habitée par sa femme Giuseppa, « *corpulente et sujette aux rhumatismes* »<sup>1</sup>, par sa fille Vanna, - délaissée par son mari Carlo Stevo, écrivain célèbre, déporté en Sicile pour ses positions politiques -, et par sa petite fille infirme, Mimi, atteinte d'une coxalgie. « *Ce vieil homme parcimonieux et casanier* »<sup>2</sup>, qui s'efforce « *de croire que son lot était enviable* »<sup>2</sup>, partage, comme les deux personnages qui précèdent, le malheur et l'absence de lucidité, bien qu'il soit forcé de reconnaître « *que le commerce périssait et que Giuseppa le faisait souffrir* »<sup>3</sup>. Mais, à leur différence, il appartient à la petite bourgeoisie fascisante : « *Le vieux Giulio appartenait au parti de l'ordre ; il supportait patiemment les inconvénients d'un régime garantissant la sécurité des rues, comme il payait chaque année, sans murmurer, sa police d'assurance contre le bris des vitrines* »<sup>3</sup>. « *Installé dans un monde de notions simples* »<sup>3</sup>, il incarne « *une certaine médiocrité bourgeoise enfermée dans le formalisme religieux, l'hypocrisie, et dans des relations conjugales minées par la jalousie* »<sup>4</sup>.

Après s'être chargé des courses du ménage, Giulio, ce soir-là, retarde son retour à Ostie pour se rendre à l'église de Sainte-Marie Mineure participer à la cérémonie du Salut à la Vierge où « *une dizaine de fidèles (...) reprenait en chœur les appellations des litanies sans même chercher à en suivre le sens* »<sup>5</sup>. Cette cérémonie, où se trouvent introduits quatre nouveaux personnages, - Rosalia di Credo, préposée aux cierges, Miss Jones l'Anglaise qui s'apprête à repartir, Clément Roux le peintre et une jeune femme dissimulant un revolver, en laquelle un lecteur avisé reconnaît Marcella Ardeati, dont le monologue proleptique nous apprend l'attentat projeté -, figure la première mise en abîme du roman, avant celle du sixième épisode, au cinéma Mondo. Giulio, « *habitué du soir* »<sup>6</sup> de cette église « *reste obéissant aux rites d'un catholicisme nettement dévalorisé par la présence écrasante du narrateur* »<sup>7</sup>. « *Il entre dans une modeste église de quartier où comme d'autres vont au café ou fréquentent les bars, il venait savourer chaque soir une faible goutte de l'alcool de Dieu. Même dans les choses de la foi, ce bourgeois rangé était de ceux qui se contentent d'un petit verre. Dieu, dont la volonté servait d'explication aux misères de Giulio et d'excuse à son manque de*

<sup>1</sup> *Denier du rêve*, p. 179.

<sup>2</sup> *Denier du rêve*, p. 178.

<sup>3</sup> *Denier du rêve*, p. 187.

<sup>4</sup> Jean Pabion, op. cit., p. 130.

<sup>5</sup> *Denier du rêve*, p. 184.

<sup>6</sup> *Denier du rêve*, p. 181.

<sup>7</sup> Laura Brignoli, *La théologie négative de Denier du rêve*, in *Le sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, SIEY, Tours, 1993, p. 257.

*courage, semblait siéger ici parmi les ors de l'autel pour qu'un nombre illimité de passants malchanceux vinsent se plaindre de leurs maux et par là même s'en consoler (...) L'hôte céleste n'obligeait à rien »<sup>1</sup>.*

Ce que Marguerite Yourcenar fustige à travers Giulio, c'est son insignifiance, son formalisme, son manque de foi qui font de lui « *le meilleur exemple d'une religion qui a dilué dans l'habitude son caractère sacré* »<sup>2</sup> : On voit que « *ce Giulio insignifiant jusque dans ses malheurs pouvait même tromper Dieu en lui exagérant sa détresse ou le flatter en s'en remettant à sa bonté. L'interlocuteur invisible ne prenait pas la peine de relever ses mensonges (...)* »<sup>3</sup>. « *A genoux, entrecroisant ses mains épaisses qui paraissaient ne rien savoir de la prière, et pour qui le geste de se joindre n'était qu'une posture comme les autres, il s'abandonnait vaguement à la béatitude d'avoir manqué son train* »<sup>4</sup>. Totalement aliéné par le qu'en dira-t-on, ce personnage falot fait dépendre d'autrui sa propre identité, même au moment d'acheter un cierge : « *Il choisit cinq cierges point trop minces, ce qui eût dénoté de l'avarice, point trop gros, ce qui eût montré de l'ostentation* ».

Son conformisme, qui rappelle celui de Paolo Farina se manifeste dans l'attitude qu'il adopte vis-à-vis de Carlo Stevo, son gendre. Oscillant entre l'orgueil et la pitié, entre l'amour et l'égoïsme, « *Ce n'était point par vanité que Giulio se montrait faisant la leçon à ce malheureux célèbre, c'était par crainte, pour se laver d'un soupçon, de l'avoir jamais approuvé (...) Carlo Stevo était sûrement un criminel, puisque c'était un condamné* »<sup>5</sup>. Aussi hypocrite que pleutre, il ne répond pas sincèrement à Rosalia di Credo, qui espère la guérison de Mimi. « *Il faut plus de fermeté que n'en avait ce vieil homme pour dire ce qu'on pense (...). Avouer ce doute eût été un péché contre l'espérance* »<sup>6</sup>. Chez Giulio, « *L'assimilation entre le régime et la religion se fait sur la base d'une soumission totale* »<sup>7</sup>. Ce pantin, contre-exemple de la quête, n'envisage sa mort qu'à travers le retentissement qu'elle aura sur les autres, se montre incapable de « *toute transformation qui eût équivalu à une mort plus totale que ne serait la sienne* »<sup>8</sup>, « *voit sa disparition s'insérer dans le tissu de banales misères qui com-*

---

<sup>1</sup> *Denier du rêve*, p. 277.

<sup>2</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 256.

<sup>3</sup> *Denier du rêve*, p. 180-181.

<sup>4</sup> *Denier du rêve*, p. 188.

<sup>5</sup> *Denier du rêve*, p. 182.

<sup>6</sup> *Denier du rêve*, p. 181.

<sup>7</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 259.

<sup>8</sup> *Denier du rêve*, p. 189.



posaient (sa) vie »<sup>1</sup>, devenu lentement « incapable d'autre chose que de cette routine détestée, mais facile, qui du moins le dispensait de tout effort. Le bonheur même, si le bonheur avait été possible, n'aurait rien pu changer à l'indigence de son sort, car cette indigence procédait de son âme »<sup>1</sup>.

Marguerite Yourcenar confie à Patrick de Rosbo son aversion pour ce personnage « épais et mou »<sup>2</sup>. « Un autre exemple de personnage assez bas, moins nanti, moins installé, moins écrasé par la peur, le conformisme, le désir de paraître bien faire, serait le vieux marchand de cosmétiques, le malheureux Giulio de Denier du rêve, mais celui-là est surtout pitoyable »<sup>2</sup>. Sa dernière évocation, dans le roman, confirme son insignifiance et son attachement à Mussolini : « Giulio Lovisi ne dort pas ; il fait ses comptes, appuyé sur son traversin, dérangé par les chuchotements de Giuseppa et de Vanna qui (...) discutent fiévreusement (...) les chances d'immédiat retour d'un Carlo assagi, pensant comme tout le monde, réconcilié avec les bons principes et le grand homme »<sup>3</sup>.

Les trois premiers épisodes ont pour but de montrer les conditions qui rendent possible le triomphe du fascisme : l'indifférence à la politique chez Paolo et Lina, l'assimilation entre le régime et la religion chez Giulio. Le dernier mot appartient à Marcella Ardeati, surprise de s'apercevoir qu'elle s'est mise à prier : « L'opium des faibles, songe Marcella avec mépris. Carlo a raison. On leur a appris que toute puissance vient d'en haut. Aucun de ces gens-là ne serait capable de dire non »<sup>4</sup>. La résistance italienne contre la tyrannie fasciste « se produit parmi l'ignorance et la veulerie d'êtres qui refusent de s'intéresser à autre chose que leur propre vie »<sup>5</sup> dont la fragmentation et le manque de sens sert « de fond sonore au soliloque de Marcella projetant l'attentat auquel elle sait ne pas devoir survivre »<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> *Denier du rêve*, p. 189.

<sup>2</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 74.

<sup>3</sup> *Denier du rêve*, p. 277.

<sup>4</sup> *Denier du rêve*, p. 187.

<sup>5</sup> *La Croix*, 10-20 septembre 1971, Jean-Claude Texier, *Rencontre avec Marguerite Yourcenar*, in *Marguerite Yourcenar, Portrait d'une voix*, op. cit., p. 122.

<sup>6</sup> *Histoire et examen d'une pièce, Rendre à César*, p. 17.

## *Au cœur du cinquième épisode : Marcella Ardeati, la passionaria*

### **Une quête tragique**

L'épisode central du roman possède un caractère tragique par sa construction, par la progression de l'action, par la nature des personnages et les liens qui existent entre eux : il se déroule dans l'espace clos formé par l'appartement de Marcella, attenant à un magasin de grains, la nuit où Mussolini doit prononcer un discours au Palais Balbo et forme un noyau dramatique dont les cinq « *moments de crise où semblerait devoir régner une sincérité absolue, sont (...) ceux durant lesquels la vie imite absurdement les exagérations de la scène* »<sup>1</sup> : le premier comprend l'entrevue de Marcella et de Vanna Lovisi, l'épouse de Carlo Stevo, en présence de Massimo ; le second celle de Marcella et de son ancien mari, Alessandro Sarte, le troisième les instants que passe l'héroïne, seule, à monologuer, à se purifier ; le quatrième l'échange entre la terroriste et son ami Massimo ; le dernier marque leur départ et l'issue tragique à l'attentat manqué.

Les cinq scènes sont rythmées par les allées et venues des personnages, celle de Vanna, qui demande des nouvelles de son mari, déporté aux îles Lipari, celle d'Alessandro Sarte, celle de Massimo, que Marcella enferme dans sa chambre, pour garder le secret. Sur elles, planent deux ombres portées : celle de Carlo Stevo où se réfracte la quête de chaque personnage, celle de Mussolini, qui n'est jamais nommé, sans compter la Mort qui fait le lien entre tous les personnages, « *un des liens majeurs* »<sup>2</sup> qui les unit, « *la seule grâce assurée d'avance, le don sombre qui annule tous les autres dons* »<sup>3</sup>.

L'action principale se résume à l'attentat, - subtilement annoncé par la présence d'un « *objet dangereux (...) qui, cette nuit changerait peut-être le destin d'un peuple* »<sup>4</sup>, dissimulé sous le châle d'une jeune femme, qui a « *appris à tirer avec Alessandro à Reggiononte* »<sup>4</sup>. La quête policière permet au lecteur de reconnaître Marcella, venue s'abriter de la pluie à Sainte-Marie Mineure. Mais ce nœud central se subdivise en actions secondaires : la mise en place du projet par l'intéressée, - choix du lieu et du moment -, la discussion avec Alessandro, puis avec Massimo, qui porte sur les motifs de l'attentat, sur son bien-fondé et son

---

<sup>1</sup> *Histoire et examen d'une pièce, Rendre à César*, p. 17

<sup>2</sup> Ana Medeiros, *La ville : berceau ou tombe de la civilisation dans Denier du rêve* in *La ville de Marguerite Yourcenar*, Éditions Racine, 1999, p. 178.

<sup>3</sup> *Denier du rêve*, p. 188.

<sup>4</sup> *Denier du rêve*, p. 185.

issue. L'action progresse, alimentée par des faits nouveaux que l'on apprend, au fil des deux premières scènes : la rétractation de Carlo Stevo qui a écrit à Mussolini pour revenir sur « *ce qu'il appelle des erreurs* »<sup>1</sup>, - ce qui réjouit Vanna et confirme Marcella dans son projet -, sa mort aux îles Lipari, annoncée par Alessandro, et le rôle tenu par Massimo : celui d'« *agent provocateur* »<sup>2</sup>, d'espion qui a provoqué son arrestation à leur retour de Vienne.

### **L'enfermement tragique : le monologue intérieur**

Chacun des quatre personnages, Vanna, Marcella, Alessandro, Massimo se livre à une « *introspection systématique, où il se prend lui-même comme sujet, objet et but de sa propre quête* »<sup>3</sup>, « *la trajectoire* » de chacun se développant « *en parallèle à celle que trace à côté et en dehors d'eux l'Histoire* »<sup>4</sup> : Vanna vient demander des nouvelles de son ami Carlo Stevo et s'en va satisfaite lorsqu'elle apprend sa rétractation, qui lui laisse présager son retour. Marcella trouve trois nouvelles raisons d'agir dans les faits nouveaux qu'elle apprend d'Alessandro ; si ce dernier ne parvient pas à la reconquérir, il obtient d'elle l'aveu de son amour et trouve, dans son projet la preuve qu'il ne la connaissait pas et une raison de l'admirer. Massimo aussi renonce à la dissuader et reconnaît que Marcella connaissait, mieux que lui Carlo Stevo. Le style indirect, libre prend le relais du monologue intérieur même chez « *la petite bourgeoise en deuil* » aussi rangée que Vanna : « *En présence de ces gens qui semblaient penser tout haut, elle se débondait à son tour, s'avouait comme elle ne l'eût jamais fait parmi les siens* », reconnaît, à propos de sa fille infirme, « *l'envie folle, lancinante, affreuse, d'étouffer l'enfant sous un oreiller, puis de mourir* »<sup>1</sup>.

### **Le triangle : schéma dramatique**

L'épisode central partage avec certaines pièces et certains récits de l'auteur la présence d'un triangle où figure toujours Marcella, structure mobile dont Marguerite Yourcenar relève la constance dans Les Yeux ouverts : « *On a (...) très peu noté les rapports de ce théâtre avec mes autres ouvrages (...) Ils n'en diffèrent (...) que par la forme et non par la substance (...) Electre (...) C'est Le*

<sup>1</sup> *Denier du rêve*, p. 214.

<sup>2</sup> *Denier du rêve*, p. 222.

<sup>3</sup> Jean-Pierre Castellani, op. cit., p. 109.

<sup>4</sup> Jean-Pierre Castellani, op. cit., p. 110.

Coup de grâce : trois êtres, ou plutôt quatre, soudés entre eux par l'amour, la haine et le danger. Les positions réciproques des personnages sont (...) différentes, (...) Mais la somme totale est la même (...) Nous retrouvons le même triangle (...) dans Denier du rêve où l'amour de Marcella oscille entre deux hommes, tandis que sa dévotion profonde va à un partisan mort et qu'elle veut venger, comme Electre veut venger son père assassiné »<sup>1</sup> : dans la première scène du roman, en l'absence d'Alessandro, Marcella et Vanna s'affrontent violemment pour se disputer l'amour de Carlo. Dans la seconde, en l'absence de Massimo, enfermé dans sa chambre, Marcella se voit déchirée entre son ancien mari qui veut la reconquérir et Carlo dont il lui annonce la mort. Dans la quatrième enfin, Marcella oscille entre Massimo et Alessandro, mais fait prévaloir le désir de venger Carlo et son père en commettant l'attentat.

### ***Une nouvelle Electre : Marcella Ardeati, « la prolétaire au grand cœur »***

L'héroïne centrale doit son caractère authentique, son tempérament bien trempé au séjour de l'auteur à Rome, vers l'âge de vingt-deux ou vingt-trois ans : « C'était peu après, ou au moment de l'assassinat de Matteoti, et les esprits étaient extrêmement montés. Il y a donc plusieurs personnages de ce roman, en particulier Marcella, l'héroïne, à peu près semblable à une Italienne que je connaissais à cette époque-là, qui appartenaient à ces milieux militants, antifascistes, et qui m'apportaient cette excitation et cette émotion du moment »<sup>2</sup>. Marguerite Yourcenar rencontre des personnalités marquantes, notamment les Giolitti qui s'opposèrent à Mussolini, et son ami Egon de Vietinghoff, fils de Jeanne de Reval et de Conrad « lui rappelle qu'il avait épousé la petite-fille de Giolitti (Marcella) hostile au fascisme »<sup>3</sup>. L'auteur rappelle à Mathieu Galey : « Marcella a un modèle réel ; Carlo Stevo également. C'étaient souvent des anarchistes. Cette tradition-là est très forte en Italie »<sup>4</sup>. L'enlèvement de Matteoti, le 10 juin 1924 permit à Mussolini de consolider son pouvoir en revendiquant devant les députés, le 3 janvier 1925, la responsabilité du délit.

Tout le parcours de Marcella explique chez elle la vocation de la révolte, du malheur et du terrorisme : « Marcella Ardeati était née en Romagne, à

---

<sup>1</sup> *Les Yeux ouverts*, p. 187.

<sup>2</sup> *Les Yeux ouverts*, p. 80.

<sup>3</sup> Michèle Goslar, *Yourcenar, biographie*, « Qu'il eût été fade d'être heureux », Editions Racine, 1998, p. 229.

<sup>4</sup> *Les Yeux ouverts*, p. 84.

Cesena, où sa mère exerçait le métier de sage-femme. Son père, militant anarchiste avait été destitué de son poste d'instituteur par ordre du despote qui avait été jadis son ami d'enfance. Un jeune médecin riche (...) l'avait épousée par amour (...). Elle l'avait fui deux ans plus tard, rougissant de ce mariage avantageux comme d'un attachement coupable, et c'en était bien un, puisque ces années de passion l'avaient momentanément détournée de sa vocation véritable, c'est-à-dire du malheur »<sup>1</sup>. Mussolini lui-même, fils d'instituteur, lors de l'évocation de la nuit sur Rome et après l'attentat manqué, évoque le souvenir ancré dans sa mémoire : « *Ardeati, née Ardeati pense-t-il, ruminant le nom qu'il s'est fait épeler quelques heures plus tôt, la fille du vieux Giacomo...* » Et il revoit à une distance démesurée la cuisine de l'appartement de Cesena, une discussion sur les mérites réciproques de Marx et d'Engels, le café que la mère Ardeati servait « (...) ce qu'il y avait de mieux en eux, je l'ai amalgamé à mon programme, se dit-il. Ces bavards n'auraient jamais su gouverner un peuple »<sup>2</sup>.

### ***La pasionaria***

Figure exceptionnelle, marquée par le destin, Marcella partage avec Sophie, avec Electre, le refus du bonheur, de la réussite : « *La richesse, le succès, le plaisir, le bonheur même provoquaient chez elle une horreur analogue à celle du chrétien pour la chair ; de même que le chrétien ne peut jouir pleinement de cette chair qu'il redoute, car la honte et le remords lui gâtent sa jouissance, le plaisir et l'argent n'eussent fait que ramener Marcella au souvenir de son père mort misérablement dans la salle commune de l'hôpital de Bologne, de sa mère condamnée, pour manœuvres abortives. Peu à peu, cette solidarité avec le malheur des siens s'était élargie, l'associait désormais à tous les humiliés, à tous les opprimés, à tous les punis* »<sup>3</sup>. Ce n'est pas un hasard si elle déclare que, chez elle, « *toute volonté tendue vers un seul point, la mort* », le projet de l'attentat contre le Duce a mûri lorsqu'elle était infirmière à Bologne : « *C'était toujours moi qui faisais les sales ouvrages dont ne voulait personne. Il faut bien que ce que les gens n'ont pas le courage de faire soit fait par quelqu'un* » (...) « *Quand j'étais infirmière à Bologne, avec Alessandro, il m'est arrivé de l'aider à extraire la balle du poumon ou du ventre d'un blessé. Faire le contraire : tirer sur cette*

---

<sup>1</sup> *Denier du rêve*, p. 209.

<sup>2</sup> *Denier du rêve*, p. 277.

<sup>3</sup> *Denier du rêve*, p. 210.

*brute, l'abattre, trouver ce sac plein de sang. Rien d'autre n'importe* »<sup>1</sup>. Comme le discerne Massimo, la mort est pour elle « *l'équivalent d'une libération (...) d'un appel à la vie, promesse d'une seconde naissance* »<sup>2</sup> : « *Tu veux tuer César, mais surtout Alessandro, et moi, et toi-même... Faire place nette... Sortir du cauchemar... Tirer comme au théâtre pour que dans la fumée le décor s'écroule... En finir avec ces gens qui n'existent pas* »<sup>3</sup>. Comme pour Lorenzaccio, comme pour Meursault, le meurtre de Mussolini prend l'évidence d'une nécessité tragique : « *Délestée de sa chair, elle n'était plus rien qu'une force. L'imminence de son acte repoussait dans l'ombre les motifs qui l'y avaient portée, ou ceux qui pouvaient peut-être l'en détourner encore : fatal, devenu inévitable, il pouvait se permettre d'être absurde comme les choses* »<sup>4</sup>.

Marguerite Yourcenar exprime sa sympathie pour ce personnage qui incarne « *l'âme romagnole frondeuse traditionnellement socialiste dont Mussolini est le produit adultéré* »<sup>5</sup> : « *Il y a des quantités d'autres personnages de mes livres dans lesquels je me retrouve en partie. Par exemple Marcella (...) dont je comprends très bien la violence, l'amour, la naïveté. Je me sentirais capable de vivre tout ça* »<sup>6</sup>. L'auteur confie à Patrick de Rosbo son attachement pour cette figure tragique : « *Marcella est une femme du peuple sans culture aucune, ou munie seulement d'une pauvre culture de seconde main ; elle prémédite un attentat contre Mussolini dans une crise de désespoir causée par les brutalités du régime et (...) par les injustices subies par les siens (...) Elle est l'action dans ce que l'action a de plus spontané, de plus élémentaire (...) Dans sa simplicité, dans son attachement à son mari, que pourtant elle méprise, à Carlo Stevo, l'idéaliste découragé qu'elle essaie de venger par un crime qu'il eût, lui, désapprouvé, et aussi au jeune Massimo qu'elle aime, tout en sachant que cet amour est irréalisable et d'ailleurs la détournerait de son but, Marcella atteint à une dimension de tragédie* »<sup>7</sup>. Elle s'impose comme un « *noyau inaltérable et éternel (...) qui s'oppose au reste du monde et résiste aux circonstances* »<sup>8</sup>, véritable « *pasionaria qui ne peut porter de masque sans contredire sa propre nature* »<sup>9</sup>, capable de résister à son mari, qu'elle aime encore.

<sup>1</sup> *Denier du rêve*, p. 212.

<sup>2</sup> Pascale Doré, *Yourcenar ou le féminin insoutenable*, Droz, 1999, p. 102.

<sup>3</sup> *Denier du rêve*, p. 229.

<sup>4</sup> *Denier du rêve*, p. 237.

<sup>5</sup> Joan Pabion, op. cit., p. 129.

<sup>6</sup> *Entretien avec Claude Servan-Schreiber in Portrait d'une voix*, p. 182.

<sup>7</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 91.

<sup>8</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 72.

<sup>9</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 179.

## *Le Docteur Alessandro Sarte, défenseur du Régime*

« Ancien chef de clinique chirurgicale, spécialiste des maladies internes »<sup>1</sup>, le professeur Sarte, chez lequel Marcella a rencontré Carlo, représente la grande bourgeoisie fascisante par opportunisme, « pas assez fou pour ne pas (s')être inscrit au parti »<sup>2</sup>. La focalisation interne permet à Marguerite Yourcenar de présenter entièrement, sous les yeux de sa femme, « ce grand médecin mondain et cynique »<sup>3</sup>, cette « sommité » qui a « opéré un personnage important du régime »<sup>4</sup> et dont la « photographie a paru (...) dans Le Faisceau médical au X »<sup>5</sup>, tombeur de femmes, à condition qu'elles soient placées assez « haut dans l'aristocratie de la chair »<sup>5</sup>, amateur de Bugatti, qu'il démolit aussi facilement qu'elles.

Complaisant avec lui-même, jusqu'à se qualifier de « virtuose »<sup>2</sup>, cynique au point d'admettre qu'il aime expérimenter non seulement avec le corps humain, mais « quelquefois aussi avec l'âme humaine »<sup>5</sup>, Alessandro doit son pragmatisme à son art de porter des masques : « Le docteur (...) Sarte possédait une de ces figures à la fois impassibles et mobiles qui constituent moins un visage qu'une succession de masques : un masque de praticien (...), un masque hâlé de Méridional (...), un masque de voluptueux (...) qui semblait plus individuel parce qu'il était plus caché. Enfin, à de rares moments où Alessandro Sarte se croyait seul ou ne se surveillait pas, on voyait s'ébaucher sa figure véritable, le visage dur, amer et froidement désolé qu'il dissimulait dans la vie et qu'il aurait sans doute dans la mort »<sup>6</sup>. Bénéficiant de la faveur du grand homme, le Duce, Alessandro admire « cet ancien maçon qui tâche de bâtir un peuple »<sup>3</sup>, sans partager « l'adulation du succès », car il est capable de « devancer le temps où cet homme fera dans l'Histoire figure de grand vaincu comme tous les vainqueurs »<sup>3</sup>. Opportuniste, « une juste vue des nécessités politiques ne va pas jusqu'à le pousser à compromettre (sa) position laborieusement acquise pour voler au secours »<sup>7</sup> de Carlo Stevo ou du père de Marcella. « Alessandro apparaît comme

---

<sup>1</sup> *Denier du rêve*, p. 171.

<sup>2</sup> *Denier du rêve*, p. 220.

<sup>3</sup> Jean-Pierre Castellani, op. cit., p. 149.

<sup>4</sup> *Denier du rêve*, p. 217.

<sup>5</sup> *Denier du rêve*, p. 172.

<sup>6</sup> *Denier du rêve*, p. 217-218.

<sup>7</sup> *Denier du rêve*, p. 221.

le représentant du réel »<sup>1</sup>, même dans l'amour qu'il porte à sa femme, amour sincère qui l'a poussé à la faire surveiller, à la protéger, à tenter de la reconquérir, sans qu'il le conduise toutefois à lui arracher le revolver disparu de son bureau de Reggiononte, que Marcella échange contre une pièce de dix lires, le fameux denier : « *Rendre à César* »<sup>2</sup>.

Toute la quête d'Alessandro le conduit à faire avouer à Marcella le projet d'attentat, à s'apercevoir « *qu'il ne connaissait pas cette Marcella qu'il croyait connaître, que ce projet comptait pour elle davantage que leurs amours et leurs querelles, et que cette intrépidité mettant la vie à si bas prix provenait d'un désespoir de partisan et non d'une détresse de femme (...), soulevé par une curiosité passionnée qu'il n'aurait pas eue, s'il ne l'avait pas tant aimée* »<sup>3</sup>. Un débat intérieur le pousse à douter du projet, à tenter de la dissuader, à en prévoir l'échec, à résister à la dénonciation : « *Gagner du temps. Une pareille tension ne dure pas. Elle s'effondrera dans quelques heures... A moins que... Rester avec elle... La retenir de force. Non. Une terrible tentation le saisit, d'autant plus forte que le régime n'était pour lui qu'un fait dont on s'accommode, mais qu'on ne révère pas* »<sup>4</sup>.

Lucide, déterminé, l'enquête lui a permis de déceler le rôle d'« *agent provocateur* »<sup>5</sup> joué par Massimo, de désavouer Carlo, d'arracher à Marcella l'aveu de son amour persistant, tout en jugeant cette scène comme du « *mauvais théâtre* »<sup>4</sup>, « *une équipée imbécile* »<sup>6</sup>. Lorsqu'il apprend sa mort en sortant du cinéma Mondo, où il lui avait donné rendez-vous à dix heures et demie, il révèle sa profonde humanité : « *Puisque Marcella n'en saura jamais rien, Alessandro trouve inutile d'avouer qu'il l'admire, et il ne se comprendrait pas lui-même, s'il avouait qu'en ce moment, il l'envie* »<sup>7</sup>. La dernière phrase qui le peint, dans le roman, le montre digne, égal à lui-même : « *Alessandro ne dort pas non plus. Retenu à la permanence du parti, blême, décomposé de fatigue, mais très maître de soi, il explique à un personnage haut placé ce qu'il sait des agissements de sa femme ces derniers mois, c'est-à-dire presque rien* »<sup>8</sup>.

---

<sup>1</sup> François Wasselfallen, *D'un art protoromanesque à un art romaneseque*, in Marguerite Yourcenar et l'art, *L'art de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 315.

<sup>2</sup> *Denier du rêve*, p. 226.

<sup>3</sup> *Denier du rêve*, p. 227.

<sup>4</sup> *Denier du rêve*, p. 225.

<sup>5</sup> *Denier du rêve*, p. 222.

<sup>6</sup> *Denier du rêve*, p. 229.

<sup>7</sup> *Denier du rêve*, p. 250.

<sup>8</sup> *Denier du rêve*, p. 277.



## **Massimo Iacovleff, l'ange des dernières heures**

Alessandro et Massimo, qui incarnent « *les personnages les plus conscients du roman* »<sup>1</sup> viennent compléter le triangle qu'ils forment avec Marcella – triangle où le courant amoureux peut circuler librement, puisque l'héroïne les aime l'un et l'autre, figure enfermée elle-même dans le cercle du réel, représenté par l'attentat. Massimo incarne à la fois l'agent double, l'ami intime de Carlo Stevo, qui assume parfaitement son homosexualité et le porte-parole de Marguerite Yourcenar, capable d'évaluer « *les actions humaines en termes existentiels* »<sup>2</sup>.

### **L'agent double**

Le jeune russe, « *douteux compagnon* » de Marcella<sup>3</sup>, « *l'étudiant quelque peu louche* »<sup>4</sup>, au « *visage presque trop fin, (à la) figure mince, quasi parfaite et où l'expression sans cesse contrariait la beauté* »<sup>5</sup>, si « *inattendue qu'elle surprenait comme l'eût fait une difformité* »<sup>6</sup>, garde en mémoire « *un souvenir presque oublié, bouleversant de réalité* », celui de la fuite de son pays : « *L'eau du fleuve, l'immense masse liquide qu'il a descendue avec sa mère et leurs compagnons lors du dangereux voyage accompli pour s'évader du pays natal. Il revoit les îles submergées par les crues du printemps, les coucous s'appelant d'une rive à l'autre, le sentiment d'une aventure illimitée et toute neuve, son ravissement qui contrastait avec la crainte et le harcèlement des adultes* »<sup>7</sup>.

C'est à Vienne, où sa mère est antiquaire que Massimo a rencontré, dans un restaurant Carlo Stevo, auquel il a procuré « *un faux visa sur un faux passeport* »<sup>8</sup>. « *Solitaire, sans domicile, lui qui a connu la faim, la guerre, la fuite, l'arrêt aux frontières continue à jouer avec la vie et la mort (...) habitué à tout* »<sup>9</sup> et reconnaît ouvertement son « *double jeu* »<sup>10</sup>, son goût de « *l'illicite* »<sup>11</sup>, sans

---

<sup>1</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 176.

<sup>2</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 178.

<sup>3</sup> *Denier du rêve*, p. 235.

<sup>4</sup> *Histoire et examen d'une pièce, Rendre à César*, p. 9.

<sup>5</sup> *Denier du rêve*, p. 207.

<sup>6</sup> *Denier du rêve*, p. 263.

<sup>7</sup> *Denier du rêve*, p. 272.

<sup>8</sup> *Denier du rêve*, p. 209.

<sup>9</sup> *Denier du rêve*, p. 232.

<sup>10</sup> *Denier du rêve*, p. 234.

<sup>11</sup> *Denier du rêve*, p. 266.

admettre que sa vraie trahison fût « *d'avoir cédé au chantage de cet agent du régime, à Vienne, lors de cette affaire de passeports* »<sup>1</sup>. S'il avait « *besoin de l'argent de la police pour entretenir une maîtresse* »<sup>2</sup>, Lina Chiari, s'il s'est hâté de rejoindre Carlo à Rome et s'il n'a pas prévenu ses amis que « *la souricière se refermait* »<sup>2</sup>, il ne se masque pas « *cette espèce de salissure au fond de son passé* »<sup>3</sup>, la duplicité qui le pousse à avertir ceux qu'il aime, tout en les protégeant de la police, sans oser leur avouer qu'il a « *commencé par les tromper* »<sup>2</sup>.

### ***L'ambiguïté sexuelle***

Massimo incarne donc toutes les ambiguïtés « *politique parce qu'il est un agent double, et sexuelle, par son homosexualité* »<sup>4</sup>, soupçonnée par Alessandro et par Marcella, totalement assumée par l'intéressé, relativisée et vouée à l'indicible, comme pour Alexis : « *Cette femme (...) L'amie d'un ami... Oserais-tu dire d'un amant ? pense-t-il. Cela a peu compté pour moi. Et pour lui ? Un bris avec son milieu. Une réaction contre son puritanisme d'homme de gauche. Un retour à quelque moment de sa jeunesse ? Et si cela a compté davantage, c'est dans un domaine où les mots ne vont pas... Plus sincère en ne le disant pas qu'en le disant* »<sup>5</sup>. Le monologue intérieur de Massimo permet de mesurer l'attitude des héros yourcenariens face à l'homosexualité : après Emmanuel, Alexis ou Eric, Massimo annonce Zénon qui, parmi les plaisirs charnels, préfère « *les plus secrets et les plus périlleux ; peut-être ne les avait-il recherchés que parce que cette occultation et ces défenses en faisaient un sauvage bris des coutumes, une plongée dans le monde qui bouillonne sous-jacent au visible et au permis* »<sup>6</sup>. Si Massimo se voit exclu du système d'échanges de la pièce de dix lires, c'est qu'« *il est en dehors de la contingence, il se place au niveau de ce temps cosmique qui lui permet d'évaluer les actions humaines en termes existentiels* »<sup>4</sup>. On le voit au moment où il commente son âge : « *- Vingt-deux ans... Non, dix siècles. Et il y a un siècle qu'elle est morte, et il y a cinq siècles que Carlo... Morts, évanouis* »<sup>7</sup>. Il figure l'éternelle jeunesse, qui ne croit

---

<sup>1</sup> *Denier du rêve*, p. 266.

<sup>2</sup> *Denier du rêve*, p. 222.

<sup>3</sup> *Denier du rêve*, p. 229.

<sup>4</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 178.

<sup>5</sup> *Denier du rêve*, p. 268.

<sup>6</sup> *L'Oeuvre au noir*, Folio, 1968, p. 225.

<sup>7</sup> *Denier du rêve*, p. 264.

pas en l'avenir : « *Seul l'incertain Massimo, à la fois le plus idéaliste du groupe et le plus moralement compromis, figure l'adolescence parmi ces personnages* »<sup>1</sup>.

### ***Le porte-parole de l'auteur***

Plus l'heure de l'attentat approche, plus l'échange entre Marcella et Massimo, dans la pièce « *complètement noire* »<sup>2</sup>, s'élargit : « *Tout proches, mais à peine visibles l'un pour l'autre, ils dialoguaient avec la nuit* »<sup>3</sup>. Comme le souligne Marguerite Yourcenar, « *C'est rarement, brièvement durant les quelques propos échangés (...) entre Marcella et Massimo dans la chambre sans lumière, que, par delà l'hostilité, la méfiance ou le désir, une sorte d'affectueuse trêve s'établit où chaque parole prend enfin un son authentique. Mais ces mots sont déjà tout près d'être du silence* »<sup>4</sup>. Ces mots sont l'expression de la quête, correspondant à « *ces moments de vérité profonde qui (...) ne coïncident que rarement entre deux personnages* »<sup>5</sup>, lorsqu'ils n'ont rien à perdre, lorsqu'ils sont proches de la mort. Massimo ouvre à Marcella « *la voie de l'intériorité* »<sup>5</sup> lorsqu'il lui révèle qu'elle va « *tuer pour essayer d'exister* »<sup>6</sup>, pour « *en finir avec ces gens qui n'existent pas* »<sup>7</sup>. Les questions qu'il pose sur l'existence (...) sont « *l'indice d'une réalité qui existe au-delà des apparences de la vie quotidienne* »<sup>7</sup>, l'expression d'une conception du monde où les contradictions seraient dépassées, - entre Jean et Judas, entre la vie et la mort : « *Nous sommes tous des morceaux d'étoffe déchirée, des loques déteintes, des mélanges de compromis... Le disciple bien-aimé n'est pas celui qui dort dans les tableaux sur l'épaule du maître, mais celui qui s'est pendu avec en poche trente pièces d'argent... Ou plutôt non : ils n'en font qu'un : c'était le même homme. Comme ces personnes qui en rêve sont toutes quelqu'un d'autre... On rêve qu'on tue, ou qu'on est tué ; on tire, et c'est sur soi-même. Le bruit de la détonation te réveille : c'est ça la mort. Nous réveiller, c'est sa façon de nous atteindre...* »<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 76.

<sup>2</sup> *Denier du rêve*, p. 228.

<sup>3</sup> *Denier du rêve*, p. 229.

<sup>4</sup> *Histoire et examen d'une pièce, Rendre à César*, p. 22.

<sup>5</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 260.

<sup>6</sup> *Denier du rêve*, p. 230.

<sup>7</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 217.

## *Une ferveur religieuse*

Par ses paroles qui offrent « *une interprétation très personnelle de l'Écriture* »<sup>1</sup>, « *Massimo révèle timidement à Marcella le reste d'une ferveur religieuse passée ou le germe d'un évangélisme à naître* »<sup>2</sup>. Il dépasse, comme Alexis, le clivage entre pureté et impureté, sanctifie la haine qui va pousser Marcella à venger son père, Carlo et « *l'autre qui se fit un jour supprimer sur les bords du Tibre* »<sup>3</sup>, c'est-à-dire Matteoti : « *Ma sainte, ma déesse, haine qui est notre amour, vengeance qui est tout ce que nous avons de justice, laisse-moi baiser tes mains qui ne vont pas trembler* »<sup>4</sup>. C'est en visionnaire qu'il exprime un espoir messianique où il se range parmi les messagers de Dieu, reprenant le « *Notre Père* » : « *Sais-tu (...) il m'arrive de penser que c'est nous, nous qui ne sommes pas purs, nous qui avons été humiliés, dépouillés, salis, nous qui sans jamais rien avoir avons tout perdu, nous qui n'avons ni pays, ni parti (...) qui pourrions être ceux par lesquels le règne arrive... Nous qu'on ne corrompra plus, qu'on ne peut pas tromper... Commencer tout de suite... à nous seuls... Un monde si différent qu'il ferait de lui-même crouler tous les autres, un monde sans brutalité, surtout sans mensonges... Mais ce serait un monde où l'on ne tuerait pas* »<sup>5</sup>. Même si « *le dernier baiser qu'ils se donnent ne les unit qu'un instant dans une communion désolée* »<sup>6</sup>, les deux amants seront restés ensemble jusqu'au bout. Quand par compassion, Massimo soutient le vieux Clément Roux et l'accompagne dans la promenade nocturne, il définit ainsi la chance qu'il a d'avoir vingt-deux ans : « *Elle est propre ma chance. Etre celui qui ne meurt pas, celui qui regarde, celui qui n'entre pas tout à fait dans le jeu... celui qui essaie de sauver ou qui, au contraire... L'ange des dernières heures... Et ce regard de Marcella, je ne l'oublierai pas...* »<sup>7</sup>.

Devant son interlocuteur qui ne l'écoute pas, « *Massimo s'avoue en pleine liberté* »<sup>8</sup>, dans un monologue, qui rejoint la sagesse de Marguerite Yourcenar : « *Ne t'inquiète pas... Attends... Accepte même cette barrière des sens (...) Accepte de n'avoir pas tout à fait cru en ce qu'ils croyaient... Accepte qu'ils*

---

<sup>1</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 202.

<sup>2</sup> *Histoire et examen d'une pièce, Rendre à César*, p. 22.

<sup>3</sup> *Denier du rêve*, p. 229.

<sup>4</sup> *Denier du rêve*, p. 231.

<sup>5</sup> *Denier du rêve*, p. 233.

<sup>6</sup> *Denier du rêve*, p. 236.

<sup>7</sup> *Denier du rêve*, p. 265-266.

<sup>8</sup> *Histoire et examen d'une pièce, Rendre à César*, p. 20.

soient morts : tu mourras un jour. Accepte même d'avoir été entamé par l'infamie... Attends... Pars de ce que tu es »<sup>1</sup> - injonctions à soi même où l'on retrouve la pensée de Feux : « Je ne crois pas comme ils croient, je ne vis pas comme ils vivent, je n'aime pas comme ils aiment... Je mourrai comme ils meurent »<sup>2</sup>.

On ne s'étonnera pas que l'évocation de la nuit sur Rome consacre le passage le plus long, le plus varié à Massimo que l'on suit dans son sommeil interrompu par un rêve, dans ces préparatifs de départ consacrés au choix de livres dont la référence précise prouve l'intérêt que porte Marguerite Yourcenar au personnage : « *Un Chestov, un Berdiaeff, (...) Kierkegaard, Alcools d'Apollinaire, Das Studienbuch de Rilke, et deux ouvrages de Carlo Stevo* »<sup>3</sup>. L'amitié l'emporte, puisqu'il ne garde qu'un seul des deux livres de son ami avant de se rendormir, assis, foudroyé par le sommeil. Il n'est pas indifférent de constater qu'une « *nostalgie* » d'un monde meilleur, une « *sagesse mystique* » soit exprimée par « *l'adolescent humilié* » qu'est Massimo, « *personnage assez incertain et même assez louche, (...) fils d'exilés russes, sorte de hippie avant la lettre, qui a sans doute mis depuis longtemps de côté toute croyance religieuse* »<sup>4</sup>.

L'examen des trois premiers épisodes et de l'épisode central prouve donc – parallèlement à l'importance croissante du nombre de pages qui leur sont consacrées<sup>5</sup> – l'évolution progressive des personnages vers le tragique : des simples figures stéréotypées, étrangères à l'action, Paolo, Lina, Giulio, on passe aux êtres « *les plus intenses et les plus lucides* »<sup>6</sup>, que préfère Marguerite Yourcenar : Marcella, Alessandro, Massimo. Tandis que les premiers reflètent une conception élémentaire de la personne : « *une sorte d'agglomérat, de paquet de sensations* », les seconds incarnent « *une sorte de noyau inaltérable et éternel qui s'oppose au reste du monde et résiste aux circonstances* »<sup>7</sup>, entité spirituelle matérialisée par une voix, modulée par le monologue de plus en plus fréquent, notamment chez Massimo, porte parole de l'auteur. Si « *chaque épisode constitue un noyau de signification autonome par rapport aux autres* »<sup>8</sup>, si l'aspect éclaté du

---

<sup>1</sup> *Denier du rêve*, p. 271.

<sup>2</sup> *Feux, Œuvres romanesques*, p. 1084.

<sup>3</sup> *Denier du rêve*, p. 279.

<sup>4</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 145.

<sup>5</sup> Respectivement trois, huit, douze, puis trente et une pages pour l'épisode central.

<sup>6</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 13.

<sup>7</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 72.

<sup>8</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 167.

récit offre « *un émiettement de la réalité italienne* »<sup>1</sup>, donne au livre une structure « *fragmentaire* », « *indéfinie* » (...) « *qui favorise l'accumulation de points de vue* »<sup>2</sup>, leurs différents protagonistes figurent néanmoins les représentants du réel, fortement marqués par les apports véristes. « Tous ces traits (...) répondent à une esthétique baroque », annoncée par la phrase de Montaigne placée en épigraphe du roman : « *C'est priser sa vie justement ce qu'elle est, de l'abandonner pour un songe* »<sup>3</sup>.

## II. De l'Histoire au mythe : le symbolisme du songe : Rosalia, Angiola, Oreste

L'épigraphe de Montaigne reprend une thématique baroque présente chez Calderon : - « *Qu'est-ce que la vie ? Un délire (...) Une illusion. Une ombre, une fiction. Et le plus grand est le plus petit : car toute vie est un songe. Et les songes ne sont que des songes* »<sup>4</sup>. – pensée proche de celle de Pindare : - « *Qu'est chacun d'entre nous ? (...) L'homme est le rêve d'une ombre* »<sup>5</sup> - Que la vie ne puisse guère « *être évaluée qu'au prix d'un songe* », qu'« *elle se résume à un rêve éveillé entre deux sommeils* »<sup>6</sup>, les personnages du roman en donnent tous l'exemple, mais à des degrés divers.

### *Le glissement progressif vers le mythe*

Comme le souligne Marguerite Yourcenar dans la préface de Rendre à César : « *Il semble bien que l'allégorie, l'allusion au mythe, le glissement du monde réel au monde onirique (...) soient surtout visibles dans les œuvres non tranchées* »<sup>7</sup> comme la pièce ou comme Denier du rêve. On observe que la longueur progressive des épisodes correspond à la valeur croissante de l'objet d'échange du denier, tantôt « *effort désespéré pour se procurer un support factice, tantôt offrande à une idéologie véritable* »<sup>8</sup>.

---

<sup>1</sup> Jean Pabion, op. cit., p. 134.

<sup>2</sup> Carmen-Ana Pont, op. cit., p. 195.

<sup>3</sup> Montaigne, *Essais*, Livre III, chapitre IV, op. cit., p. 938.

<sup>4</sup> Pedro Calderon de la Barca, *La vie est un songe*, vers 1633, traduction B. Sessé, Flammarion, 1992.

<sup>5</sup> Pindare, Pythique VIII, Vers 136 in Pindare Tome II, *Pythiques*, Edition Les Belles Lettres, 1961, p. 124.

<sup>6</sup> Anne-Yvonne Julien, op. cit., p. 126.

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar, *Histoire et examen d'une pièce*, op. cit., p. 24.

<sup>8</sup> Jean-Claude Texier, *Rencontre avec Marguerite Yourcenar, La Croix*, 19-20 septembre 1971, in *Portrait d'une voix*, p. 123.

## *L'enjeu grandissant du songe*

Si les trois premiers épisodes, de même que le sixième et le dernier illustrent la première conception de l'objet d'échange – le denier servant à Paolo à payer une prostituée, à Lina à acheter un bâton de rouge, à Giulio des cierges, à Alessandro un bouquet de roses, à Oreste du vin, les autres séquences illustrent la seconde, - celle de « *rite propitiatoire et sacrificiel* »<sup>1</sup> - dans le quatrième épisode, le denier devient « *l'obole à Caron* »<sup>2</sup> sous la forme d'une pièce de dix lires placée dans la corbeille adressée par Rosalia à Marcella, en échange de braises qui seront l'instrument de son suicide. « *La métaphore qui relie l'acte de rêver à celui de la frappe des monnaies dans Songes (« La frappe d'un destin individuel imposée au métal du songe »<sup>3</sup>) acquiert sa signification dans ce contexte mythologique (où rêver c'est tout d'abord payer son lot au vieux batelier Charon, ce qui assure la descente aux séjours inférieurs)* »<sup>4</sup>. Pour Marcella, gênée de devoir la mort de Mussolini à son mari, l'échange des dix lires contre le revolver volé rejoint « *le rêve du rachat* », par l'attentat, « *de toutes les plus viles compromissions du monde* »<sup>5</sup>. Pour Dida, qui rêve « *d'une mise en paix du monde, de la famille et de soi-même* »<sup>6</sup>, le denier sert à « *se sentir quitte envers sa conscience et les puissances invisibles* »<sup>6</sup>. Enfin, lorsqu'il jette la pièce dans la fontaine de Trevi, Clément Roux désire « *voir autre chose, du vrai neuf, avec des yeux frais, des yeux lavés, des yeux purs* »<sup>7</sup>, - « *rêve d'une pérennité sentie comme précaire* »<sup>6</sup>.

Les trois premiers épisodes s'achèvent par « *une clause qui est, en quelque sorte, la narrativisation de la pensée de Montaigne* »<sup>6</sup> : à la fin du premier, le narrateur conclut : « *On n'achète pas l'amour (...) mais on achète du rêve ; cette denrée impalpable se débite sous bien des formes. Le peu d'argent que Paolo Farina donnait à Lina chaque semaine lui servait à payer une illusion volontaire, c'est-à-dire, peut-être la seule chose au monde qui ne trompe pas* »<sup>8</sup>. La deuxième séquence se termine par la phrase : - « *Complice d'une illusion qui*

---

<sup>1</sup> *Histoire et examen d'une pièce*, p. 23.

<sup>2</sup> *Denier du rêve*, p. 205.

<sup>3</sup> *Les Songes et les Sorts*, Préface, *Essais et Mémoires*, p. 1535.

<sup>4</sup> Carmen Ana Pont, op. cit., p. 183.

<sup>5</sup> Anne-Yvonne Julien, op. cit., p. 127.

<sup>6</sup> *Denier du rêve*, p. 261.

<sup>7</sup> *Denier du rêve*, p. 275.

<sup>8</sup> *Denier du rêve*, p. 169.

la sauvait de l'horreur, une mince couche de fard empêchait Lina Chiari de désespérer »<sup>1</sup> - tandis que, dans la troisième, pour Giulio, les cierges « servaient à maintenir la fiction d'une espérance »<sup>2</sup>.

On observe dans un fil du roman une progression sensible de la valeur symbolique de la monnaie, car si elle représente pour certains personnages, l'objet d'échange d'un rêve dérisoire, elle est, pour d'autres, « *denier d'un rêve qui se déroule, métamorphose les souvenirs ou les espérances, et devient quête d'intériorité, voire quête d'identité...* »<sup>3</sup>, pour Rosalia, Marcella, Dida et Clément Roux.

### ***L'obscurcissement progressif de l'atmosphère***

L'élargissement de la quête, au fil des épisodes, entraîne non seulement l'importance accrue du songe, mais un alourdissement croissant de l'atmosphère. Patrick de Rosbo suggère que « *ce sont peut-être ces mythes à demi-visibles qui donnent à l'atmosphère de Denier du rêve sa lumière à la fois oppressante et transparente, un peu semblable à celle d'un orage qui couve...* »<sup>4</sup>, tandis que Marguerite Yourcenar évoque « *ces thèmes oniriques ou mythiques qui se font et se défont comme s'allument ou s'éteignent des phosphorescences dans un terrain trop riche en matières décomposées* »<sup>5</sup>.

« *La chaleur d'une fin de printemps romain* »<sup>6</sup>, émaillé de soleil, qui baigne les premiers épisodes, se voit bientôt chargée « *de bruit et de poussière* »<sup>7</sup>, d'un air lourd qui annonce l'été, avant qu'une pluie d'orage force Marcella à s'abriter à Sainte-Marie-Mineure pour gagner ensuite son appartement où règne « *une atmosphère de catacombes* »<sup>8</sup>, de nécromantie : « *Rien ne manquait pour l'évocation d'un fantôme, ni la pénombre, ni la fumée, ni leurs mains posées sur la table comme dans les séances spirites* »<sup>9</sup> ; Alessandro s'apprête à faire « *l'oraison funèbre* »<sup>10</sup> de Carlo, tandis qu'une « *odeur banalement funèbre* »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Denier du rêve*, p. 177.

<sup>2</sup> *Denier du rêve*, p. 189.

<sup>3</sup> Anne-Yvonne Julien, op. cit., p. 121.

<sup>4</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 146.

<sup>5</sup> *Histoire et Examen d'une pièce*, p. 24.

<sup>6</sup> *Denier du rêve*, p. 170.

<sup>7</sup> *Denier du rêve*, p. 174.

<sup>8</sup> *Denier du rêve*, p. 215.

<sup>9</sup> *Denier du rêve*, p. 208.

<sup>10</sup> *Denier du rêve*, p. 221.



s'échappe du matelas imprégné de naphtaline où se trouve couché Massimo. L'arrivée progressive de la lune donne au visage de Marcella « *une blancheur de marbre* »<sup>2</sup>. L'envahissement du décor urbain par l'eau favorise le glissement vers le mythe et annonce la mort : « *ils jetèrent un coup d'œil sur la rue déserte (...) rivière de nuit contenue par les digues des maisons où çà et là de vagues réverbères tremblaient comme le fanal d'une barque* »<sup>3</sup>. Marcella, « *traversée d'un frisson comme un nageur au moment de plonger* »<sup>5</sup> avance « *à longs pas silencieux comme si elle adoptait déjà sa démarche d'ombre* »<sup>4</sup>. La plongée dans l'au-delà ne fait aucune doute : « *les passants se multipliaient, spectres vains, bulles sans consistance, fétus de paille humaine aspirés par l'appel d'air d'une énorme voix. Le fleuve infernal s'élargissait, s'incurvait le long des façades noires en d'imprévus méandres, roulait dans ses flots d'inertes noyés qui se croyaient des vivants. Elle marchait, comme une Grecque dans Hadès, comme une Chrétienne dans Dité, lourde d'un faix aussi vieux que l'histoire...* »<sup>6</sup>. L'atmosphère du cinquième épisode devient infernale avant l'attentat, mêlant la vision de l'enfer grec – où l'on reconnaît la barque de Charon, les membres du Styx, le dieu des morts -, à la vision chrétienne de la cité de la Justice, - Δική -.

Cette atmosphère oppressante connaît une pause, juste après l'attentat ; dans l'avant dernier épisode, elle devient étrange, irréelle pour Clément Roux : « *La lune limpide emplissait le ciel pur, neuf, lavé de frais par l'orage. Un calme enchanté régnait dans les rues vides : des brèches pâles, des corridors d'ombre ouvraient dans les points de vue célèbres des échappées sur un autre monde* »<sup>5</sup>. La catharsis opérée par le geste de Marcella se traduit dans le décor ; l'arrivée de Massimo au secours du vieillard renforce l'impression magique : « *Le clair de lune (...) ce pur profil incliné dans l'ombre maintenaient Clément dans un monde où les chats sont des panthères et où on ne s'étonne pas, la nuit, en pleine Rome, d'être reconnu en français* »<sup>6</sup>. Mais l'accalmie n'est que passagère : « *La lune avait pris l'aspect maléfique qu'elle a aux heures tardives où l'on n'a pas l'habitude d'être dehors et où tout au ciel occupe une place différente* »<sup>7</sup>. Devant

---

<sup>1</sup> *Denier du rêve*, p. 228.

<sup>2</sup> *Denier du rêve*, p. 233.

<sup>3</sup> *Denier du rêve*, p. 235.

<sup>4</sup> *Denier du rêve*, p. 236.

<sup>5</sup> *Denier du rêve*, p. 261.

<sup>6</sup> *Denier du rêve*, p. 263.

<sup>7</sup> *Denier du rêve*, p. 270.

les rabâchages de Clément Roux, ponctués de crises, Massimo en a assez de « *cette grotesque, cette lamentable veillée funèbre* »<sup>1</sup>.

Le dernier épisode étend à l'univers entier cette impression funèbre et infernale où baigne, splendidement, la Rome éternelle : « *Une inondation de nuit couvrait la moitié du monde (...) Rome anesthésiée par la nuit semblait sise au bord du Léthé* »<sup>2</sup>. Une coupe urbaine verticale la confirme : « *Le long des rues, de haut en bas des maisons noires, les dormeurs s'étagent comme des morts aux flancs des catacombes* »<sup>3</sup>.

### ***Du temps linéaire au temps mythique***

Alors que les personnages des trois premiers épisodes vivent dans un temps linéaire, « *ce temps extérieur qui ne sait rien de l'homme et se manifeste dans la fuite des saisons* »<sup>4</sup>, ceux des séquences suivantes glissent insensiblement vers un temps mythique qui « *fait échec à la chronologie* »<sup>5</sup>. Le domaine de Gemara, acquis par Ruggero di Credo « *il y avait environ six siècles* »<sup>5</sup> porte, certes, les traces de ce temps extérieur. « *Mais dire que l'action du temps avait ravagé Gemara, c'était oublier que le Temps, comme Janus, est un dieu à deux visages. Le temps humain qui s'évalue en termes de générations et que jalonnent çà et là les déconfitures familiales et les chutes de régimes, était seul responsable pour les changements incohérents (...) dont se compose ce qu'on appelle de loin la stabilité du passé* »<sup>5</sup>. Une confusion d'esprit brouille tous les repères temporels chez Ruggero : « *Les comptes de leurs biens présents et passés s'embrouillaient de telle sorte (...) que le temps semblait devenu réversible : les enfants ne savaient plus s'il s'agissait d'aujourd'hui, de demain, d'hier* »<sup>6</sup>. Aux yeux du prisonnier de Palerme, « *le temps ne comptait plus depuis qu'il s'inscrivait sur des horloges nouvelles* »<sup>7</sup>, tandis que pour Rosalia, immolée par le feu, « *la grange était si vaste qu'elle brûlait depuis douze ans* »<sup>8</sup>. On voit qu'« *à ce niveau, espace et temps échangent leurs qualités* »<sup>9</sup>.

---

<sup>1</sup> *Denier du rêve*, p. 275.

<sup>2</sup> *Denier du rêve*, p. 277.

<sup>3</sup> *Denier du rêve*, p. 280.

<sup>4</sup> *Denier du rêve*, p. 190.

<sup>5</sup> Colette Gaudin, *Marguerite Yourcenar à la surface du temps*, op. cit., p. 67.

<sup>6</sup> *Denier du rêve*, p. 194.

<sup>7</sup> *Denier du rêve*, p. 197.

<sup>8</sup> *Denier du rêve*, p. 205.

<sup>9</sup> Colette Gaudin, op. cit., p. 72.

Par une sorte de syncrétisme, « *l'imagination rapproche le temps et l'espace et même ce qui est le plus éloigné dans le temps et dans l'espace* »<sup>1</sup>, si bien que le groupe de révoltés politiques groupés autour de Marcella évoque « *le pur fanatisme des jeunes sectes persécutées* »<sup>2</sup>, dans son appartement où règne « *une atmosphère de catacombes* »<sup>3</sup>. Au moment de tirer, l'héroïne ne reconnaît pas le dictateur, car « *l'instant qu'elle vivait différait de ce qu'il avait été quand il était encore l'avenir* »<sup>4</sup>. Par son messianisme, Massimo évoque l'espoir des premiers chrétiens, tandis qu'Alessandro se sent prêt à défendre sa femme « *comme un sceptique indifférent à tous les dieux eût pu s'associer par amour à une chrétienne exposée aux bêtes* »<sup>5</sup>.

Par ses yeux élargis par « *l'attente de l'avenir* », Marcella évoque « *les jeunes Sibylles* »<sup>6</sup>, tout en incarnant pour Carlo Stevo « *une Marthe violente en même temps qu'une mystique Marie* »<sup>8</sup>, « *la Terre, cette puissante terre italienne qui survit à toutes les aventures du régime* »<sup>8</sup>. Sa volonté de vengeance l'assimile à Méduse<sup>7</sup> – une des gorgones tuée par Persée –, à Judith<sup>8</sup>, - illustrée par son combat contre Holopherne –, à Charlotte Corday<sup>9</sup> – qui poignarda Marat dans son bain, à Némésis<sup>10</sup> – déesse grecque de la vengeance – « *Les mythes transcendent le temps* »<sup>11</sup>, mêlant des époques aussi diverses que l'antiquité grecque, biblique, chrétienne, la Révolution française. Une dernière promenade à Rome associe « *La Phèdre prolétarienne au beau visage tragique et le Phèdre platonicien des Restaurants de Vienne* »<sup>12</sup>, - l'héroïne d'Euripide et de Sénèque, marquée par l'inceste et le personnage de Platon, qui disserte de l'amour dans *Le Banquet* -.

La marchande de fleurs Dida, qui a « *survécu à un roi* »<sup>13</sup>, - Humbert 1<sup>er</sup>, tué par l'anarchiste Bresci et à trois papes, - Léon XIII, Pie X, Benoit XV –, incarne à elle seule un siècle tandis qu'elle représente pour les plantes « *La Bonne*

---

<sup>1</sup> Colette Gaudin, op. cit., p. 67.

<sup>2</sup> *Denier du rêve*, p. 210.

<sup>3</sup> *Denier du rêve*, p. 215.

<sup>4</sup> *Denier du rêve*, p. 238.

<sup>5</sup> *Denier du rêve*, p. 243.

<sup>6</sup> *Denier du rêve*, p. 210, *Evangile selon Saint Luc*, X, 38-42.

<sup>7</sup> *Denier du rêve*, p. 224.

<sup>8</sup> *Denier du rêve*, p. 229, *La Bible*, Livre de Judith, Héroïne juive qui pour sauver le ville de Béthulie séduisit le général Holopherne et lui coupa la tête pendant son ivresse.

<sup>9</sup> *Denier du rêve*, p. 230. Le 13 juillet 1793, Charlotte Corday poignarda dans son bain le révolutionnaire Marat responsable à ses yeux de la proscription des Girondins et de l'instauration de la Terreur.

<sup>10</sup> *Denier du rêve*, p. 231.

<sup>11</sup> Colette Gaudin, op. cit., p. 70.

<sup>12</sup> *Denier du rêve*, p. 236.

<sup>13</sup> *Denier du rêve*, p. 254.

*Mère* »<sup>1</sup>, - Cybèle, divinité de la nature, mère des dieux – et « *l'impitoyable Parque* »<sup>10</sup>, qui coupe le fil du destin. Son fils Oreste, qui incarne Dionysos, échappe au temps par l'ivresse : « *il regarda le calendrier (...) et il se demanda ce que ça signifie, je jour, le mois et l'année* »<sup>2</sup>. Au fil des épisodes, les personnages prennent des distances avec le temps extérieur, acquièrent une épaisseur mythique. Face à l'élargissement progressif du rêve, à l'alourdissement croissant de l'atmosphère, « *C'est bien le mythe que le roman pose en obstacle à l'insaisissable devenir de l'existence, en créant un système de valeurs dans lequel puissent prendre place tous ces éléments qui, sans cela conduiraient au nihilisme le plus total* »<sup>3</sup>. Même si la référence reste purement allusive, le recours au mythe est le signe d'un élargissement de la quête, du particulier à l'universel, « *le récit mythique* » intervenant « *comme un condensé des siècles qui s'échelonnent entre l'antiquité homérique et nous* »<sup>4</sup>.

Trois personnages font de leur vie un songe incarné : Rosalia di Credo, nouvelle Antigone qui se sacrifie pour sa famille, Angiola, sa sœur hantée par le drame de Narcisse, Oreste Marinunzi dont l'ivresse bacchique provoque la chute à la fin du roman. L'histoire de Rosalia compose une tragédie en cinq actes : les litanies à la Vierge à Sainte-Marie-Mineure, l'enfance à Gemara, la rixe des villageois qui entraîne l'emprisonnement de son père à Palerme, l'exil à Rome de la famille et le suicide par le feu de la Nouvelle Antigone. Tandis que « Rosalia sortait d'un fait divers déjà ancien du Corriere della Sera racontant le suicide à Rome d'une vieille demoiselle : « *Don Ruggero évoquait la silhouette un peu hagarde d'un propriétaire aperçu vers 1925 dans la campagne napolitaine* »<sup>5</sup>. Si le choix de modèles vivants relève du vérisme, les personnages néanmoins appartiennent au mythe.

### ***Du mythe des origines au mythe d'Antigone : Rosalia di Credo***

#### **Une demeure mythique : Gemara**

Rosalia, « *la préposée aux cierges* »<sup>6</sup> apparaît pour la première fois à Sainte-Marie-Mineure où la litanie à la vierge, reprise en groupe, donne lieu à un

<sup>1</sup> *Denier du rêve*, p. 255.

<sup>2</sup> *Denier du rêve*, p. 284.

<sup>3</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 204.

<sup>4</sup> Colette Gaudin, op. cit., p. 72.

<sup>5</sup> *Histoire et examen d'une pièce*, p. 11

<sup>6</sup> *Denier du rêve*, p. 181.

épisode onirique où chaque personnage se livre à sa propre rêverie. Elle fait partie de « *ceux qui ne priaient pas, écoutaient au contraire, laissaient de temps à autre une combinaison de mots, une de ces épithètes insolites comme on n'en entend qu'à l'église, faire résonner en eux quelque chose, confirmer une idée, prolonger ou réveiller une vibration du passé* »<sup>1</sup>. Lorsqu'elle entend la première épicièle, « *Maison d'Or* »<sup>1</sup>, Rosalia, - loin d'évoquer la domus aurea<sup>2</sup> de Néron -, « *pensait sans le vouloir à une maison de Sicile* »<sup>3</sup>. Avec Ruggero et ses filles (« *Ruggero nous rappelle les rois normands de Sicile ; Rosalia (...) est la patronne de Palerme), c'est l'Italie du Sud, et plus précisément la Sicile qui est introduite dans le roman* »<sup>4</sup>. Gemara équivaut, pour Rosalia, à l'âge d'or de l'enfance, qui correspond à Woroïno pour Alexis, à Kratovicé pour Eric et Egon, au Saeculum aureum<sup>5</sup> pour Hadrien, enrichie par les souvenirs indissociables des songes : « *Il restait place pour d'autres souvenirs dont se compose l'enfance : pour les salves de la fête du village et la confection quasi rituelle du pain anisé, pour le goût des figues fraîches, pour l'odeur des oranges pourrissant au jardin sous un entrelacs de palmes, pour un bois de noisetiers (...); pour la mort d'une chouette et pour les premiers soubresauts du cœur. La maison, univers à part, avait ses lois, son climat même, car il semblait à Rosalia n'avoir vu là-bas que des jours éclatants* »<sup>6</sup>.

Cette maison est autre chose qu'elle-même, elle rejoint les intentions qui président au choix des personnages, « *aux seules fins d'insister (...) sur ce que chacun d'eux a de plus spécifique, de plus irréductiblement singulier, puis de faire deviner en eux un « quid divinum » plus essentiel qu'eux-mêmes* »<sup>7</sup>, dément ce qu'elle représente à première vue : « *Bien des gens auraient cru décrire Gemara en disant : une vieille maison de Sicile. Parler ainsi, c'eût été recouvrir sous une définition trop simple pour n'être pas fautive ce qu'a d'infiniment singulier toute demeure humaine, surtout lorsque ses possesseurs, à force de lui ôter ou de lui ajouter quelque chose, ont peu à peu fait d'elle un rébus de pierre* »<sup>8</sup>. Véritable synthèse des siècles, à travers elle « *sont évoquées les grandes étapes de l'histoire*

<sup>1</sup> *Denier du rêve*, p. 184.

<sup>2</sup> Immense palais construit par Néron, recouvert après sa mort par les Thermes de Trojan, redécouvert au XVII<sup>e</sup> siècle par des ouvriers travaillant sur la colline Oppia près du Colisée.

<sup>3</sup> *Denier du rêve*, p. 185.

<sup>4</sup> Jean Pabion, *op. cit.*, p. 128.

<sup>5</sup> *Mémoires d'Hadrien, le quatrième chapitre s'intitule Saeculum aureum, Œuvres Romanesques, op. cit.*, p. 404.

<sup>6</sup> *Denier du rêve*, p. 193.

<sup>7</sup> *Denier du rêve*, Préface, p. 162

<sup>8</sup> *Denier du rêve*, p. 190.

de l'île : la Sicile gréco-romaine, - dont Ruggero exhume les minces trouvailles (...) : des tessons de poterie, quelques monnaies rongées, une petite Vénus aux colombes (...), les fragments (...) d'un vase » -, la Sicile féodale (à travers le fief (...) reçu six siècles plus tôt), celle de Frédéric II (que l'on pense au pavillon de chasse du temps de Hohenstaufen<sup>1</sup>), celle des Bourbons, que Ruggero préfère aux Savoie, « la Sicile luxuriante et aride ; la Sicile terre de folie et de violence »<sup>2</sup>, où l'assaut des villageois fait « crouler vingt ans de délire sous la poussée des gens qui n'envoyaient pas l'édifice invisible et croyaient s'attaquer à une maison de pierre »<sup>3</sup>. Doué d'une puissance apotropaïque, « ce domaine où plusieurs locataires s'étaient succédé en peu de temps, semblait conspirer en silence à repousser les étrangers »<sup>4</sup>. A Gemara, « l'espace est une catégorie signifiante, un véritable actant qui détermine la quête et la situation des personnages... »<sup>5</sup>, « un espace mental qui est du domaine de l'ontologie, espace conçu comme une détermination et une définition des êtres qui le peuplent »<sup>6</sup>.

### D'un fantasme de quête à la chute d'un rêve : don Ruggero

Par un curieux mimétisme, le destin de Ruggero épouse celui de sa demeure : de la décrépitude à la démolition, de l'emprisonnement à l'exil, puis à la folie. Tandis qu'Alexis, Eric, Egon ou Valentine<sup>7</sup> incarnent, eux aussi « la fin d'un lignage »<sup>8</sup>, sur eux ne repose pas la survie du domaine. Ruggero représente, lui, « le cas extrême de l'héritier qui n'est que cela, de l'individu subsumé dans sa lignée et qui y trouve une illusion d'éternité »<sup>9</sup>. De même que Gemara, par son architecture, reflète ses possesseurs successifs, « cette maison décrépète avait formé à son image le dernier fils de la famille, ce Ruggero di Credo qui n'était qu'un héritier »<sup>10</sup>, un « homme qui ne valait que comme l'aboutissement d'un

<sup>1</sup> Frédéric II (1194-1250), Empereur germanique et roi de Sicile, dernier descendant de la dynastie de Hohenstaufen.

<sup>2</sup> Jean Pabion, op. cit., p. 129.

<sup>3</sup> *Denier du rêve*, p. 196.

<sup>4</sup> Grevé d'hypothèques que Paolo Farina refuse de payer, Gemara est loué à une Anglaise qui ouvre une pension de famille où Miss Jones accepte une place au pair. Mais la pension ferme au bout de quelques mois.

<sup>5</sup> Jean-Pierre Castellani, *Dramaturgie de l'espace romain à travers Denier du rêve et Rendre à César*, in *La ville de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 145.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 154.

<sup>7</sup> Alexis de Gera, Eric von Lhomond dans le *Coup de Grâce*, Egon de Reval dans *Quoi ? l'éternité*, Valentine de Montefeltro dans *Anna, soror...* sont tous des aristocrates fin de race.

<sup>8</sup> *Alexis*, p. 13.

<sup>9</sup> Colette Gaudin, *Marguerite Yourcenar à la surface du temps*, op. cit., p. 127.

<sup>10</sup> *Denier du rêve*, p. 191.

passé »<sup>1</sup>. Comme pour Alexis, la présence des miroirs, emplis des images ancestrales, entrave toute quête de soi. A chaque étape de sa vie, Ruggero incarne un avatar de l'histoire de la Sicile : « *A seize ans, don Ruggero avait dû ressembler à un éphèbe sicilien des poèmes de Pindare ; à trente ans, son maigre visage avait assumé l'expression de sécheresse et d'ardeur qu'ont les figures de Christs sur les mosaïques de Martorana ; dès la soixantaine, il avait pris l'aspect d'un sorcier musulman dans la Sicile du Moyen-Age, comme s'il n'était lui-même qu'un miroir fêlé où se reflétaient vaguement les revenants de la race* »<sup>1</sup>.

Au lieu d'améliorer son domaine, de regarder la réalité en face, de participer à la vie des siens, « *le temps s'arrête avec lui et il ne transmet plus que la ruine, possédé d'une folie symboliquement cohérente : au lieu de faire valoir la terre, il la creuse pour trouver les trésors de ses ancêtres* »<sup>2</sup>, rechercher les sources, confondant ses rêves avec la réalité, comme le prouve le style indirect libre : ses filles « *étaient mariées à des princes ; le roi lui-même se dérangeant pour visiter les fouilles (...) Gemara restauré retrouvait sa splendeur d'autrefois, que d'ailleurs il n'avait jamais quittée, puisque l'obstiné vieil homme n'avait pas cessé d'en rêver* »<sup>3</sup>. Par une osmose invisible, il s'incorpore Gemara pour le convertir en lui en néant : « *Peu importait que s'écroulât le Gemara périssable : il portait en lui ces terres sèches que le vent (...) enseménçait de poussière, ces trésors enfouis, ces vasques vides où l'on aurait pu glisser* »<sup>4</sup>.

Alors que toute quête suppose un apprentissage de la sagesse, gage d'avènement de la sérénité, Ruggero cultive les contradictions : « *Toutes sortes de rebuts d'idées flottaient dans son cerveau comme dans une eau noire : il restait fidèle à la mémoire des Bourbon-Sicile et dédaignait les Savoie : la marche sur Rome ne l'impressionna pas, étant de ces événements qui se passent dans le Nord ; il vitupérait contre l'argent et les gens d'affaires mais s'ingéniait (...) à faire monter le prix d'une terre...* »<sup>5</sup>. Une échauffourée de village, suscitée par un paysan prétendument envoûté, met fin à « *cette vie en porte à faux* »<sup>6</sup>, évoquant une « *scène de la préhistoire* »<sup>7</sup> dont le vérisme rappelle la nouvelle de Verga,

---

<sup>1</sup> *Denier du rêve*, p. 191.

<sup>2</sup> Colette Gaudin, op. cit., p. 125.

<sup>3</sup> *Denier du rêve*, p. 194.

<sup>4</sup> *Denier du rêve*, p. 192.

<sup>5</sup> *Denier du rêve*, p. 192.

<sup>6</sup> *Denier du rêve*, p. 194.

<sup>7</sup> *Denier du rêve*, p. 193.

Liberta, ou celle de Pirandello, Requiem dona eis domine.<sup>1</sup> Au terme d'un siècle d'une nuit, Ruggero se barricade chez lui, tire un coup de feu sur le curé, se fait arrêter par les carabinieri, avant de prendre « *le chemin qui menait au cachot, à la ville et au XX<sup>e</sup> siècle* »<sup>2</sup>, tel un « *roi détrôné d'un royaume de folie* »<sup>2</sup> qui traverse à pied le village. Au sortir de la prison de Palerme, le vieil homme troque son rêve de grandeur chimérique pour le reporter « *sur la Maison cimentée par le sang que constituait pour lui sa famille* »<sup>3</sup>, en particulier sur Rosalia, blessée et sur les Princes de Trapani. Le sang, en effet, « *ne s'oppose pas à la pierre mais la renforce, (...) étape de plus vers cette stabilité dont le roman représente la constante recherche* »<sup>4</sup>.

Le départ à Rome de Ruggero consacre la ruine de Gemara, les progrès de sa démence, la perte de sa femme et son entrée dans un asile. A l'exemple de Gemara, dont on ne voyait pas « *l'édifice invisible* », on jugea ce vieil homme guéri de sa folie, depuis que celle-ci, « *devenue plus profonde était devenue plus invisible* »<sup>3</sup>. Atteint de surdité de l'âme, de cécité, devenu « *inaccessible comme les morts et comme les dieux* »<sup>5</sup>, il joue de sa folie comme il « *avait joué de son malheur* »<sup>5</sup>. Pour « *ce paysan finaud, faisant de sa ruse un archet* », échapper à la dissolution implique de sombrer dans la folie, mais il s'agit d'une folie construite, qui lui permet de garder intact son univers. « *Humilié par la vie qui l'un après l'autre avait soufflé ses rêves, il mettait la démence entre sa défaite et lui. Au moment de sombrer, don Ruggero regagnait son île : sa folie, c'était sa Sicile* »<sup>6</sup>. Le style indirect libre donne réalité à ses fantasmes, aux statues qui peuplent le musée de Palerme, aux pièces d'or de Gemara, au marbre de son fauteuil d'osier. La lucidité de la narratrice dévoile que « *pareil aux sorcières vendant leur âme pour la possession des choses, ce gâteux n'avait fait que troquer sa raison contre son univers* »<sup>7</sup>, ce qui lui permet de rester lié aux forces élémentaires, à l'eau par le biais des sources, à la terre par les statues vivantes « *qui s'étaient levées pour venir à lui comme des femmes* »<sup>7</sup>, aussi belles que sa fille Angiola, demeurée intacte. Dans cette vision hallucinatoire, « *les deux*

---

<sup>1</sup> Dans un article, *Du puzzle romanesque au puzzle italien dans Denier du rêve*, op. cit., p. 129, Jean Pabion fait ce rapprochement, cf. note 10 p. 129, Giovanni Verga, *Tutte le nouvelles*, vol. 1, Mondadori, 1962 ; Luigi Pirandello, *La rallegrata*, Mondadori, 1955.

<sup>2</sup> *Denier du rêve*, p. 197.

<sup>3</sup> *Denier du rêve*, p. 198.

<sup>4</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 198.

<sup>5</sup> *Denier du rêve*, p. 202.

<sup>6</sup> *Denier du rêve*, p. 202-203.

<sup>7</sup> *Denier du rêve*, p. 203.



domaines humain et terrestre demeurent interchangeable »<sup>1</sup>. Tel un apprenti sorcier, Ruggero dispose de son univers, comme il avait fait du néant de sa vie « une forme voulue d'immobilité »<sup>2</sup>.

« Une déportée du bonheur »<sup>3</sup> : *Rosalia, Nouvelle Antigone*

### L'épigraphe de Montaigne : la double valeur du songe

L'épisode de Rosalia di Credo illustre le problème qui obsédait le plus Marguerite Yourcenar durant les années trente : « celui des imbrications de la réalité et du rêve »<sup>4</sup> et la double valeur que Montaigne accorde au songe dans le chapitre des *Essais De la diversion*, rappelée par l'exergue du roman : « C'est priser sa vie justement ce qu'elle est, de l'abandonner pour un songe »<sup>5</sup>. La rêverie déclenchée par un simple toponyme prononcé par Giulio à Sainte-Marie-Mineure : « La Sicile »<sup>3</sup> rejoint la part créative du songe, sa fonction de réveil des souvenirs, de mieux être : « Ce nom venait de réveiller en elle des émotions plus intimes (...). L'écho poignant d'une joie perdue (...) » qui aurait dû permettre à Giulio de « reconnaître en Rosalia une déportée du bonheur »<sup>3</sup>. Mais, à la fin de son chapitre, Montaigne « envisage le cas où certains ont tellement cru à la nécessité de la mort, en leur songe, qu'ils n'ont pas hésité à la donner, ou à se la donner »<sup>6</sup>. C'est le cas d'Aristodemos, de Cambises et de Midas qui, influencés par leur songe, commettent un crime, reflétant la condition de Rosalia, « suicidée heureuse de retrouver en rêve son Gemara natal »<sup>7</sup>, que son père avait rejoint par sa folie. Une distance considérable sépare la « marionnette au bord de son étal de cire »<sup>8</sup>, qui suggère à Giulio d'offrir un cierge à la Madone et la figure tragique qui a cessé de croire à l'utilité de ce geste<sup>9</sup> et s'immole par le feu.

---

<sup>1</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 197.

<sup>2</sup> *Denier du rêve*, p. 191.

<sup>3</sup> *Denier du rêve*, p. 183.

<sup>4</sup> Patrick de Rosbo, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 153.

<sup>5</sup> Montaigne, *Essais*, livre III, chap. IV, op. cit., p. 938.

<sup>6</sup> Anne-Yvonne Julien, *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, op. cit., p. 125.

<sup>7</sup> Anne-Yvonne Julien, *ibidem*, p. 126.

<sup>8</sup> *Denier du rêve*, p. 206.

<sup>9</sup> Lorsque sa chambre prend feu, Rosalia se dit : « Ce n'était pas la flamme des cierges (...) Elle avait cessé de croire à leur utilité ». *Denier du rêve*, p. 206.

## Une dignité tragique : le mythe d'Antigone

De même que Gemara dément l'impression qu'elle donne à première vue, de même Rosalia dément les renseignements que pourraient donner ses voisines de la Via Fosca : « *Rosalia di Credo était belle, de cette maigre beauté qui n'a besoin, pour se manifester, que du moins de chair possible. La fatigue, et non l'âge, avait soumis ses traits à cette lente usure qui finit par rendre humaines jusqu'aux statues d'église ; elle était avare comme tous ceux qui n'ont assez d'argent que pour une seule dépense et assez de flamme que pour un seul amour (...) Son père (...) avait été la grande passion de son enfance ; et elle habitait Gemara* »<sup>1</sup>. Lorsque les di Credo quittent, en cortège, le domaine, après la rixe, Rosalia incarne « l'âme »<sup>2</sup> de la famille : « *Cette gauche fille fagotée d'une robe noire usée aux entournures avait un de ces cœurs que dévouent à la famille, au foyer, les rites d'une religion qui s'ignore et d'un amour qui ne sait pas son nom. Leur père (...) ne se doutait pas, et cette cécité ne faisait que parfaire sa ressemblance tragique, qu'il traînait après lui son Ismène et son Antigone* »<sup>2</sup>. Dans cette perspective, le père, Ruggero, figure Œdipe « *roi détrôné d'un royaume de folie* », obligé de quitter Thèbes avec sa fille Ismène, - Angiola -, et avec sa fille Antigone ; la cécité morale remplace la cécité physique chez le père et, comme toujours chez Marguerite Yourcenar, le tragique exprime « *l'impossibilité des êtres à exprimer leurs qualités dans le temps où ils vivent* »<sup>3</sup>.

Rosalia représente « *une forme d'attachement à la terre (...), d'amour passionné, peut-être aussi violent que celui de Phèdre ou de Didon, mais dépensé entièrement dans le cercle familial, à tâcher de soutenir son vieux père plus ou moins gâteux, sa sœur ingrate qui refuse les robes qu'elle coud pour elles. Tout le pouvoir de Rosa<sup>4</sup> se dépense ainsi, sans que le mot amour ait été prononcé* »<sup>5</sup>. Le personnage fait l'objet d'une quête tragique qui s'élargit progressivement pour devenir universelle, comme le prouve « *l'affection passionnée* » éprouvée pour sa sœur, ce qui lui permet « *d'entrer à la fois dans le rôle de l'amant et dans celui de l'amoureuse* », car en « *souffrant pour autrui, cette innocente pleurait sans le savoir sur tous les maux de l'amour* »<sup>6</sup>. Mais « *elle subit plus qu'elle n'assume*

<sup>1</sup> *Denier du rêve*, p. 190.

<sup>2</sup> *Denier du rêve*, p. 197.

<sup>3</sup> François Wasserfallen, *D'un art protoromanesque à un art romanisque, l'étape Denier du rêve*, in *Marguerite Yourcenar et l'art*, op. cit., p. 317.

<sup>4</sup> Rosa est le prénom donné à l'héroïne dans la première version de *Denier du rêve*, (précision donnée par Jean Pabion, op. cit., p. 118).

<sup>5</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 93.

<sup>6</sup> *Denier du rêve*, p. 198.

son héritage »<sup>1</sup>, car si « l'habitude du malheur »<sup>2</sup> lui permet de supporter les deux fugues d'Angiola, la lettre de Palerme dans laquelle Paolo Farina lui annonce la vente par saisie de Gemara à un minotier décidé à le détruire pour « construire une villa moderne »<sup>3</sup> l'atteint comme un malheur « par un commencement d'asphyxie »<sup>4</sup> : « Ce papier noir et blanc lui fit l'effet de son propre faire-part »<sup>5</sup>.

### La mort heureuse

Comme pour l'Anglaise du récit *La jeune fille qui pleure*<sup>6</sup>, la mort est pour Rosalia « un phénomène physiologique »<sup>7</sup>, marqué « par la nonchalance, par le manque de peur »<sup>8</sup> : « Sans étonnement, comme elle eût constaté un besoin quelconque de sa chair, elle sentit tout à coup qu'elle avait envie de mourir »<sup>4</sup>. L'épisode du suicide donne lieu à une « transcription onirique » dont le style allusif s'appuie « sur tout un réseau mythologique »<sup>9</sup> déjà présent dans le récit de l'attentat et dans La maison brûlée<sup>10</sup>, - récit de rêve où « la maison de Bailleul et le Mont-Noir rencontrent la maison de Gemara »<sup>11</sup>. Les mêmes éléments se retrouvent : « l'allusion aux miroirs et à Narcisse »<sup>9</sup>, la montée des eaux, la confusion des données spatio-temporelles. A partir du moment où « le bout de glace brûlée (...) lui renvoie l'image d'une personne qui lui est devenue étrangère »<sup>5</sup>, où le miroir de Gemara ne reconnaît plus les membres de sa famille « s'ils y retournaient »<sup>5</sup>, le domaine n'existe plus, « même en elle où des rêves adultéraient ses souvenirs »<sup>5</sup>. La seule façon qu'elle ait de le retrouver, c'est de mourir.

---

<sup>1</sup> Pascale Doré, op. cit., p. 106.

<sup>2</sup> *Denier du rêve*, p. 199.

<sup>3</sup> *Denier du rêve*, p. 202.

<sup>4</sup> *Denier du rêve*, p. 204.

<sup>5</sup> *Denier du rêve*, p. 203.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Songes et les Sorts*, op. cit., p. 1598.

<sup>7</sup> Pascale Doré, op. cit., p. 106.

<sup>8</sup> Carmen Ana Pont, *La poésie du rêve dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 202.

<sup>9</sup> Carmen Ana Pont, *Ibidem*, p. 203.

<sup>10</sup> *Les Songes et les Sorts*, op. cit., p. 1595.

<sup>11</sup> Carmen Ana Pont, *Ibidem*, p. 114.

## La montée des eaux

Le bruit de Rome, qui déferle « *sur elle comme une vague* »<sup>1</sup> lorsqu'elle ouvre la fenêtre, se confond avec « *l'incertaine rumeur des vagues* »<sup>2</sup>, dans la chambre<sup>2</sup> « *calfatée* », transformée en « *cabine* »<sup>2</sup>. Après avoir placé dans la corbeille, destinée à recevoir les braises de Marcella, « *l'obole à Caron sous forme de dix livres* »<sup>2</sup>, après avoir tiré « *sur la corde comme si elle halait sa mort* »<sup>2</sup>, le réchaud allumé répand une odeur de charbon qui lui rappelle « *celle du bateau à vapeur qui va de Naples à Palerme* »<sup>2</sup>, et la transporte « *en pleine mer* »<sup>2</sup>, dans « *la chambre qui roulait et tanguait sous elle* »<sup>3</sup>, avant qu'elle retombe, « le cœur chaviré par le mal de mer de la mort »<sup>3</sup>, sur son « *lit de fer – la barque –* », « *filant à une vitesse si continue qu'elle n'était plus vertigineuse* »<sup>3</sup>.

## Le temps et l'espace interchangeables

Le retour à Gemara, - favorisé par l'assimilation de Marcella « *aux bras couverts d'ailes* » de pigeon à « *la petite idole en terre cuite trouvée toute fracassée dans le sol de leur jardin de Sicile* »<sup>3</sup> et par le rapprochement « *des pommes de pin prises aux forêts vivantes (avec) le charbon des forêts mortes* »<sup>2</sup>, - confond deux temps et deux espaces, « *l'odeur de brûlé* » dans la chambre et celui de « *la récolte de maïs qui flambait dans la grange (...) depuis douze ans* »<sup>2</sup>, les flammes qui dansent avec l'arrivée de l'aurore. Comme pour Antigone, la mort et « *retrouvailles originelles* »<sup>4</sup>, retour « *au pays des sources, des trésors, des génies, recherche d'une étoile située aux antipodes de la raison humaine et qu'on ne peut rejoindre qu'en passant par la tombe* »<sup>5</sup>.

## L'accès à l'univers perdu

Rosalia retrouve dans le bruit qui lui parvient le ronflement de son père sur le bateau ; les passants qui frappent à la porte de sa chambre sont « *les paysans incendiaires* »<sup>6</sup> de Gemara. Le style indirect libre permet « *l'entrée dans*

---

<sup>1</sup> *Denier du rêve*, p. 203.

<sup>2</sup> *Denier du rêve*, p. 205.

<sup>3</sup> *Denier du rêve*, p. 204.

<sup>4</sup> Pascale Doré, op. cit., p. 105.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Feux, Antigone ou le Choix*, op. cit., p. 1110.

<sup>6</sup> *Denier du rêve*, p. 201.

sa conscience extasiée »<sup>1</sup> qui lui présente sa sœur l'attendant en Sicile. Elle réalise le vœu d'Hadrien : celui de mourir « *les yeux ouverts* »<sup>2</sup> : « *Tranquille, couchée sur sa courtepointe roussie comme le cadavre de ses ancêtres sur le bûcher des funérailles, les yeux grands ouverts, Rosalia di Credo venait d'aborder au pied d'un monstrueux Gemara nocturne où l'attendait Angiola* ». Elle rejoint ainsi le désir de Marguerite Yourcenar : « *J'ai toujours aimé imaginer le moment qui suit immédiatement la mort comme celui où (...) on se retrouve en parfaite plénitude parmi ceux qu'on aimait* »<sup>3</sup>.

Par sa « *solidarité avec le malheur des siens* »<sup>4</sup>, par sa vie dont elle a fait un sacrifice, Rosalia rejoint Marcella Ardeati : « *Les héros yourcenariens sont des solitaires en quête d'absolu, et même si le but ne semble pas atteint, cette quête n'est jamais vaine. La trajectoire d'une vie compte plus que le résultat parfois douteux du succès. (...) Le rêve, le songe ou la poursuite d'une chimère est ce qui paradoxalement leur permet de vivre* »<sup>5</sup>. Angiola di Credo poursuit elle aussi un rêve : celui de son Double : - Angiola Fidès -, « *l'incomparable actrice* »<sup>6</sup> qui joue dans un grand film d'aventures qu'annonce l'affiche du Cinéma Mondo, dans le deuxième épisode.

### ***Du mythe d'Ismène au mythe de Narcisse : Angiola di Credo***

#### ***Ismène, « la sœur de chair »<sup>7</sup> ou la première Angiola***

Angiola est la première femme qui apparaît dans *Denier du rêve* et qui occupe tous les épisodes sauf le cinquième et le septième. C'est celle qui voyage le plus, qui croise plusieurs mythes : celui d'Ismène et de Vénus, celui d'Eve et de Narcisse menacé par son propre reflet, celui de l'actrice Angiola Fidès, devenue rivale et vampire. La première Angiola apparaît dans le quatrième épisode, associée à Rosalia, l'Angiola véritable dans le sixième qui se déroule en deux

---

<sup>1</sup> Anne-Yvonne Julien, op. cit., p. 128.

<sup>2</sup> *Mémoires d'Hadrien, Œuvres romanesques*, op. cit., p. 515 : « Tâchons d'entrer dans la mort les yeux ouverts ».

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Sources II*, Fond Yourcenar à Harvard. Cité par Michèle Sarde, *Vous, Marguerite Yourcenar*, Robert Laffont, p. 375.

<sup>4</sup> *Denier du rêve*, p. 210.

<sup>5</sup> Anne-Laure Sauvebelle, *La ville éternelle et l'éternel retour* in *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, op. cit. p. 110.

<sup>6</sup> *Denier du rêve*, p. 174.

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar, *Feux, Antigone ou le Choix, Œuvres romanesques*, op. cit., p. 1110.

séquences : la première où l'actrice assiste seule au film, la seconde où elle se donne au premier venu entré dans sa loge, le docteur Alessandro Sarte.

L'enfance à Gemara présente Angiola « *jeune fille chérie par la sœur aînée* »<sup>1</sup>, élevée par son père dans un rigorisme qui tient « *à une jalousie frisant l'inceste* »<sup>2</sup>, pleurant, à son départ pour Rome de laisser en Sicile son premier amant et trouvant dans sa vie « *plusieurs occasions d'adhérer à la théâtralité de l'existence* »<sup>3</sup>, notamment lorsqu'elle prend, pour suivre le cortège menant son père en prison, « *l'air dédaigneux d'une héroïne de tragédie* »<sup>2</sup>, désignée par le narrateur sous le nom d'Ismène, fille incestueuse d'Œdipe et de Jocaste, Alors que dans la première version de Denier du rêve, elle jouait, la veille du départ pour Palerme le rôle d'Antigone<sup>4</sup>, la version définitive ne retient que le théâtre en ruines où Ruggero « *par gloriole (...), trouvait bon qu'elle se laissât photographier* »<sup>2</sup>, ce qui « *ôte au personnage une certaine noblesse* »<sup>4</sup>. Le jour de son départ « *pour une pension de Florence où n'entraient que des filles nobles* »<sup>5</sup>, Rosalia soupçonne déjà qu'elle dissimule « *l'Angiola véritable* »<sup>5</sup> : « *Angiola avait seize ans ; candide, les cheveux lisses, les yeux baissés dans un visage sans poudre, elle parut le matin de son départ, reculer vers l'enfance ; Rosalia comprit que sa sœur avait mis de côté l'Angiola véritable, comme on abandonne en automne une robe claire pour la remettre au printemps* »<sup>5</sup>.

### Petite Vénus

La vision de l'enfant apparaît, en filigrane au cours de deux rêveries de Clément Roux, la première, lors des litanies à la Vierge, à Sainte-Marie-Mineure où l'évocation « *Tour d'ivoire* » évoque en lui un souvenir qui, rapproché de celui qui surgit lors de sa promenade à Rome avec Massimo, permet à certains lecteurs de reconnaître Angiola : « *Doré, lisse et nu... Cette petite fille sur la plage, un soir... Tour d'ivoire... Existe-t-il au monde expression plus évocatrice de l'architecture d'un jeune corps ?* »<sup>6</sup> La seconde évocation ajoute une nuance étrangère à la première : « *Ainsi, il y a longtemps, sur la plage, dans un lieu désert, en Sicile, une petite fille nue... Douze ou treize ans (...) Avec une chemise qu'elle a enlevée quand elle m'a vu, pour se faire plaisir, je suppose. Innocente ou*

<sup>1</sup> Enrica Restori, *De Vénus à Kâli*, op. cit., p. 86.

<sup>2</sup> *Denier du rêve*, p. 193.

<sup>3</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 179.

<sup>4</sup> Comme le rappelle Enrica Restori, *Ibidem*, p. 89.

<sup>5</sup> *Denier du rêve*, p. 199.

<sup>6</sup> *Denier du rêve*, p. 185.

*pas innocente (...) Tu vois cela... La petite Vénus sortant des ondes... »<sup>1</sup>. La vision fugitive de la déesse marine est complétée par celle d'Eve « qui savait déjà provoquer les hommes rien qu'en passant la langue sur les lèvres ou en baissant brusquement les yeux »<sup>2</sup>.*

### **Ange déchu**

Contrairement à Rosalia qui reste un « *cœur fidèle* »<sup>3</sup>, Angiola fait figure « *d'ange déchu, comme pourrait le suggérer son nom vaguement estropié* »<sup>4</sup> : si Gemara incarnait l'âge d'or pour Rosalia, Angiola y « avait étouffé comme une plante grandie à l'étroit dans un vieux mur »<sup>5</sup>. La rixe des villageois lui « *apportait cet imprévu dont elle escomptait vaguement l'arrivée* » et qu'elle va traquer de Gemara à Palerme, de Rome à Florence, de Florence en Libye, de Libye à Hollywood, dans ses fuites successives qui la font quitter le prince Toio de Trapani, puis Paolo Farina, s'éloigner définitivement, par dureté de sa famille, car « *Angiola n'était pas femme à s'embarrasser d'une famille dérangeant l'image embellie qu'elle présentait de son passé* »<sup>6</sup>. Son désir de s'affranchir de contraintes patriarcales la pousse à adopter les mythes de la modernité, à embrasser la carrière d'actrice, celle d'Angiola Fidès, favorisée par sa liaison avec un riche anglais, sir Junius Stein, admirateur de Mussolini. Par ses ruptures de bans successives, elle détruit le mythe des liens du sang, incarné par Ismène, porte un coup définitif au « *stéréotype, consolidé par le vérisme italien qui a fait de la Sicile un lieu d'attachement à la terre d'origine et aux liens familiaux* »<sup>7</sup>. Aussi peu aimée par Marguerite Yourcenar que Martha Fugger, « *la jeune actrice Angiola Fidès qui sacrifie tout au succès, et pour qui le reste des êtres humains ne sont que des marchepieds, est (...) en passe de devenir une damnée* »<sup>8</sup>.

---

<sup>1</sup> *Denier du rêve*, p. 273.

<sup>2</sup> *Denier du rêve*, p. 196.

<sup>3</sup> *Denier du rêve*, p. 200.

<sup>4</sup> Enrica Restori, op. cit., p. 84.

<sup>5</sup> *Denier du rêve*, p. 196.

<sup>6</sup> *Denier du rêve*, p. 242.

<sup>7</sup> Enrica Restori, op. cit., p. 90.

<sup>8</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 75.

## *Le mythe de Narcisse*

### **La « quête du moi idéal »<sup>1</sup>**

L'épisode du cinéma Mondo illustre la quête du moi idéal poursuivie par Angiola, inspirée par l'histoire tragique de Narcisse qu'Ovide a immortalisé au Livre III de ses *Métamorphoses* : « *Adolescente, elle avait peuplé ses rêves des images de cette Angiola plus heureuse, plus parfaite que soi-même, mais à qui, dans l'avenir, elle se flattait de s'identifier, par une illusion pareille à celle des amants qui croient pouvoir s'unir à l'objet de leur amour. En mourant elle tâcherait d'imiter une de ces morts d'Angiola Fidès. Enfin c'était une rivale. Rien (...) ne lui revenait des désirs soulevés dans l'ombre vers cette femme fatale qui ne pouvait vivre au soleil... Grand Narcisse féminin au bord des ondes lumineuses, elle se cherchait vainement dans le reflet d'Angiola Fidès* »<sup>2</sup>.

### **Le récit d'Ovide**

Le fils du fleuve Céphise et de la nymphe Liriope ne devait vivre, selon Tirésias, que « *s'il ne se connaissait pas* »<sup>3</sup>. Une nymphe, amie d'Echo qu'il avait repoussée, souhaite qu'il puisse aimer et « *ne jamais posséder l'objet de son amour* »<sup>4</sup>, vœu exaucé par Némésis<sup>5</sup>. « *Epris de son image* »<sup>6</sup>, d'un fantôme qui n'en est que le reflet et qu'il ne peut atteindre, il comprend que son image c'est lui, voudrait se séparer de son corps, se frappe la poitrine et les bras, puis meurt sous les yeux d'Echo. Dans le roman, c'est la voix de l'actrice qui reproduit celle de la nymphe : « *Enfin, sa propre voix lui fit retour, comme un écho, répercutée par le mur de toile blanche* »<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> Georgia H. Shurr, *Narcisse : le moi caché chez Yourcenar*, in *Roman, Histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 414.

<sup>2</sup> *Denier du rêve*, p. 241.

<sup>3</sup> Ovide, *Métamorphoses*, Livre III, Edition Les Belles Lettres, 1985, p. 80.

<sup>4</sup> Ovide, *Ibidem*, p. 82.

<sup>5</sup> Némésis, de Rhamnonte, déesse de la vengeance.

<sup>6</sup> Ovide, *Ibidem*, p. 83.

<sup>7</sup> *Denier du rêve*, p. 240.



## Une quête d'identité illusoire

Angiola recherche son double, « *la femme qui faisait battre son cœur* »<sup>1</sup>, à travers la fillette de jadis « *amassant quelques sous pour le cinéma du soir* »<sup>1</sup>, afin de « *jouer (...) de l'intimité de ce fantôme* »<sup>1</sup>, mais elle « *voit sur l'écran l'image exacte du déroulement de sa personnalité* »<sup>2</sup>, car elle n'aperçoit qu'« *une morte* »<sup>3</sup>, un vampire qui « *avait bu tout son sang* »<sup>3</sup> : « *Elle avait tout sacrifié à ce fantôme doué d'ubiquité, gratifié par l'appareil de prise de vues d'une immortalité factice qui n'excluait pas la mort* »<sup>3</sup>, à ce « *monstre d'elle-même* »<sup>4</sup>, « *cette ombre gigantesque* »<sup>4</sup>, dont elle n'était que « *le corps* »<sup>4</sup>. Comme Narcisse, Angiola comprend que son reflet n'est qu'une ombre et que la véritable essence de son être se dérobe. « *Dans le sens freudien, elle mène une double existence en tant qu'elle est à elle-même sa propre fin* »<sup>2</sup>. Elle réalise que sa vie ne peut que reproduire indéfiniment son image, ce qui la conduit à la mort.

## Une Eve serpentine

Angiola mime la danse d'Algénib, l'héroïne du film d'aventures dont elle joue le rôle. « *Une trille de flûte jaillit, aigu comme la langue d'un reptile : elle dansa (...) Angiola ondula imperceptiblement des reins aux épaules, comme une Eve qui se serait amalgamé son serpent* »<sup>4</sup>. Par ses mouvements sensuels, elle éveille le désir chez le Docteur Sarte qui vient d'entrer dans sa loge, s'accroche à ce « *rocher de chair* »<sup>5</sup>, succombe à sa patiente<sup>6</sup>, conformément au mythe biblique : « *Une femme dansait, mensongère, presque insaisissable : une vaine Vénus naissait de l'ondulation des ondes* »<sup>3</sup>. Chacun des deux personnages est à égalité : « *Angiola restait dans son rôle en cédant au désir qu'avait éveillé sa chair d'ombre. Près de cet étranger qui la trompait avec elle-même, elle avait le sentiment d'évincer une rivale. Près de cet anonyme, il se vengeait d'une absente* »<sup>5</sup>, c'est-à-dire de Marcella. L'instant de la noyade des héros du film

---

<sup>1</sup> *Denier du rêve*, p. 239.

<sup>2</sup> Georgia H. Shurr, op. cit., p. 416.

<sup>3</sup> *Denier du rêve*, p. 240.

<sup>4</sup> *Denier du rêve*, p. 241.

<sup>5</sup> *Denier du rêve*, p. 245.

<sup>6</sup> Comme avec Lina Chiari, le docteur Sarte établit une analogie entre l'amour et la chirurgie : « *Cherchant le long de ce corps les points névralgiques du désir, il constatait de nouveau ce qu'ont de médical les gestes de l'amour : l'abandon de cette femme (...) ne différerait pas tant du sursaut, du spasme ou de la docilité d'une patiente* », *Denier du rêve*, p. 245-246.

coïncide avec l'union charnelle des spectateurs : « *La grande vague de plaisir s'apaisa, retomba, laissant remonter à la surface les deux noyés de la chair* »<sup>1</sup>.

### **Une mise en abyme du roman**

De même qu'Angiola voit dans chaque séquence du film la transposition de chaque étape de sa vie, de même, pour Alessandro « *le scénario stupide exprimait ce qui avait été un instant son absurde, sa secrète envie : lui aussi, tout à l'heure, avait souhaité rejoindre Marcella dans l'orgasme de mourir* »<sup>2</sup>. Alors que Marcella rejoint Sophie dans Le Coup de grâce en trouvant dans la mort la jouissance suprême, le docteur Sarte reste au stade de la velléité. Il ne reconnaît même pas en Angiola l'actrice Angiola Fidès. Lui-même, « cet inconnu quelconque est moins réel que Lord Southsea, le héros du film. La noyade dans le Pacifique mime l'échec de leur rencontre. Angiola « *ne parvient qu'à singer sa vie ; (...) les amours de son existence avortent l'un après l'autre comme son unique enfant (...) Près de ce nouveau venu elle n'aurait pu que singer l'amour* »<sup>3</sup>. Tous deux se quittent, ne désirant plus qu'être seuls.

### ***Le mythe de la caverne : le cinéma, ouverture sur l'univers***

Dans La République, Platon montre l'homme enchaîné dans une caverne, capable d'apercevoir seulement l'ombre des idées et de connaître uniquement le reflet de la réalité, avant de sortir de sa prison et de contempler la vérité au dehors. De même, lorsqu'Angiola entra dans la salle de cinéma, « *Le mur de la chambre magique s'écroula ; des vents soufflèrent, sans apporter pourtant une bouffée d'air dans la caverne pleine de spectres, car ce n'étaient eux-mêmes que des fantômes pleins de vents. La salle, commun tunnel, ouvrit sur l'univers* »<sup>4</sup>. Les actualités elles-mêmes présentent une synthèse du temps, « *résidus (...) qui s'éparpilleraient (...) sur le monde, détachés de leurs causes, avant de pourrir comme des feuilles mortes* »<sup>4</sup>. Devant Angiola, « *Le dictateur inaugurerait une*

---

<sup>1</sup> *Denier du rêve*, p. 245-246.

<sup>2</sup> *Denier du rêve*, p. 246.

<sup>3</sup> *Denier du rêve*, p. 248.

<sup>4</sup> *Denier du rêve*, p. 240.

*exposition d'art romain ; des juifs coupables de leur race, franchissaient à la dérobée la frontière du Reich »<sup>1</sup>. Le choix ironique du nom de la firme qui diffuse ces actualités marque l'élargissement de la quête, étendue à l'univers : « Elle n'était pas venue voir ces bouts de scène banales réalisés à grands frais par la firme Univers et Dieu »<sup>1</sup>. La chute d'un clown mime l'histoire de tous les personnages de Denier du rêve : « Un pitre venait de tomber, sans atteindre l'objet qu'il voulait saisir, ne faisant en somme que ce qu'on fait tout la vie »<sup>1</sup>. Le visage d'Angiola remplace le globe terrestre. « Fardé de lumière comme la face éclairée du globe, l'immense visage d'Angiola Fidès tourna lentement sur la nuit (...) avec ses tempes et son front bordé d'une forêt sombre, le vallonement des joues, les lacs des yeux, la faille des lèvres ouvrant sur l'abîme intérieur »<sup>1</sup>. Alessandro voit, lui, la suite de ces actualités, se remémore le discours du Palais Balbo : « Ses mains se crispaient devant cette répétition de son cauchemar ; le film de sa vie tournait à l'envers : le grand geste des drapeaux passait et repassait sur une façade de pierre : un personnage trapu prêchait des enthousiasmes dans le plancton des foules »<sup>2</sup>.*

### ***Une transcription onirique : « les hautes eaux du rêve »***

Comme dans l'épisode de Rosalia, le réel s'évanouit sous l'emprise du songe : « Cette assemblée de fumeurs d'opium, la bouche ouverte comme s'ils suçaient leurs rêves, remâchaient avant de s'endormir les événements de la semaine, comme ces bribes de réalité qui remontent le soir sur la frontière des songes »<sup>3</sup>. La transformation du décor en élément liquide marque l'irruption du rêve, ou de la mort : « Les hautes eaux du rêve envahirent la salle, entraînant avec elle leurs épaves de souvenirs et leur faune de symboles ». La seconde allusion à la chute du clown « butant contre le vide comme Alessandro contre une absente »<sup>4</sup> « révèle l'anxiété presque traumatique avec laquelle le personnage confronte (les) émotions »<sup>5</sup> éprouvées pour Marcella aux images de l'écran qui les ravive. L'envahissement du rêve entraîne une mise en cause du réel tel qu'il est représenté : « Entre le film et la vie, la seule différence, c'est que les spectateurs, ici, savaient qu'on les trompait. Il n'y avait pas de tyrans, puisqu'il n'y avait pas

<sup>1</sup> *Denier du rêve*, p. 240.

<sup>2</sup> *Denier du rêve*, p. 244.

<sup>3</sup> *Denier du rêve*, p. 244-245.

<sup>4</sup> *Denier du rêve*, p. 245.

<sup>5</sup> Joan Howard, *Denier du rêve, une esthétique subversive*, op. cit., p. 324.

*de révoltés ; il n'y avait pas d'êtres, mais des séries de personnages dissociés, au geste arrêté net, que la vitesse soudait les uns aux autres, donnant l'illusion que quelqu'un existait. Il n'y avait pas de morts, mais des ombres d'acteurs. Tout n'était que duperie, plate gesticulation, déclamation creuse sur une surface sonore »<sup>1</sup>.*

### ***Les effets baroques de l'onirisme : la vie comme un « théâtre d'ombres »***

Lorsqu'Angiola se sert de l'écran comme d'un miroir « *pour rectifier une mèche déplacée sur le front d'Angiola Fidès, oubliant qu'elle avait changé de coiffure* »<sup>2</sup>, ou lorsqu'un « *spectateur applaudit à son chant, ne pouvant croire à la surdité de cette face éloquente* »<sup>3</sup> ou lorsqu'elle prolonge avec Alessandro l'illusion cinématographique par l'union charnelle, « *la scène sonde la question des rapports entre le réel et le fictif (...) Ce qui est dramatisé (...) est justement la capacité de la représentation, d'opérer une déformation systématique du réel. (...) Il s'agit de démasquer la nature construite du fictif* »<sup>5</sup>. L'envahissement du rêve rompt la frontière entre le réel et l'imaginaire, entre les personnages réels et leurs doubles : Junius Stein évoque Lord Southsea, Clément Roux le peintre français, le ténor lyrique le radjah aux dents splendides, l'attentat de Marcella le coup de feu d'Algénib. La « *perception angoissée* » du réel rappelle « *l'inquiétude baroque* »<sup>6</sup>. « *L'onirisme produit des effets baroques sur le récit. Il incorpore l'ambiguïté au texte (...) efface les coordonnées temporelles (...) et spatiales (...) Les identités floues et changeantes des personnages (...) se confondent, soit par leurs noms mythologiques, soit par leur identification aux vedettes d'un film* »<sup>7</sup>.

### ***L'expression d'une Weltanschauung***

Il ne faudrait pas croire cependant que ces effets baroques aient une visée purement esthétique. La duplicité d'Angiola « *est élue en qualité universelle*

---

<sup>1</sup> *Denier du rêve*, p. 245.

<sup>2</sup> *Denier du rêve*, p. 240.

<sup>3</sup> *Denier du rêve*, p. 241.

<sup>4</sup> Joan Howard, op. cit., p. 323.

<sup>5</sup> Joan Howard, op. cit., p. 324

<sup>6</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 213.

<sup>7</sup> Carmen Ana Pont, op. cit., p. 194-195.

de la condition humaine, et la confusion entre la réalité et son image devient absolue »<sup>1</sup>. La conception de la vie livrée par le spectacle : - « *duperie, plate gesticulation, déclamation creuse sur une surface sonore* »<sup>2</sup> - constitue bien une dénonciation de la rhétorique fasciste et de toute forme de vie illusoire, fragmentée, vide de sens, partagée par certains personnages de *Denier du rêve*. L'épisode du cinéma Mondo, - « *reproduction mythifiée de l'univers* »<sup>3</sup> -, « *exprime une vision métaphysique sur la vie interprétée comme (...) lutte (...) entre les lois et essences générales (...) et les existences que leur oppose la destinée* »<sup>4</sup>. Le choix d'un terme aussi ambitieux que « Mondo » pour désigner le lieu où se déroule un film bête comme tout et un amour avorté « *suggère une expansion (...) cosmique et métaphysique de la problématique en cause : l'univers vu comme jeu polyphonique de langages dont les points d'intersection aléatoires s'établissent dans le plus parfait décalage par rapport aux aspirations conscientes des falots qui s'y débattent* »<sup>5</sup>.

L'élargissement de la quête fait sentir aux lecteurs que leur « *propre expérience ressemble beaucoup à celle des personnages dont les vaines luttes font la substance de cette œuvre* »<sup>6</sup>. La fin du film marque un retour des « *spectateurs exorcisés* »<sup>7</sup> à la réalité, de même que la fin du roman présente Alessandro égal à lui-même : - « *Alessandro ne dort pas (...) Retenu à la permanence du parti, blême, décomposé de fatigue, mais très maître de soi, il explique à un personnage haut placé ce qu'il sait des agissements de sa femme dans ces derniers mois, c'est-à-dire presque rien* »<sup>8</sup> - Angiola respire, calme et sereine, dans une chambre du César-Palace : « *Une nuit de luxe tapisse la chambre où Angiola sommeille dans les draps d'Angiola Fidès. Son visage démaquillé, tranquille, ça et là recouvert par ses cheveux qui bougent, de la même innocente beauté que ses seins et ses bras nus* »<sup>9</sup>. Au dehors, Oreste Mazinunzi se grise sous une tonnelle.

---

<sup>1</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 181.

<sup>2</sup> *Denier du rêve*, p. 245.

<sup>3</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 193.

<sup>4</sup> Paul Joret, *Du Comique au cosmique et vice versa (...)*, op. cit., p. 270.

<sup>5</sup> Paul Joret, *Du Comique au cosmique et vice versa (...)*, op. cit., p. 270.

<sup>6</sup> Joan Howard, op. cit., p. 327.

<sup>7</sup> *Denier du rêve*, p. 248.

<sup>8</sup> *Denier du rêve*, p. 277.

<sup>9</sup> *Denier du rêve*, p. 278.

## *L'ivresse bachique de l'employé des eaux*

### **La quête de vérité : « l'âme romaine »<sup>1</sup> populaire**

Oreste Marinunzi, gendre de la mère Dida dont il a épousé la fille Attilia incarne le dernier rêve procuré par la pièce de six lires, jetée dans la fontaine de Trevi par Clément Roux, dans l'intention, non pas de revenir dans la Ville, mais de « *voir autre chose, du vrai neuf, avec des yeux frais, des yeux lavés, des yeux purs...* »<sup>2</sup>. Présenté comme cupide, Dida craint qu'il la « *saigne* »<sup>3</sup> « *un de ces jours, pour s'emparer de l'argent placé dans un petit sac de peau dissimulé par sa robe* »<sup>4</sup> ; elle renonce à passer la nuit au Trastevere pour ne rien devoir à « *ce scélérat* ».

Par une curieuse ironie du sort, il exerce l'emploi d'ouvrier du service des Eaux, seul témoin de la rencontre de Clément Roux et de Massimo, au moment où il travaille « *sur la chaussée à réparer d'urgence une fuite* »<sup>2</sup>. C'est dans le décor baroque et mythique de la Place de Trevi qu'Oreste réalise « *le coup de la fontaine* »<sup>5</sup> qu'il veut garder pour lui : « *Sur la Place de Trevi où une onde noire coulait au pied de Neptune de pierre, Oreste Marinunzi, l'ouvrier de service des Eaux, ayant réparé sa fuite, enjambe rapidement la balustrade du bassin, plongea les deux mains dans l'anfractuosité d'un rocher, racla au hasard, et en retira quelques pièces de monnaie jetées à l'eau par des imbéciles (...) sa pêche était maigre, la pièce la plus importante n'était que de dix lires* »<sup>5</sup>. La perspective vériste retient le décor de son pauvre logis du Trastevere, où tout est prêt pour un accouchement, « *Vers les huit heures, Oreste avait laissé derrière soi au Trastevere leurs deux pièces sens dessus dessous, des bassines d'eau, du bouillon et du café réchauffé par les voisines, des cierges bénits allumés devant la Madone, des femmes agitées et bavardes, et Attilia ruisselante de sueur, les chevaux défaits, toute pâle. Ce n'était pas une de ces occasions où un homme de plaisir à rentrer chez soi* »<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Selon Jean Pabion, trois personnages incarnent plus particulièrement « l'âme romaine » : Giulio Lovisi, Oreste Marinunzi, et surtout la mère Dida (*Du puzzle romanesque au puzzle italien dans Denier du rêve*, op. cit., p. 130).

<sup>2</sup> *Denier du rêve*, p. 275.

<sup>3</sup> « *A cause de cet argent, son gendre Marinunzi la saignerait un de ces jours* », *Denier du rêve*, p. 256.

<sup>4</sup> *Denier du rêve*, p. 260.

<sup>5</sup> « *Il pense (...) rappeler ses camarades d'équipe pour leur offrir une tournée, mais (...) il n'était pas bon que trop de gens connussent le coup de la fontaine* », *Denier du rêve*, p. 280.

Le style indirect libre retrace les étapes de sa prise de décision : « Avec ça, il aurait tout au plus de quoi s'acheter une cravate pour le baptême, ou une ou deux bouteilles d'Asti pour boire en famille à la santé de l'accouchée (...) A dire vrai, ni Attilia ni lui n'avaient besoin de ce quatrième, mais quand les enfants viennent, comment faire ? »<sup>1</sup>. Sa veulerie et sa mauvaise foi l'inclinent à gagner une petite taverne à côté de la gare, à la porte « doublée à l'intérieur d'un rideau de perles »<sup>2</sup>, comme en été : « C'était même plus décent de laisser les femmes se débrouiller entre elles »<sup>2</sup>. Le café joue le rôle « de lieu bien réel de vie »<sup>3</sup>, - « la vie romaine populaire dans des milieux souvent très simples »<sup>4</sup>, « un groupe de cheminots, et deux Allemands aux genoux nus, des havresacs entre les jambes »<sup>2</sup>, et de scène de théâtre où « les personnages forment une microsociété dont la diversité contribue à produire un indiscutable effet de réel »<sup>5</sup>.

Choisissant de boire seul, Oreste tourne le dos aux deux groupes du café pour commander « une bouteille de vin de Graziano »<sup>2</sup> et s'apprêter « à boire en connaisseur, d'un air fin »<sup>2</sup>, - trait d'humour cocasse destiné à relever « la pureté » de ses intentions – Les deux seuls éléments mentionnés du décor – « une photographie du dictateur soutenue par trois punaises », et « une affiche où l'on voyait une belle fille d'Amalfi ramasser des oranges dans son tablier »<sup>2</sup> complètent la perspective vériste qui montre l'adhésion populaire au fascisme, son incapacité à résister à la propagande : « Oreste leva son verre à la santé du chef de l'Etat : dans sa jeunesse, il avait payé régulièrement sa cotisation au parti socialiste : cet argent-là, on aurait aussi bien pu le boire. Maintenant, en sa qualité de chef de famille, Oreste Marinunzi en tenait pour le parti de l'ordre : il savait honorer comme il convient un grand homme, un homme qui parlait haut, qui en remontrait aux étrangers, un homme grâce à qui le pays compterait lors de la prochaine guerre. Des enfants, il en fallait pour faire un grand peuple »<sup>2</sup>.

### **La séquence onirique : l'emprise de l'ivresse**

L'aveuglement politique prépare le glissement dans le rêve, qui opère une modification sensible de la réalité, des coordonnées spatio-temporelles, l'apparition de fantasmes agressifs, bientôt suivis d'un acmé de la jouissance, d'un

<sup>1</sup> *Denier du rêve*, p. 280.

<sup>2</sup> *Denier du rêve*, p. 281.

<sup>3</sup> Jean Pabion, op. cit., p. 132.

<sup>4</sup> *Les Yeux ouverts*, p. 81.

<sup>5</sup> Jean-Pierre Castellani, *Dramaturgie de l'espace romain à travers Denier du rêve et Rendre à César*, op. cit., p. 149.

dédoublément de la personnalité, d'une impression de toute puissance et d'une plongée dans l'inconscient provoquant la chute et le summum de la béatitude confondue avec la mort. Chacune des trois bouteilles fait gravir un palier : « la première (...) lui rendit confiance : les couches d'Attilia seraient faciles, parce que c'était la pleine lune (...) La deuxième bouteille était meilleure que la première. La distance doubla entre lui et la chambre où Attilia criait entre les mains des voisines (...) Une délicate tristesse émanait de la seconde bouteille (...) Voluptueusement, il s'imagina étrangeant la vieille, inventa des détails précis, dégusta tout le délice qu'il y aurait à s'emparer sous ses yeux du petit sac de peau où elle cachait le bien (...) Et pour consoler cet Oreste à qui tout le monde manquait de respect, il commanda du rhum avec la seconde bouteille »<sup>1</sup>.

Le rhum a le même effet sur Oreste que le cognac sur Sophie, dans Le Coup de grâce : « Une modification pareille à un changement de vitesse se produisit dans le rythme de son ivresse »<sup>2</sup>. Le glissement dans l'onirisme se traduit par un oubli de soi qui coïncide avec l'acmé de la jouissance, prémisse de la mort. De même que « le scénario stupide » de l'union sexuelle avec Angiola exprimait la « secrète envie » d'Alessandro « de rejoindre Marcella dans l'orgasme de mourir »<sup>3</sup>, de même Oreste, « le bouffon de la comédie et l'héroïne de la tragédie ont tous deux par des moyens opposés cherché à nier l'univers qui les entourait. Leur effort est identique. Le rêve a triomphé de la réalité »<sup>4</sup>, car « Il ne s'agissait plus de boire pour boire, mais pour arriver à un moment suprême, comme avec une femme, pour atteindre à un état sublime où Oreste Marinunzi ne comptait plus »<sup>5</sup>.

### **La transfiguration mythique : Dionysos**

L'accès à cet « état sublime » coïncide avec une divinisation : Oreste « rentre dans le cycle de la vie universelle »<sup>5</sup>, dans le sein de Dionysos, - fils de Sémélé foudroyée par l'orage de Zeus - : « Une splendeur perçue de lui seul le recouvrir comme un manteau de pourpre ; des grappes de raisins sauvages s'emmêlèrent à ses mèches de cheveux »<sup>6</sup>. Au fil des cinq « lampées », le « dieu

<sup>1</sup> *Denier du rêve*, p. 281-282.

<sup>2</sup> *Denier du rêve*, p. 282.

<sup>3</sup> *Denier du rêve*, p. 246.

<sup>4</sup> Agnès-Laure Sauvebelle, *La ville éternelle et l'éternel retour*, in Marguerite Yourcenar et la Méditerranée, op. cit., p. 112.

<sup>5</sup> *Denier du rêve*, p. 283.

<sup>6</sup> André Bonnard, *Les dieux de la Grèce*, Le Club français du livre, 1963, p. 206.



*consolateur* » et « *Libérateur* »<sup>1</sup> favorise « *la communion des créatures* »<sup>2</sup>, l'instauration de la bonté et de la fraternité universelle, l'élimination des méchants : « *La première lampée fit de lui le légataire universel de mère Dida et le propriétaire de Ponte Porzio : on emménageait à la campagne avec Attilia et les quatre enfants : Tullia, Marie et ce surnois d'Ilario avaient subitement disparu éliminés de l'univers par un acte de volonté divine (...) Heureux comme un riche, il devint bon : Ilario et ses jumelles de sœurs eurent le droit d'occuper une cahute au fond du jardin (...) Le neveu du patron (...) lui parut (...) un ami, un vrai, sur lequel on pouvait compter autant et plus que sur un père* »<sup>3</sup>. La mythification ne va pas cependant sans quelque ambiguïté, qui entraîne un comique grinçant dû à la confusion des valeurs : « *La troisième lampée le fit puissant : il crut nécessaire de se lever pour prononcer un grand discours comme celui de la veille, et Oreste Marinunzi, ayant doublé le prix des salaires, baissé le prix des vivres, gagné une guerre et obtenu à jamais sa place au soleil, se rassit heureux comme un roi ou plutôt comme un dictateur* »<sup>4</sup>.

### **Valse vertigineuse et entrée dans la nuit**

« *L'éclatement de l'espace et du temps, la multiplication des valeurs sémantiques du réel* »<sup>5</sup> favorisent l'attention aux détails, la naissance de pensées insolites : « *A la quatrième lampée, des idées qu'il n'avait pas l'habitude d'avoir lui vinrent à l'esprit ; il pensa, il regarda le calendrier (...) et il se demanda ce que ça signifie, le jour, la nuit et l'année* »<sup>4</sup>... Les mouches suspendues au papier gommé évoquent l'image universelle de la déambulation des hommes sur le globe terrestre : « *il se dit qu'en somme c'est comme ça, la tête en bas, que les hommes marchent sur cette grosse boule qui tourne* »<sup>4</sup>. Ce « *tournoiement planétaire* », déjà évoqué par Stanislas dans *La Nouvelle Eurydice*, annonce la valse majestueuse « *qui confond les éléments du décor et emporte tout dans la chute ; les murs, le calendrier aux murs, l'affiche aux oranges et sa propre main essayant vainement de stabiliser une bouteille* »<sup>4</sup>. La dernière phrase du roman marque l'entrée dans la nuit heureuse de l'oubli : « *Une lampée de plus, et ses yeux se fermèrent comme si la nuit, malgré tout, valait mieux que le spectacle d'une salle*

<sup>1</sup> André Bonnard, op. cit., p. 198 et 201.

<sup>2</sup> André Bonnard, op. cit., p. 206.

<sup>3</sup> *Denier du rêve*, p. 283-284.

<sup>4</sup> *Denier du rêve*, p. 284.

<sup>5</sup> Maria Cavazutti, *Maladie et rites magiques dans Maléfice* in Marguerite Yourcenar et la Méditerranée, op. cit., p. 104.

*d'auberge ; le point d'appui du mur manqua au dossier de sa chaise : il roula sur le sol sans s'apercevoir qu'il tombait, et il fut heureux comme un mort »<sup>1</sup>.*

### **De la symbolique de l'eau à la symbolique du vin : le retour à l'universel**

Parti de la fontaine de Trevi, - où « *l'onde noire coulant au pied de Neptune de pierre* » évoque « *le fleuve infernal* »<sup>2</sup> qui s'élargit sous les pas de Marcella, ou Rome elle-même, « *sise au bord du Léthé* »<sup>3</sup> -, fontaine qui représente un « *lieu significatif* » chargé de « *toute une symbolique de l'eau et du retour/départ* »<sup>4</sup>, Oreste se fond dans l'inondation de nuit qui, couvrant « *la moitié du monde* », anesthésie Rome. En présentant « *l'ouvrier des eaux (sombtant) dans l'épais sommeil voisin de la mort* »<sup>5</sup>, Marguerite Yourcenar réconcilie le rêve et la réalité, pour les fondre « *en un tout qui est la vie* »<sup>6</sup>. Marinunzi rejoint le narrateur dans sa quête de l'universel : « *Je tâche de montrer à la fois les rapports conscients et inconscients entre ces différents êtres humains vivant en même temps, dans une même ville, ou plutôt dans un même monde et ce monde impersonnel, non humain, plus ouvert et plus secret que le leur, et qui participe à la fois de plusieurs catégories du temps* »<sup>7</sup>. Du temps onirique au temps mythique et cosmique, la Ville éternelle rassemble en son centre tous ces individus éparés qui ont pu s'y rencontrer.

### **III. De « la réalité topique » à la Ville éternelle : Rome ou l'unité retrouvée**

On pourrait appliquer à Denier du rêve l'observation qui inspire à Marguerite Yourcenar Anna, soror... : « *Jamais invention romanesque ne fut plus immédiatement inspirée par les lieux où on la plaçait* »<sup>8</sup>. L'évocation de Rome, dans le récit, comme celle de Naples, dans la nouvelle, montre, en effet, « *l'effort*

---

<sup>1</sup> *Denier du rêve*, p. 284

<sup>2</sup> *Denier du rêve*, p. 236.

<sup>3</sup> *Denier du rêve*, p. 277.

<sup>4</sup> Jean Pabion, op. cit., p. 132.

<sup>5</sup> Agnès-Laure Sauvebelle, op. cit., p. 112.

<sup>6</sup> *Denier du rêve*, Préface, p. 164.

<sup>7</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 163.

<sup>8</sup> *Anna, soror...*, Postface, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 936.

d'atteindre à cette réalité topique, (...) étroitement liée au lieu et au temps, qui seule (...) paraît (à l'auteur) tout à fait probante »<sup>1</sup>.

La ville de Denier du rêve offre « un cadre très délimité (...) allant de Piazza del Popolo à Piazza Venezia en suivant (...) la via del Corso »<sup>2</sup>. C'est « le cadre spatial central »<sup>3</sup> du récit « qui (...) amalgame et rend crédibles les personnages ambigus qui la parcourent (...), une ville très concrète, celle de l'an XI de l'ère fasciste, mais c'est surtout une ville mythique, la Ville Eternelle, invoquée par Clément Roux au chapitre VIII, une cité<sup>4</sup> « faite de couches superposées où les différents aspects du passé<sup>5</sup> (- des vestiges de l'antiquité aux fontaines baroques -)<sup>4</sup> affleurent à chaque moment »<sup>5</sup>.

Marguerite Yourcenar « présente une authentique topographie de Rome, (...) représentation graphique d'un espace géographique ou (...) configuration singulière d'un lieu »<sup>6</sup>. Qu'il s'agisse de Paolo Farina, de Lina Chiari, de Giulio Lovisi, des sœurs di Credo, de Marcella, de Dida ou de Clément Roux, tous les personnages « convergent pour des motifs particuliers à Rome, la Ville Eternelle, carrefour de destins et de cultures, point de repère historique et mythique »<sup>7</sup>.

L'ambition de l'empereur Hadrien est réalisée : « - Rome n'est plus dans Rome : elle doit périr ou s'égaliser désormais à la moitié du monde - »<sup>8</sup>. La ville, qu'il osa « le premier qualifier d'éternelle »<sup>9</sup> présente plusieurs visages : celui de centre du monde, tout d'abord, - centre commercial attractif, centre politique ensuite, carrefour touristique et creuset des arts, ville plus grande et plus belle qu'aucune autre au monde pour la Mère Dida qui embrasse trente ans de son histoire -. La capitale apparaît aussi comme la strate ultime de couches superposées qui compose la Rome antique des Antonins, la Rome médiévale, la Rome baroque de la Renaissance et, enfin, la Rome de l'an XI du fascisme, -

---

<sup>1</sup> Anna, *soror...*, Postface, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 938.

<sup>2</sup> Françoise Bonali-Fiquet, *Rome mythique, Rome baroque dans Denier du rêve*, in *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 61.

<sup>3</sup> Brian Gill, *Marguerite Yourcenar et Michel Butor : Rome elliptique, Rome périphérique*, in *La ville de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 288.

<sup>4</sup> Françoise Bonali-Fiquet, *Ibidem*, p. 60-61.

<sup>5</sup> Propos de Marguerite Yourcenar, recueillis par Jean-Claude Texier, *Rencontre avec Marguerite Yourcenar, La Croix*, 19-20 septembre 1971 in *Marguerite Yourcenar, Portrait d'une voix*, op. cit., p. 123.

<sup>6</sup> Jean-Pierre Castellani, *Dramaturgie de l'espace romain à travers Denier du rêve et Rendre à César* in *La ville de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 148.

<sup>7</sup> Enrica Restori, *De Vénus à Kali, Angiola di Credo, Un personnage féminin au croisement des mythes*, in *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, op. cit., p. 83-84.

<sup>8</sup> *Mémoires d'Hadrien*, *Œuvres romanesques*, p. 370.

<sup>9</sup> *Mémoires d'Hadrien*, *Œuvres romanesques*, p. 371.

autant de visages que découvre la promenade de Clément Roux, figure emblématique de l'artiste qui incarne le destin de l'« *Urbs aeterna* » et aspire à l'éternité. Rome connaît enfin une apothéose lyrique dans l'évocation de la nuit grandiose qui mêle tous les personnages et fusionne tous les règnes et toutes les époques, car « *les routes de l'espace croisent toujours celles du temps* »<sup>1</sup>.

## ***Rome, comme centre du monde***

### **Lieu d'attraction commerciale**

Le manuscrit de la deuxième version du roman, légué en 1978 à la Houghton Library de l'Université de Harvard présente un graphique précieux qui reproduit le cadre de l'action et groupe les lieux essentiels en deux rubriques : « *Réel* » et « *Imaginaire* »<sup>2</sup>. La première cite en tête le Corso, - « *lieu emblématique de la zone commerciale de Rome* »<sup>3</sup> - c'est le long de cette rue « *dont les magasins commencent à ouvrir* »<sup>4</sup> que marche Lina Chiari, c'est le Corso qu'elle retrouve le soir, « *encombré de bruit et de poussière* »<sup>5</sup> et qui défile dans le miroir où elle se maquille. Giulio Lovisi y tient, depuis trente ans, une boutique de parfumerie. C'est à l'angle du Corso que débouche Marcella, face au Palais Balbo, avant de tourner à droite. « *L'attraction de la capitale* »<sup>6</sup> joue aussi pour Paolo Farina qui trouve en elle un lieu de plaisirs, comme Miss Jones qui déjeune « *dans un tea-room anglais de la place d'Espagne* »<sup>7</sup>. Cette « *riche artère commerçante du centre qui se déroule sur quinze cents mètres environ en empruntant le parcours urbain de l'antique via Flaminia* »<sup>8</sup> sert de point de contact entre les personnages, puisque dans le cabinet du Docteur Sarte, situé dans cette rue, se rendent Lina Chiari, Clément Roux, Vanna Lovisi, sa fille Mimi et se rencontrent Marcella et Carlo Stevo. Si l'animation de la rue, les cris des vendeurs

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *La Tour de la prison, Voyages dans l'espace et voyages dans le temps*, in *Essais et Mémoires*, op. cit., p. 695.

<sup>2</sup> Françoise Bonali-Fiquet, dans son article *La Rome de Denier du rêve ou les modalités de réécriture* reproduit ce graphique qui figure à la page 108, ou feuillet 54 verso, du manuscrit de *Denier du rêve*, deuxième version, in *La Ville de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 135.

<sup>3</sup> Jean-Pierre Castellani, *Dramaturgie de l'espace romain à travers Denier du rêve* (...) in *La Ville de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 148.

<sup>4</sup> *Denier du rêve*, p. 170.

<sup>5</sup> *Denier du rêve*, p. 174.

<sup>6</sup> *Denier du rêve*, p. 168.

<sup>7</sup> *Denier du rêve*, p. 126.

<sup>8</sup> Françoise Bonali-Fiquet, op. cit., p. 61.

de journaux, l'affiche du cinéma inscrivent le second épisode dans le cadre du réel, les autres épisodes regroupent des lieux que Marguerite Yourcenar place dans la rubrique « *Imaginaire* » car le nom qu'elle leur donne<sup>1</sup> « *ne figure sur aucun plan de Rome* »<sup>2</sup>, ce qui correspond à sa volonté déclarée d'écrire un «  *récit mi-réaliste, mi symbolique* »<sup>3</sup>.

### Centre politique : nœud de l'action

Tous les lieux marqués par la préparation de l'attentat sont volontairement transposés, qu'il s'agisse des lieux clos, à l'atmosphère calfeutrée, comme l'église Sainte-Marie-Mineure où la fresque du Caravage, recherchée par Clément Roux, permet une identification avec « *Santa-Maria del Popolo, au pied du Pincio* »<sup>4</sup>, à moins qu'il s'agisse de Saint-Louis-des-Français<sup>5</sup>, ou de Sainte-Marie-Majeure, dans l'Esquilin<sup>6</sup>. La via Fosca, où habitent Rosalia di Credo et Marcella qui y tient un magasin de graines, rue latérale du Corso, proviendrait de « *la contamination d'un nom réel, via Fosca (...) entre Piazza-Navona et la Chiesa Nuova et de l'adjectif « fosco » (...) sombre en Italien* », tandis que la place Saint-Jean Martyr d'où Marcella tire sur le dictateur désigne la place San Marco, où le Duce vient de s'adresser à la foule du balcon du Palais Balbo (en réalité Palais Venezia)<sup>7</sup>.

La transformation des toponymes ne semble pas répondre à un souci de dérouter le lecteur, mais de permettre le passage d'un espace « *terrestre, matériel* » à un autre espace, « *symbolique, allégorique* »<sup>8</sup> du destin des personnages, tel le magasin de grains de la rue Fosca « *où couvait, sous cette Rome devenue impériale, tout le pur fanatisme des jeunes sectes persécutées* »<sup>9</sup>, telle la place Saint-Jean-Martyr où, par une sorte d'ironie du sort le chef de l'Etat

---

<sup>1</sup> *Denier du rêve*, p. 170.

<sup>2</sup> Françoise Bonali-Fiquet, op. cit., p. 62.

<sup>3</sup> *Denier du rêve*, Préface, p. 161.

<sup>4</sup> Selon Françoise Bonali-Fiquet, Santa-Maria del Popolo contient, dans la chapelle Cesari, deux tableaux, peints en 1601, La conversion de Saint-Paul et La Crucifixion de Saint-Pierre.

<sup>5</sup> Françoise Bonali-Fiquet rappelle que la chapelle Contarelli de Saint-Louis des Français présente un tableau, La Vocation de Saint-Mathieu, où figurent deux personnages mentionnés par Clément Roux dans *Rendre à César*, op. cit., p. 50, mais cette précision n'apparaît pas dans *Denier du rêve*.

<sup>6</sup> Selon Manuela Ledesma, « Le nom Sainte-Marie-Mineure semble calqué sur celui de Sainte-Marie-Majeure, dans l'Esquilin », *Les villes dans l'iconographie yourcenarienne*, in *La Ville de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 245.

<sup>7</sup> Toutes ses indications sont fournies par Françoise Bonali-Fiquet, *Ibidem*, p. 66.

<sup>8</sup> Jean-Pierre Castellani, op. cit., p. 151.

<sup>9</sup> *Denier du rêve*, p. 210.

échappe au sort des Saints Apôtres : « *Ces lieux volontairement translittérarisés* »<sup>1</sup> laissent transparaître « *un souci d'universalité* »<sup>1</sup> qui fait coïncider « *la Rome de l'an XI du fascisme et la Ville Eternelle* »<sup>2</sup>.

### **Cœur de l'empire, centre touristique**

La capitale apparaît à la fois comme le point de départ d'où l'on émigre pour l'étranger : c'est le cas de Nanni, le fils de Dida, qui « *prit le train pour Naples et le paquebot pour Buenos-Aires* »<sup>3</sup>. Rome offre un lieu de villégiature aux touristes étrangers comme Miss Jones qui, après avoir accepté une place au pair dans une pension de Sicile, visite l'intérieur du Dôme de Saint-Pierre, avant de regagner l'Angleterre, comme Clément Roux, peintre français originaire d'Hazebrouck, qui reconnaît « *des coins, des balcons des portes* »<sup>4</sup>, dans les quartiers parcourus jadis, comme l'australien Sir Junius Stein, pour lequel Wall Street et la Bourse de Londres incarnent « *Le Capitole et (la) poche Turpéienne* »<sup>5</sup>. Alors que la plupart des personnages habitent à l'extérieur de Rome – Paolo Farina en Toscane, Giulio à Ostie, les di Credo en Sicile, Dida à Ponte Porzio -, « *le voyage (...) en quête de leur existence les amène au centre de leur recherche* »<sup>6</sup>, à Rome si grande et si belle qu'elle attire nombre d'étrangers qui voient en elle un « *creuset* » des arts, - image chère à l'Empereur Hadrien : - « *Rome, le creuset mais aussi la fournaise, et le métal qui bout (...) l'un des lieux au monde où l'homme aura le plus tumultueusement vécu* »<sup>7</sup> - : Sir Junius Stein consacre au passé les premières heures de son séjour à Rome, se traîne « *dans les musées comme à travers le hall d'une interminable gare de marbre d'où l'on partirait pour toutes les directions du temps* »<sup>3</sup>. Massimo reconnaît Clément Roux pour avoir vu son portrait « *à la Triennale d'art moderne* »<sup>8</sup> où il a repéré « *une petite toile de jeunesse représentant un coin de Rome, un paysage de ruines très*

---

<sup>1</sup> Manuela Ledesma, *Les villes dans l'iconographie yourcenarienne*, in *La Ville de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 246.

<sup>2</sup> *Histoire et examen d'une pièce, Rendre à César*, op. cit., p. 10.

<sup>3</sup> *Denier du rêve*, p. 253.

<sup>4</sup> *Denier du rêve*, p. 265.

<sup>5</sup> *Denier du rêve*, p. 239.

<sup>6</sup> Jean-Pierre Castellani, op. cit., p. 162.

<sup>7</sup> *Mémoires d'Hadrien, Œuvres romanesques*, p. 162.

<sup>8</sup> *Denier du rêve*, p. 265. Selon Françoise Bonali-Fiquet, *La Rome de Denier du rêve ou les modalités d'une réécriture*, op. cit., note 22, p. 143, « Rome n'avait pas de Triennale, mais une quadriennale d'Arte Nazionale (la première se tint de janvier à juin 1931). Les Triennale se tenaient à Milan où se déroula, en 1933, la V<sup>e</sup> Mostra Triennale delle Arte decorative... »

humaines »<sup>1</sup>... De toutes ses œuvres, la mère Dida, marchande de fleurs ne reconnaît que « *le grand monument blanc (...) au fond de la place, (qui) avait poussé sous ses yeux* »<sup>2</sup>, dans lequel il faut reconnaître le Vittoriano<sup>3</sup>, monument à Vittorio Emanuele II, édification récente portant la trace de la politique de grandeur de l'époque fasciste et des travaux d'embellissement qui contribuent à enlaidir la capitale, selon Clément Roux.

### ***Un être élémentaire : la mère Dida***

#### **Le mythe de la Terre**

Avec la mère Dida, née à « *Bagnani, sur l'Anio* »<sup>4</sup>, en un temps mythique – « *il y avait bien longtemps, avant même que le roi ne fût entré dans Rome* »<sup>1</sup> -, donc avant 1870, - date de la prise de Rome, qui consacre la réalisation de l'Unité Italienne, sous l'impulsion de Vitor-Emmanuel II, et de Cavour, « *la vieille femme dont la vie a été dure et qui est dure envers autrui comme envers elle-même* »<sup>5</sup>, « *nous retrouvons le mythe de la terre* »<sup>2</sup> qu'elle incarne « *sous son aspect le plus rude, le plus raviné* »<sup>2</sup>. Créature végétale, cette femme de la campagne illustre « *les rapports entre les êtres humains et ce monde impersonnel (...) qui participe à plusieurs catégories du temps* »<sup>6</sup> -, objet d'étude essentiel qu'assigne Marguerite Yourcenar à Denier du rêve : « *Jeune, la mère Dida avait ressemblé aux fleurs, vieille elle ressemblait aux troncs d'arbres (...) Ses grandes mains noueuses ramaient autour d'elles comme des branches, ses pieds lents à se mouvoir collaient au sol comme s'ils étaient plantés. Ses enfants morts pourrissaient au cimetière comme des feuilles de Novembre.*<sup>7</sup> (...) On la disait mauvaise : elle était dure comme la terre, avide comme la racine qui cherche sa subsistance, étranglant dans l'ombre les racines les plus faibles, violente comme l'eau et sournoise comme elle. Pour des générations de créatures végétales, elle avait été la Bonne Mère et l'impitoyable Parque (...) »<sup>8</sup>. Cette identification la

---

<sup>1</sup> *Denier du rêve*, p. 265.

<sup>2</sup> *Denier du rêve*, p. 254.

<sup>3</sup> Précision donnée par Françoise Bonali-Fiquet, *La Rome de Denier du rêve (...)*, op. cit., p. 141.

<sup>4</sup> *Denier du rêve*, p. 252.

<sup>5</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 90.

<sup>6</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 163.

<sup>7</sup> *Denier du rêve*, p. 251.

<sup>8</sup> *Denier du rêve*, p. 255.

rapproche de Rome, « symbole de cette survie qui vise à l'éternel »<sup>1</sup>, selon le vœu de l'Empereur Hadrien : « Rome, que j'osai le premier qualifier d'éternelle, s'assimilerait aux déesses mères des cultes de l'Asie (...) toute création humaine qui prétend à l'éternité doit s'adapter aux rythmes changeants des grands objets naturels, s'accorder au temps des astres... »<sup>2</sup>.

### Mémoire du peuple italien

Dida a été le témoin de l'époque qui précède la Seconde Guerre Mondiale, du demi-siècle qui suit le Risorgimento<sup>3</sup>, car elle a survécu à un roi, - Humbert 1<sup>er</sup>, assassiné par l'anarchiste Bresci le 29 juillet 1900, et à trois papes, - Léon XIII, Pie X, Benoit XV -, ainsi qu'aux temps durs de la Grande Guerre, où son fils fut tué à Caporetto, en octobre 1917. Elle incarne l'âme romaine populaire de cette époque, symbole de « l'Italie prolifique des familles nombreuses »<sup>4</sup> qui ne peut garder tous ses enfants : « elle avait eu tant de frères et sœurs que leurs noms lui sortaient de la tête »<sup>5</sup> et « peut-être huit ou neuf »<sup>5</sup> (enfants), y compris ceux qui étaient morts. Elle « entretient avec la religion un rapport primitif, instinctif, presque païen »<sup>4</sup>, empreint de naïveté populaire : « Ses Bons Dieux eux-mêmes étaient ses espèces de grandes fleurs. Le petit bout de Jésus naissait au temps de Noël, faible et frais comme une primevère ; à Pâques (...) il expirait sur l'arbre de la Croix. C'était la preuve qu'il était Dieu car on ne vit pas trente ans dans l'espace de douze semaines »<sup>5</sup>. Mère nourricière, elle élève ses frères et sœurs, « tous ses agneaux du bon Dieu, mais heureusement, quand le Seigneur donne l'agneau, il donne aussi l'herbe »<sup>6</sup>. Par dureté, elle refuse de donner ses roses au près Cicca qui la menace d'aller en enfer et de « ressusciter au Jugement dernier le poing fermé »<sup>7</sup>, selon la formule de Dante, - ce qui lui vaut l'exclamation « Accident »<sup>7</sup>, qui reproduit l'« Accidenti »- italien -, mais elle se signe devant le cadavre de Marcella, en pensant à sa propre mort et, par superstition, pour se

---

<sup>1</sup> Carminella Biondi, *De la forêt primordiale à la ville dénaturée*, in *La Ville de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 204.

<sup>2</sup> *Mémoires d'Hadrien, Œuvres romanesques*, p. 371.

<sup>3</sup> Le mot « Risorgimento », signifiant « Résurrection », désigne le mouvement national italien. A l'origine, il désigne un journal, *Le Risorgimento*, créé par Cavour, dont le titre présage la résurrection du peuple italien.

<sup>4</sup> Jean Pabion, *Du puzzle romanesque au peuple italien dans Denier du rêve*, in *La Ville de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 131.

<sup>5</sup> *Denier du rêve*, p. 251.

<sup>6</sup> *Denier du rêve*, p. 252.

<sup>7</sup> *Denier du rêve*, p. 256.



concilier « *les puissances invisibles* »<sup>1</sup>, donne le denier à Clément Roux qu'elle prend pour un mendiant, un « *Bon Dieu pauvre* »<sup>7</sup>.

Représentative de l'Italie patriarcale, elle règne, en maîtresse femme, à Ponte Porzio sur les siens, « *dressés à lui rapporter leur gain comme des chiens des grives* »<sup>2</sup>, « *exploitant ses hommes dans le plaisir et le travail* »<sup>2</sup>, son mari Fruttuoso, l'ancien jardinier de Villa Cervara, son fils Ilario qui fournit les fleuristes de la Via Veneto, ses filles Tullia et Maria qu'elle a eues de Luca, l'homme de peine qu'elle a pris après la mort de son mari « *happé par l'express* »<sup>3</sup>, tandis que ses filles Agnese et Attilia se sont mariées, l'une à un cocher de fiacre, l'autre à un employé des eaux.

### Une vision du monde baroque et universelle

Dida met sur le même plan les éléments naturels qui l'entourent : le vent, la lune, le feu et les institutions : l'Etat, le dictateur, la cité, Rome et ses environs, ses confins, en se plaçant au centre : « *elle-même, la mère Dida de Ponte Porzio* ». Elle s'incorpore à Rome, capitale magnifiée : « *Et il y avait Rome, où depuis trente-cinq ans la mère Dida vendait des fleurs, et d'un bout à l'autre du monde on n'aurait pu trouver une ville plus grande et plus belle que Rome* »<sup>4</sup>. La présence ou l'absence du vent lui rappelle que « *tout ce monde n'est qu'un grand caprice* »<sup>4</sup>, - vision que l'on pourrait qualifier de baroque, mais elle étend la représentation à l'univers entier : - « *Et aussi loin qu'on allait, dans toutes les directions, c'était comme ça de la terre sous le ciel -* »<sup>5</sup>. Exemple de « *l'Italie industrielle, dure au labeur* »<sup>6</sup>, elle est aussi fataliste et reconnaît les bienfaits du dictateur : « *Il fait du bien au pays, mais il est dur envers ceux qui sont contre (on a mis les menottes au fils Belotti, c'est triste), mais il a raison, car c'est lui le plus fort* »<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> *Denier du rêve*, p. 261.

<sup>2</sup> *Denier du rêve*, p. 255.

<sup>3</sup> *Denier du rêve*, p. 253.

<sup>4</sup> *Denier du rêve*, p. 251.

<sup>5</sup> *Denier du rêve*, p. 252.

<sup>6</sup> Jean Pabion, *Du puzzle romanesque au puzzle italien dans Denier du rêve*, in *La Ville de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 131.

## Rome : une cité familière

Contrairement aux autres personnages du roman, pour lesquels Rome est « *un lieu de malheur* »<sup>1</sup>, de décadence et de mort, pour Dida, la capitale est la Ville par excellence, assimilée « *aux valeurs d'intimité, de confort* »<sup>2</sup>, de jouissance quotidienne, dans un quartier d'élection : l'entrée du Palais Conti, entre le cinéma Mondo et le café Impero : « *elle avait l'habitude de Rome, elle aimait se faire déposer chaque matin par la camionnette d'Ilario sur la marche de marbre à l'entrée du vieux Palais Conti, entre le cinéma (...) et le café Impero (...) elle aimait le bruit, (...) elle aimait le quartier, où elle se sentait un personnage autant que la princesse qui logeait au bel étage du palais (...) Elle aimait le métier* »<sup>3</sup>. L'humble rêve de Dida consiste, chaque soir, à utiliser les toilettes du café Impero, dans le corridor où elle laisse pour la nuit ses bouquets invendus : « *Ce cabinet était pour Dida un des principaux avantages de son pas-de-porte. Le lieu avait un charme à lui qu'on éprouvait dès qu'on approchait de sa porte tout en miroirs (...) on était bien, jupes relevées, dans cet endroit éclairé à l'électricité, protégé de l'air et du vent, et où même le bruit de l'eau qui coulait continuellement à cause d'une fuite (...) était un bruit de luxe (...)* »<sup>4</sup>.

Le dernier geste de Dida est une marque de compassion ; après l'attentat, sensible à la présence de Clément Roux, car « *par une nuit pareille ça faisait du bien de voir quelqu'un de vivant* »<sup>5</sup>, « *elle prend son regard comme une prière, car il a le coup d'œil d'un homme pour qui les visages ont un son comme les voix, et un sens comme les mots* »<sup>5</sup> : l'aumône qu'elle lui fait, « *comme un femme se livre plus facilement à un amant de rencontre, parce que ce délire sera sans lendemain* »<sup>5</sup>, traduit à coup sûr « *l'exigence de chercher une autre dimension dans laquelle la vie puisse acquérir un sens* »<sup>6</sup>, - exigence partagée par Clément Roux, qui découvre, à travers sa promenade à Rome aux côtés de Massimo, une série de « *couches superposées* » qui le conduit, de la Colonne Trajane à la Fontaine de Trevi, à la Rome Eternelle que personne n'a vue.

---

<sup>1</sup> Brian Gill, *Marguerite Yourcenar et Michel Butor : Rome elliptique, Rome périphérique*, in *La Ville de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 291.

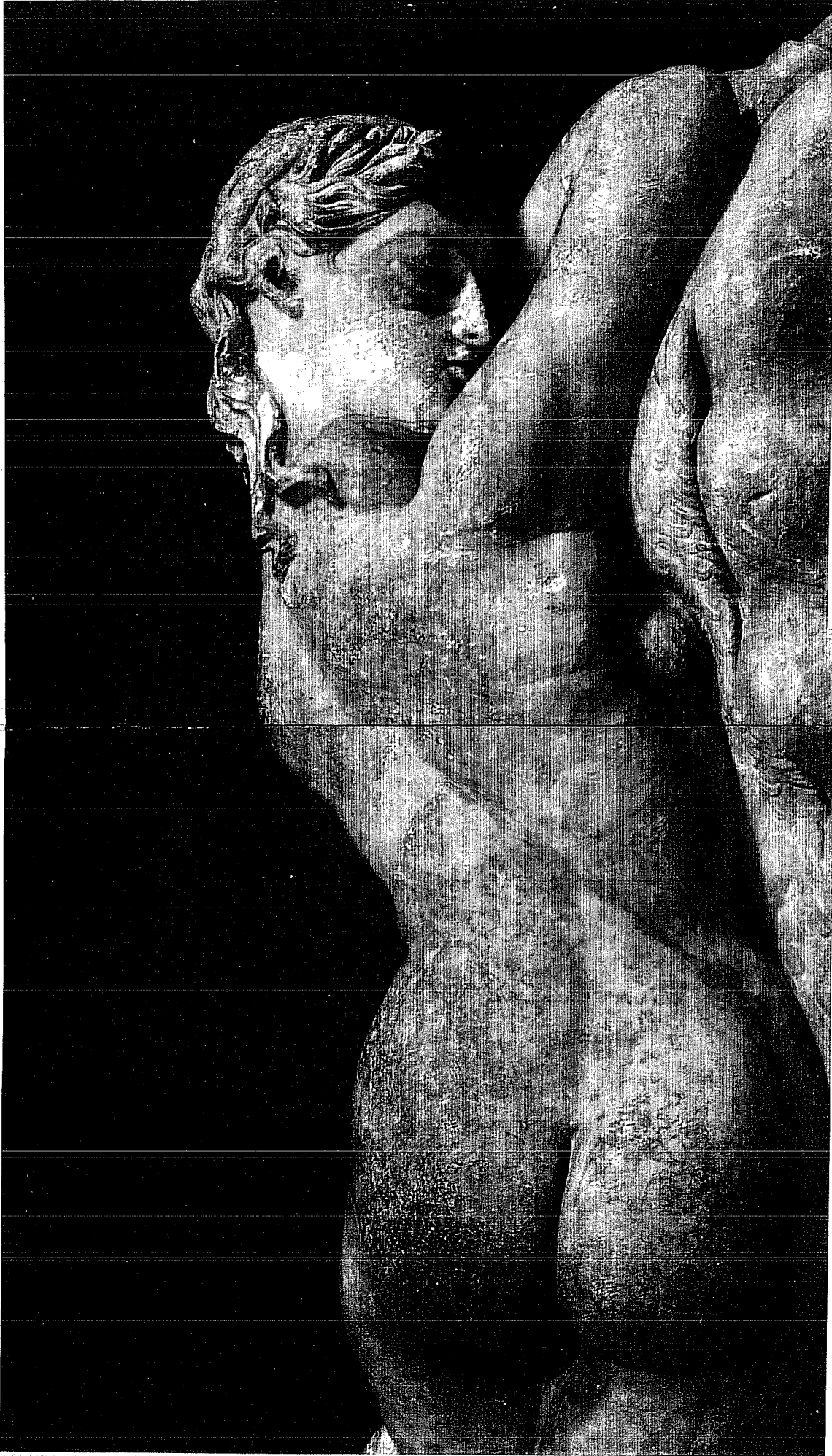
<sup>2</sup> Claude Benoit, *Urbi et Orbi ou la dualité des valeurs spatiales chez le personnage yourcenarien* in *La Ville de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 95.

<sup>3</sup> *Denier du rêve*, p. 254.

<sup>4</sup> *Denier du rêve*, p. 258.

<sup>5</sup> *Denier du rêve*, p. 261.

<sup>6</sup> Laura Brignoli, *Marguerite Yourcenar et l'esprit d'analogie*, op. cit., p. 146.



Ménade dormant.  
Musée National, Athènes [photo Alinari-Girandoni]

## Rome, strate ultime « de couches de terrains superposées »<sup>1</sup>

Dans le huitième épisode, « les éléments topographiques les plus précis apparaissent »<sup>2</sup> ; Rome paraît formée de plusieurs strates « qui correspondent à diverses époques historiques, mais ces couches semblent coexister et ont tendance à déteindre les unes sur les autres »<sup>3</sup> : « la Rome antique des Antonins (la Rome chrétienne<sup>4</sup>), la Rome de la Renaissance et la Rome contemporaine »<sup>5</sup>, sous le joug du fascisme. Ces différents visages sont successivement incarnés par les ruines, par les allusions aux martyrs chrétiens, par la Fontaine de Trevi, qui n'est pas nommée et par les travaux de restauration ou d'embellissement récents, qui marquent la volonté d'affirmer la filiation entre la Rome antique et l'Italie fasciste : « L'exploration progressive de l'espace accomplie dans les premiers chapitres aboutit à une mise en mouvement du décor au chapitre VIII<sup>6</sup>, à un processus d'intériorisation de l'espace »<sup>7</sup> vécu, dont le personnage fait l'analyse.

### La promenade de Clément Roux

#### Une atmosphère onirique, qui confond temps et espace

« Une lune limpide »<sup>6</sup>, dans un ciel lavé par l'orage, fait régner dans les rues vides « un calme enchanté »<sup>6</sup> : « des brèches pâles, des corridors d'ombre ouvraient dans les points de vue célèbres des échappées par un autre monde ; les mouvements acquéraient une jeunesse ou une vétusté sans âge »<sup>8</sup>. L'espace déserté évoque un paysage après la bataille, une partie d'échecs achevée : « des bases de piliers, des bouts de colonne épars sur les dalles faisaient penser aux pions d'une partie terminée, abandonnés dans un désordre apparent qui cachait

---

<sup>1</sup> Jean-Claude Texier, *Rencontre avec Marguerite Yourcenar, La Croix*, 19-20 septembre 1971, in *Portrait d'une voix*, op. cit., p. 123.

<sup>2</sup> Jean Pabion, op. cit., p. 132.

<sup>3</sup> Ana Medeiros, *La Ville : berceau ou tombe de la civilisation dans Denier du rêve*, in *Marguerite Yourcenar et la Ville*, op. cit., p. 175.

<sup>4</sup> La Rome chrétienne n'apparaît que de manière allusive, à propos des chats du Forum de Trajan, assimilés à des panthères dans l'arène.

<sup>5</sup> Manuela Ledesma, *Les Villes dans l'iconographie yourcenarienne*, in *Marguerite Yourcenar et la ville*, op. cit., p. 246.

<sup>6</sup> Françoise Bonali-Fiquet, op. cit., p. 66.

<sup>7</sup> Jean-Pierre Castellani, op. cit., p. 151.

<sup>8</sup> *Denier du rêve*, p. 261.

en réalité un ordre inéluctable, oubliés sur place par des gagnants ou des perdants qui ne reviendraient plus »<sup>1</sup>. Cette image où « le jeu se combine (...) à l'évocation de la ville comme ruine semble proposer une image du roman (et permet) de rendre compréhensible, à travers une réduction à l'échelle humaine, une vision du monde qui englobe la perspective cosmique »<sup>2</sup>. L'attentat manqué figure cette « partie terminée » et les « jeux avec la pierre » (...), les « jeux de construction » révèlent « l'unité de la matière diffuse dans tout » (...) « symbolisent, (comme dans Le Coup de grâce), la quête spirituelle »<sup>3</sup> des personnages, « l'aventure humaine »<sup>4</sup> masquée sous une apparence chaotique.

### **Un parcours labyrinthique, du Forum de Trajan au César-Palace**

La déambulation nocturne de Clément Roux et de Massimo, de minuit et demi à deux heures du matin permet de suivre les deux personnages, - de la balustrade du Forum de Trajan à l'hôtel César-Palace, en passant par la fontaine de Trevi, la place des Saints-Apôtres, la via dell'Umiltà, puis la rue de la Stamperia où le taxi dépose Massimo -, errance ponctuée par les deux crises du vieillard, suivies toutes deux d'un sursis, errance retranscrite par trois strates d'écriture qui se juxtaposent : - « le dialogue pathétique » entre les deux personnages, marqué par « les confidences désabusées (...) sur la politique (...) sur la vie, la gloire, les femmes »<sup>5</sup>, leurs monologues intérieurs, le commentaire de la romancière qui fait de Clément Roux la figure de l'artiste, auquel elle prête parfois son propre désenchantement.

### **La Rome antique : « exposition permanente de la Romanité » ?<sup>6</sup>**

Marguerite Yourcenar associe son regard à celui du peintre qui contemple les ruines de la Rome antique, appuyé « à la balustrade du Forum de Trajan »<sup>1</sup>, - « le plus grandiose des Forums impériaux et le mieux conservé - »<sup>7</sup>, « bouleversé par de récentes fouilles »<sup>6</sup>. Loin de prêter au personnage une

---

<sup>1</sup> *Denier du rêve*, p. 262.

<sup>2</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 213.

<sup>3</sup> Nadia Harris, *Les jeux de construction dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, *The French Review*, vol. 62, n° 2, December 1988, Printed in U.S.A., p. 294 et 299.

<sup>4</sup> *Denier du rêve*, Préface, p. 165.

<sup>5</sup> Jean-Pierre Castellani, *Personnage, espace et temps dans (...) Denier du rêve* in *Roman, Histoire et Mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 107.

<sup>6</sup> *Denier du rêve*, p. 263.

<sup>7</sup> Françoise Bonali-Fiquet, op. cit., p. 66.

admiration béate pour les ruines, elle le déclare « *sans sympathie pour les travaux qui, au profit d'un passé plus ancien, dévastaient un passé plus proche* »<sup>1</sup>, désenchantement que l'on peut rapprocher de celui de Marguerite Yourcenar devant « *les embellissements dangereux (de la Villa Adriana qui) sont venus s'ajouter aux recherches et aux consolidations nécessaires. (...) Rien de plus fragile que l'équilibre des beaux lieux (...) La moindre restauration imprudente infligée aux pierres, la moindre route macadamisée entament un champ où l'herbe croissait en paix depuis des siècles, créent à jamais l'irréparable. La beauté s'éloigne ; l'authenticité aussi* »<sup>2</sup>. Dans « *cette ville unique où le présent est profondément enraciné dans le passé* »<sup>3</sup>, le spectacle des ruines réaménagées marque, aux yeux de Clément Roux, l'équivalence du temps et de l'espace, ce qui les rapproche de l'univers du sommeil et de la mort : « *Dans l'univers plane du sommeil, (les) objets (...) échappent au compartimentage de l'espace, au principe de contradiction qui oppose l'être au devenir, au sectionnement du siècle par l'aiguille de l'horloge (...) puisque la gravitation du temps (...) n'a pas de prise sur ces images (...). Le temps existe parce que nous coulons à pic dans la mort, les pieds joints, entraînés par notre meule de chair* »<sup>4</sup> : de la même manière, face aux ruines du Forum de Trajan, Clément Roux « *se pencha, regarda vaguement sous lui dans cet espace situé à quelques mètres et à quelques siècles en contrebas du nôtre, comme on regarde au cimetière une vieille tombe rouverte, avec pour seul sentiment la peur d'y tomber* »<sup>1</sup>.

### **Une nouvelle politique d'urbanisme : Rome habitée par la mort**

« *La politique d'éventrement de Rome pratiquée par le régime fasciste* »<sup>5</sup> implique une « *hygiène édilitaire* »<sup>1</sup> qui va jusqu'à la suppression des chats « *qui rôdaient naguère autour des troncs des colonnes (...), offraient à une échelle réduite l'image de panthères se jouant dans l'arène sur les ossements humains* »<sup>1</sup>. « *Si Rome porte en elle la trace de chacune de ses époques* »<sup>6</sup>, - l'antiquité et l'époque chrétienne -, il en va de même de Clément Roux qui, dégoûté du massacre des chats, sent son malaise augmenter, « *comme si son*

<sup>1</sup> *Denier du rêve*, p. 262.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*, in *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 539-540.

<sup>3</sup> Françoise Bonali-Fiquet, op. cit., p. 69.

<sup>4</sup> *Les Songes et les sorts*, Préface, *Essais et Mémoires*, p. 1538.

<sup>5</sup> Françoise Bonali-Fiquet, *Ibidem*, p. 139.

<sup>6</sup> Ana Medeiros, *La Ville : berceau ou tombe de la civilisation dans Denier du rêve*, op. cit., p. 176.

*angine s'aggravait de leur asphyxie* »<sup>1</sup>. Il confond le passé de la ville avec le sien, lorsqu'il évoque « *ces petites rues, zigzaguant en plein passé qui vous amenaient au monument par surprise, remplacées par des belles artères pour autobus et le cas échéant, pour chars blindés* »<sup>2</sup> - création récente qui fait allusion à la percée Mussolinienne de « *la Via dell'Impero (aujourd'hui via dei Fori Imperiali)* »<sup>3</sup> « *dont le tracé rejeta de chaque côté des montagnes de ruines réduites en poussière* »<sup>4</sup>.

### **Altération et survie de la beauté**

Même si Clément Roux trouve, au bout de trente ans, « *la Ville changée en laid, comme toute la terre...* »<sup>5</sup> (...), « *la ruine trop propre, tirée au cordeau... Trop démolie, trop reconstruite...* »<sup>2</sup>, il découvre « *dans le mélange des styles des juxtapositions piantes qui lui permettent de maîtriser la ville en y imprimant un réseau de significations personnelles* »<sup>6</sup> qui transfigurent les mouvements de manière saugrenue, la Colonne Trajane en « *cadran lunaire (...)* le *Colisée (en) pâté cuit et recuit (...), grosse croûte de pierre pleine au-dedans de gladiateurs... (...)* les *jets d'eau (en) obélisques vivants... Et puis partout n'importe quoi, une cafetière ou une cathédrale* »<sup>7</sup>. Même si la réalité n'apparaît qu'émiettée, par « *bouts* » et « *fragments* », les rues laissent apparaître « *des choses si belles qu'on s'étonne qu'elles soient là* »<sup>7</sup> (...) « *D'autant plus que, tout de même, c'est beau. Ces courbes insensibles des façades qui modèlent l'espace...* »<sup>8</sup>.

### **La Rome baroque : émerveillement devant la beauté**

Après la place des Saints-Apôtres et la rue dell'Umilità, c'est la fontaine de Trevi, - dont le nom n'apparaît dans le récit qu'au moment où Oreste Marinunzi en retire la pièce jetée par Clément Roux -, que découvrent les deux

---

<sup>1</sup> *Denier du rêve*, p. 262.

<sup>2</sup> *Denier du rêve*, p. 263.

<sup>3</sup> Françoise Bonali-Fiquet, op. cit., p. 139.

<sup>4</sup> Antonio Cederna, « Les délires de la troisième Rome », in *Rome 1920-1943, Le modèle fasciste, son Duce, sa mythologie*, Paris, Editions Autrement, Série *Mémoires*, n° 7, avril 1991, p. 55, cité par Françoise Bonali-Fiquet, Idem, note 26 p. 139 et 143.

<sup>5</sup> *Denier du rêve*, p. 264.

<sup>6</sup> Ana Medeiros, op. cit., p. 175.

<sup>7</sup> *Denier du rêve*, p. 273.

<sup>8</sup> *Denier du rêve*, p. 269.

promeneurs : « *Au détour d'une ruelle, ils se trouvèrent subitement devant une petite place qui n'était guère tout entière que la vasque d'une fontaine énorme. Des dieux de marbre présidaient cet immense ruissellement ; des tourbillons, des remous, ou, au contraire des petites flaques tranquilles se formaient au creux de rochers de pierre sculptée que le temps, l'humidité, l'usure avaient transformés en vrais rochers. Une folie baroque, un décor d'opéra mythologique était devenu peu à peu un grand monument naturel qui maintenait au cœur de la ville la présence de la roche et celle de l'eau plus vieilles et plus jeunes que Rome* »<sup>1</sup>. Le cri d'émotion de Clément Roux : - « *Nom de Dieu, c'est beau (...) Aide moi à descendre les marches...* »<sup>1</sup> – exprime la fascination de Marguerite Yourcenar, qui a tenu à enrichir le texte de 1934, ce qui pousse qu'elle n'est pas restée « *insensible à la réévaluation du baroque* »<sup>2</sup>, marquée par le livre de Jean Rousset, - Circé et le paon – qui montre que « *la grande parade hydraulique de Trevi* »<sup>3</sup> continue l'esprit du Bernin au début du XVIII<sup>e</sup> siècle : « *En contemplant le monument, on ne peut pas (...) ne pas penser à lui, tant son génie souffle ici avec véhémence : le puissant Neptune tourbillonnant sur son char de coquilles, (...) la végétation de pierre, des roches irrégulières qu'on dirait soulevées par un tremblement de terre, le déferlement des eaux qui cascaden et écument de toutes parts (...); c'est bien l'esprit berninien, qui, d'un même mouvement tumultueux, disperse et rassemble les danseurs de ce ballet de pierre* »<sup>3</sup>.

Si l'on confronte cette image de la Rome baroque au regard porté par Marguerite Yourcenar sur l'œuvre de Piranèse, dans l'essai qu'elle lui consacre, on s'aperçoit que le graveur « *interprète ce site plus qu'il ne le retranscrit* »<sup>4</sup>, ce qui rapproche étonnamment sa vision du décor de Denier du rêve : « *L'étiement ou le biaisement des perspectives de rues et de places produit le même effet en écartant ou en éloignant les bâtisses qui gênaient la vue, en dressant majestueusement la Fontaine de Trevi (...) dans un vide plus grand que leurs dégagements réels* »<sup>5</sup>. Il est facile de reconnaître « *l'édifice baroque, encore neuf ou à peu près tel (...) la fontaine monumentale dont la vasque arrondie imite la courbure du flot* »<sup>6</sup>. On retrouve, chez le graveur et la romancière « *cette secrète*

<sup>1</sup> *Denier du rêve*, p. 272.

<sup>2</sup> Françoise Bonali-Fiquet, *Rome mythique, Rome baroque dans Denier du rêve*, op. cit., p. 68.

<sup>3</sup> Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1954, cité par Françoise Bonali-Fiquet, *Ibidem*, p. 68.

<sup>4</sup> Alexandre Terneuill, *Images de Rome dans Le Cerveau noir de Piranèse*, in *La Ville de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 188.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Le Cerveau noir de Piranèse*, in *Essais et Mémoires*, op. cit., p. 95.

<sup>6</sup> *Le Cerveau noir de Piranèse, Ibidem*, p. 82.



poésie métaphysique », ce « regard du visionnaire »<sup>1</sup> qui transposa « dans l'irrationnel la substance de Rome »<sup>2</sup>. Pour Piranèse, comme pour Marguerite Yourcenar, « L'édifice se suffit ; il est à la fois le drame et le décor du drame, le lieu d'un dialogue entre la volonté humaine (...), l'inerte énergie minérale et l'irrévocable Temps »<sup>3</sup>, qui se voit nié, comme dans les rêves par la pérennité de l'eau et de la pierre. Clément Roux se prête, lui aussi, à « une méditation sur la durée des choses ou leur lente usure, sur l'opaque identité du bloc continuant à l'intérieur du monument sa longue existence de pierre »<sup>4</sup>. L'art restitue à la nature ce qu'elle lui a emprunté, « la métaphore visuelle tend à replonger l'édifice dans l'ensemble des forces naturelles dont la plus compliquée de nos architectures n'est jamais qu'un partiel et qu'un inconscient microcosme »<sup>1</sup>. Malheureusement, l'émerveillement du peintre est de courte durée. A la seconde attaque, « L'eau et la roche si merveilleuses tout à l'heure ne sont que des substances insensibles qui ne peuvent pas lui venir en aide. La musique du flot n'est qu'un bruit qui empêcherait qu'on l'entende, s'il avait la force de crier au secours »<sup>5</sup>. Après avoir lancé le denier dans la fontaine de Trevi avec le désir de « voir autre chose, du vrai neuf, avec des yeux frais, des yeux lavés, des yeux purs... »<sup>6</sup>, Clément Roux se replonge à nouveau dans l'effervescence chaotique des événements.

### **La figure de l'artiste, à l'approche de la Mort**

Le destin de Clément Roux s'assimile à celui de la Ville dans la mesure où la promenade, aux côtés de Massimo, permet de suivre pas à pas son déclin, sa survie, son aspiration à l'éternité.

Né le 15 août 1860 à Hazebrouck, dans le Nord, le vieux peintre, dont la mère désirait qu'il se fasse prêtre et qui n'était plus en âge de faire la guerre de 1914, a connu la gloire quand « le vent a tourné »<sup>7</sup>, mais éprouve un certain désenchantement, dû à sa lassitude, aux atteintes de la maladie, à l'impression de ne pas avoir « beaucoup vécu »<sup>8</sup>. Comme Rome, il porte « le fardeau d'un

---

<sup>1</sup> *Le Cerveau noir de Piranèse, Ibidem*, p. 85.

<sup>2</sup> *Le Cerveau noir de Piranèse, Ibidem*, p. 76.

<sup>3</sup> *Le Cerveau noir de Piranèse, Ibidem*, p. 84-85.

<sup>4</sup> *Le Cerveau noir de Piranèse, Ibidem*, p. 84.

<sup>5</sup> *Denier du rêve*, p. 275-276.

<sup>6</sup> *Denier du rêve*, p. 275.

<sup>7</sup> *Denier du rêve*, p. 269.

<sup>8</sup> *Denier du rêve*, p. 270.

*passé* »<sup>1</sup>. Il essaie de faire partager ses impressions avec Massimo, - sa désaffection à l'égard de la politique, de droite ou de gauche, qu'il assimile à « *Rubarbara* », le « *beau mot bien sonore (qu')on fait chanter en coulisse par des voix de basse quand on a besoin de bruits de foule* »<sup>2</sup> -, si bien qu'il ne s'est pas déplacé pour écouter le Dictateur, Place Balbo, « *voir des gens qui braillent acclamer un homme qui hurle* »<sup>3</sup>. Très sceptique à l'égard du public mercantile, sûr d'être ignoré dans mille ans, devenu « *la pièce unique repeinte et revernie, et décapée, et rentoilés, et peut-être un faux* »<sup>4</sup>, « *un peu perdu dans les rues changées* »<sup>5</sup>, Clément Roux, nostalgique « *des corps de femmes* »<sup>6</sup>, sous lesquels il décèle « *l'âme* »<sup>4</sup>, se sent « *foutu* »<sup>7</sup>, « *classé* »<sup>2</sup> et « *n'a plus envie d'aller nulle part* »<sup>8</sup>.

Mais la confrontation quotidienne avec la mort, dont la présence le menace à chaque crise cardiaque donne à celui que Massimo taxe de « *vieux gâteux couvert de gloire* »<sup>9</sup>, de « *Narcisse vieilli* »<sup>9</sup>, le goût « *de voir autre chose* »<sup>10</sup>, une aspiration à la transcendance, à l'éternité : il achèterait bien à Massimo, un passeport « *en bonne et due forme avec lequel on soit bien tranquille chez Dieu* »<sup>8</sup>. Au terme d'une vie qui lui a fait connaître « *deux ans d'amour avec sa femme, la naissance de deux enfants, dont l'un a survécu, une maîtresse morte dans un puits de mine, en Russie, l'âge et la méditation conduisent (le vieux peintre) vers la mort avec la lassitude de l'extrême sagesse* »<sup>11</sup> : « *C'est dur de s'en aller quand on commence à savoir, quand on a appris... Et on continue à peindre, on ajoute des formes à ce monde plein de formes... Malgré la fatigue (...)* Et même aujourd'hui, les jours où je vais bien, je me sens éternel... Seulement, quand ça flanche, il y a maintenant quelqu'un qui dit oui. Dire oui à la mort »<sup>12</sup> : Clément Roux fait partie des êtres hors du commun, « *ceux de la première classe* »<sup>13</sup>, selon Montaigne, qui « *peuvent affronter leur fin en face* »<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Ana Medeiros, *La ville berceau ou tombe de la civilisation* in *Marguerite Yourcenar et l'art*, op. cit., p. 174.

<sup>2</sup> *Denier du rêve*, p. 267.

<sup>3</sup> *Denier du rêve*, p. 264.

<sup>4</sup> *Denier du rêve*, p. 270.

<sup>5</sup> *Denier du rêve*, p. 265.

<sup>6</sup> *Denier du rêve*, p. 273.

<sup>7</sup> *Denier du rêve*, p. 263.

<sup>8</sup> *Denier du rêve*, p. 269.

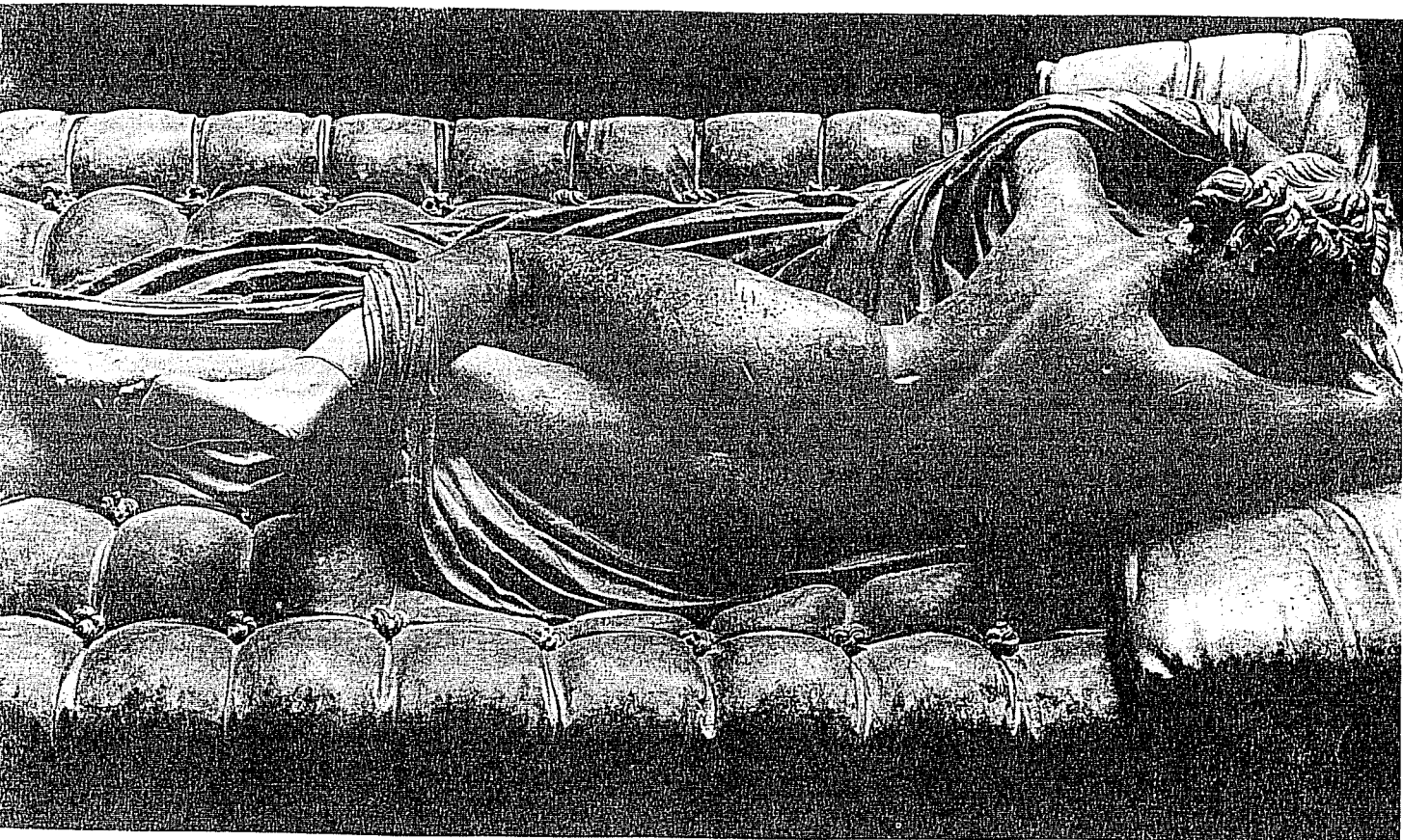
<sup>9</sup> *Denier du rêve*, p. 271.

<sup>10</sup> *Denier du rêve*, p. 275.

<sup>11</sup> Maurice Delcroix, *La mort dans l'œuvre narrative de Marguerite Yourcenar*, in *La Mort en toutes lettres : Actes du Colloque de l'Université de Nancy II*, op. cit., p. 209-219.

<sup>12</sup> *Denier du rêve*, p. 274.

<sup>13</sup> Montaigne, *Essais*, Livre III, chap. IV, op. cit., p. 810.



Hermaphrodite (III<sup>e</sup> siècle av. J.-C.) dont un exemplaire avait été retrouvé auprès des Bains de Dioclétien, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est le Bernin qui a eu l'idée d'ajouter le matelas.

## Une dimension mythique et sacrée

« *L'interminable promenade dans Rome* », qualifiée par Massimo de « grotesque », de « lamentable veillée funèbre »<sup>1</sup>, « est une descente aux enfers »<sup>2</sup> dans laquelle « un vieux peintre, une sorte de Renoir ou de Matisse (...) se raconte dans un long moment de rêverie un peu découragée, raconte sa vie qui a passé sans qu'il l'ait jamais bien comprise. Il est malade, effrayé, un peu sénile. Mais (...) il est aussi une sorte de vieux dieu créateur accablé par la tristesse de sa création, généreux et sage à sa manière, même et surtout lorsqu'il paraît un vieil idiot qui ne comprend rien à rien. A la fin de sa promenade nocturne, il jette (...) une petite pièce de monnaie dans la fontaine de Trevi (...) Et, à ce moment nous sentons qu'à la « Ville éternelle » des hommes, avec ses perpétuels et piètres recommencements, s'oppose vaguement dans l'esprit de Roux (dont la mère voulait qu'il se fit prêtre) l'image de la cité de Dieu »<sup>3</sup>. Si l'on évoque le dernier vœu émis par Fernande de Crayencour sur son lit de mort : - « Si la petite a jamais envie de se faire religieuse, qu'on ne l'en empêche pas »<sup>4</sup> - et le fait que le souvenir de Michel « a pu inspirer en partie (à la romancière) les deux portraits de vieillesse de Denier du rêve, Clément Roux et Don Ruggiero »<sup>5</sup>, on comprendra que Marguerite Yourcenar ait permis au peintre d'ouvrir une « perspective sur l'éternité en abandonnant la contingence liée au lieu, au moment historique, à sa situation personnelle »<sup>6</sup>, de retrouver « la voix sacrée de l'existence »<sup>7</sup> en découvrant « ce qui donne sens à la vie »<sup>7</sup>.

### La « sacralisation du cosmos »<sup>7</sup>

L'émotion éprouvée par Clément Roux au souvenir du massacre des chats avant les travaux de déplacement du Forum de Trajan prouve sa volonté de placer l'homme au même niveau que la nature : - « Ni l'immémorial préjugé qui réserve la possession d'une âme aux seuls membres de l'espèce humaine, ni ce grossier orgueil qui fait de plus en plus de l'homme moderne le parvenu de la

---

<sup>1</sup> *Denier du rêve*, p. 275.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Histoire et examen d'une pièce, Rendre à César*, op. cit., p. 19.

<sup>3</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 157.

<sup>4</sup> *Souvenirs Pieux, Œuvres romanesques*, p. 735.

<sup>5</sup> *Histoire et examen d'une pièce, Rendre à César*, op. cit., p. 12.

<sup>6</sup> Laura Brignoli, *La théologie négative de Denier du rêve*, in *Le Sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 261.

<sup>7</sup> Laura Brignoli, *Ibidem*, p. 263.

nature, n'avaient jamais réussi à persuader Clément qu'un animal est moins digne que l'homme de la sollicitude de Dieu »<sup>1</sup> - opinion partagée par Marguerite Yourcenar qui, au moment de la mort de Marie de Sacy, stigmatise « l'insolente morgue de l'âme chrétienne devant la créature »<sup>2</sup>. Par la descente en soi qu'il opère, « au plus profond de soi même »<sup>3</sup>, grâce au monologue intérieur, Clément Roux, comme, d'une autre manière Massimo, « récupère sa dimension sacrée à travers la confiance dans son intériorité », accède à une « identité qui n'est qu'une étape dans le dépassement de l'individualisme et de la contingence puisque l'individu du présent cherche à coïncider avec le tout passé ou futur qui le dépasse (...), peut assumer en lui cette absolue totalité qu'est l'union du particulier et de l'universel et réintégrer au niveau de la conscience sa dimension mythique qui (...) semblait (...) sclérosée »<sup>4</sup>. Si « les matous » de l'an XI du fascisme intéressent tout autant Clément Roux qu'« un tas de Césars morts »<sup>1</sup>, s'il n'a retenu de ces leçons d'histoire romaine que « les belles attitudes de fauves de certains empereurs »<sup>1</sup>, ne faut-il pas voir dans ces rapprochements les traces d'« un ordre inéluctable »<sup>1</sup>, d'une parenté de tous les règnes que Marguerite Yourcenar évoque, dans la paisible nuit sur Rome, qui embrasse « la moitié du monde »<sup>5</sup> ?

Le rêve pour Clément Roux, n'aura été qu'éphémère, lui permettant d'entrevoir « une pérennité sentie comme précaire »<sup>6</sup>, tandis que « le taxi lui permet de se renfoncer dans son coin, les yeux clos, ayant déjà quitté Rome (...), repris par la rassurante routine des petites réalités »<sup>7</sup>. La dernière évocation du roman donne de lui une image apaisée, celui d'un sommeil sans rêves, quasi animal : « Dans une chambre du César-Palace, Clément Roux se repose de sa longue promenade, vautre au milieu d'une nature morte de valises géantes, de souliers jetés au hasard, de gilets de flanelle (...). Il va mieux ; il dort avidement, comme on mange ; son vieux corps à l'abandon n'est qu'une masse de chair grise et de poils gris »<sup>8</sup>. Autour de lui, la nuit s'est étendue sur la ville, baignant dans une temporalité cosmique qui fait d'elle « l'Urbs aeterna ».

---

<sup>1</sup> *Denier du rêve*, p. 262.

<sup>2</sup> *Quoi ? L'éternité*, p. 1228.

<sup>3</sup> Laura Brignoli, *Ibidem*, p. 264.

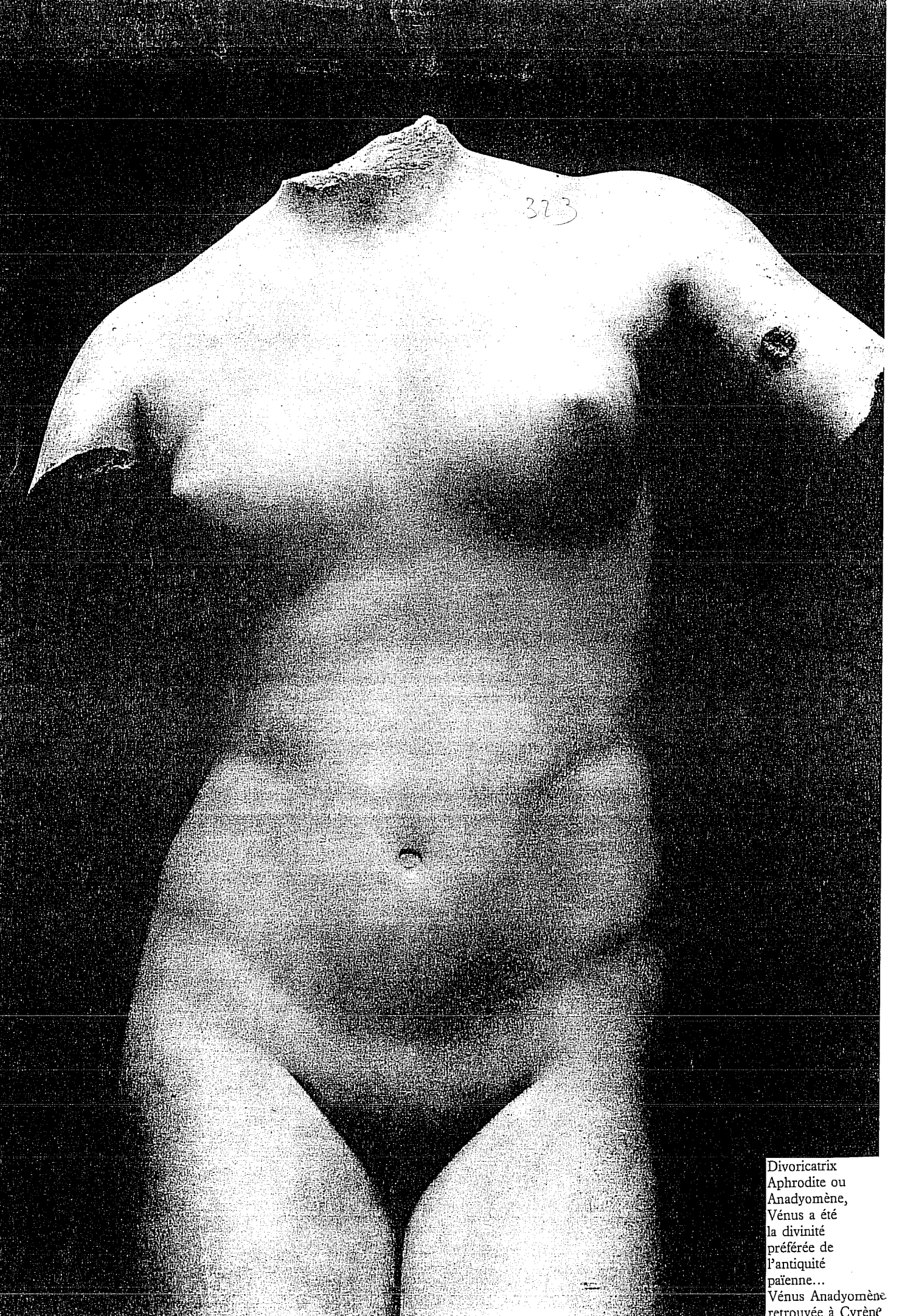
<sup>4</sup> Laura Brignoli, *Ibidem*, p. 265-266.

<sup>5</sup> *Denier du rêve*, p. 277.

<sup>6</sup> Anne-Yvonne Julien, *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, op. cit., p. 127.

<sup>7</sup> *Denier du rêve*, p. 276.

<sup>8</sup> *Denier du rêve*, p. 278.



323

Divorcatrice  
Aphrodite ou  
Anadyomène,  
Vénus a été  
la divinité  
préférée de  
l'antiquité  
païenne...  
Vénus Anadyomène  
retrouvée à Cyrène

## La fusion dans la nuit : le cercle refermé

Dans *L'Enéide*, « Jupiter s'adressant à Vénus l'assure qu'il ne fixera aux Romains aucune espèce de limitation spatiale et temporelle »<sup>1</sup>, que « son empire sera l'univers, (que) sa puissance n'aura d'égale que celle des Dieux »<sup>2</sup>. Rome symbolise « la ville éternelle » et la pièce jetée dans la fontaine de Trevi, la promesse d'un éternel retour dans la ville éternelle. Au cours d'un entretien avec Patrick de Rosbo, Marguerite Yourcenar évoque « l'épilogue de *Denier du rêve* où, chacun des personnages, vivant ou mort, étant rentré dans sa boîte, dans son casier, l'écrivain s'efforce de prendre du champ et de nous montrer dans son ensemble la Rome du 21 avril 1933 et en même temps la Ville éternelle »<sup>3</sup>, c'est-à-dire « la Ville où se noue et se dénoue éternellement l'aventure humaine »<sup>4</sup>.

## Un monde onirique, en lien étroit avec le royaume de la mort

Alors que le roman propose une réalité émiettée où les personnages solitaires évoluent dans un quartier de la ville sans avoir d'autre lien que celui du denier, Marguerite Yourcenar les rassemble tous dans l'évocation lyrique de la nuit sur Rome, dont « le style incantatoire (...) traduit l'étrange sonorité que l'on retrouve dans les rêves »<sup>5</sup> : « Il faisait nuit sur les plaines, sur les collines, nuit sur la Ville, nuit sur les îles et nuit sur la mer (...) Rome, anesthésiée par la nuit semblait sise au bord du Léthé »<sup>6</sup>. Selon la mythologie classique, « Hypnos, (le Sommeil), et Thanatos (la Mort) sont des jumeaux, fils de la Nuit, dont la descendance comprend aussi les rêves »<sup>7</sup> ; ils séjournent dans le royaume de Hadès, séjour des Morts, qui comprend trois fleuves : l'Achéron, le Styx, le Léthé dont les eaux apportent l'oubli aux âmes défuntées. Marguerite Yourcenar rappelle la parenté qui existe entre l'au-delà et le monde des rêves. « Les images les plus saisissantes (...) de « l'autre monde », Hadès d'Homère, Champs-Élysées de Virgile, Enfer de Dante, livres des morts de l'Égypte et du Tibet ressemblent à s'y

---

<sup>1</sup> Agnès-Laure Sauvebelle, *La ville éternelle et l'éternel retour*, in *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, op. cit., note 5, p. 505.

<sup>2</sup> Virgile, *L'Enéide*, Livre I, vers 278-279, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », 1959, p. 16.

<sup>3</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 157.

<sup>4</sup> *Denier du rêve*, p. 167.

<sup>5</sup> Agnès-Laure Sauvebelle, *Ibidem*, p. 111.

<sup>6</sup> *Denier du rêve*, p. 277.

<sup>7</sup> Carmen Ana Pont, *Yeux ouverts, yeux fermés : la poétique du rêve dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 182-183.

*méprendre aux circonvolutions du songe* »<sup>1</sup>. Dans ce contexte, l'assimilation de la nuit à l'élément liquide, « *la montée des eaux* » est un « *motif onirique* »<sup>2</sup> qui marque à la fois l'immersion dans le rêve et l'arrivée de la mort, que l'on retrouve à la fois dans l'épisode de Marcella, de Rosalia et d'Angiola.

L'image de Rome « *sise au bord du Léthé* »<sup>3</sup> « *ramène le simple sommeil qui endort la ville à une sorte de somme mythique et éternel (...) La ville, théâtre de l'aventure humaine, au moment où la nuit la fait sembler « anesthésiée » requiert, par sa collocation dans un lieu mythique précis, la possibilité d'offrir aux hommes l'oubli, oubli qui est peut-être entrée dans la mort, mais surtout soulagement aux souffrances et aux angoisses de l'éveil* »<sup>4</sup>. Dans cette perspective, Marguerite Yourcenar évoque le sommeil de Mussolini, nommé César, ce qui l'élève au rang du mythe : « *César dormait, oubliant qu'il était César. Il se réveilla, (...) exulta d'avoir montré au cours de l'incident de la veille le sang froid qui convient à un homme d'état* »<sup>5</sup>. Seuls Giulio et Alessandro ne dorment pas. « *Le monde onirique a envahi le monde des vivants et chacun accède à son propre monde* »<sup>6</sup>, ignoré par les autres : « *Les morts dormaient, mais personne ne savait leurs rêves* »<sup>6</sup>. Une même loi, universelle régit les rêves des fous, comme Ruggero et « *ceux des gens d'esprit* »<sup>3</sup>.

### **Vision verticale où vivants et morts se confondent**

La Rome nocturne offre, elle aussi, l'image « *de couches superposées où les différents aspects du passé affleurent à chaque moment* »<sup>7</sup> : « *Le long des rues, de haut en bas, des maisons noires, les dormeurs s'étagent comme des morts aux flancs des catacombes ; les époux dorment, portant dans leurs corps moites et chauds les vivants de l'avenir, les révoltés, les résignés, les violents et les habiles, les saints, les sots, les martyrs* »<sup>6</sup>. Dans cette perspective unificatrice, totalisante, la vie et la mort se rejoignent : « *Mourir n'est peut-être que ressusciter* »<sup>8</sup> ou plutôt, selon Clément Roux, « *La vie (...) ça ne commence peut-être que le*

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Dossier des « Songes et les Sorts »*, in *Essais et Mémoires*, op. cit., p. 1616.

<sup>2</sup> Carmen Ana Pont, *Ibidem*, p. 203.

<sup>3</sup> *Denier du rêve*, p. 277.

<sup>4</sup> Laura Brignoli, *Marguerite Yourcenar ou l'esprit d'analogie*, op. cit., p. 209-210.

<sup>5</sup> Agnès-Laure Sauvebelle, *La Ville éternelle et l'éternel retour*, op. cit., p. 14.

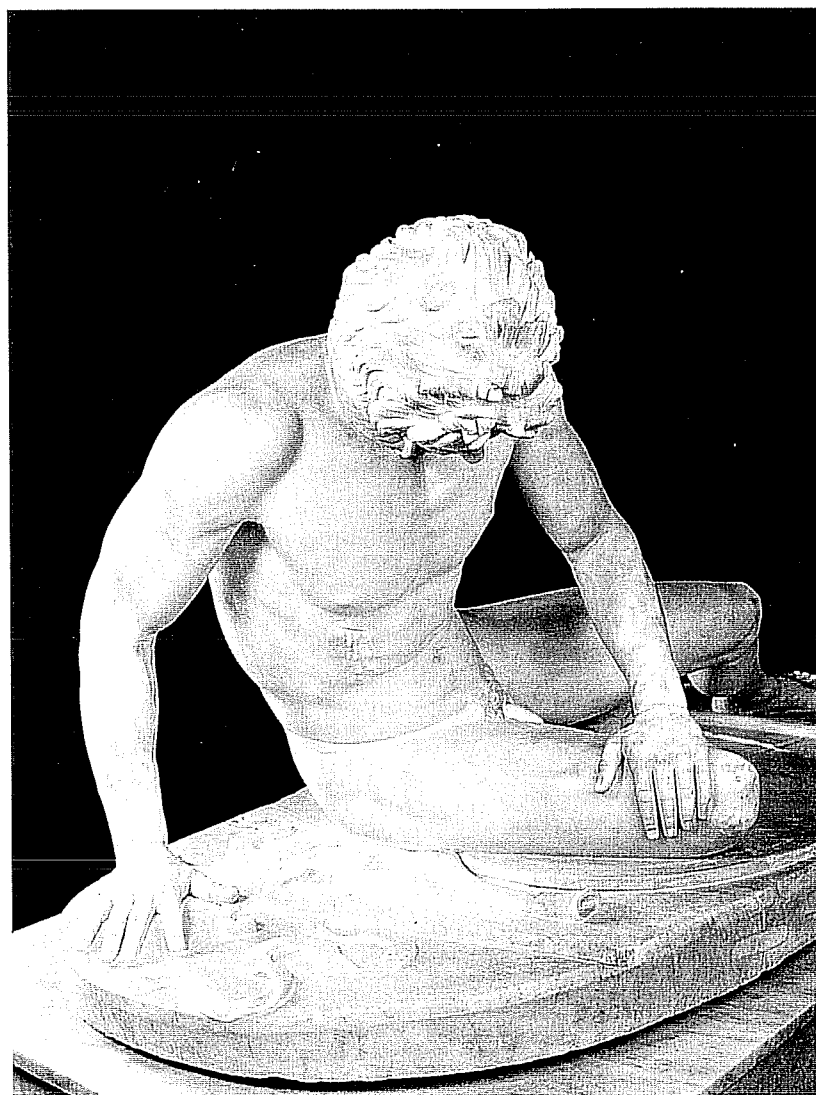
<sup>6</sup> *Denier du rêve*, p. 278.

<sup>7</sup> Jean-Claude Texier, *Rencontre avec Marguerite Yourcenar. La Croix*, 19-20 septembre 1971, in *Marguerite Yourcenar, Portrait d'une voix*, op. cit., p. 123.

<sup>8</sup> Agnès-Laure Sauvebelle, op. cit., p. 113.



Cette salle tire son nom de la sculpture centrale (Galate du Capitole), qui avait été interprétée à tort comme un gladiateur tombé sur son bouclier à l'époque de son acquisition par Alessandro Capponi, alors président du Musée capitolin.



*lendemain de la Résurrection* »<sup>1</sup>. L'eau, symbole de l'éternel retour, continue à chanter dans les fontaines. « *Le chant des fontaines s'élève plus pur et plus aigu dans la nuit silencieuse* »<sup>2</sup>.

## ***Le passage du monde humain à l'universel***

### **La fusion des règnes**

Marguerite Yourcenar a voulu montrer dans l'épilogue « *les rapports conscients ou inconscients entre ces différents êtres humains vivant dans un même temps, dans une même ville, ou plutôt dans un même monde, et ce monde impersonnel, non humain, plus ouvert et plus secret que le leur, qui les entoure et qui participe à la fois à plusieurs catégories du temps* »<sup>3</sup>.

### **Le règne mythique**

La plongée dans la nuit affecte aussi les chefs d'œuvre de l'art. « *Dans les musées de Rome, la nuit emplit les salles où sont les chefs d'œuvre : La Furie endormie, L'Hermaphrodite, La Vénus anadyomène, Le Gladiateur mourant, blocs de marbre soumis aux grandes lois générales qui régissent l'équilibre, le poids, la densité, la dilatation et la contraction des pierres, ignorants à jamais du fait que des artisans morts depuis des millénaires ont façonné leur surface à l'image de créatures d'un autre règne* »<sup>4</sup>. Si l'on rappelle que « *la Furie ou la Méduse endormie du Musée des Thermes, image de l'inexorable colère et de la douleur supportée* »<sup>5</sup> incarne Marcella, tandis que ce même musée propose L'Hermaphrodite qui représente Massimo et La Vénus Anadyomène à laquelle s'assimile Angiola<sup>6</sup>, tandis que Le Gladiateur mourant du Musée Capitolin pourrait évoquer Clément Roux, on s'aperçoit que « *nous sommes passés du*

---

<sup>1</sup> *Denier du rêve*, p. 275.

<sup>2</sup> *Denier du rêve*, p. 280.

<sup>3</sup> Patrick de Rosbo, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 163.

<sup>4</sup> *Denier du rêve*, p. 279.

<sup>5</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 156.

<sup>6</sup> Françoise Bonali-Fiquet rappelle que le rapprochement des personnages au mythe, dont les références sont précisées dans le roman était beaucoup plus insistant dans la première version, de 1934, in *Rome mythique, Rome baroque dans Denier du rêve*, in *Rome, Histoire et Mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., note 1, p. 69.

monde humain à l'Universel »<sup>1</sup>, que ces deux règnes fusionnent grâce au mythe qui dévoile « *la partie d'éternel (...) qui, selon l'auteur, habite la nature humaine* »<sup>2</sup>. De même, l'emblème de Rome, « *dans sa tanière garnie de barreaux, La Louve sur les pentes du Capitole hurle à la nuit* »<sup>3</sup>.

### **Le règne animal et végétal, le monde antique et moderne**

La nuit rapproche tous les êtres vivants, « *les bêtes qui demain iront finir dans les assiettes et dans les égouts de Rome* »<sup>3</sup> et les malades des hôpitaux qui attendent l'infirmière. Marguerite Yourcenar retrouve avec prédilection « *cette image immobile, universelle de ce monde qui préexiste à l'histoire... ce monde géologique qui à la fois complète l'image de la vie humaine et s'y oppose* »<sup>4</sup> dans les jardins de Rome : « *Une nuit végétale, pleine de sèves et de souffles, plie et frissonne dans les pins du Pincio et de la villa Borghèse, restes des immenses jardins patriciens d'autrefois détruits par la spéculation qui sévit sur les villes* »<sup>5</sup>. L'image rassemble les traces du monde ancien : - la colline du Pincio ou la villa qui date de 1615 – et « *les ravages de la nature* »<sup>6</sup> causés par les spéculateurs modernes. Au cœur du monde antique, dont les ruines « *font corps avec la nuit* »<sup>3</sup>. Marguerite Yourcenar évoque la vie industrielle qui fait tourner les rotatives des imprimeries, partir les trains dont les rails « *dessinent dans la nuit la figure des départs* »<sup>5</sup>. Les éléments de l'univers « *participent à plusieurs catégories de temps* »<sup>7</sup>, car l'auteur mêle l'image du temps dans lequel nous sommes à celle d'une « *vaste surface océanique porteuse de la diversité de nos durées vécues, ainsi que des dimensions relatives que sont le passé, le présent et l'avenir* »<sup>8</sup>.

### **Le cercle du temps**

Tandis que « *la nuit qui tombe sur Rome encercle tous les personnages en les remplaçant chacun dans leur profonde solitude (...), le temps qui fait et défait, forme et transforme est un cercle qui ramène les êtres et les*

---

<sup>1</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 164.

<sup>2</sup> Laura Brignoli, *Marguerite Yourcenar et l'esprit d'analogie*, op. cit., p. 204.

<sup>3</sup> *Denier du rêve*, p. 279.

<sup>4</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 165.

<sup>5</sup> *Denier du rêve*, p. 280.

<sup>6</sup> Françoise Bonali-Fiquet, *La Rome de Denier du rêve ou Les modalités d'une réécriture*, in *Marguerite Yourcenar et la Ville*, op. cit., p. 137.

<sup>7</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 156.

<sup>8</sup> Colette Gaudin, *Marguerite Yourcenar à la surface du temps*, Editions Rodopi, 1994, p. 136.

*choses au néant* »<sup>1</sup>, marquant le triomphe du rêve sur la réalité, visible aussi dans les gravures de Piranèse où l'on décèle les mêmes caractéristiques de l'état de songe : - « *la négation du temps, le décalage de l'espace (...) l'ivresse de l'impossible réconcilié ou surmonté (...), l'absence de liens (...) entre les personnages du rêve, et enfin la fatale et nécessaire beauté* »<sup>2</sup>.

Dans ce passage du temps humain au temps cosmique, Rome s'est transformée « *en un espace stylisé significatif de l'humanité tout entière* »<sup>3</sup>, en « *un espace mental* »<sup>4</sup> qui répond à « *un pur désir de plénitude ontologique* »<sup>5</sup>, dans la mesure où « *la continuité du temps de la mort, de la vie et du songe bouleverse (...) la notion même de l'identité, de la singularité de l'être, de la hiérarchie des animés et des inanimés* »<sup>6</sup>. De Paolo Farina à Clément Roux, les diverses rêveries du roman aboutissent au « *remarquable fondu* »<sup>6</sup> de « *la page lyrique* »<sup>6</sup> où « *la ville nocturne (...) livrée à l'illusoire, (...) offre l'image d'une Rome déjà morte (...) ressuscitée par le prestige d'un magicien ou d'un poète, destinée à une durée immobile qui n'était plus le temps* »<sup>7</sup>, mais « *le Chronos ageraos décrit par Jean-Pierre Vernant* »<sup>8</sup> : - « *Semblable à une autre figure mythique, le fleuve Okeanos qui enserme tout l'univers de son cours infatigable, Chronos a l'aspect d'un serpent fermé en cercle sur lui-même, d'un cycle qui, entourant et liant le monde, fait du cosmos, en dépit des apparences de multiplicités et de changement, une sphère unique et éternelle* »<sup>9</sup>. –

Rome ne se limite pas, toutefois, à une vision de mort figée, au portrait d'une humanité entièrement bloquée, car « *on assiste au réveil de la Rome moderne, suggéré par la vibration des premiers camions, la réouverture des abattoirs et la mise en route des rotatives* »<sup>10</sup> qui « *produisent pour les lecteurs du matin une version arrangée des incidents de la veille* »<sup>11</sup>. Cette « *aspiration à capter le temps dans sa plénitude, libéré de sa finitude, (cette) tentative de recréer*

---

<sup>1</sup> Agnès-Laure Sauvebelle, *La Ville éternelle et l'éternel retour*, op. cit., p. 113.

<sup>2</sup> *Le Cerveau noir de Piranèse*, in *Essais et Mémoires*, p. 83.

<sup>3</sup> Jean-Pierre Castellani, *Dramaturgie de l'espace romain à travers Denier du rêve et Rendre à César*, in *Marguerite Yourcenar et la ville*, op. cit., p. 153.

<sup>4</sup> Jean-Pierre Castellani, *Ibidem*, p. 154.

<sup>5</sup> Colette Gaudin, *Marguerite Yourcenar à la surface du temps*, op. cit., p. 129.

<sup>6</sup> Anne-Yvonne Julien, *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, op. cit., p. 131.

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar, *Dossier des Songes et des Sorts*, op. cit., p. 1625.

<sup>8</sup> Colette Gaudin, *Marguerite Yourcenar à la surface du temps*, op. cit., p. 18.

<sup>9</sup> Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, La Découverte, 1990, p. 127-128, cité par Colette Gaudin, *Ibidem*, p. 18.

<sup>10</sup> Françoise Bonali-Fiquet, *La Rome de Denier du rêve ou Les modalités d'une réécriture*, in *La Ville de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 142.

<sup>11</sup> *Denier du rêve*, p. 279.

*un temps étale, divin et illimité où tout se rejoint* »<sup>1</sup> annonce l'ambition de l'Empereur Hadrien d'égaliser Rome « à la moitié du monde »<sup>2</sup>, - « prise à la lettre d'une pensée antique (...) qui impose que toute création humaine préoccupée de perfection vise un modèle peu suspect d'être corrompu (...), le monde lui-même (...) tout en rondeur pleine et achevée »<sup>3</sup>. L'exemple d'Oreste Marinunzi, qui fête à sa manière la naissance de son quatrième enfant, par une ivresse bachique qui le fait tomber « heureux comme un mort »<sup>4</sup>, confirme cette image du cercle qui illustre parfaitement « ce livre de la création qu'on peut déchiffrer en deux sens, et dont les deux sens se valent, car personne ne sait encore si tout ne vit que pour mourir ou ne meurt que pour revivre ».<sup>5</sup>

\*

\* \*

Par la transformation de l'horizon d'écriture qui abandonne « l'école stricte du récit à la française »<sup>6</sup> pour recourir à « un intense expressionnisme »<sup>7</sup>, par « le glissement vers le mythe ou l'allégorie »<sup>8</sup>, le roman Denier du rêve, - « Histoire d'un attentat manqué contre Mussolini et représentation mi-réaliste, mi-symbolique de certains aspects de la vie humaine dans le décor de la Ville éternelle - »<sup>9</sup>, marque un élargissement de la quête, conçue comme une « aventure de l'esprit »<sup>10</sup>, une « démarche spirituelle »<sup>11</sup> dont « le mouvement, obéissant au rythme du mouvement de la totalité, unit le commencement et la fin et pourrait être figuré par des cercles concentriques »<sup>12</sup>. A l'instar de Zénon, pour lequel « tout semblait avoir lieu au fond d'une série infinie de courbes fermées »<sup>13</sup>, si bien que « la quête de l'esprit tournait en cercle »<sup>13</sup>, Marguerite Yourcenar présente « l'histoire d'un groupe de résistants dans les rues de Rome à l'époque de Mussolini, mais aussi (et c'est là « le second cercle » concentrique au premier) une image de l'homme pris dans les complications sans cesse récurrentes de la

<sup>1</sup> Claude Benoit, *Urbi et Orbi ou la dualité des valeurs spatiales chez le personnage yourcenarien in Marguerite Yourcenar et la Ville*, op. cit., p. 89.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien* in *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 370.

<sup>3</sup> Jean Stillemann, *L'Empire des mémoires*, in *Marguerite Yourcenar et la Ville*, op. cit., p. 274.

<sup>4</sup> *Denier du rêve*, p. 284.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 926.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, Postface, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 938.

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar, Avant-propos de l'auteur, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. X.

<sup>8</sup> Marguerite Yourcenar, *Denier du rêve*, Préface, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 162.

<sup>9</sup> Marguerite Yourcenar, *Chronologie*, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. XVIII.

<sup>10</sup> Marguerite Yourcenar, *Chronologie*, *Œuvre romanesques*, op. cit., p. XVI.

<sup>11</sup> Michelle Joly, *La culture grecque dans l'œuvre de Yourcenar*, in *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, op. cit., p. 148.

<sup>12</sup> Michelle Joly, *Ibidem*, p. 149.

<sup>13</sup> Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au Noir*, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 706.

*vie, solitaire en même temps que solidaire et impliqué, et Rome devient la « Ville éternelle », mais pas du tout dans le sens grandiloquent de la tradition impériale et ensuite catholique »<sup>1</sup>.*

La quête se déploie en cercles successifs, figurés par le mythe, par le temps ou l'Histoire, l'écriture ou le rêve et par la construction du récit en neuf épisodes qui « témoignent du désir de montrer l'intime emmêlement du mythe et de la vie »<sup>2</sup>, « les imbrications de la réalité et du rêve, du rêve considéré comme une activité artistique du dormeur à l'égal de la poésie elle-même »<sup>3</sup> qui baigne, à la fin du roman, Rome tout entière, « anesthésiée par la nuit »<sup>4</sup>, comme « sise au bord du Léthé »<sup>4</sup>.

Le mythe, conçu comme « une série de cercles concentriques, un peu comme ceux produits par une pierre jetée dans l'eau »<sup>5</sup>, s'observe chez les personnages sous lesquels l'auteur décèle « une réalité (...) révélant derrière le personnage la personne, et derrière la personne, l'implicite allégorie ou le mythe caché auxquels la personne correspond »<sup>6</sup> ; et dans la ville où « ces vestiges archéologiques couchés çà et là dans le sous-sol » recèlent les traces des « mythes antiques »<sup>7</sup> sous jacents. Tandis que Giulio Lovisi revêt « le masque d'un esclave de comédie antique, ironiquement lié au destin de Prométhée »<sup>8</sup>, Marcella Ardeati, personnage central, illustre le mythe de la Vengeance, incarné aussi bien par Judith, Némésis, Méduse ou Phèdre que par Charlotte Corday, et le mythe de la Terre que partagent Dida et Clément Roux. Ruggero di Credo tient le rôle d'Œdipe, aux côtés de Rosalia qui tient celui d'Antigone et d'Angiola qui tient d'abord celui d'Ismène, mais ensuite celui de Vénus ou de Narcisse, comme Clément Roux. Massimo symbolise à la fois le « Phèdre platonicien »<sup>9</sup>, Hermaphrodite ou Thanatos, « l'ange des dernières heures »<sup>10</sup> ; Oreste Marinunzi se métamorphose en Dionysos. Chez ces personnages, le mythe « posé en obstacle à l'insaisissable devenir de l'existence »<sup>11</sup> dévoile la partie « d'éternel et d'universel qui habite la nature humaine »<sup>11</sup> et qui transcende le temps.

---

<sup>1</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 158.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Chronologie de la Pléiade, Œuvres romanesques*, op. cit., p. XIX.

<sup>3</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 153.

<sup>4</sup> *Denier du rêve*, p. 277.

<sup>5</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 154.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, *Rendre à César, Histoire et examen d'une pièce*, op. cit., p. 9, 10.

<sup>7</sup> *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 82.

<sup>8</sup> *Denier du rêve*, p. 183.

<sup>9</sup> *Denier du rêve*, p. 236.

<sup>10</sup> *Denier du rêve*, p. 265.

<sup>11</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 204.

L'image du temps répond, elle aussi à cette conception cyclique, car Marguerite Yourcenar s'efforce de « *faire entrer l'actualité dans un monde placé hors du temps, et comme intériorisé* »<sup>1</sup>. La quête du passé embrasse le cercle de l'Histoire qui, de L'Histoire Auguste aux lettres de Michel de Crayencour, de Denier du rêve aux Archives du Nord présente « *cet élargissement par cercles successifs* »<sup>2</sup>, par des séries de faits semblables, où Mussolini figure un nouveau César, où la Rome de l'an XI du fascisme tend à se confondre avec « *la Ville où se noue et se dénoue éternellement l'aventure humaine* »<sup>3</sup>, car l'attentat se passe le « *21 avril, jour de naissance de Rome* »<sup>4</sup>, rapprochant l'année 753 avant notre ère de celle de 1933, année de l'action de Denier du rêve. Profondément marquée par la marche sur Rome, le 27 octobre 1922, qui lui donne pour la première fois « *le choc de la politique* »<sup>5</sup>, familiarisée avec la vie populaire italienne durant ses séjours dans la péninsule, Marguerite Yourcenar tient à ce que le roman reste « *exactement daté* »<sup>6</sup> pour en faire « *une dénonciation du mensonge politique* »<sup>7</sup>, la preuve d'une lucidité qui lui permet de « *regarder en face la creuse réalité cachée derrière la façade boursouflée du fascisme* »<sup>8</sup>, considéré comme « *grotesque* »<sup>9</sup>.

Le renforcement et le développement de ce thème dans la version de 1959 donne lieu à une quête d'écriture qui demande « *un travail presque géologique, c'est-à-dire de composition par couches successives* »<sup>10</sup>, figurée par trois cercles, au fil des années : le premier englobe la première version du roman, paru en 1934 chez Grasset, le second aboutit à la publication chez Plon du roman, « *devenu de plus en plus une présentation de l'inertie ou des vains efforts de l'être humain confronté par son propre drame et par le mal politique dans lequel il est irrémédiablement impliqué* »<sup>11</sup>, le troisième par la version théâtrale de Rendre à César, publiée chez Gallimard en 1971, dont la Postface, Etat civil<sup>12</sup> des

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Rendre à César, Histoire et examen d'une pièce*, op. cit., p. 22.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Les visages de l'Histoire dans l'Histoire Auguste*, in *Sous bénéfice d'inventaire, Essais et Mémoires*, op. cit., p. 17.

<sup>3</sup> *Denier du rêve*, Préface, p. 162.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Lettres à ses amis et quelques autres, Lettre à Lidia Storoni Mazzolani*, 21 avril 1968, op. cit., p. 287.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Portrait d'une voix*, op. cit., p. 140.

<sup>6</sup> *Denier du rêve*, Préface, p. 163.

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar, *Entretien avec Bernard Pivot*, 7 décembre 1979, in *Portrait d'une voix*, op. cit., p. 232.

<sup>8</sup> *Denier du rêve*, Préface, p. 164.

<sup>9</sup> *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 82.

<sup>10</sup> Patrick de Rosbo, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 20.

<sup>11</sup> Marguerite Yourcenar, *Chronologie*, in *Œuvres romanesques*, op. cit., p. XXVII.

<sup>12</sup> Marguerite Yourcenar, *Histoire et examen d'une pièce*, op. cit., p. 133.

personnages, permet de « *montrer combien sont durables et prolongés bien en-deçà et au-delà de l'oeuvre elle-même, les liens qui rattachent certains écrivains à leurs créatures* »<sup>1</sup>, signe tangible d'une « *quête de la perfection* »<sup>2</sup>... conçue comme « *enrichissement de l'expérience* »<sup>3</sup>, « *remise en question (...) affrontement avec soi-même* »<sup>4</sup>, « *extraordinaire aventure de l'imagination* »<sup>5</sup> « *qui ne s'est jamais interrompue tout au long d'une vie* »<sup>6</sup> puisque Marguerite Yourcenar espérait, en 1960, « *se mettre à un roman où elle reprendrait, à dix ans de distance, certains personnages de Denier du rêve (...)* »<sup>7</sup>.

Pour les unir, la romancière fait « *le choix d'un moyen volontairement stéréotypé, celui d'une pièce de monnaie (...), de dix lires (...) symbole du contact entre des êtres humains enfoncés, chacun à sa manière, dans leurs propres passions et leur intrinsèque solitude* »<sup>8</sup>. De même que la préface du recueil Les Songes et les Sorts assimile « *la frappe des monnaies (...) à la fabrication des songes* »<sup>9</sup>, de même le roman relie « *le hasard (...) à l'échange fortuit de la pièce de monnaie (les sorts) et le rêve à ce qu'elle achète véritablement* »<sup>7</sup>. Si le denier représente le monde extérieur, l'Etat, dans le sens de « *rendre à César* »<sup>10</sup> il nous met « *en présence tantôt d'un effort désespéré pour se procurer un support factice, tantôt d'une offrande à une idéologie véritable* »<sup>11</sup>. Si l'on observe que cinq personnages – Paolo, Lina, Giulio, Alessandro, Oreste – rejoignent la première aspiration, tandis que les quatre autres – Rosalia, Marcella, Dida, Clément Roux – rejoignent la seconde, on s'apercevra que cette évolution traduit chez les personnages une intériorisation de la quête, car « *Yourcenar a souhaité faire de cette pièce (...) l'occasion d'une songerie singulière – surgissement de l'émotion et courant intérieur des idées – que chacun de ces personnages mène jusqu'au bout d'elle-même : denier d'un rêve qui se déroule, métamorphose les*

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Histoire et examen d'une pièce*, op. cit., p. 25.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Lettre à André Bosquet*, 8 juillet 1964 in *Lettres à ses amis et quelques autres*, op. cit., p. 204.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Histoire et- examen d'une pièce*, op. cit., p. 133.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Histoire et examen d'une pièce*, op. cit., p. 16.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Lettre à Henri Balmelle*, 2 avril 1959, in *Lettres à ses amis et quelques autres*, op. cit., p. 204.

<sup>6</sup> Carminella Biondi, *Marguerite Yourcenar ou la quête de perfectionnement*, op. cit., p. 56.

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar, *Lettre à Lidia Storoni Mazzolani*, 28 juin 1960, in *Lettres à ses amis et quelques autres*, op. cit., p. 149.

<sup>8</sup> *Denier du rêve*, Préface, p. 162.

<sup>9</sup> Carmen Ana Pont, *Yeux ouverts, yeux fermés, La poétique du rêve dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 29.

<sup>10</sup> *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 81.

<sup>11</sup> Marguerite Yourcenar, *La Croix*, 19-20 septembre 1971, in *Portrait d'une voix*, op. cit., p. 122.



*souvenirs et les espérances, et devient quête d'intériorité, voire quête d'identité... »<sup>1</sup>.*

La songerie singulière de chaque personnage rejoint l'épigraphe du roman, citation de Montaigne : - « *C'est priser sa vie justement ce qu'elle est, de l'abandonner pour un songe* - »<sup>2</sup>. Extraite du chapitre De la diversion, où Montaigne montre que l'homme, confronté aux épreuves de la vie peut adopter une attitude de recours, le « *destour* », cette phrase fait de la quête « *une interrogation dubitative sur la valeur d'une vie humaine et le crédit rémunérateur accordé au songe* »<sup>3</sup>. La pensée de Montaigne commande « *la ligne souterraine du texte (...) qui permet de rejoindre ce que chacune des figures représentées a de plus spécifique, de plus irréductiblement singulier* »<sup>4</sup>, « *de capter* »<sup>3</sup> « *le chant profond des personnages et le sourd accompagnement onirique et mythique que soutient celle-ci* »<sup>5</sup>. Les rêves de chaque personnage se disposent autour du denier « *à la façon de cercles qui volontiers s'étendent à l'infini, mais qui demeurent toujours concentriques* »<sup>6</sup>. Le roman réalise cette « *fusion des expériences de la mémoire et du rêve* »<sup>7</sup> à travers la construction du récit, - dont les trois premiers épisodes et le noyau central forment le cercle du réel -, à travers son symbolisme, illustré par trois séquences qui figurent, autour des sœurs di Credo et d'Oreste, le cycle du songe, grâce à l'évocation de la nuit Romaine – « *dernier objet narratif qui résume tous les autres* »<sup>8</sup> et qui consacre, avec Dida et Clément Roux, la fusion du réel et de l'imaginaire, du « *temps humain et (du) temps cosmique* »<sup>9</sup>.

Dans cette perspective, le denier, « *l'objet yourcenarien, relique en survie a d'autant plus de prix que le monde est vu comme un cercle : symbolisé par le temps (Nouvelles Orientales, (...)) « les heures tournaient en cercle »<sup>10</sup>), par l'époque en crise (L'Oeuvre au Noir (...)) « le cercle de flammes »<sup>11</sup> (...),*

---

<sup>1</sup> Anne-Yvonne Julien, *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, op. cit., p. 121.

<sup>2</sup> Montaigne, *Essais*, Livre III, Chap. IV, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 938.

<sup>3</sup> Anne-Yvonne Julien, op. cit., p. 124.

<sup>4</sup> *Denier du rêve*, Préface, p. 162.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Histoire et examen d'une pièce*, op. cit., p. 13.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Songes et les Sorts*, Préface, op. cit., p. 1539.

<sup>7</sup> Anne-Yvonne Julien, op. cit., p. 118.

<sup>8</sup> Jean Lacroix, *L'objet entre profane et sacré*, in *Le sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, SIEY, Tours, 1993, p. 115.

<sup>9</sup> Laura Brignoli, *Marguerite Yourcenar et l'esprit d'analogie*, op. cit., p. 169.

<sup>10</sup> Marguerite Yourcenar, *Nouvelles Orientales*, in *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 1277.

<sup>11</sup> Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au Noir*, in *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 665.

« par le génie d'un artiste comme Piranèse »<sup>1</sup>, pour lequel « ce monde bouclé sur lui-même est mathématiquement infini »<sup>2</sup>.

A l'image du monde, Denier du rêve adopte « une structure en boucle ou en anneau que l'on retrouve dans tous les récits de Marguerite Yourcenar, depuis Alexis jusqu'aux deux volets du Labyrinthe du monde et dans laquelle la fin du récit apparaît fortement liée à son début (...) parfaissant ainsi la circularité d'une construction en cercles concentriques »<sup>3</sup>. Le roman développe neuf épisodes, dont les quatre premiers et les quatre derniers encadrent le « noyau dramatique »<sup>4</sup> (« centré sur l'attentat fictif »<sup>5</sup>) et dont chacun « fait mention d'un personnage qui n'apparaîtra que dans l'autre, tout comme le cercle produit par la chute d'une pierre dans l'eau en fait un autre »<sup>6</sup>. Chaque épisode est centré autour d'un personnage : Paolo, dans le premier, se sert du denier pour payer les services d'une prostituée, Lina qui, dans le second, achète un bâton de rouge à Giulio auquel Rosalia vend des cierges, dans le troisième, avant de se procurer des braises auprès de Marcella, dans le quatrième, et de périr étouffée. Alessandro qui, dans le cinquième, a reçu de sa femme le denier destiné à rembourser le revolver qu'elle lui a volé, offre des roses à Angiola, dans le sixième. La marchande de fleurs, Dida, dans le septième, donne la pièce à Clément Roux qui, dans l'avant-dernier, la jette dans la fontaine de Trevi, où la reprend Oreste qui s'enivre dans le dernier.

« La construction du roman obéit à une progression presque géométrique »<sup>7</sup>, qui donne toute son importance à l'épisode central, tandis que « la montée et la descente dramatique de l'action (...) épousent elles-mêmes une forme (...) tout à fait typique du drame »<sup>8</sup>. Plusieurs aspects apparentent le roman au domaine du théâtre : la rigoureuse unité de temps et d'espace qui rassemble, à Rome, les personnages, « du 20 avril 1933 vers midi au 21 vers six heures du matin »<sup>9</sup>, « la profusion des dialogues et des monologues intérieurs ; et la constitution intentionnellement conventionnelle des personnages assimilables à des types aussi divers que « le médecin arriviste, la jeune vedette, le vieux peintre

---

<sup>1</sup> Jean Lacroix, *L'objet entre profane et sacré*, op. cit., p. 126.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Le Cerveau noir de Piranèse*, op. cit., p. 96.

<sup>3</sup> Elena Real, *Le voyage dans l'œuvre narrative de Marguerite Yourcenar in Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 206.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Histoire et examen d'une pièce*, op. cit., p. 17.

<sup>5</sup> Anne-Yvonne Julien, *Marguerite Yourcenar et la signature de l'arbre*, op. cit., p. 121.

<sup>6</sup> Agnès-Laure Sauvebelle, *La ville éternelle et l'éternel retour*, op. cit., p. 108.

<sup>7</sup> Jean Pabion, *Du puzzle romanesque au puzzle italien dans Denier du rêve*, op. cit., p. 127.

<sup>8</sup> Jean Howard, *Denier du rêve, une esthétique subversive*, op. cit., p. 320.

<sup>9</sup> Marguerite Yourcenar, *Histoire et examen d'une pièce*, op. cit., p. 24-25.

*illustre<sup>1</sup>, la prolétaire au grand cœur, la prostituée tendre ou l'étudiant presque louche* », « *situés à l'intersection du vérisme italien (parfois de l'opéra italien) et du mythe* »<sup>2</sup>.

Le récit permet de distinguer trois groupes de personnages : ceux qui donnent le primat au réel, présents dans les trois premiers épisodes et dans le noyau central : - Paolo, Lina, Giulio, Marcella et son réseau subversif -, ceux qui font triompher le rêve : - Rosalia, Angiola, Oreste -, et ceux qui se fondent pratiquement à Rome, fusionnant la réalité et le songe : Dida et Clément Roux. Tous sont marqués par le vérisme, que l'on retrouve dans l'origine modeste de certains ou dans le témoignage régionaliste, car le roman rassemble des lieux aussi divers que Trieste, d'où vient Carlo Stevo, la Sicile, berceau des Credo, la Toscane où vit Paolo, la Romagne, patrie de Marcella et du Duce. Répondant à une quête de l'exactitude, « *le roman esquisse un portrait précis d'une époque* »<sup>3</sup>, « *compose une véritable sociologie des habitants de Rome* »<sup>4</sup>, dans le but de montrer « *ce mélange de petits intérêts, de petites peurs, de petits compromis et aussi de grands élans et de vaines révoltes, qui forment l'arrière-plan des années sans espérance* »<sup>5</sup>.

Alors que les protagonistes des quatre premiers épisodes n'ont aucune relation avec le groupe subversif, les liens de parenté ou de connaissance entre les personnages tissent un réseau de rapports qui donne au roman une sorte d'unité labyrinthique. Paolo a épousé la fille de Ruggero, Angiola, qui est la sœur de Rosalia, mais aussi la vedette – Angiola Fidès – rencontrée par Alessandro qui soigne à la fois Lina, Clément Roux, Mimi, petite-fille de Giulio, fille de Giovanna et de Carlo Stevo, lié par la conspiration politique à Massimo et à Marcella, divorcée d'Alessandro. Lina aime Massimo ; on reconnaît en elle la petite-fille de Dida dont la fille Agnese a épousé un cocher de fiacre. Clément Roux se souvient d'une petite fille qui se baigne en Sicile, qui n'est autre qu'Angiola. Miss Jones a quitté la place de vendeuse à la parfumerie de Giulio ainsi que la pension de famille de Gemara, demeure des Credo. « *La disparité de*

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Histoire et examen d'une pièce*, op. cit., p. 9. L'auteur désigne successivement Alessandro Sarte, Angiola Fidès, Clément Roux, Marcella Ardeati, Lina Chiari et Massimo Iacovleff.

<sup>2</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 156.

<sup>3</sup> Laura Brignoli, *Marguerite Yourcenar et l'esprit d'analyse*, op. cit., p. 199.

<sup>4</sup> Jean-Pierre Castellani, *Dramaturgie de l'espace romain à travers Denier du rêve et Rendre à César*, op. cit., p. 291.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Lettre à Lidia Storoni Mazzolani*, in *Lettres à ses amis et quelques autres*, op. cit., p. 141.

*l'échantillon humain (...) est dépassée par son insertion dans une même grande famille* »<sup>1</sup> représentée par les Lovisi, les Credo ou les Ardeati.

Si le foisonnement des personnages, la division du roman en neuf épisodes donne une « *impression de morcellement* »<sup>2</sup>, de « *vision (...) fragmentaire et volontairement stylisée* »<sup>3</sup>, il faut y voir une mise en cause de « *la personne en tant qu'entité* »<sup>4</sup>. Denier du rêve rejoint une quête métaphysique amorcée par Marguerite Yourcenar dans un entretien avec Patrick de Rosbo : - « *Qu'est-ce qu'un personnage (...) Qu'est-ce qu'un être humain ? Est-ce, comme le veut (...) Proust (...) ou (...) la philosophie Bouddhiste, une sorte d'agglomérat, une sorte de paquet de sensations, d'émotions, de souvenirs, qui n'a rien en lui-même de consistant, qui est fait entièrement du reflet des sensations, des circonstances sur lui, ou est-ce (...) au contraire (...) un noyau solide représentant une sorte d'entité presque inaltérable qui s'oppose au reste du monde et résiste aux circonstances ? Il y a (...) du vrai dans les deux points de vue, et la plupart des êtres se présentent tout à tour ou simultanément comme cet agglomérat transitoire, et (par une contradiction inexplicable) comme cette espèce de noyau inaltérable et éternel* »<sup>5</sup>. – Il n'est donc pas étonnant qu'« *entre ces deux pôles (...) se meuvent et agissent – à des niveaux différents – tous les personnages du roman* »<sup>6</sup> et « *qu'ils soient construits sur la base de cette conception* »<sup>7</sup>. Cette « *interrogation dubitative* »<sup>8</sup> sur « *la valeur de la personne entraîne un glissement dans (la) conception de la vie* »<sup>9</sup> que l'on retrouve dans la confrontation de chaque personnage avec l'Histoire, incarnée par la montée du fascisme, dans l'attitude de chacun face à la religion ou à la mort qui plane sur le récit. Si des personnages comme Paolo, Lina, Giulio, Ruggero, Angiola ou Oreste se rattachent à la première conception, d'autres comme Rosalia, Marcella et Massimo, Dida et Clément Roux rejoignent la seconde.

L'oscillation entre ces deux pôles et le souci de choisir les personnages « *aux seules fins d'insister sur ce que chacun d'eux a de plus*

---

<sup>1</sup> Laura Brignoli, *Marguerite Yourcenar et l'esprit d'analogie*, op. cit., p. 166.

<sup>2</sup> Laura Brignoli, *Marguerite Yourcenar et l'esprit d'analogie*, op. cit., p. 164.

<sup>3</sup> Jean Pabion, *Du Puzzle romanesque au puzzle italien dans Denier du rêve*, op. cit., p. 134.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Entretien avec Claude Servan-Schreiber*, Lire, juillet 1976 in *Marguerite Yourcenar, Portrait d'une voix*, op. cit., p. 181.

<sup>5</sup> Patrick de Rosbo, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 72.

<sup>6</sup> Enrica Restori, *Statues et fantômes dans Denier du rêve*, in *Marguerite Yourcenar et l'art, L'art de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 127.

<sup>7</sup> Laura Brignoli, op. cit., p. 171.

<sup>8</sup> Anne-Yvonne Julien, *Marguerite Yourcenar et la signature de l'arbre*, op. cit., p. 126.

<sup>9</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...* Postface, in *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 939.

*spécifique, de plus irrémédiablement singulier, puis de faire deviner en eux un « quid divinum » plus essentiel qu'eux-mêmes* »<sup>1</sup> explique le choix d'une narration extradiégétique « en apparence impersonnelle (...) où c'est l'auteur qui est censé raconter et expliquer », mais où néanmoins « le ton de voix, l'inflexion, le point de vue demeurent le plus possible celui du personnage en question »<sup>2</sup>. La voix du narrateur « qui arrive même à corriger les pensées du personnage »<sup>3</sup> tend à unifier le récit, « à ramener (le) désordre à l'harmonie »<sup>4</sup>, imposant à chaque épisode « la présence d'un seul modèle (...) : - Présentation du personnage qui détient la monnaie ; Remémoration de son passé ; Achat du rêve<sup>5</sup> (...) « qui maintient la fiction d'une espérance - »<sup>6</sup>.

Les trois premiers épisodes ont pour but de montrer les conditions qui rendent possible le triomphe du fascisme : l'indifférence à la politique chez Paolo et Lina, l'assimilation entre le régime et la religion, assimilée à une routine chez Giulio. Ils présentent des êtres malheureux, pitoyables, conformistes, plongés dans la contingence, incapables de regarder en face la mort et de prier, comme se surprend à le faire Marcella qui les juge sévèrement : « *L'opium des faibles (...)* On leur a appris que toute puissance vient d'en haut. Aucun de ces gens-là ne serait capable de dire non »<sup>7</sup>. La résistance italienne contre la tyrannie fasciste « se produit par l'ignorance et la veulerie d'êtres qui refusent de s'intéresser à autre chose qu'à leur propre vie »<sup>8</sup>. L'histoire de ces trois personnages, privés de vie intérieure et d'épiphanie mythique contraste singulièrement avec celles des deux grandes figures qui les suivent : Rosalia et Marcella auxquelles elles servent de « *fond sonore* »<sup>9</sup>.

Le « *noyau dramatique* »<sup>9</sup> formé par l'épisode central suit l'évolution des personnages vers le tragique et fait alterner le dialogue et le monologue intérieur qui marque l'intériorisation de la quête. Il groupe les êtres « *les plus intenses et les plus lucides* »<sup>10</sup> du roman, qui sont « *les personnages préférés* »<sup>10</sup> de Marguerite Yourcenar autour de Marcella Ardeati, la *pasionaria* qui incarne

---

<sup>1</sup> *Denier du rêve*, Préface, p. 162.

<sup>2</sup> Patrick de Rosbo, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 28.

<sup>3</sup> Laura Brignoli, *Marguerite Yourcenar et l'esprit d'analogie*, op. cit., p. 164.

<sup>4</sup> Laura Brignoli, *Marguerite Yourcenar et l'esprit d'analogie*, op. cit., p. 165.

<sup>5</sup> Laura Brignoli, *Marguerite Yourcenar et l'esprit d'analogie*, op. cit., p. 166.

<sup>6</sup> *Denier du rêve*, p. 189.

<sup>7</sup> *Denier du rêve*, p. 187.

<sup>8</sup> Marguerite Yourcenar, Jean-Claude Texier, *Rencontre avec Marguerite Yourcenar, La Croix*, 19-20 septembre 1971, in *Portrait d'une voix*, op. cit., p. 127.

<sup>9</sup> Marguerite Yourcenar, *Histoire et examen d'une pièce*, op. cit. ? p. 17.

<sup>10</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 73.

« *l'âme romagnole frondeuse traditionnellement socialiste* »<sup>1</sup>, présente dans les cinq scènes marquées par les allées et venues des personnages et par la progression de l'action qui porte sur les motifs de l'attentat, son bien-fondé et son issue : dans les deux premières, Marcella s'affronte à Vanna Lovisi, épouse de Carlo Stevo, puis au Docteur Sarte, son ancien mari. Dans la troisième, elle prend la décision, - confortée par trois faits nouveaux : la rétractation de Carlo, sa mort aux îles Lipari, le rôle d'agent double tenu par Massimo -, et se purifie. La quatrième fait apparaître Massimo, caché jusque là et reproduit son dialogue avec Marcella. La dernière marque le départ des deux amants et l'issue, fatale pour Marcella qui tire sur le Duce, place Balbo. Un lieu clos, l'appartement de l'héroïne, attendant à un magasin de grains rassemble le trio tragique, soudé par l'amour, la haine ou le danger, comme dans *Electre*, ou dans *Le Coup de grâce*. « *L'amour de Marcella oscille entre deux hommes, Alessandro et Massimo, qu'elle aime tous deux, tandis que sa dévotion profonde va à un partisan mort et qu'elle veut venger* »<sup>2</sup>, Carlo Stevo dont l'ombre portée plane sur le récit, avec celle de Mussolini, sans compter la Mort qui forme le lien entre tous les personnages.

Leur monologue intérieur « *rend avec fidélité (leur) chant profond et le sourd accompagnement onirique et mythique qui (le) soutient* »<sup>3</sup> et s'amplifie au cours du récit. Tandis qu'Alessandro apparaît comme le représentant du réel, défenseur du régime, mais admiratif à l'égard de Marcella, Massimo incarne une sagesse mystique, qui fait de lui le porte-parole de Marguerite Yourcenar. Reflet de « *toutes les ambiguïtés (politique parce qu'il est un agent double, et sexuelle par son homosexualité)* »<sup>4</sup>, il ouvre à Marcella « *la voie de l'intériorité* »<sup>5</sup> quand il lui révèle qu'elle va « *tuer pour exister* »<sup>6</sup>, pour en finir avec « *ces gens qui n'existent pas* »<sup>7</sup>. Etranger au système d'échange du denier, il « *se place au niveau de ce temps cosmique qui lui permet d'évaluer l'existence humaine en termes existentiels* »<sup>4</sup> d'envisager un monde où les contradictions seraient dépassées – entre Jean et Judas, entre la vie et la mort -, « *un monde si différent qu'il ferait de lui-même crouler tous les autres, un monde sans revendications, sans brutalité,*

<sup>1</sup> Jean Pabion, *Du puzzle romanesque au puzzle italien dans Denier du rêve*, op. cit., p. 129.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 187.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Histoire et examen d'une pièce*, op. cit., p. 13.

<sup>4</sup> Laura Brignoli, *Marguerite Yourcenar et l'esprit d'analogie*, op. cit., p. 178

<sup>5</sup> Laura Brignoli, *La théologie négative dans Denier du rêve*, op. cit., p. 260.

<sup>6</sup> *Denier du rêve*, p. 230.

<sup>7</sup> *Denier du rêve*, p. 229.

surtout sans mensonges... », où Marcella et lui pourraient être « ceux par lesquels le règne arrive »<sup>1</sup>.

Lors de « l'affectueuse trêve » qui s'établit entre les deux amants, « chaque parole prend enfin un son authentique (...), tout près (...) du silence »<sup>2</sup>, expression d'une quête correspondant à « ces moments de vérité profonde, qui (...) ne coïncident que rarement entre deux personnages »<sup>3</sup>, lorsqu'ils n'ont rien à perdre, qu'ils sont proches de la mort et s'ouvrent à l'invisible, à l'universel, car « ils dialoguaient avec la nuit »<sup>3</sup>. Après leurs adieux, plus Marcella se rapproche de son acte, plus elle se dissout dans le décor qui transforme la rue en « rivière de nuit »<sup>4</sup>, en « fleuve infernal » où elle adopte « sa démarche d'ombre »<sup>5</sup>, se déleste de sa chair pour devenir seulement « une force »<sup>6</sup> agrippée « à l'idée du meurtre comme un naufragé au seul point fixe de son univers qui sombre »<sup>7</sup>. « Toute volonté tendue vers un seul point, la mort », elle fait de son acte un geste « fatal, devenu inévitable, (qui) pouvait se permettre d'être absurde comme les choses ». En brisant la réalité pour rejoindre le songe, elle rejoint Icare, Sophie ou Hilzonde et prouve que « les héros yourcenariens sont des solitaires en quête d'absolu, et même si le but ne semble pas atteint, cette quête n'est jamais vaine »<sup>8</sup>.

L'arrivée de la mort correspond pour Marcella à la montée de l'onirisme qui envahit les épisodes consacrés à Rosalia, Angiola et Oreste, dont l'histoire illustre la phrase de Montaigne : - « C'est priser sa vie justement ce qu'elle est, de l'abandonner pour un songe »<sup>9</sup> - pensée que l'on peut rapprocher de celle de Pindare : « L'homme est le rêve d'un ombre »<sup>10</sup>, ou de la thématique baroque chère à Calderon : « Qu'est-ce que la vie ? Un délire (...) une illusion, une ombre, une fiction (...) car toute vie est un songe »<sup>11</sup>. Denier du rêve opère « le glissement du monde réel au monde onirique »<sup>12</sup>, de l'Histoire au mythe, par la construction du roman où la longueur respective des épisodes correspond à la valeur croissante de la valeur d'échange du denier, par l'enjeu grandissant du

---

<sup>1</sup> *Denier du rêve*, p. 233.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Histoire et examen d'une pièce*, op. cit., p. 22.

<sup>3</sup> *Denier du rêve*, p. 229.

<sup>4</sup> *Denier du rêve*, p. 236.

<sup>5</sup> *Denier du rêve*, p. 237.

<sup>6</sup> *Denier du rêve*, p. 238.

<sup>7</sup> *Denier du rêve*, p. XXX.

<sup>8</sup> Agnès-Laure Sauvebelle, *La Ville éternelle et l'éternel retour*, op. cit., p. 110.

<sup>9</sup> Montaigne, *Essais*, Livre III, Chapitre IV, op. cit., p. 934, et *Denier du rêve*, p. 167.

<sup>10</sup> Pindare, *Pythique VIII*, vers 136, op. cit., p. 124.

<sup>11</sup> Pedro Calderon de la Barca, *La vie est un songe*, vers 1633, op. cit.

<sup>12</sup> Marguerite Yourcenar, *Histoire et examen d'une pièce*, op. cit., p. 24.

songe, par l'obscurcissement progressif de l'atmosphère et par le passage du temps humain et linéaire au temps mythique, totalement réalisé lors de l'évocation grandiose de la nuit sur Rome.

Le rêve prend une importance de plus en plus grande dans le roman, car s'il correspond, pour Paolo, à « *une illusion volontaire (...), la seule chose au monde qui ne trompe pas* »<sup>1</sup>, s'il empêche « *Lina de désespérer, s'il sert à Giulio à maintenir la fiction d'une espérance* »<sup>2</sup>, il symbolise pour Rosalia « *l'obole à Caron* »<sup>3</sup>, - instrument de son suicide -, rejoint, par Marcella, « *le rêve d'un rachat de toutes les compromissions du monde* »<sup>4</sup>, réconcilie Dida avec « *les puissances invisibles* »<sup>5</sup>, permet à Clément Roux de « *voir autre chose du vrai neuf* »<sup>6</sup>, comme à Oreste de plonger dans l'oubli. « *A un réel insoutenable, l'homme ne peut opposer que l'image chimérique d'une vie rêvée (...) Malgré la présence imposante du réel, ou peut-être pour cela même, c'est au rêve que l'on confie l'expression authentique de la vie* »<sup>7</sup>. Comme l'illustrent don Ruggero et Oreste, « *le monde de la fiction et du rêve – même engendré par la folie et l'ivresse est le seul qui échappe à la faillite inexorable qui emporte (...) tous les personnages du roman* »<sup>8</sup>, car le rêve apparaît comme « *ce choix auquel les personnages cèdent afin de ne pas voir leur mort en face* »<sup>9</sup> : c'est le cas de Lina qui refuse de voir son cancer.

Les trois séquences oniriques consacrées aux sœurs di Credo et à Oreste sont « *marquées par les principales caractéristiques de l'état de songe : la négation du temps, le décalage de l'espace (...), l'ivresse de l'impossible réconcilié ou surmonté (...)* »<sup>10</sup> car, « *dans l'univers plane du sommeil, ces objets successifs de nos désirs et de nos craintes échappent au compartimentage de l'espace, un principe de contradiction qui oppose l'être au devenir, au sectionnement du siècle par l'aiguille de l'horloge (...), la gravitation du temps (n'ayant) pas de prise sur ces images profondément légères faites de la même*

---

<sup>1</sup> *Denier du rêve*, p. 169.

<sup>2</sup> *Denier du rêve*, p. 189.

<sup>3</sup> *Denier du rêve*, p. 205.

<sup>4</sup> Anne-Yvonne Julien, *Marguerite Yourcenar et la signature de l'arbre*, op. cit., p. 127.

<sup>5</sup> *Denier du rêve*, p. 261.

<sup>6</sup> *Denier du rêve*, p. 275.

<sup>7</sup> Laura Brignoli, *Marguerite Yourcenar et l'esprit d'analogie*, op. cit., p. 170.

<sup>8</sup> Enrica Restori, *De Vénus à Kali*, in *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, op. cit., p. 42.

<sup>9</sup> Carmen Ana Pont, *Yeux ouverts, yeux fermés : La poétique du rêve dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 30. Carmen Ana Pont emprunte cette interprétation à Dolorès Jiménez, *La part du rêve dans Denier du rêve*, *Bulletin de la SIEY*, n° 11, 1993, p. 41-49.

<sup>10</sup> Marguerite Yourcenar, *Le cerveau noir de Piranèse, Sous bénéfice d'inventaire*, in *Essais et Mémoires*, op. cit., p. 93.



*substance que notre âme* »<sup>1</sup>. Dans ces séquences, « *la forme romanesque (...) permet d'atteindre des zones de l'inconscient* »<sup>2</sup> comme c'est le cas dans les deux mises en abyme du roman : l'Eglise Sainte-Marie-Mineure où l'épithète « *Maison d'Or* »<sup>3</sup>, appliquée à la Vierge évoque pour Rosalia le domaine de Gemara, âge d'or de l'enfance, lié à la quête des origines, - incarné par Woroïno pour Alexis, Kratovicé pour Eric et Egon, le Mont-Noir pour Marguerite Yourcenar -, domaine de Sicile que Rosalia, Nouvelle Antigone, ne pourra rejoindre que par la mort, tandis que sa sœur poursuit une quête d'identité illusoire, car elle recherche en vain son double, au cinéma Mondo, deuxième mise en abyme du roman.

La sixième séquence permet « *une lecture du monde contemporain à travers des techniques de réfraction* »<sup>4</sup>, car, dans le film, proposé « *par la firme Univers et Dieu* »<sup>5</sup>, « *tout n'était que duperie, plate gesticulation, déclamation creuse sur une surface sonore* »<sup>6</sup>, reproduction de la rhétorique fasciste. L'onirisme provoque des effets baroques dans le récit, marqué par « *l'invasion des hautes eaux du rêve* »<sup>4</sup>, par la transformation des spectateurs en « *fantômes des vents* »<sup>3</sup>, les « *actualités en bribes de réalité qui remontent encore le soir sur la frontière des songes* »<sup>7</sup>, faisant du parcours de chaque personnage « *un itinéraire de la mort* »<sup>8</sup> - mort heureuse pour Rosalia ou Oreste qui atteint dans l'ivresse « *un état sublime* »<sup>9</sup> où (il) ne compte plus, mort fictive incarnée par Algénib, l'actrice dont Angiola Fidès joue le rôle, assimilée à un vampire qui a bu tout son sang -. La réfraction révèle « *un vide immense, un horizon absent (...) laissant place à une survalorisation de l'ordre, tentative collective de fuir le chaos envahissant* »<sup>10</sup>. Rosalia, Angiola et Oreste rejoignent Marguerite Yourcenar dans une quête de l'universel qui vise « *à montrer les rapports conscients et inconscients entre ces différents êtres humains vivant en même temps, dans une même ville, ou plutôt dans un même monde et ce monde impersonnel, non humain, plus ouvert et plus secret que le leur et qui participe à la fois à plusieurs catégories de temps* »<sup>11</sup>.

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Songes et les Sorts*, Préface, op. cit., p. 1538.

<sup>2</sup> Jean-Pierre Castellani, *Personnage, espace et temps dans (...) Denier du rêve*, op. cit., p. 110.

<sup>3</sup> *Denier du rêve*, p. 184.

<sup>4</sup> François Wasserfallen, *D'un art protoromanesque à un art romanesque : l'étape Denier du rêve*, in *Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 314.

<sup>5</sup> *Denier du rêve*, p. 240.

<sup>6</sup> *Denier du rêve*, p. 245.

<sup>7</sup> *Denier du rêve*, p. 244-245.

<sup>8</sup> Marguerite Yourcenar, *La Nouvelle Eurydice, Œuvres romanesques*, op. cit., p. 1253.

<sup>9</sup> *Denier du rêve*, p. 283.

<sup>10</sup> François Wasserfallen, *Ibidem*, p. 317.

<sup>11</sup> Patrick de Rosbo, op. cit., p. 163.

C'est à la ville de Rome que « *Marguerite Yourcenar confie l'expression de cet au-delà du réel dont elle a exploré les méandres* »<sup>1</sup>, la métaphore de la vie telle qu'elle apparaît au peintre Clément Roux : - « *des bases de piliers, des bouts de colonnes épars (...) faisaient penser aux pions d'une partie terminée, abandonnés dans un désordre apparent qui cachait en réalité un ordre inéluctable, oubliés sur place par des gagnants ou des perdants qui ne reviendraient plus -* »<sup>2</sup>. Le parcours des personnages est « *un chemin vers le centre* »<sup>3</sup>, car ils « *convergent (...) à Rome, la Ville Eternelle, carrefour de destins et de culture, point de repère historique et mythique* »<sup>4</sup>. La cité paraît « *faite de couches superposées où les différents aspects du passé affleurent à chaque moment* »<sup>5</sup>, parachevant l'image du cercle, - figure d'une quête étendue à l'univers.

Si le roman offre « *un cadre très délimité (...) allant de Piazza del Popolo à Piazza Venezia en suivant (...) la via del Corso* »<sup>6</sup>, Rome « *plus grande et plus belle* »<sup>7</sup> qu'aucune ville au monde pour Dida, apparaît comme la strate ultime de couches superposées qui compose la Rome antique des Antonins, la Rome médiévale, la Rome baroque de la Renaissance et la Rome de l'an XI du fascisme, visages que découvre la promenade de Clément Roux. Marguerite Yourcenar regroupe les lieux sous deux rubriques : « *Réel et Imaginaire* »<sup>8</sup>, transformant les toponymes, dans un souci d'universalité qui permet au lecteur de passer « *d'un espace terrestre, matériel* », à un autre espace, « *symbolique, allégorique* »<sup>9</sup> du destin des personnages, comme le magasin de grains de la rue Fosca ou la place Saint-Jean-Martyr, lieu de l'attentat. La mère Dida s'incorpore à Rome, incarne la mémoire du peuple Italien, l'âme Romaine populaire, le mythe de la Terre, donnant du monde une vision baroque et universelle. L'aumône

---

<sup>1</sup> Laura Brignoli, *Marguerite Yourcenar et l'esprit d'analogie*, op. cit., p. 210.

<sup>2</sup> *Denier du rêve*, p. 261-262.

<sup>3</sup> Mircea Eliade soutient que les épreuves des héros (Ulysse, Enée, Parsifal...) se laissent aisément ramener aux souffrances et aux obstacles rituels du « chemin vers le centre » in *Traité d'Histoire des Religions*, Payot, 1949, p. 368.

<sup>4</sup> Enrica Restori, *De vénus à Kali, Angiola di Credo (...)*, op. cit., p. 83-84.

<sup>5</sup> Jean-Claude Texier, *Rencontre avec Marguerite Yourcenar, La Croix*, 19-20 septembre 1971, in *Marguerite Yourcenar, Portrait d'une voix*, op. cit., p. 123.

<sup>6</sup> Françoise Bonali-Fiquet, *Rome mythique, Rome baroque dans Denier du rêve*, op. cit., p ; 161.

<sup>7</sup> *Denier du rêve*, p. 251.

<sup>8</sup> A la page 108, ou feuillet 54 verso du manuscrit de *Denier du rêve*, deuxième version : octobre 1958/mars 1959, cité par Françoise Bonali-Fiquet, Ibidem, p. 135.

<sup>9</sup> Jean-Pierre Castellani, *Dramaturgie de l'espace roman dans Denier du rêve*, op. cit., p. 110.

qu'elle fait à Clément Roux traduit « *l'exigence de chercher une autre dimension dans laquelle la vie puisse acquérir un sens* »<sup>1</sup>.

C'est le cas du peintre dont la déambulation nocturne, du Forum de Trajan au César Palace en passant par la Fontaine de Trevi reflète le désenchantement de la romancière devant les embellissements de la Ville Hadriana ; l'émerveillement devant la beauté de la Fontaine de Trévi, partagé par Piranèse. La promenade devient « *descente aux Enfers* »<sup>2</sup>, prend une dimension mystique et sacrée, car « *nous sentons qu'à la ville éternelle des hommes (...) s'oppose vaguement dans (son) esprit l'image de la cité de Dieu* »<sup>3</sup>.

Le destin du peintre, figure de l'artiste à l'approche de la Mort s'assimile à celui de la Ville car on peut suivre pas à pas son déclin, sa survie, son aspiration à l'éternité, à la fusion des règnes, enfin réalisée par l'évocation grandiose de la nuit sur Rome qui englobe dans une vision onirique, en lien étroit avec le royaume de la Mort, - Hypnos, Thanatos<sup>4</sup> et le Léthé<sup>5</sup> -, le passé, le présent et l'avenir, le règne mythique, animal et végétal, le monde antique et moderne. Marguerite Yourcenar « *ramène le simple sommeil qui endort la ville à une sorte de somme mythique et éternel (...) capable d'offrir aux hommes l'oubli (...), soulagement aux souffrances et aux angoisses de l'éveil* »<sup>6</sup>. La romancière prend de plus en plus « *de champ* »<sup>1</sup> pour dresser l'inventaire de tous les personnages du roman, soumis à la loi universelle qui régit les rêves des fous et « *ceux des gens sains d'esprit* »<sup>7</sup>, avant d'élargir la quête par une vision verticale où « *les dormeurs s'étaient comme des morts aux flancs des catacombes* »<sup>5</sup>, adoptant une perspective unificatrice et totalisante qui rapproche des chefs d'œuvre – « *La Louve sur les pentes du Capitole* »<sup>8</sup>, « *La Furie endormie, l'Hermaphrodite et la Vénus anadyomène* »<sup>6</sup> du Musée des Thermes, « *Le Gladiateur mourant* »<sup>6</sup> du musée Capitolin -, « *les pins du Pincio et de la Villa Borghèse* »<sup>9</sup>, les animaux des abattoirs et les malades des hôpitaux, en « *un remarquable fondu* »<sup>10</sup> où « *la Rome*

---

<sup>1</sup> Laura Brignoli, *Marguerite Yourcenar et l'espace d'analogie*, op. cit., p. 196.

<sup>2</sup> *Histoire et examen d'une pièce*, op. cit., p. 19.

<sup>3</sup> Patrick de Rosbo, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 157.

<sup>4</sup> Hypnos, le Sommeil et Thanatos sont des jumeaux, fils de la Nuit, dont la descendance comprend aussi les rêves.

<sup>5</sup> Le Léthé, dont les eaux apportent l'oubli, est, avec l'Achéron et le Styx un des trois fleuves du royaume de l'Hadès, séjour des morts chez les Grecs.

<sup>6</sup> Laura Brignoli, *Marguerite Yourcenar et l'esprit d'analogie*, op. cit., p. 209-210.

<sup>7</sup> *Denier du rêve*, p. 278.

<sup>8</sup> *Denier du rêve*, p. 279.

<sup>9</sup> *Denier du rêve*, p. 280.

<sup>10</sup> Anne-Yvonne Julien, *Marguerite Yourcenar et la signature de l'arbre*, op. cit., p. 131.

du 21 avril 1933 » est en même temps « la ville éternelle »<sup>1</sup>, c'est-à-dire « la Ville où se noue et se dénoue éternellement l'aventure humaine »<sup>1</sup>.

Le passage du temps humain au temps cosmique fait de Rome « un espace stylisé significatif de l'humanité tout entière »<sup>2</sup>, qui répond à « un pur désir de plénitude ontologique »<sup>3</sup>, dans la mesure où « la continuité du temps de la mort, de la vie et du songe bouleverse (...) la notion même de l'identité, de la singularité de l'être, de la hiérarchie des animés et des inanimés »<sup>4</sup>. Même si le temps apparaît comme « un cercle qui ramène les êtres et les choses au néant »<sup>5</sup>, la vision mythique permet de « comprendre la valeur que Marguerite Yourcenar donne à la vie, qui n'a de sens que soumise à une perspective plus ample »<sup>6</sup>, - conception partagée par Marcella, Massimo, Clément Roux et le père Cicca, qui refuse de s'endormir « dans la douceur de Dieu tant qu'il y aura dans la rue une vieille femme sourde, un mendiant aveugle, (...) un âne suppurant sous son bât, un chien affamé qui rôde »<sup>7</sup>.

Si l'analyse des neuf épisodes permet de discerner un mouvement d'intériorisation de la quête, devenue, pour les « personnages les plus intenses ou les plus lucides »<sup>8</sup>, « la confrontation de chacun de nous avec soi-même et avec Dieu »<sup>9</sup>, la puissante dynamique de l'imaginaire entraîne une extension progressive de la quête, qui transforme le triangle en cercle et fond « les deux éléments principaux du livre, le rêve et la réalité en un tout qui est la vie »<sup>10</sup>.

Leur coexistence explique l'alternance « entre lyrisme et vérisme »<sup>11</sup>, la présence des « thèmes oniriques et mythiques qui se font et se défont comme s'allument et s'éteignent des phosphorescences dans un terrain trop riche (...) »<sup>12</sup>

---

<sup>1</sup> *Denier du rêve*, p. 162.

<sup>2</sup> Jean-Pierre Castellani, *Dramaturgie de l'espace à travers Denier du rêve*, op. cit., p. 153.

<sup>3</sup> Colette Gaudin, *Marguerite Yourcenar à la surface du temps*, op. cit., p. 129.

<sup>4</sup> Anne-Yvonne Julien, *Marguerite Yourcenar et la signature de l'arbre*, op. cit., p. 131.

<sup>5</sup> Agnès-Laure Sauvebelle, *La Ville éternelle ou l'éternel retour*, op. cit., p. 113.

<sup>6</sup> Laura Brignoli, *Marguerite Yourcenar et l'esprit d'analogie*, p. 214.

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar, *Rendre à César*, Acte I, Scène 5, op. cit., p. 58.

<sup>8</sup> Marguerite Yourcenar déclare que « ses personnages préférés sont aussi les plus intenses ou les plus lucides, comme Hadrien ou Zénon », in Patrick de Rosbo, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 73.

<sup>9</sup> Parmi les problèmes qui (l')occupent (...) (la) bouleversent et ne touchent encore en France qu'une minorité, la romancière cite « la confrontation de nous avec soi-même et avec Dieu (quel que soit le sens que chacun donne à ce mot) », in *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 238-239.

<sup>10</sup> *Denier du rêve*, p. 164.

<sup>11</sup> Marguerite Yourcenar, *Histoire et examen d'une pièce*, op. cit., p. 14.

<sup>12</sup> Marguerite Yourcenar, *Histoire et examen d'une pièce*, op. cit., p. 24. L'image est reprise, dans la Préface de *Feux*, à propos de « l'expressionnisme qui s'acharne (...) à créer au langage totalement poétique, dont chaque mot (...) révélerait ses valeurs cachées comme sous certains

et « qui donnent à l'atmosphère de Denier du rêve sa lumière à la fois oppressante et transparente »<sup>1</sup> qui porte, au fil du récit, les traces de la phosphorescence de la quête.

---

éclairages se révèlent les phosphorescences des pierres », Marguerite Yourcenar, Préface de *Feux, Œuvres romanesques*, op. cit., p. 1079.

<sup>1</sup> *Denier du rêve*, p. 164.

## CHAPITRE 2

### Aux sources du sacré : Anna, soror... ou la quête incandescente

Entre le désir et la mort, au cœur du Fort Saint-Elme dont « *les épaisses murailles* »<sup>1</sup> dominant la baie de Naples, où « *le ciel presque toujours chargé d'un brouillard de chaleur colle pour ainsi dire à la plaine, ondulant de la montagne basse à la mer* »<sup>2</sup>, la brève nouvelle Anna, soror... inscrit un parcours de feu. Comment s'étonner que Marguerite Yourcenar classe ce « *récit d'un inceste dans le milieu hispano-italien de la Naples des vice-rois, à l'extrême fin du XVII<sup>e</sup> siècle* »<sup>3</sup> parmi ses œuvres « *de jeunesse, mais de celles qui restent pour leur auteur essentielles et chères jusqu'au bout* »<sup>4</sup> ?

Si l'on veut comprendre pourquoi « *ce petit écrit* »<sup>5</sup>, un des livres que préfère Egon de Vietinghoff<sup>6</sup>, « *est resté très près (de l'auteur)* »<sup>5</sup>, il faut le déchiffrer comme un palimpseste « *où l'on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence* »<sup>7</sup>, matériau originel qui « *est à la base de plus de la moitié des écrits yourcenariens* »<sup>8</sup>. Anna, soror... atteste « *les étapes successives d'une quête qui ne s'est jamais interrompue tout au long d'une vie* »<sup>9</sup>, figurée par l'image du cercle qui embrasse aussi bien l'Histoire, le mythe et l'existence, ressaisie par la mémoire, dans ses remous et son écoulement.

Le cheminement de Marguerite Yourcenar vers le roman décrit « *la grande boucle qui va de Remous à L'Oeuvre au noir et au Labyrinthe (du monde) (...) Au milieu de cette boucle, un recueil de nouvelles, La mort conduit l'attelage*

---

<sup>1</sup> *Anna, soror...* in *Œuvres romanesques*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982, p. 881 (Edition de référence).

<sup>2</sup> Bien qu'il s'agisse du ciel d'Acropoli, en Calabre, on peut aussi étendre la vision au golfe de Naples, *Anna, soror...*, p. 885.

<sup>3</sup> *Chronologie* de la Pléiade, in *Œuvres romanesques*, op. cit., p. XVI.

<sup>4</sup> *Postface* d'*Anna, soror...*, p. 931.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Lettre à Wilhelm Gans*, 11 novembre 1981, in *Lettres à ses amis et quelques autres*, op. cit., p. 646.

<sup>6</sup> Egon Vietinghoff, fils de Jeanne et de Conrad de Vietinghoff dit à propos de Marguerite Yourcenar : « *Pour moi, elle était « Marguerite Soror ». Du reste Anna, soror... est l'un de ses livres que je préfère* ». in *Entretiens avec Egon de Vietinghoff*, mars 1988, cité par Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 39.

<sup>7</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1988, p. 451.

<sup>8</sup> Pascale Doré, *Yourcenar ou le féminin insoutenable*, op. cit., p. 277.

<sup>9</sup> Carminella Biondi, *Marguerite Yourcenar ou la quête de perfectionnement*, op. cit., p. 56.

(1934) essaie de sauver quelque chose de la grande fresque initiale, et à la fin de la boucle, Comme l'eau qui coule (1982) récupère en quelque sorte les personnages inemployés, cette Anna et ce Nathanaël que Yourcenar ne peut abandonner »<sup>1</sup>, car « Chaque écrivain ne porte en soi qu'un certain nombre d'êtres »<sup>2</sup>.

Alors que « le titre original du volume qui devait contenir le récit d'Anna était Remous »<sup>3</sup> - long roman familial « s'étalant sur quatre siècles »<sup>4</sup>, conçu en 1921, puis délaissé -, la nouvelle, commencée en mars 1925, s'intitule d'abord Anna de La Cerna<sup>5</sup>, puis D'après Greco, inséré en 1934 dans La Mort conduit l'attelage, avant d'acquérir le titre définitif d'Anna, soror..., publiée en novembre 1981 « en tiré à part »<sup>6</sup>, jointe en mai 1982, à Un homme obscur suivi d'Une belle matinée, pour former le recueil Comme l'eau qui coule, qui ne sera plus réédité à partir de mai 1985<sup>7</sup>.

Marguerite Yourcenar ne retient donc, de la première version qu'une image, « la métaphore aquatique qui passe de Remous à Comme l'eau qui coule »<sup>8</sup>.

Le passage de « l'eau trouble, turbulente, qui provoque des remous à la limpidité de source d'une eau qui coule »<sup>3</sup> permet de « saisir l'idée générale d'une conception subtile du temps, qui serait plutôt une durée, qui permet d'évoquer à la fois l'écoulement du devenir linéaire, et le remous qui détermine un devenir plus complexe, où les causalités n'obéissent pas à la linéarité »<sup>9</sup> : si Marguerite Yourcenar indique dans sa Postface qu'« Anna, soror... reproduit dans sa quasi intégralité le texte de 1935, lui-même presque identique au récit écrit en 1925 par une jeune femme de vingt-deux ans »<sup>10</sup>, c'est qu'elle y voit, « parmi d'autres évidences, une preuve de plus de la relativité du temps »<sup>10</sup>. Elle résume ainsi les liens profonds qui l'attachent à sa nouvelle : « La première Anna datait encore de l'époque où, aux prises avec une immense fresque destinée à rester

---

<sup>1</sup> Colette Gaudin, *Marguerite Yourcenar, A la surface du temps*, op. cit., p. 62-63.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Carnets de notes de « L'œuvre au noir »*, in *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 853.

<sup>3</sup> Agnès-Laure Sauvebelle, *L'influence espagnole dans Anna, Soror...* in *Marguerite Yourcenar et l'art*, op. cit., p. 168.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Chronologie de La Pléiade*, op. cit., p. XV.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Chronologie de La Pléiade*, op. cit., p. XVI.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, *Chronologie de La Pléiade*, op. cit., p. XXXIII.

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar, *Chronologie de La Pléiade*, op. cit., p. XXXVI.

<sup>8</sup> Colette Gaudin, *Marguerite Yourcenar, A la surface du temps*, op. cit., p. 38.

<sup>9</sup> Michel Dupuis, *Du remous à l'écoulement : la genèse d'Anna, soror...* in *Roman, Histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 145.

<sup>10</sup> Marguerite Yourcenar, *Postface d'Anna, soror...*, op. cit., p. 932.

*inachevée, j'écrivais rapidement, sans souci de composition ou de style, puisant directement dans je ne sais quelle source qui était en moi »*<sup>1</sup>.

En accordant aux amants, dans le texte définitif, une « *rallonge* » de « *deux jours et deux nuits* », l'auteur laisse à son récit « *ce flottement qu'a la vie jusqu'au bout* »<sup>2</sup>. De même, le court « *épisode charnel* » qui unit Anna veuve à « *un quasi-inconnu vite oublié (...) sert à rappeler l'étrange état qui est celui de toute existence, où tout flue comme l'eau qui coule, mais où, seuls, les faits qui ont compté, au lieu de se déposer au fond, émergent à la surface et gagnent avec nous la mer* »<sup>2</sup>.

Dans le recueil Comme l'eau qui coule, Marguerite Yourcenar renonce, en 1982 à la cohésion picturale qui présidait au choix du titre des trois nouvelles parues en 1935 dans La Mort conduit l'attelage : « *Pour leur donner une apparence au moins d'unité, j'avais choisi de les nommer respectivement D'après Dürer, D'après Greco et D'après Rembrandt, sans bien voir que ces titres qui, quoi qu'on fasse, sentent le musée, risquaient de s'interposer entre le lecteur et ces textes souvent gauches, mais spontanés et quasi obsessionnels d'autrefois* »<sup>3</sup>. La Postface de 1981 rappelle que « *le recours à Greco s'expliquait en tant qu'allusion au faire convulsif et tremblé du grand peintre, mais le décor de Naples et une certaine fougue sensuelle (...) ferait aujourd'hui plutôt songer à Caravage, si tant est qu'il soit nécessaire de placer ce récit violent sous le vocable d'un peintre* »<sup>4</sup>. Le nouveau thème unificateur de « *la vie qui coule* », qui remplace l'ancien, est attesté par « *la page de garde du manuscrit de 1981, une « aquarelle » accompagnée des annotations minutieuses de l'auteur* »<sup>5</sup>, reproduite dans son étude par Béatrice Ness.

Le titre définitif de la nouvelle, - Anna, soror... -, « *emprunté aux deux premiers mots de l'épithaphe incisée par les soins d'Anna sur le tombeau de Miguel* »<sup>6</sup>, dans l'église Saint-Dominique, reproduit un vers de L'Enéide où Didon découvre à sa sœur la passion qu'elle a conçue pour Enée :

*« Anna soror, quae me suspensam insomnia terrent ! »*<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Postface d'Anna, soror...*, op. cit., p. 938.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Postface d'Anna, soror...*, op. cit., p. 939.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Postface d'Anna, soror...*, op. cit., p. 931.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Postface d'Anna, soror...*, op. cit., p. 931-932.

<sup>5</sup> Béatrice Ness, *Mystification et créativité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Chapel Hill, North Carolina studies in the Romance languages and literatures, 1996, p. 71.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, *Postface d'Anna, soror...*, op. cit., p. 932.

<sup>7</sup> « Anna, ma sœur, quelles visions nocturnes m'épouvantent et m'angoissent ! », Virgile, *Enéide*, Livre IV, vers 9, Les Belles Lettres, 1959, p. 99.



Le feu qui dévore la reine légendaire de Carthage rejoint « *l'amour de Miguel et d'Anna (qui) flambait* »<sup>1</sup> chez la narratrice en mars 1925, avant l'expérience de la passion, « *mais la préfigurant fidèlement* »<sup>2</sup>, la poussant à fusionner avec ses personnages, à rejoindre le flux universel : « *Tout a déjà été vécu et revécu des milliers de fois par les disparus que nous partons dans nos fibres, tout comme nous portons en elle, les milliers d'êtres qui seront un jour. La seule question qui se pose est de savoir pourquoi, de ces innombrables particules flottant en chacun de nous, certaines plutôt que d'autres remontent à la surface. Plus libre, en ce temps là d'émotions et de soucis personnels peut-être étais-je même plus apte qu'aujourd'hui à me dissoudre tout entière dans ces personnages que j'inventais ou croyais inventer* »<sup>1</sup>.

Le travail de corrections de la nouvelle, entrepris en 1980, « consiste à assouplir certains passages, rejetant à sa place chronologique le mariage d'Anna, placé, jadis, en tête de Remous, « *axé (...) sur les Pays-Bas espagnols* »<sup>3</sup>. Il rejoint la quête de la perfection : « *J'écrivais lâche et orné (...) Lorsque j'ai retouché (...) ma nouvelle Anna, soror..., sans la récrire, simplement en resserrant tous les boulons, j'ai bien vu ce qui manquait : les passages ratés étaient trop flous, ou trop rigides. Serrer, desserrer, c'est un labeur de mécanicien* »<sup>4</sup>. Tout l'effort de Marguerite Yourcenar consiste à atteindre « *cette réalité topique, (...) étroitement liée au lieu et au temps, qui seule (lui) paraît tout à fait probante* »<sup>3</sup>.

Anna, soror... date, comme Le Dialogue dans le marécage<sup>5</sup>, Sixtine<sup>6</sup> et Denier du rêve, des années qui furent celles de la découverte de l'Italie et « *emprunte ses coordonnées spatiales et sa temporalité mystique un séjour à Naples de l'auteur* »<sup>7</sup> : Anna, soror... « *fut écrite en quelques semaines du printemps 1925, au cours d'un séjour à Naples et immédiatement au retour de celui-ci ; c'est ce qui explique peut-être que l'aventure du frère et de la sœur s'accomplisse et se dénoue durant la Semaine sainte (...) j'étais retenue à Naples par la pauvreté grouillante et vivace des quartiers populaires, par la beauté austère de la splendeur fanée des églises (...) j'avais visité le fort Saint-Elme (...)*

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Postface d'Anna, soror...*, op. cit., p. 936.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Lettre à Wilhelm Gans*, 11 novembre 1981, op. cit., p. 646.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Postface d'Anna, soror...*, op. cit., p. 938.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts...*, op. cit., p. 221.

<sup>5</sup> « *Le dialogue dans le marécage* », drame en un acte inspiré du *Purgatoire de Dante*, paraît dans la *Revue Le France*, le 15 février 1932.

<sup>6</sup> *Sixtine*, « sorte de méditation prêtée à Michel-Ange », - selon la *Chronologie* de la Pléiade, op. cit., p. XVIII -, paraît dans *La Revue Bleue* en novembre 1931, avant d'être insérée dans *Le Temps*, ce grand sculpteur, essai paru chez Gallimard en 1983.

<sup>7</sup> Claude Benoît, *Valeurs symboliques et culturelles dans l'itinéraire méditerranéen de Marguerite Yourcenar*, in *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, op. cit., p. 15.

*Jamais invention romanesque ne fut plus immédiatement inspirée par les lieux où on la plaçait* »<sup>1</sup>. Selon Josyane Savigneau, Marguerite Yourcenar a raconté à Grâce Frick son arrivée dans la ville : « *Son père la rejoint et voit Naples pour la première fois (...) Marguerite Yourcenar (...) fait découvrir à Monsieur de Crayencour de nouveaux paysages. Il va avoir soixante-douze ans, il est fatigué (...) totalement ruiné. Elle lui montre l'étrange Pietà de l'église des Lombards (...) qu'elle décrit dans Anna, soror... au moment de la scène du Jeudi Saint* »<sup>2</sup>. Lorsqu'on sait l'importance prise par Michel de Crayencour aux yeux de sa fille, qui en fait « *le premier personnage de sa vie* », il n'est pas interdit de penser que son prénom ait pu influencer le choix de celui du héros : « *le fait que le frère d'Anna se nomme Miguel, et que de génération en génération les aînés de ma famille s'étaient appelés Michel, tend à prouver que je ne pouvais imaginer le héros de cette histoire que doté du nom que les sœurs de toute mon ascendance paternelle ont donné à leur frère* »<sup>3</sup>. Les deux syllabes du prénom paraissent commodes « *par leur sonorité espagnole bien reconnaissables, sans l'espagnolisme à outrance de noms tels que Gazmar, Alonso ou Fadrique (...)* »<sup>3</sup>.

Toutefois, si « *Anna, soror... s'organise autour de personnages espagnols à l'origine, c'est à Naples que l'histoire se passe* »<sup>4</sup>, à une époque troublée qui isole les personnages dans un milieu hostile, comme dans Le Coup de grâce et Denier du rêve : Marguerite Yourcenar plonge le lecteur « *dans l'atmosphère sombre et tendue de la cour espagnole à l'époque de la Contre-Réforme* »<sup>5</sup>. A son abdication en 1556, Charles Quint avait laissé à son fils Philippe II un triple héritage : espagnol, italien (Milanais, Naples, Sardaigne, Sicile), bourguignon (Artois, Flandre, Pays-Bas, Franche-Comté). La nouvelle, historiquement datée, de « *l'an 1575* »<sup>6</sup>, - date de naissance d'Anna au Fort Saint-Elme dont son père, espagnol d'origine, Don Alvare est gouverneur -, aux environs de l'an 1635, où Anna meurt, « *vers la soixantaine* »<sup>7</sup>, au couvent de Douai, s'organise autour de deux pôles : le pôle Est-Ouest et le pôle Nord-Sud, le premier figuré par l'Italie et l'Espagne, le second par la Flandre et l'Italie.

Ces deux voies axiales présentent le creuset méditerranéen comme « *un espace orienté, aimanté par un pôle positif – l'Est, (l'Italie et) la Grèce,*

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Postface d'Anna, soror...*, op. cit., p. 935.

<sup>2</sup> Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar, L'invention d'une vie*, op. cit., p. 75-76.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Postface d'Anna, soror...*, op. cit., p. 937.

<sup>4</sup> Jean-Pierre Castellani, *Les Méditerranées de Marguerite Yourcenar*, in *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, op. cit., p. 265.

<sup>5</sup> Agnès-Laure Sauvebelle, *L'influence espagnole dans Anna, soror...*, op. cit., p. 167.

<sup>6</sup> *Anna, soror...*, p. 881.

<sup>7</sup> *Anna, soror...*, p. 968.

(marquées par une) *ouverture vers l'Orient (...) qui s'ouvre sur une pensée transcendante et magique qui rattache l'homme à l'universel* », et un pôle négatif, l'Ouest, l'Espagne (...), « *monde des ténèbres, de la déchéance, de la mort* »<sup>1</sup>, (...) « *manifestation évidente de toutes les erreurs de la civilisation et de la culture occidentales* »<sup>2</sup>.

Le royaume de Naples, aux mains d'une dynastie aragonaise depuis juin 1505, est gouverné par un vice-roi dont le père d'Anna, Don Alvare s'est « *acquis la faveur, en même temps que l'hostilité du peuple et celle des membres de la noblesse campanienne qui supportaient mal les abus des fonctionnaires espagnols* »<sup>3</sup>, ce qui donne lieu à « *des troubles (...) en Calabre* »<sup>4</sup>, où la famille de La Cerna possède de vastes domaines. A la cour du vice-roi, « *l'intransigeance espagnole du gouverneur commençait à dresser contre lui la noblesse de la péninsule* »<sup>5</sup>, ce qui vaut peu d'amis à Miguel. En outre, le tribunal du Saint-Office, établi en Espagne à la demande des Rois Catholiques, Isabelle de Castille et Ferdinand II d'Aragon, - mariés en 1469 -, utilisé par la Contre-Réforme<sup>6</sup> contre le protestantisme, vient d'être introduit en Italie, (épiant) « *les moindres tressaillements des consciences* »<sup>7</sup>, notamment ceux de la mère d'Anna, Valentine de Montefeltro qui « *évitait soigneusement tout entretien en matière de foi* »<sup>7</sup> et se rendait régulièrement aux offices. Toutes ces raisons expliquent que « *la citadelle (Saint-Elme) posée sur Naples comme le poing du Roi catholique (soit) détestée du peuple* »<sup>8</sup>.

Après l'exécution de Liberio, - fils de Don Ambrosio Caraffa, parrain de Miguel -, Don Alvare est désavoué par le vice-roi de Naples, le Comte Olivarès<sup>9</sup> et chargé de diriger, comme lieutenant du marquis de Spinola « *un*

---

<sup>1</sup> Elena Real, *De l'Hellespont aux Hespérides*, in *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, op. cit., p. 194.

<sup>2</sup> Elena Real, *De l'Hellespont aux Hespérides*, in *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, op. cit., p. 195.

<sup>3</sup> *Anna, soror...*, p. 881.

<sup>4</sup> *Anna, soror...*, p. 885.

<sup>5</sup> *Anna, soror...*, p. 902.

<sup>6</sup> La Contre-Réforme, ou Réforme catholique désigne le mouvement religieux qui, dès 1540, à partir de Paul III s'applique à redéfinir les dogmes, à opérer la réforme des abus et à établir le catholicisme dans les pays dont la Réforme l'avait chassé.

<sup>7</sup> *Anna, soror...*, p. 882.

<sup>8</sup> *Anna, soror...*, p. 916. En 1424 Ferdinand II d'Aragon et Isabelle de Castille reçurent du pape le titre de « Rois catholiques » en hommage à leur politique religieuse.

<sup>9</sup> A l'époque où Marguerite Yourcenar situe l'action, en 1597 environ, après la mort de Miguel, Gaspar de Guzman, comte d'Olivarès, favori de Philippe IV d'Espagne, (qui reprit la guerre avec les Provinces unies de Flandre), disgrâcié le 17 janvier 1643, n'avait que dix ans et n'exerça le pouvoir qu'à partir de 1621. Il ne pouvait donc être vice-roi de Naples (*Anna, soror...*, p. 917).

*convoi d'hommes et d'argent* »<sup>1</sup> vers les Pays-Bas déchirés par la guerre de Flandre. La seconde voie axiale de la nouvelle, le pôle Nord-Sud, déplace la présence espagnole aux Pays-Bas, auprès du Duc de Parme, Alexandre Farnèse<sup>2</sup> qui, après avoir annoncé à son subordonné Egmont « *de Wirquin, - capitaine-colonel d'une troupe levée près d'Arras* »<sup>3</sup> -, la défection des sept provinces du Nord (1581), lui propose, outre « *un prêt à la cause royale* », « *une brillante alliance avec l'une des jeunes beautés venues d'Espagne* »<sup>4</sup>. L'Infante<sup>5</sup> désigne la dernière venue de ses filles d'honneur, Anna de la Cerna, qui accepte. Don Alvare devient membre du Conseil privé de l'Infante, mais la politique catholique de Philippe III d'Espagne provoque le mécontentement des Réformés, ce qui explique la présence de « *deux calvinistes, appostés pour le poignarder* », le jour du mariage de sa fille, « *le 7 août 1600 à Bruxelles, dans l'église de Sablon* »<sup>6</sup>.

Cependant le mariage d'Anna, rompant le dernier fil qui rattachait Don Alvare « *à sa race vivante* », l'oblige à « *considérer son passé (...), à se retourner vers son âme* ». Epouvanté d'être seul, « *dans un univers vidé de tout ce qui n'est pas Dieu* »<sup>7</sup>, il présente sa démission au conseil privé de l'Infante et retourne finir ses jours de pénitence à Naples, au monastère de Saint-Martin où l'accueille Dom Ambrosio Carafra. La vie de Don Alvare le ramène donc à son point de départ, « *au soleil (...) rouge qui glisse derrière les Camaldules* »<sup>8</sup>, à l'image du cercle qui est celui de la quête. S'il est vrai toutefois que « *l'âcre sévérité (de l'Espagne), noire ; taciturne est intransigeante, (...) figée depuis des siècles dans une âcre tristesse, se retrouve (...) dans L'Oeuvre au noir et chez Don Alvare* »<sup>9</sup>, elle semble quelque peu tempérée par « *la simplicité cistercienne du Cloître Saint-Martin, restauré en 1580, où la tête de mort* » ornant chaque pilastre semble « *incliner aux méditations d'un pieux épicurisme* »<sup>10</sup>.

<sup>1</sup> Ambrosio Spinola (1569-1640), homme de guerre génois servit le roi d'Espagne, levant à ses frais une armée en Italie.

<sup>2</sup> En 1597, le duc de Parme, Alexandre Farnèse (1545-1592), gouverneur des Pays-Bas en 1577, est déjà mort. On observe donc, comme pour le Comte Olivarès un certain décalage historique.

<sup>3</sup> *Anna, soror...*, p. 919.

<sup>4</sup> *Anna, soror...*, p. 920.

<sup>5</sup> L'Infante est Isabelle, fille de Philippe II d'Espagne et d'Elisabeth de Valois, qui épousa en 1598 l'Archiduc Albert.

<sup>6</sup> *Anna, soror...*, p. 921.

<sup>7</sup> *Anna, soror...*, p. 922.

<sup>8</sup> *Anna, soror...*, p. 923.

<sup>9</sup> Elena Real, *De l'Hellespont aux Hespérides*, in *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, op. cit., p. 193.

<sup>10</sup> *Anna, soror...*, p. 925.

La Naples du XVI<sup>e</sup> siècle apparaît comme « *le carrefour où coexistent des courants de pensées* » diverses, teintées notamment « *d'un hellénisme diffus* » incarné par Donna Valentine « *héritière de la culture humaniste de l'Italie renaissante* »<sup>1</sup>. Fille d'Agnès de Montefeltro, - la mère de Vittoria Colonna<sup>2</sup>, « *la mystique amie de Michel-Ange* », « *veuve de Ferrante d'Avalos qui vainquit à Pavie* »<sup>3</sup> -, Valentine, dont le visage rappelle « *celui des statues (exhumées en) Grande Grèce, entre Crotone et Métaponte* »<sup>4</sup>, « *élevée à Urbino dans la plus raffinée des sociétés polies, au milieu des manuscrits antiques, des conversations doctes et des violes d'amour* »<sup>5</sup>, lectrice du Phédon et du Banquet, apprend à ses enfants « *à lire dans Cicéron et Sénèque* »<sup>6</sup>. Comme elle meurt à trente neuf ans, en août 1595<sup>6</sup>, il n'est pas possible qu'au moment de sa naissance, en 1556, « *Pietro Bembo agonisant* » ait composé ses derniers vers pour « *célébrer sa venue au monde* »<sup>3</sup>, ni que Vittoria Colonna lui ait donné sa bénédiction, car ils sont morts tous deux en 1547, neuf ans auparavant<sup>7</sup>. Si, comme pour le Comte Olivari ou pour le Duc de Parme, « *Marguerite Yourcenar prend de la liberté avec les faits, (c'est qu')elle s'intéresse surtout à l'ambiance intellectuelle de l'époque qui pourrait servir comme miroir du monde contemporain* »<sup>8</sup>. Le choix de deux symboles vivants du « Cinquecento » pour accueillir sa naissance explique que « *Valentine acquit jeune une singulière gravité et le calme de ceux qui n'aspirent pas même au bonheur* »<sup>3</sup>.

Le double héritage, reçu dès la naissance, par Anna et Miguel montre donc que « *l'influence espagnole est mise en exergue par le contraste entre le raffinement chatoyant des mœurs de la Renaissance italienne et « l'obscurantisme » tourmenté et puritain propre à l'art espagnol de la Contre-Réforme* »<sup>9</sup>. Si Valentine paraît « *baignée d'un mysticisme plus platonicien que chrétien* »<sup>10</sup>, son rayonnement pousse néanmoins ses enfants à vénérer en elle

<sup>1</sup> Claude Benoit, *Valeurs symboliques et culturelles dans l'itinéraire méditerranéen de Marguerite Yourcenar avant 1940*, in *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, op. cit., p. 15.

<sup>2</sup> Comme le rappelle Gennaro Toscano dans son article, *Espaces sacrés, espaces profanes dans Anna, soror...* in *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, op. cit., p. 137.

<sup>3</sup> *Anna, soror...*, p. 882.

<sup>4</sup> *Anna, soror...*, p. 894.

<sup>5</sup> *Anna, soror...*, p. 881.

<sup>6</sup> *Anna, soror...*, p. 883.

<sup>7</sup> Ces indications sont fournies par Gennaro Toscano, *Espaces sacrés, espaces profanes dans Anna, soror...* op. cit., p. 137.

<sup>8</sup> Georgia Shurr, *Yourcenar et Piranèse : une relation artistique* in *Marguerite Yourcenar et l'art*, op. cit., p. 181.

<sup>9</sup> Agnès-Laure Sauvebelle, *L'influence espagnole dans Anna, soror...*, in *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, op. cit., p. 169.

<sup>10</sup> *Postface d'Anna, soror...*, p. 935.

« une Madone »<sup>1</sup>. Elle incarne une « quête de perfectionnement »<sup>2</sup>, car, dans une œuvre où on lui a « parfois reproché de négliger la femme »<sup>3</sup>, Marguerite Yourcenar a mis en elle « une bonne part de (son) idéal humain »<sup>3</sup> : « Cette sereine Valentine me semble (...) un premier état de la femme parfaite telle qu'il m'est souvent arrivé de la rêver : à la fois aimante et détachée, passive par sagesse et non par faiblesse, que j'ai essayé plus tard de dessiner dans la Monique d'Alexis, dans la Plotine de Mémoires d'Hadrien, et (...) dans cette dame de Frösö » qui dispense Zénon de L'Oeuvre au noir huit jours de sécurité »<sup>3</sup>.

Enfermés au Fort Saint-Elme, « dans la petite pièce dorée comme l'intérieur d'un coffre »<sup>1</sup>, où « Miguel passait de longues heures assis auprès d'Anna »<sup>1</sup>, les deux enfants font corps avec Valentine, « s'aiment comme ils aiment leur mère, dans une indivision que rien ne vient troubler »<sup>4</sup>. Comme le suggère Marguerite Yourcenar, il semble bien qu'elle perçoive, dès le début, « l'amour des deux enfants l'un pour l'autre sans rien faire pour l'éteindre, le sachant inextinguible ». « Quoi qu'il advienne, n'en arrivez jamais à vous haïr »<sup>5</sup>. « Sa suprême admonition les met en garde contre le péché mortel de la passion poussée à bout, si vite retournée contre soi et transformée en rancune, ou, qui pis est, en indifférence irritée »<sup>3</sup>. Cette recommandation, faite juste avant la mort, jointe à sa dernière parole : « - Ne vous inquiétez pas. Tout est bien »<sup>5</sup> - semble à la fois un acquiescement et une prémonition.

Mais « cette mère idéale et son univers (disparaissent) en même temps que cette image du Tout qu'elle symbolise »<sup>6</sup>. A sa mort, l'isolement des deux enfants est total, « une infinie solitude »<sup>7</sup> les enveloppe. « Le couple originel va se disloquer, le rapport entre le frère et la sœur s'érotiser »<sup>6</sup>. « La passion incestueuse qui (va les ronger) se fait l'écho de cette indivision première avec la mère »<sup>8</sup>.

---

<sup>1</sup> *Anna, soror...*, p. 883.

<sup>2</sup> Cette expression est empruntée à l'ouvrage que Carminella Biondi a consacré à Marguerite Yourcenar : *Marguerite Yourcenar ou la quête de perfectionnement*, Pise, Editrice Libreria Goliardica, 1997. La romancière affirme dans *Les Yeux ouverts* : « Je crois que se perfectionner est le principal but de vivre » (*Les Yeux ouverts*), op. cit., p. 244.

<sup>3</sup> *Postface d'Anna, soror...*, p. 935.

<sup>4</sup> Pascale Doré, *Yourcenar ou le féminin insoutenable*, op. cit., p. 196.

<sup>5</sup> *Anna, soror...*, p. 894.

<sup>6</sup> Martine Gantrel, *Anna, soror... ou le « plaisir du texte » : une lecture de Marguerite Yourcenar*, Bulletin de la SIEY, n° 17, décembre 1996, p. 45.

<sup>7</sup> *Anna, soror...*, p. 895.

<sup>8</sup> Pascale Doré, *Yourcenar ou le féminin insoutenable*, op. cit., p. 198.

Pour illustrer le thème de la nouvelle, - « *un amour entre frère et sœur, c'est-à-dire le type de transgression qui a le plus souvent inspiré les poètes aux prises avec un acte volontaire d'inceste* - »<sup>1</sup>, Marguerite Yourcenar s'efforce « *de recenser, (dans sa Postface) quelques uns au moins des écrivains occidentaux et de culture chrétienne ayant traité ce sujet* »<sup>1</sup>, pour en souligner essentiellement l'universalité, le caractère insolite et éminemment transgressif : « *Que l'inceste existe à l'état de possibilité omniprésente dans la sensibilité humaine, attirante pour les uns, révoltante pour les autres, le mythe, la légende, l'obscur cheminement des songes, les statistiques des sociologues et les faits divers en font preuve. Peut-être pourrait-on dire qu'il est vite devenu pour les poètes le symbole de toutes les passions sexuelles d'autant plus violentes qu'elles sont plus contraintes, plus punies et plus cachées. En effet, l'appartenance à deux clans ennemis, comme Roméo et Juliette, est rarement senti dans nos civilisations comme un obstacle insurmontable ; l'adultère banalisé a (...) perdu beaucoup de ses prestiges par la facilité du divorce ; l'amour entre deux personnes de même sexe est en partie sorti de la clandestinité. L'inceste seul demeure inavouable et presque impossible à prouver là même où nous le soupçonnons d'exister. C'est contre les falaises les plus abruptes que se lance plus violemment la vague* »<sup>2</sup>.

Alors que dans la pièce de John Ford, *'Tis Pity She's a Whore*<sup>3</sup>, ou dans le drame *Manfred*, de Byron<sup>4</sup>, ce sont les héros qui transgressent les interdits s'opposant à l'inceste, dans le récit du Montesquieu des *Lettres Persanes*, *Histoire d'Aphéridon et d'Astarté*<sup>5</sup>, c'est l'auteur qui illustre « *un antidogmatisme à l'égard des mœurs* » admises ou réprouvées. Si Marguerite Yourcenar s'attache

<sup>1</sup> *Postface d'Anna, soror...*, p. 932.

<sup>2</sup> *Postface d'Anna, soror...*, p. 937-938.

<sup>3</sup> Le dramaturge jacobéen John Ford (1586-1639) publie en 1626 le drame *'Tis Pity she's a Whore, Dommage qu'elle soit une putain*, que Marguerite Yourcenar traduit par *Quel malheur que ce soit une pécheresse*, car le mot *Whore* désigne, au XVI<sup>e</sup> siècle « *toute femme accusée de transgression charnelle* » (Marguerite Yourcenar, *Postface d'Anna, soror...* note 3, p. 940), drame où John Ford met en scène « *deux incestueux au cœur pur, Giovanni et Annabella, qui, prêts à céder à leur passion s'agenouillent l'un devant l'autre* » (*Postface d'Anna, soror...*, p. 932.).

<sup>4</sup> Georges Byron (1788-1824), poète anglais « *qui voile et dévoile son aventure scandaleuse avec sa demi-sœur Augusta dans le drame Manfred où le héros se précipite de la Jungfrau pour se punir de la mort de sa sœur Astarté* » (*Postface d'Anna, soror...*, p. 932).

<sup>5</sup> Montesquieu (Charles de Secondat, 1689-1755) publie en 1721 *Les Lettres persanes*, satire de la France où il met en scène un jeune couple persi, Asphéridon et Astarté, qui meurt persécuté par un milieu musulman qui abomine l'inceste, alors que leur religion permet de telles unions (*Postface d'Anna, soror...*, p. 933).

particulièrement à la nouvelle Sang réservé<sup>1</sup>, de Thomas Mann ainsi qu'à Confidence africaine<sup>2</sup> de Martin du Gard, c'est qu'elle y retrouve « *deux thèmes fréquents dans toute présentation de l'inceste fraternel : l'un est l'accord parfait de deux êtres unis par une sorte de droit du sang ; l'autre est l'attrait quasi vertigineux du bris de la coutume* »<sup>1</sup>. Dans la première, des jumeaux israélites, raffinés et délicats s'unissent, grisés par l'opéra de Wagner évoquant les amours incestueuses de Siegmund et de Sieglinde dont ils portent le nom. La seconde passe de la poésie à « *l'aperçu sociologique* » en présentant des natures simples et communes qui donneront naissance à « *un fils tuberculeux* », - « *fin moralisante* »<sup>3</sup> dont Gide fera grief à l'auteur, sans songer que l'enfant de l'inceste n'est pas toujours doté de vertus prodigieuses comme Siegfried, fils des héros de l'opéra de Wagner.

Tandis que le premier thème – « *l'union de deux êtres d'exception appariés par le sang, isolés par leurs qualités mêmes (...)* » se rencontre dans Anna, soror...<sup>3</sup> puisqu'Anna et Miguel, aristocrates comme Alexis, Eric et Sophie<sup>4</sup>, descendent de Valentine de Montefeltro « *dernière fleur où une race douée entre toutes avait épuisé sa sève* »<sup>5</sup>, et « *vivent dans un relatif isolement qui deviendra total après la mort de leur mère* »<sup>6</sup>, le second thème – « *le vertige de l'esprit et des sens transgressant une loi – (...) est exclu* »<sup>6</sup> de la nouvelle, car les deux héros vivent leur amour comme une union sacrée, durant la Semaine sainte : « *Aucune révolte de l'esprit n'effleure ce frère et cette sœur imbus jusqu'aux moelles de la piété quasi pâmée de la Contre-Réforme. Leur amour grandit au milieu des Piétés désolées, des Maries-des-Sept-Epées, des saintes « chantant par la bouche de leurs blessures, au fond d'églises sombres et dorées qui sont pour eux le décor familial de l'enfance et un suprême asile* »<sup>6</sup>.

Comme dans la nouvelle Sang réservé de Thomas Mann, le mot inceste n'apparaît jamais, « *ce n'est pas l'inceste en lui-même, ni sa nature scandaleuse qui retient Yourcenar, mais le fait que cet amour interdit, donc*

<sup>1</sup> Thomas Mann, romancier allemand (1875-1955) écrit en 1905 la nouvelle *Sang réservé*, parue en 1921 aux Editions Phantassus de Munich, puis en 1931 dans sa traduction française (*Postface d'Anna, soror...*, p. 933).

<sup>2</sup> Roger Martin du Gard (1881-1958), romancier français, ami de Gide, fait paraître *Confidence africaine* dans le numéro de février 1931 de la *Nouvelle Revue Française*. La nouvelle présente un Italien, Leonardo Barbazano qui a eu de sa sœur Amalia Luzzati un enfant tuberculeux Michele qui meurt dans un sanatorium de Font-Romeu.

<sup>3</sup> *Postface d'Anna, soror...*, p. 934.

<sup>4</sup> On a déjà vu l'importance de cette origine pour Alexis de Géra, dans *Alexis*, et pour Eric Von Lhomond ou Sophie de Reval dans *Le Coup de Grâce*.

<sup>5</sup> *Anna, soror...*, p. 881.

<sup>6</sup> *Anna, soror...*, p. 934.



torturé, est nécessairement plus excessif que les autres »<sup>1</sup>. Il n'entraîne ni remords, ni repentir, mais « un étourdissement d'ivresse »<sup>2</sup>, une extase de bonheur chez les amants. « Leur passion est trop forte pour ne pas s'accomplir, mais en dépit d'un combat intérieur précédant la faute, sentie aussitôt comme un bonheur indicible, aucun remords ne se glisse en eux. Chez Miguel seul prend forme le sentiment qu'une pareille joie n'est possible qu'à condition d'en payer le prix. Sa mort quasi volontaire sur une galère du roi sera la rançon, fixée d'avance, qui lui permettra d'éprouver, assistant à la messe, le lundi de Pâques, une exaltation dénuée de repentir. Ce n'est pas non plus le remords, mais l'inconsolable deuil qui poindra Anna toute sa vie. Vieille femme, elle continuera sans perplexité son amour irrepentant pour Miguel et sa confiance en Dieu »<sup>3</sup>. La mise en garde de Valentine mourante les prémunit des affres de la passion : « Le bonheur obtenu et la douleur acceptée les sauvent de ce désastre : Miguel y échappe par sa mort prématurée ; Anna par sa longue constance. La notion sociale de l'interdit et la notion chrétienne de la faute se sont fondues à cette flamme qui dure toute la vie »<sup>4</sup>. C'est l'incandescence de cette quête qui permet à Marguerite Yourcenar d'écrire, à quarante six ans d'intervalle : « Je me sens tout autant de plain-pied avec ce récit que si l'idée de l'écrire m'était venue ce matin »<sup>5</sup>.

L'évolution du personnage yourcenarien, des romans des années trente aux grands romans de la maturité, après 1940<sup>6</sup>, prouve un élargissement de la quête, dans la mesure où l'auteur cesse « de s'intéresser uniquement aux problèmes (...) de l'individu (...) face à la société pour tenter de capter l'être humain dans sa trajectoire vitale »<sup>7</sup> : si la première époque (...), de 1925 à 1940, présente « des êtres jeunes qui, à un moment précis, s'affrontent à une crise personnelle, à un conflit intérieur épisodique (Alexis (...) Anna et Miguel (...) Eric et Sophie (...) Stanislas et Emmanuel dans La Nouvelle Eurydice) conflit qui se résout soit par la transgression d'interdits moraux et sociaux – l'inceste, l'homosexualité -, soit par la mort de l'un des protagonistes »<sup>8</sup>, il faut bien

<sup>1</sup> Martine Gantrel, Anna, soror... ou « Le plaisir du texte » : une lecture de Marguerite Yourcenar, op. cit., p. 47.

<sup>2</sup> Anna, soror..., p. 912.

<sup>3</sup> Anna, soror..., p. 934.

<sup>4</sup> Postface d'Anna, soror..., p. 935.

<sup>5</sup> Postface d'Anna, soror..., p. 932.

<sup>6</sup> Il s'agit de Mémoires d'Hadrien, Paris, Plon, 1951, de L'Oeuvre au noir, Paris, Gallimard, 1968 et d'Un homme obscur, Paris, Gallimard, 1982.

<sup>7</sup> Claude Benoit, Le personnage yourcenarien : de l'individuel à l'universel, in L'universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, in Actes du Colloque international Tenerife, novembre 1993, SIEY, Tours 1994, Tome 1, p. 62.

<sup>8</sup> Claude Benoit, Ibidem, p. 61.

observer que Marguerite Yourcenar voit dans les deux thèmes interdits « *moins un accident biographique qu'une façon d'exacerber dans la relation amoureuse l'identité paradoxale du même et de l'autre, du masculin et du féminin, de l'écrivain et de son personnage* »<sup>1</sup>. Alors que « *le motif homosexuel pourrait être une illustration de cette multiplication du même* »<sup>2</sup>, « *le motif incestueux (...) se relie étroitement au thème mythologique des Gémeaux, à l'image quasi androgyne d'un couple indissoluble formé par deux personnes de sexe différent et de beauté semblable* »<sup>3</sup>.

« *La prédilection avouée* »<sup>4</sup> de l'auteur pour ces deux récits de jeunesse, Alexis et Anna, soror... prouve que si « *certaines sujets sont dans l'air du temps ; ils sont aussi dans la trame d'une vie* »<sup>5</sup>, dans la mesure où ils se rattachent à la quête de l'origine – origine du monde par le biais du mythe de l'androgyne, origine de l'écriture par le rapport entre l'auteur et ses personnages - : « *J'ai goûté pour la première fois avec Anna, soror... le suprême privilège du romancier, celui de se perdre tout entier dans ses personnages, ou de se laisser posséder par eux. Durant ces quelques semaines, (...) j'ai vécu sans cesse à l'intérieur de ces deux corps et de ces deux âmes, me glissant d'Anna en Miguel et de Miguel en Anna, avec cette indifférence au sexe qui est, je crois, celle de tous les créateurs en présence de leurs créatures, et qui ferme ignominieusement la bouche aux gens qui s'étonnent qu'un homme puisse exceller à dépeindre les émotions d'une femme (...) ou qu'une femme puisse créer un homme dans toute sa vérité virile* »<sup>6</sup>. Si l'on se souvient que pour Michel de Crayencour « *l'âge et le sexe n'étaient en matière de création littéraire que des contingences secondaires* »<sup>7</sup>, au point qu'il ne s'étonnait pas de voir sa fille « *écrire les confidences d'Alexis* »<sup>7</sup> ou faire paraître sous son nom Le premier soir<sup>8</sup>, on reconnaîtra qu'« *un inceste peut en cacher un autre, celui qui naît de la*

<sup>1</sup> Monique Gantrel, Anna, soror... ou le plaisir du texte : une lecture de Marguerite Yourcenar, op. cit., p. 49.

<sup>2</sup> Jean Roudaut, *Une autobiographie impersonnelle*, Marguerite Yourcenar, *Souvenirs pieux* (Gallimard, 1976) ; *Archives du Nord* (Gallimard, 1977) in *N.R.F.*, n° 30, novembre 1978, p. 76.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Humanisme et hermétisme chez Thomas Mann*, in *Sous bénéfice d'inventaire*, in *Essais et mémoires*, op. cit., p. 184.

<sup>4</sup> Monique Gantrel, Anna, soror... ou le plaisir du texte (...), op. cit., p. 41.

<sup>5</sup> *Préface d'Alexis*, in *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 7.

<sup>6</sup> *Postface d'Anna, soror...*, p. 936.

<sup>7</sup> *Souvenirs pieux*, in *Essais et mémoires*, op. cit., p. 912.

<sup>8</sup> Marguerite Yourcenar, *Le Premier soir*, paru en décembre 1929 dans la *Revue de France* (9<sup>ème</sup> année, tome 4, n° 23) sous la signature de Marg. Yourcenar.

logique romanesque, inceste original, originel »<sup>1</sup>. Lorsque Marguerite Yourcenar déclare à Mathieu Galey : « Je ne suis pas plus Michel que je ne suis Zénon ou Hadrien. J'ai essayé de le reconstituer à partir de ma substance, mais c'est une substance indifférenciée. On nourrit de sa substance un personnage qu'on crée : c'est un peu un phénomène de gestation »<sup>2</sup>, on réalise que ce « double processus de dépersonnalisation et d'identification (...) conduit au paradoxe ultime, celui de l'identité du même et de l'autre, que le même se reconnaisse dans l'autre : (« Tout ce qui a vécu l'aventure humaine est moi »<sup>3</sup>) ou que l'autre cache une profonde identité avec le même (« Tout a déjà été vécu et revécu des milliers de fois par les disparus que nous portons dans nos fibres (...) »<sup>4</sup>) »<sup>5</sup>.

Au lieu de peindre l'inceste comme « le crime sexuel (...) imbu de prestige et d'horreur »<sup>6</sup>, Marguerite Yourcenar fait des noces charnelles d'Anna et de Miguel une union mystique qui s'étend du soir du Vendredi saint au Lundi de Pâques. Si la mort représente pour Miguel « un achèvement nécessaire »<sup>7</sup>, elle permet à Anna d'atteindre « le lieu où tout se rejoint »<sup>8</sup>. En reflétant « l'isolement parfait du couple identique, fleur raffinée et luxueuse d'une civilisation et d'une race qui se referment jalousement sur eux-mêmes »<sup>6</sup>, Anna et Miguel « représentent (...) une quête spirituelle universelle et la certitude d'un état ou plutôt d'une évolution intérieure »<sup>9</sup> qui pousse le frère à se sacrifier pour sa sœur, heureuse de le retrouver intact, à la fin de sa vie, resplendissant « dans l'éclat de ses vingt ans »<sup>8</sup>.

Si l'on veut comprendre comment « cinq jours et cinq nuits d'un violent bonheur remplissaient de leurs échos et de leurs reflets tous les recoins de l'éternité »<sup>8</sup>, il faut suivre, dans le déroulement du récit la montée du désir, voir dans l'inceste un mystère divin, entouré de rites sacrés, qui aboutit au grand Tout

---

<sup>1</sup> Daniel-Henri Pageaux, *Poétique de l'histoire et logique romanesque*, in *Roman, Histoire et mythe*, op. cit., p. 537.

<sup>2</sup> *Les Yeux ouverts*, p. 211.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*, in *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 537.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Un Homme obscur*, in *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 936.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror... ou le plaisir du texte*, op. cit., p. 48.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, *Humanisme et hermétisme chez Thomas Mann*, op. cit., p. 184.

<sup>7</sup> *Anna, soror...*, p. 912.

<sup>8</sup> *Anna, soror...*, p. 929.

<sup>9</sup> Didier Course, *D'une réalité topique à l'essence du sacré : le sens du renoncement dans les textes liés à la Contre-réforme catholique*, in *L'universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 92.

évoqué par Valentine dont « *la vie (...) n'avait été qu'un long glissement vers le silence* »<sup>1</sup>.

## I. Le déroulement du récit : Eros vainqueur de Thanatos

### *Les caractéristiques du récit*

#### Une structure circulaire

La nouvelle embrasse l'histoire d'une vie, de la naissance de l'héroïne, en 1575, à Naples, à sa mort au couvent de Douai, ce qui fait de la narration « *un récit fermé (englobant) une soixantaine d'années* »<sup>2</sup>, subdivisé en cinq séquences de longueur différente, séparées par des blancs d'importance inégale, répartis autour d'une étoile : la première, qui s'étend de 1575 à 1596, date de la mort de Miguel, occupe les trois quarts de la nouvelle, « *centrée sur l'inceste entre frère et sœur, son cheminement, sa réalisation et ses conséquences* »<sup>3</sup>. La seconde situe l'action en Flandre où Anna accepte de se marier avec Egmont de Wirquin. La troisième relate son mariage, le 7 août 1600 à Bruxelles, la quatrième le retour à Naples de Don Alvare, son entrée au monastère de Saint-Martin, en juillet 1602, la dernière la vie de consommation de l'héroïne qui retrouve à l'agonie sa langue natale, en murmurant « *Mi amado...* »<sup>4</sup>.

Si l'on veut comprendre la disproportion textuelle qui règne entre la première séquence et les autres, il faut discerner, dans le récit « *une structure-tryptique* »<sup>2</sup> : un préambule de vingt ans, - de 1575 à 1595 -, retraçant la vie des enfants auprès de leur mère encadre la partie centrale, limitée à un an, consacrée à l'inceste et l'épilogue, tout entier en Flandre, qui s'étale sur quarante ans. On observe donc que la partie centrale correspond dans l'optique du temps réel à une durée réduite, qui « *appelle l'intensité* »<sup>5</sup> et s'oppose à « *la condensation* » du préambule et de l'épilogue. Tandis que l'une des stances du récit – l'intensité –

---

<sup>1</sup> *Anna, soror...*, p. 894.

<sup>2</sup> Ana Gonzáles Salvador, *Le temps et l'espace dans Anna, soror...*, in *Actes du Colloque international de Valencia*, Université de Valencia, 1986, p. 99.

<sup>3</sup> André Courribet, *La figure de la mère dans Anna, Soror...*, *Bulletin de la S.I.E.Y.*, n° 10, juin 1992, p. 75.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 929.

<sup>5</sup> Ana Gonzáles Salvador, *Ibidem*, p. 100.

implique une intériorisation de la quête puisque « *l'interdiction de l'inceste est totalement intériorisée* »<sup>1</sup> par Anna et Miguel, l'autre stance – la condensation – marque un élargissement de la quête aboutissant « *au lieu où tout se rejoint* »<sup>2</sup>. Les deux lois narratives rejoignent les exigences issues du thème abordé (l'inceste) qui vise à l'union des semblables chez deux êtres évoluant dans une « *société close* »<sup>3</sup> où l'on distingue deux espaces : celui de don Alvare – « *le Père tourné vers l'Extérieur* »<sup>4</sup> – et celui de Valentine – « *la Mère confinée à l'Intérieur* » –. Entre ces deux pôles – le « *pôle haut* » et le « *pôle bas* »<sup>4</sup>, le récit s'organise « *à partir d'une tension entre deux forces opposées, celle qui tend à unir et celle qui sépare, rapport dialectique où les personnages (...) établissent leurs liens et leurs fonctions dans un espace symbolique* »<sup>3</sup>. Valentine recommande en effet à ses enfants de ne jamais arriver à se haïr, « *quoi qu'il advienne* »<sup>5</sup>, tandis que don Alvare propose à son fils de partir en Espagne, comme page auprès de son parrain, le duc de Médina.

La nouvelle de Marguerite Yourcenar s'organise autour du seul événement qui importe : l'acceptation de l'amour impossible et l'aveu. De même que « *Rubens, Greco ou Jacques Callot décentrent leurs compositions, la partie (se donnant) pour le tout, l'artiste (éclairant) un pan de son œuvre et en (substituant) un autre, cette conception de la vie correspond à la composition d'Anna, soror...* »<sup>6</sup>. L'héroïne, à sa mort, rejoint sa mère dans sa quête du silence. Miguel, à l'office du Lundi de Pâques, croit soulever sa sœur « *avec lui vers une éternité bienheureuse* »<sup>7</sup>. Don Alvare trouve dans les murailles du monastère de Saint-Martin une défense contre le vide qui le protège avant « *de s'abandonner à la grande main terrible, qui peut-être se ferait clémente dès qu'il aurait fini de lutter* »<sup>8</sup>. Chacun de ses personnages se révèle capable « *d'accomplir sa mort comme il avait accompli sa vie* »<sup>7</sup>, de la regarder en face, de renouer le cercle qui figure le cycle de la création. « *Anna, soror... est la représentation écrite de cette dialectique, de ce seuil entre la durée d'une vie et l'éternité des âges. Saisissante*

<sup>1</sup> Martine Gantrel, *Anna, soror... ou le « plaisir du texte »*. Une lecture de Marguerite Yourcenar, *Bulletin de la S.I.E.Y.*, n° 17, décembre 1996, p. 47.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 929.

<sup>3</sup> Ana Gonzáles Salvador, *Le temps et l'espace dans Anna, soror...*, op. cit., p. 100.

<sup>4</sup> Marie-Bernard Constant, *Alexis et Anna, soror... Roman des origines et origines du roman*, in *L'universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 131.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 894.

<sup>6</sup> Didier Course, *Expression baroque et récit à la française dans Anna, soror... de Marguerite Yourcenar*, Mémoire de maîtrise de Lettres, préparé sous la direction de Madame Marie-Thérèse Hipp, Nancy, 1989, p. 58.

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 912.

<sup>8</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 922.

*image du sens qu'Anna a donné à sa vie, le cercle, figure emblématique, reflet unique de l'ordre, instaure le désordre pour mieux fonder l'image de l'infini que Nicolas de Cuse définissait ainsi<sup>1</sup> : « Le centre y coïncide avec la circonférence »<sup>2</sup>.*

Le temps lui-même, qui « avait jeté bas ses barrières et rompu ses grilles »<sup>3</sup>, répond à « cette conception cyclique (...) inhérente à la pensée de Marguerite Yourcenar »<sup>4</sup>. Autour du noyau central, formé par l'inceste dont la flamme incandescente irradie le récit, « la fin du texte se noue directement à l'ouverture, parfaissant ainsi la circularité d'une construction en cercles concentriques<sup>5</sup> (...) la structure en boucle ou en anneau, (présente) dans tous les récits de Marguerite Yourcenar, depuis Alexis jusqu'aux deux volets du Labyrinthe du monde (...) cernant (...) l'espace romanesque du livre qui part du Moi, pour revenir, enrichi d'autres espaces et d'autres temps au Moi »<sup>6</sup>. Le lecteur ne s'étonne pas de découvrir, dans l'épilogue qu'« une Anna d'une vingtaine d'années brûlait et vivait, elle aussi inchangée, à l'intérieur de ce corps de femme usé et vieilli »<sup>3</sup>.

### **Une structure apparentée au conte**

Alors que le titre définitif de la nouvelle « évoque bien sûr le célèbre *Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir ?* »<sup>7</sup> du conte de Perrault, l'incipit du récit permet de le rattacher « au rituel du conte et à ses procédures d'entrée en matière »<sup>8</sup> : - « Elle était née à Naples en l'an 1575, derrière les épaisses murailles du fort Saint-Elme dont son père était gouverneur – »<sup>9</sup>. L'appartenance des héros à « une race élue »<sup>10</sup> à une « espèce différente des autres (...) rare, maudite (...) rebelle et exceptionnelle »<sup>11</sup> dont font aussi partie Siegmund et

<sup>1</sup> Didier Course, op. cit., p. 66.

<sup>2</sup> Cité par Gérard de Cortanze, *Le baroque*, M. A. Editions, Paris, 1987, p. 80.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 929.

<sup>4</sup> Elena Real, *Le voyage dans l'œuvre narrative de Marguerite Yourcenar*, in *Marguerite Yourcenar et l'art*, op. cit., p. 207.

<sup>5</sup> Elena Real, *Ibidem*, p. 208.

<sup>6</sup> Elena Real, *Ibidem*, p. 206.

<sup>7</sup> Monique Gantrel, *Anna, soror... ou « le plaisir du texte »*, op. cit., p. 42.

<sup>8</sup> Béatrice Ness, *Mystification et créativité dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 75.

<sup>9</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 881.

<sup>10</sup> Maria José Vasquez de Parga, *Erotisme sacré, Anna, soror...* in *Le sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Actes du Colloque international de Bruxelles, S.I.E.Y., Tours, 1993, p. 285.

<sup>11</sup> Thomas Mann, *De la estirpe de Odin*, Bibliotheca Universal Caralt, 1981, p. 29.

Siegling, les jumeaux wagnériens de La Walkyrie, repris par Thomas Mann dans Sang réservé, rappelle que l'inceste « *n'est enfreint, d'après la tradition, que par des êtres d'exception comme des rois ou des dieux* »<sup>1</sup> et justifie le choix d'un modèle archétypal qui précède à l'idéalisation du personnage, - qu'il s'agisse de Valentine, « *belle, claire de visage, mince de taille (...), dernière fleur où une race douée entre toutes avait épuisé sa sève* »<sup>2</sup>, de don Alvare, « *stéréotype du « caballero » espagnol attaché aux valeurs traditionnelles de l'honneur, du courage et de la loyauté* »<sup>3</sup>, d'Anna rendue « *plus blanche et plus mince par le noir qu'elle portait* » et dont la beauté émouvait Monsieur de Wirquin « *comme un étendard* »<sup>4</sup>.

Ces personnages appartiennent au monde des contes auquel renvoient « *les antiques symboles de l'imaginaire profane et mythique (et les représentations archétypales de l'inconscient collectif)* »<sup>5</sup>, telle l'apparition du serpent vu « *comme un augure de mort* »<sup>6</sup>, la présence de « *la fille* »<sup>7</sup> aux vipères, du miroir et de la source, lors du séjour des héros en Basilicate, la multiplication des « *présages qui (assaillent) depuis des semaines* »<sup>6</sup> Miguel à Acropoli et révèlent chez lui l'émergence du désir charnel encore non identifié. « *Le motif de la prophétie (rendue par la fille aux vipères) apparente la structure de la nouvelle à celle du conte ou du mythe antique, en nous faisant anticiper une longue suite de précautions inutiles où le héros, tel Œdipe ou les protagonistes de La Belle au Bois Dormant essaie en vain d'échapper au sort qui a été prédit* »<sup>8</sup>. De même, la mort de Valentine, qui lève le tabou de l'inceste, peut être comparée à un autre motif de conte, celui de « *la mort du roi* »<sup>9</sup> qui permet « *toute sorte d'excès à sa suite* »<sup>10</sup> en renversant l'ordre du monde. Cette mort provoque chez Miguel « *une situation de manque (...), ce qui donne lieu à une quête (...), notion fonctionnelle*

<sup>1</sup> Blanca Arancibia, *Infraction du tabou : l'inceste dans Anna, soror...*, in *Le sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 270.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 881.

<sup>3</sup> Claude Benoît, *Valeurs symboliques et culturelles dans l'itinéraire méditerranéen de Marguerite Yourcenar avant 1940*, in *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, op. cit., p. 15.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 921.

<sup>5</sup> Claude Benoît, *Ibidem*, p. 16.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 894.

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 887, 888, 889. Fille d'un siffleur de reptiles de Lucera, cette fille, de race sarrasine, n'est pas nommée. Assimilable aux sorcières de Macbeth, elle apparaît deux fois à Miguel et lui prédit l'avenir.

<sup>8</sup> Monique Gantrel, *Anna, soror... ou le plaisir du texte*, op. cit., p. 51.

<sup>9</sup> Jung reprend le mythe du « fils du roi » dans lequel le souvenir favorise l'inceste des enfants nés de son cerveau Thabritius et Beya, in *Psychologie et Alchimie*, Paris, Buchet-Chastel, 1970, p. 424.

<sup>10</sup> Maria-José Vasquez de Parga, *Erotisme sacré, Anna, soror...*, op. cit., p. 284.

*fondamentale dans le conte populaire, tel que l'a décrit Propp et dans le mythe* »<sup>1</sup>. C'est à la suite d'un véritable cheminement initiatique, de la double incursion dans les terres basses d'Acropoli, au retour à Naples dans le carrosse funèbre, à l'ouverture d'une Bible au hasard qu'apparaît à Miguel « *une possibilité qu'il n'avait jamais osé regarder en face* »<sup>2</sup> : celle d'une union charnelle avec sa sœur.

### **Une narration impersonnelle dont la focalisation a lieu sur Miguel**

Alors que la nouvelle suit le cours du temps, le lecteur, à la suite de l'écrivain, sait où il va, semble dominer le récit qui, malgré l'emploi du pronom de la troisième personne, se déroule entièrement sous l'angle de vue des amants en maintenant le lecteur « *à distance (d'Anna, perçue) le plus souvent à travers les yeux de (son frère)* »<sup>3</sup>. L'analyse des séquences montrera que le désir de Miguel constitue « *le moteur du récit* »<sup>4</sup>. C'est à lui que « *sont dévolus le ressort de l'action, les tourments de la passion et la mort* »<sup>5</sup>. Même si le personnage central reste bel et bien Anna, celle-ci reste ignorante de son propre désir, fait l'objet d'une « *modalisation quasi constante* »<sup>3</sup> « *qui transforme le deuxième volet de l'histoire, le deuil d'Anna en Flandre en prolongement (...) dramatique de cette modalité d'existence romanesque* »<sup>4</sup> qui lui est réservée. Marguerite Yourcenar fait de la vie d'Anna un long cheminement vers la mort et la paix intérieure, un itinéraire mystique où elle rejoint Valentine. L'auteur met « *en elles une bonne part de (son) idéal humain* »<sup>6</sup>, sans jamais confier au lecteur les motivations de leur conduite. Les héros masculins gardent aussi cette part d'ombre, car, selon la romancière, « *les motivations de ses personnages doivent parfois rester incertaines pour l'auteur lui-même : leur liberté est à ce prix* »<sup>6</sup>.

Le préambule de la nouvelle, qui s'étend de 1575 à 1595, regroupant l'âge d'or de l'enfance et le séjour en Basilicate permettra de suivre la montée du désir, « *les violents combats intérieurs* »<sup>7</sup> qu'il déclenche. Le noyau central, de décembre 1595 à la Semaine Sainte, marque la flambée de l'inceste, - « *glorieuse et sacrilège victoire* »<sup>7</sup> -, du Vendredi saint au Lundi de Pâques. L'épilogue enfin, coïncidant avec le séjour en Flandre, rejoint les ultimes « *jalons posés par l'auteur*

---

<sup>1</sup> *Encyclopedia Universalis, Index*, Volume 20, p. 1732.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 898.

<sup>3</sup> Monique Gantrel, *Anna, soror... ou le plaisir du texte*, op. cit., p. 52.

<sup>4</sup> Monique Gantrel, *Anna, soror... ou le plaisir du texte*, op. cit., p. 54.

<sup>5</sup> Pascale Doré, *Yourcenar ou le féminin insoutenable*, op. cit., p. 119.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, *Postface*, op. cit., p. 935.

<sup>7</sup> Monique Gantrel, *Anna, soror... ou le plaisir du texte*, op. cit., p. 49.



dans sa quête de l'universalité, d'une nouvelle union religieuse »<sup>1</sup>. Dans une lettre à son neveu Georges de Crayencour, Marguerite Yourcenar, contente que la nouvelle Anna, soror... lui ait plu, confiait le but poursuivi : « *J'ai l'impression d'avoir réussi à y montrer quelque chose de cette tension quasi héroïque qu'ont parfois donné à l'amour la lutte contre soi-même et une ambiance quasi religieuse que notre temps ne connaît plus* »<sup>2</sup>.

### ***Sous le signe du cristal : l'enfance dorée au Fort Saint-Elme***

Un monde clos et protégé, autour de la mère

Comme à Woroïno pour Alexis, ou à Kratovicé pour Eric, l'enfance d'Anna et de Miguel évoque un âge d'or baignant dans le temps des origines, celui- de la Grèce antique. Enfermés derrière les épaisses murailles de Fort Saint-Elme, les enfants grandissent, sous l'occupation espagnole de la plus grande partie de l'Italie du Sud, - « *ce qui les rend minoritaires et impopulaires* »<sup>3</sup> -, dans un « *décor fermé (qui) est l'espace de la protection et la garantie (d'un) bonheur à trois* »<sup>4</sup>, lieu d'intimité où la vie s'organise autour de Valentine « *qui favorise un état d'unité : un état de paradis fait d'innocence et de bonheur* »<sup>5</sup> et qui leur dispense « *une éducation ouverte, faite de sensibilité et de finesse* »<sup>6</sup>, leur apprenant « *à lire dans Cicéron et dans Sénèque* »<sup>7</sup>, à l'image de son enfance « *nourrie à Urbin, dans la plus raffinée des sociétés polies, au milieu des manuscrits antiques, des conversations doctes et des violes d'amour* »<sup>8</sup>.

Don Alvare impose à sa femme « *une existence quasi claustrale* »<sup>8</sup>, dictée par le souci que le danger de sa beauté fait « *courir à son honneur* »<sup>8</sup>, existence qui la cantonne aux domaines de Calabre, au Couvent d'Ischia et « *aux petites chambres voûtées de la forteresse* »<sup>8</sup>. La quête de l'origine confère à

---

<sup>1</sup> Michèle Berger, *Nathanaël et Valentine : la verticalité*, in *L'universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 173.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Lettre à Georges de Crayencour*, 15 novembre 1981, in *Lettres à ses amis et quelques autres*, op. cit., p. 649.

<sup>3</sup> Sally White, *Anna, soror... Au-delà de toutes les contradictions*, in *Roman, Histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 477-478.

<sup>4</sup> André Courribet, *La figure de la mère dans Anna, soror...*, op. cit., p. 77.

<sup>5</sup> André Courribet, *La figure de la mère dans Anna, soror...*, op. cit., p. 76.

<sup>6</sup> André Courribet, *La figure de la mère dans Anna, soror...*, op. cit., p. 75.

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 883.

<sup>8</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 881.

Valentine une filiation idéale, sous l'égide de Pietro Bembo et de Vittoria Colonna qui contribuent à créer un passé quasi mythique, empreint du souvenir de Michel-Ange. « *Ce n'est pas seulement l'espace clos qui permet, dans sa matérialité, une présence commune constante (d'Anna et de Miguel), mais aussi (...) le personnage de la mère qui rassemble, autour d'elle, et de ses lectures les deux enfants* »<sup>1</sup>, « *dans la petite pièce dorée comme l'intérieur d'un coffre* »<sup>2</sup> où « *Miguel passait de longues heures assis à côté d'Anna* »<sup>2</sup>.

### **Une scène primitive de vie recueillie**

Les enfants vénèrent en leur mère « *une madone* »<sup>2</sup> et forment avec elle « *une trinité inversée* »<sup>3</sup>, un monde d'intériorité, de silence, baignant dans la transparence du cristal, à l'instar de la devise de Valentine : - « *Ut crystallum* »<sup>2</sup> – qui court sur les murailles de « *la petite pièce dorée* » où « *les deux enfants, qui s'aimaient, se taisaient beaucoup, n'ayant pas besoin de mots pour jouir d'être ensemble ; Valentine parlait peu, avertie par le juste instinct de ceux qui se sentent aimés sans se sentir compris* »<sup>2</sup>. Tandis que « *de sa voix tendre* » elle leur explique « *un argument ou une maxime* »<sup>2</sup>, le récit, « *comme toute reconstitution de l'origine, (compose une) scène primitive, figurative du paradis perdu (...), image nostalgique et immobile d'un monde qui n'a pas encore connu le traumatisme de la séparation (...), scène de genre (...) qui s'élève à la spiritualité d'une scène religieuse* »<sup>4</sup>.

### **Le mythe de l'androgynie : à la quête de l'origine**

Le récit souligne la ressemblance des deux enfants « *qui (...) conditionne le désir de fusion (...), nourri dans la mesure où les personnages partagent un même espace clos et un même temps depuis leur naissance* »<sup>5</sup>. Les enfants sont « *comme une même âme dans un même corps (...)* La différence sexuelle se résume à une différence toute superficielle, épidermique, puisqu'elle

---

<sup>1</sup> Ana Gonzalès Salvador, *Le temps et l'espace dans Anna, soror...*, op. cit., p. 101.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 883.

<sup>3</sup> André Courribet, *La figure de la mère dans Anna, soror...*, op. cit., p. 77.

<sup>4</sup> Monique Gantrel, *Anna, soror... ou le « plaisir du texte » : une lecture de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 45.

<sup>5</sup> Ana Gonzalès Salvador, *Le temps et l'espace dans Anna, soror...*, op. cit., p. 100-101.

ne concerne que la peau des mains »<sup>1</sup>. Tandis que « leurs cheveux s'entremêlaient sur les pages, Miguel à cet âge ressemblait beaucoup à sa sœur ; n'étaient les mains délicates chez elle, durcies chez lui par le maniement de la bride et de l'épée, on les eût pris l'un pour l'autre »<sup>2</sup>. Le frère et la sœur évoquent « le couple primordial, figure de l'Un qui réunit les deux sexes à la fois, tel cet androgyne originel que Platon fait décrire à Aristophane dans Le Banquet »<sup>3</sup>. Le compagnon de Socrate rappelle qu'« il y avait, jadis, trois espèces d'hommes (...) le mâle, la femelle et (...) une troisième, composée des deux autres (...) l'espèce androgyne qui avait la forme et le nom de deux autres, mâle et femelle, dont elle était formée »<sup>4</sup>. Après leur lutte contre les dieux, Zeus, pour les affaiblir, décida de séparer en deux chaque espèce. « C'est de ce moment que date l'amour inné des hommes les uns pour les autres : l'amour recompose l'antique nature, s'efforce de fondre deux êtres en un seul et de guérir la nature humaine »<sup>5</sup>. La quête de l'origine reprend la figure du cercle, - chaque espèce ayant une forme ronde et descendant, soit du soleil (l'espèce mâle), soit de la terre (l'espèce femelle), soit de la lune (l'androgyne)<sup>4</sup>.

Dans son essai sur Thomas Mann, Marguerite Yourcenar souligne que « le thème incestueux se relie étroitement (...) à l'image androgyne d'un couple indissoluble formé par deux personnes de sexe différent et de beauté semblable »<sup>6</sup> comme les jumeaux de Sang réservé.<sup>7</sup> De même, dans le train qui la conduit de La Haye à Bruxelles au mariage de Fernande, Jeanne sent qu'elle devient Egon, son fiancé : « Soudain, une joie infinie l'envahit (...) Son cerveau évalua froidement ce don (...) qu'elle définissait tantôt comme un miracle, tantôt comme le passage d'un seuil, tantôt comme une fusion en un tout androgyne »<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> Monique Gantrel, Anna, soror... ou le « plaisir du texte », op. cit., p. 44.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, Anna, soror..., op. cit., p. 883.

<sup>3</sup> Monique Gantrel, Anna, soror... ou le « plaisir du texte », op. cit., p. 44-45. Rappelons que Valentine est une lectrice favorite du Banquet.

<sup>4</sup> Platon, Le Banquet, 189d-190d, Garnier-Flammarion, 1964, p. 49.

<sup>5</sup> Platon, Le Banquet, 191d-192d, op. cit., p. 50-51.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, Humanisme et hermétisme chez Thomas Mann, op. cit., p. 185.

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar fait référence à cette nouvelle de Thomas Mann dans la Postface d'Anna, soror..., p. 933.

<sup>8</sup> Marguerite Yourcenar, Quoi ? L'éternité, op. cit., p. 1265.

## La quête de la perfection

Si Valentine paraît « investie d'une fonction qui se perpétue au-delà de sa mort, celle de rendre possible l'union des semblables »<sup>1</sup>, c'est qu'elle incarne « la Déesse-Mère »<sup>2</sup> qui, à l'origine était androgyne, un idéal de perfection et d'unité. Toute sa vie est acceptation, sérénité, détachement devant les frasques de son mari : « *Epouse irréprochable, elle n'eut jamais d'amants (...) ne s'arrêtait pas à se contempler devant les miroirs (...)* ». Dans l'espace clos où elle se confine, c'est la fenêtre, lieu de méditation, qui sert de lien entre l'Intérieur et l'Extérieur : alors qu'« *Anna ne put se souvenir de l'avoir entendue prier, (...) elle l'avait vue bien souvent, dans sa cellule du couvent d'Ischia, un Phédon ou un Banquet sur les genoux, ses belles mains posées sur l'appui de la fenêtre ouverte, méditer longuement devant la baie merveilleuse* »<sup>3</sup>. Valentine recherche « la hauteur dans cet axe vertical selon lequel est ordonnée la maison, (soucieuse de recueillir) la pureté qui se concrétise dans des pierres précieuses captant l'or crépusculaire »<sup>4</sup> : « *Elle avait, dans une cassette, une collection d'intailles grecques dont plusieurs étaient ornées de figures nues. Elle montait parfois les deux marches qui menaient aux profondes embrasures des fenêtres pour exposer aux derniers rayons du soleil la transparence des sardoines et, toute enveloppée de l'or oblique du crépuscule, Valentine elle-même semblait diaphane comme ses gemmes* »<sup>5</sup>. La jeune femme adopte une conception platonicienne qui relie la beauté à la bonté divine, car, devant le geste d'Anna « qui, (devant les figures nues des intailles), *baissait les yeux, avec cette pudeur qui s'aggrave encore, chez les filles pieuses, aux abords de la nubilité, (elle) disait avec son flottant sourire :*

« *Tout ce qui est beau s'éclaire de Dieu* »<sup>5</sup>.

« *Ce message éthique et esthétique (...) où la beauté précède le divin* »<sup>6</sup> rejoint celui de Balthassare de Castiglione : « *Si nous parlons de la beauté (...) qui paraît dans les corps (...) et meut cet ardent désir que nous appelons amour, nous dirons que c'est un éclat ou bien qui émane de la bonté divine (...)* »<sup>7</sup>. Cette harmonie primitive, teintée de platonisme, qui abolit toute

---

<sup>1</sup> Ana Gonzalès Salvador, *Le temps et l'espace dans Anna, soror...*, op. cit., p. 101.

<sup>2</sup> André Courribet, *La figure de la mère dans Anna, soror...*, op. cit., p. 77.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 882-883.

<sup>4</sup> Michèle Berger, *Nathanaël et Valentine : la verticalité*, op. cit., p. 169.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 883.

<sup>6</sup> Ana Gonzalès Salvador, *Le temps et l'espace dans Anna, soror...*, op. cit., p. 101.

<sup>7</sup> Balthazar de Castiglione, *Le Courtisan*, publié à Venise en 1528, cité par Michèle Berger, *Nathanaël et Valentine*, op. cit., Note 20, p. 170.

différenciation entre Anna et Miguel n'est possible que dans un monde clos et protégé que les enfants vont quitter définitivement à leur départ de Naples, - terre de la mère – pour le domaine d'Acropoli, en Basilicate, - terre du père -, lieu de tous les dangers.

### *Intervalle entre deux voyages, le séjour en Basilicate<sup>1</sup> ou l'éveil de la chair*

#### **Rupture de l'intimité, entrée dans le monde extérieur**

La seconde partie du préambule, centrée sur l'acheminement vers l'inceste et son anticipation symbolique, marque la sortie d'un « lieu (...) fermé, ouaté (et l'entrée dans un) lieu éclaté, larges espaces ouverts, théâtre de rencontres et d'expériences nouvelles »<sup>2</sup> : la terre d'Acropoli, - « vastes domaines coupés de marécages », domaine paternel que Don Alvare a hérité de sa famille italienne et qu'il a planté de vignes ; empêché de s'y rendre pour présider aux vendanges, il a prié sa femme de surveiller le domaine. Le récit s'étend sur un peu plus de deux mois, d'août à début octobre 1595, situé entre deux repères temporels : dans l'avenir, le départ de Don Miguel en Espagne où l'envoie son père et dans le corps du récit, fin septembre, la mort de Valentine, le transport du cercueil à Naples dans le carrosse qui ramène les enfants, les funérailles, leur retour chez eux et la reprise de leur intimité à la demande d'Anna<sup>3</sup>.

Ces deux repères servent de révélateurs à la transformation qui s'est produite chez les deux protagonistes et donnent au récit une structure en miroir puisqu'il s'intercale entre deux voyages : l'aller qui dure trois jours et occupe six lignes du texte, où les enfants sont assis côte à côte en face de leur mère, le retour, qui dépasse une semaine et s'étend sur plus de trois pages, où Anna et Miguel occupent la même place, « en face du cercueil de leur mère ». Alors qu'au début du séjour, la perspective du voyage en Espagne les assombrit tous les trois, à son retour à Naples, le héros demande à son père de hâter son départ et se heurte à un refus.

---

<sup>1</sup> C'est bien dans cette région de l'Italie méridionale correspondant à l'ancienne Lucanie que Marguerite Yourcenar place Acropoli : « J'avais traversé certains villages désolés de la Basilicate, dans l'un desquels j'ai placé la demeure mi-seigneuriale, mi rustique, où Valentine et ses enfants viennent assister à la vendange » (*Anna, soror...*, Postface, p. 936).

<sup>2</sup> André Courribet, *La figure de la mère dans Anna, soror...*, op. cit., p. 78.

<sup>3</sup> *Anna, soror...*, p. 884 à 898.

## *Un lieu chargé de symbolique païenne*

### **L'exubérance de la nature au domaine d'Acropoli**

Aussi ancienne que la maison de Gemara, en Sicile, dans Denier du rêve, puisqu'elle fut construite du temps des Angevins de Sicile<sup>1</sup>, l'habitation d'Acropoli a l'aspect d'un château-fort dont « *la grande salle, envahie par la surabondance de la ferme* » regorge de sensualité : - « *Des tas de raisins déjà confits dans leur propre suc engluaient le carrelage à la moresque, fréquenté par des mouches ; des bottes d'oignons pendaient aux voûtes ; la farine coulant des sacs s'insinuait partout avec la poussière ; on était saisi à la gorge par l'odeur du fromage de buffle* »<sup>2</sup> - : Acropoli est « *l'espace d'une nature amplifiée* »<sup>3</sup>, sensuelle, « *qui s'impose à don Miguel avec le poids d'une évidence* »<sup>4</sup>. Le sol volcanique du Vésuve rend très fertile la plaine de Paestum ; la torpeur des journées, « *chacune longue comme tout un été* »<sup>5</sup>, l'état du ciel qui, « *presque toujours chargé d'un brouillard de chaleur collé pour ainsi dire à la plaine, ondulait de la montagne à la mer* »<sup>5</sup> semblent inviter à la volupté.

### **Un temps rituel : les vendanges**

L'action commence avec les vendanges qui impliquent une « *distribution temporelle (...) symbolique* »<sup>6</sup> puisqu'elles « *représentent un commencement annuel de la vie dans le cycle solaire de la terre (et) le commencement de la réalisation de l'androgynie (...), Dionysos étant un dieu considéré comme hermaphrodite (...) et les rites d'androgynie (permettant) d'assurer le succès d'un commencement* »<sup>7</sup>. S'il est vrai qu'« *en ce temps dionysiaque de l'excès, l'exubérance de la nature déclenche une profusion de sensations qui favorise l'explosion de la sensualité* »<sup>8</sup>, l'espace se teinte néanmoins du danger de malaria qui menace les ouvriers et les fait chanceler

---

<sup>1</sup> Rappelons que le pape Clément VII attribua la Sicile à Charles 1<sup>er</sup> d'Anjou en 1265. Après l'insurrection des Vêpres Siciliennes, ce dernier dut la céder à Pierre III d'Aragon.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 884.

<sup>3</sup> Ana Gonzalès Salvador, *Le temps et l'espace dans Anna, soror...*, op. cit., p. 104.

<sup>4</sup> Ana Gonzalès Salvador, *Le temps et l'espace dans Anna, soror...*, op. cit., p. 103.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 885.

<sup>6</sup> Marie-José Vasquez de Parga, *Erotisme sacré, Anna, soror...*, op. cit., p. 286.

<sup>7</sup> Marie-José Vasquez de Parga, *Erotisme sacré, Anna, soror...*, op. cit., p. 287.

<sup>8</sup> Claude Benoit, *Valeurs symboliques et culturelles (...)*, op. cit., p. 16.

« dans la vigne comme des hommes ivres »<sup>1</sup> rappelant peut-être de façon lointaine « le culte grec rendu à Dionysos, les mystères de la vie et de la mort »<sup>2</sup>.

### **Le danger lié à la chair : les troubles en Calabre**

La présence des marécages, - « lieu symbolique de la condition humaine »<sup>3</sup> pour Marguerite Yourcenar, du château de la Maremme<sup>4</sup> où Sir Laurent enferme Pia dans Le dialogue dans un marécage<sup>5</sup>, aux terres basses d'Acropoli infestée par la malaria, crée un climat malsain transformant le domaine en « un espace dangereux qui envahit un climat protecteur »<sup>6</sup>, renforcé par les troubles récents qui éclatent en Calabre, - révolte politique contre les espagnols, qui font des campagnes « le théâtre d'insurrection paysanne d'une ampleur et d'une vigueur rares (...), réprimées par le fer et le feu »<sup>7</sup>, hérésie religieuse qui fait sans doute écho au complot manqué qui, suscité vers 1600 par le frère Tomaso Campanella<sup>8</sup>, devait abolir la féodalité et les privilèges des nobles et valoir à son auteur un procès de l'Inquisition. La rumeur alimente la présence « d'étranges sacrilèges, de Christs foulés aux pieds (...), d'hosties portées entre les parties viriles »<sup>9</sup>, d'endoctrinement de la jeunesse à « l'idée que Jésus avait charnellement connu Madeleine et Saint-Jean »<sup>9</sup>, troubles qui rappellent le chapitre de L'Oeuvre au noir intitulé Désordres de la chair<sup>10</sup>, orchestré par Frère Cyprien, racontars dissipés par Valentine, qui valent à son fils l'ordre « de ne pas trop s'écarter du village et du château »<sup>11</sup>.

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 885.

<sup>2</sup> Marie-José Vasquez de Parga, *Erotisme sacré, Anna, soror...*, op. cit., p. 287.

<sup>3</sup> Carminella Biondi, *Marguerite Yourcenar ou la quête de perfectionnement*, op. cit., p. 18.

<sup>4</sup> La Maremme, - en italien Maremma, bord de mer -, est située en Toscane, le long de la mer Tyrrhénienne.

<sup>5</sup> Petite pièce de théâtre publiée par Marguerite Yourcenar dans la *Revue de France* en Janvier-Février 1932.

<sup>6</sup> Ana Gonzalès Salvador, *Le temps et l'espace dans Anna, soror...*, op. cit., p. 104.

<sup>7</sup> Giuliano Procacci, *Histoire des Italiens*, Fayard, 1970, p. 84.

<sup>8</sup> Dans un essai intitulé *Le Temps, ce grand sculpteur*, Marguerite Yourcenar cite des extraits des *Procès verbaux du procès de Campanella, 1547-1601*, in *Essais et mémoires*, op. cit., p. 306-311.

<sup>9</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 885.

<sup>10</sup> Marguerite Yourcenar, *L'Oeuvre au Noir*, Editions Gallimard, 1968, p. 283-314.

<sup>11</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 885.

## *La transgression de l'ordre maternel : les deux incursions de Miguel dans les terres*

L'affranchissement de l'univers de Valentine engage Miguel « *sur la voie de l'affirmation de soi passant par une affirmation de la sexualité* »<sup>1</sup>, dans une aventure initiatique où le monde extérieur naît chargé « *d'une symbolique sexuelle et phallique* »<sup>2</sup> : « *Certains jours, passant outre aux interdictions de Valentine, Miguel se levait à l'aube, sellait lui-même son cheval, et se lançait à l'aventure dans les terres basses. Le sol s'étendait noir et nu* »<sup>3</sup>. Dans ces ruines dont il ignore le nom et que Marguerite Yourcenar identifie à Paestum<sup>4</sup>, où « *des fûts striés gisaient comme de gros troncs (...) tandis que d'autres, doublés horizontalement par leur ombre se dressaient sur le ciel rouge* »<sup>3</sup>, Michel attache son cheval au fût d'une colonne et pénètre dans un univers labyrinthique formé d'un « *dédale de pierres écroulées* »<sup>5</sup> où il rencontre une jeune sarrasine qui ne manque pas de l'attirer.

### **« La Fille au vipères »<sup>6</sup>**

Les traits physiques de cet enfant dont « *la jupe découvrait jusqu'aux genoux les jambes et les pieds nus* »<sup>5</sup>, dont « *le vent et le soleil avait labouré la figure* »<sup>5</sup>, à « *la peau (...), au visage gris comme la poussière* »<sup>5</sup>, qui rappellent ceux de la baronne Marie-Athénaïs « *qui luisent comme ceux d'une bête restée sans cesse sur sa faim* »<sup>7</sup> font d'elle un être naturel, inquiétant, animal, « *hypostase romantique du démon de la tentation (qui sert) d'interprète entre Miguel et son désir* »<sup>8</sup>. Fille d'un « *siffleur de reptiles* »<sup>5</sup>, il suffit d'un signe de son orteil pour faire surgir une vipère. Son apparition « *sur les marches de ce qui était sans doute un temple* »<sup>5</sup>, ses paroles oraculaires : - « *Il y a beaucoup de noms qu'il est meilleur de ne pas savoir (...) Il y a des serpents ailleurs qu'ici* » - la rapprochent de « *la mythique Python, fille de Gé, (habitant) près de la source de Castalie à Delphes qui, tuée par Apollon, donna son nom à la prêtresse* »<sup>9</sup> du sanctuaire.

<sup>1</sup> André Courribet, *La figure de la mère dans Anna, soror...*, op. cit., p. 79.

<sup>2</sup> André Courribet, *La figure de la mère dans Anna, soror...*, op. cit., p. 78.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 886.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, *Postface*, op. cit., p. 936.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 887.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, *Postface*, op. cit., p. 938.

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'éternité*. Marie-Athénaïs, mère de Berthe, première épouse de Michel est douée de voyance, elle aussi.

<sup>8</sup> Monique Gantrel, *Anna, soror... ou le plaisir du texte*, op. cit., p. 51.

<sup>9</sup> Marie-José Vasquez de Parga, *Erotisme sacré, Anna, soror...*, op. cit., p. 289.



## Le serpent

La présence de « *frémissements, de froissements, de coulées* »<sup>1</sup> qui peuplent le silence, la profusion de bêtes à poison – fourmis, araignées, vipères – qui rampent dans l’herbe découvrent « *une phénoménologie de l’élémental, du règne de la chair, (la présence) de l’instinct vital et du travail insidieux de la mort* »<sup>2</sup>, où le serpent prend à la fois la valeur de « *contact divin avec la terre mère* »<sup>3</sup>, d’« *augure familial atavique éprouvé par les ancêtres* »<sup>4</sup>, puisque « *la mère de (...) Valentine, descendue (...) des Lusignan de Chypre avait tenu l’apparition d’un serpent pour un augure de mort* »<sup>5</sup>, tout en incarnant le symbole du mal, conformément à la tradition judéo-chrétienne. Le fait que le soir même de l’apparition de « *la fille aux vipères* », Anna, par un phénomène de synchronicité, ait aperçu une vipère dans la paille, tuée aussitôt par la servante, atteste ce caractère maléfique.

## La source, le miroir et la coupe

La deuxième rencontre de la Fille aux vipères a lieu au terme d’une longue course où Miguel s’allonge pour boire à une source « *à même la terre, comme un animal* »<sup>6</sup>. La « *détentriche du charme* »<sup>6</sup> transforme l’eau, tour à tour, en vipère, en miroir et en filtre mortel lorsqu’elle le met en garde : « *Méfiez-vous (...) L’eau rampe, se tord, frétille et miroite, et son venin vous glace le cœur* »<sup>6</sup>. Lorsque l’eau réfléchit « *l’étroit visage aux yeux jaunes* »<sup>6</sup>, Miguel est sollicité par « *l’image d’un nouveau désir (...), par le message de transgression du monde de l’enfance et du monde de la mère* »<sup>7</sup> ; il prend conscience du mortel secret qui le ronge, comme le montre la gêne et la honte qu’il éprouve au souper, le soir, devant Valentine : « *Don Miguel, les yeux baissés sur la nappe croyait sentir le regard de Valentine posé sur lui* »<sup>6</sup>. Comme Alexis<sup>8</sup>, il se demande s’il ne devrait pas « *faire*

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 887.

<sup>2</sup> Michel Dupuis, *Du remous à l’écoulement, la genèse d’Anna, soror...*, op. cit., p. 152.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Songes et les Sorts, Dossier*, in *Essais et mémoires*, op. cit., p. 1619.

<sup>4</sup> Marie-José Vasquez de Parga, *Erotisme sacré, Anna, soror...*, op. cit., p. 288.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, p. 894. Les Lusignan, auxquels on rattache la fée Mélusine sont une des plus grandes familles nobles de France, qui donnèrent, à la suite des croisades, des rois de Jérusalem et de Chypre. L’apparition de la vipère aurait annoncé la mort de Valentine, ce qui rassure « vaguement » Miguel qui craignait que la fille l’ait ensorcelé.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, Soror...*, op. cit., p. 889.

<sup>7</sup> André Courribet, *La figure de la mère dans Anna, soror...*, op. cit., p. 79.

<sup>8</sup> Marguerite Yourcenar, *Alexis* : le héros du roman hésite à avouer à sa mère son homosexualité.

*part de ses angoisses à sa mère* »<sup>1</sup> ; faute de mots, il se rend compte qu'il n'a « rien à lui avouer »<sup>1</sup>. L'étrange prophétie de la fille : - « *Votre sœur vous attend près d'ici avec une coupe pleine d'eau pure. Vous boirez ensemble* »<sup>2</sup> - lui fait réaliser que « *ce qu'il avait pris pour une présence et des paroles n'était que des fantasmes* »<sup>2</sup> et l'oblige à chanceler quand il remonte à cheval.

### ***L'envahissement des songes, l'entrée dans un monde onirique***

#### **L'immersion progressive dans le monde du rêve**

Les incursions, à cheval, de Miguel dans les terres basses d'Acropoli, « *lieu de l'errance et du trouble* »<sup>3</sup> font passer le héros de l'hallucination au cauchemar, du fantôme à la confusion, du calme à la fièvre, du réel à l'imaginaire. Dès sa première promenade, « *encore étourdi par le long galop dans les landes, il éprouvait ce sentiment de légèreté et de mollesse qu'on a parfois dans les rêves* »<sup>4</sup>. Au fur et à mesure, il doute de la réalité de sa perception auditive puisqu'il croit s'apercevoir que le silence est « *plein de frémissements* »<sup>5</sup> « *et croit entendre l'annonce de la présence de sa sœur* »<sup>2</sup> ou « *un éclat de rire* »<sup>6</sup>, au retour de Salerne. Après la première rencontre de « La Fille aux vipères », le cauchemar qui le saisit, les yeux ouverts, matérialisé par « *un énorme scorpion (sortant) du mur* »<sup>7</sup>, suivi de plusieurs autres, la transformation des dessins de sa couverture en « *nœuds de vipère* »<sup>7</sup>, l'apparition des pieds bruns de la fille qui marchent « *sur son cœur* »<sup>7</sup> ne laissent aucun doute sur la fonction de cette vision hallucinatoire : dévoiler ses enfers secrets. Tandis que les rêves des autres nuits le laissent le matin incapable de « *bien distinguer de la réalité* »<sup>7</sup>, ils plongent sa conscience dans un état de malaise, mais il ne se résout pas à les confesser. La nuit où sa sœur lui apprend la maladie de leur mère le plonge dans l'insomnie, « *juste assez éveillé pour savoir qu'il dormait* »<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 890.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 889.

<sup>3</sup> Claude Benoît, *Valeurs symboliques et culturelles (...)* in Marguerite Yourcenar et la Méditerranée, op. cit., p. 15.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 886.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 887.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 892.

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 888.

## Le travail de l'inconscient

Obsédé par les racontars concernant les moines hérétiques de Calabre, « Miguel y repensait souvent, malgré soi, puis les chassait de son esprit, comme on s'épouille d'une vermine, troublé (...) à la pensée de ces hommes que leur désir emportait assez loin pour qu'ils osassent tout »<sup>1</sup>. Perdant peu à peu le contrôle de lui-même, « il s'embrouille »<sup>2</sup> dans ses pensées, ne parvient pas « à les fixer »<sup>3</sup>, met sa vision sur le compte de la fièvre qui permet peut-être « de voir et d'entendre ce qu'autrement on ne voit et n'entend pas »<sup>4</sup>. Réalisant, à des années de distance que « cet épisode trop visiblement onirique (...) paraissait avoir quelque chose de l'apprêt qu'ont les songes dans les tragédies d'autrefois »<sup>5</sup>, Marguerite Yourcenar n'a gardé des apparitions de « la Fille aux vipères » que ce qu'il fallait pour souligner « l'état fiévreux de Miguel »<sup>5</sup>. Passagèrement dissipé lorsque Miguel va chercher le médecin à Salerne, le climat onirique s'impose à nouveau quand le convoi funèbre de Valentine gagne Naples : « On avançait comme dans un mirage (...). Le mouvement lent du coche et la litanie des porteurs de cierges plongeait (les voyageurs) dans une sorte de somnolence hallucinée »<sup>6</sup>.

La symbolique païenne, le temps du rite, le climat onirique font de l'action « un cheminement progressif vers l'accomplissement d'un acte d'amour entre frère et sœur »<sup>7</sup>.

## L'anticipation de l'inceste

### Du trouble à l'érotisme : la transformation du regard

Alors que dans le carrosse, à l'aller et au retour, Anna et Miguel sont assis côte à côte, en face de leur mère, ils occupent à Acropoli des chambres qui se font face, « où les croisées sont – (...) preuve de l'affinité entre le sexe et la mort – « étroites comme les meurtrières »<sup>8</sup>, (transforment) l'existence jusque là

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 885-886.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 888.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 890.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 889.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, *Postface*, op. cit., p. 938.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 896.

<sup>7</sup> Ana Gonzalès Salvador, *Le temps et l'espace dans Anna, soror...*, op. cit., p. 100.

<sup>8</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 884.

confondue du frère et de la sœur en un face-à-face d'ordre nouveau, médiatisé par le regard »<sup>1</sup> : « il arrivait (à Miguel) d'entrevoir l'ombre d'Anna allant et venant à la lueur d'une petite lampe. Elle se décoiffait, épingle par épingle, puis tendait le pied à une servante pour qu'on lui enlevât sa chaussure. Don Miguel par décence tirait les rideaux »<sup>2</sup>. Ce jeu de proximité et de distance permet au frère de fixer son attention sur la présence charnelle de sa sœur qui se dévoile progressivement, dans un climat d'« érotisme naissant, (renforcé par) la profondeur de la perspective (et) le champ de vision tronquée »<sup>1</sup>. Une seconde scène le confirme : « Les croisées d'Anna étaient ouvertes ; don Miguel s'entêtait à regarder, de l'autre côté, un troupeau de chèvres (...) ; il les comptait avec une obstination maniaque ; il s'embrouilla ; il finit par tourner la tête. Donna Anna était à son prie-Dieu. En se haussant, il crut voir entre le linge de nuit et le satin de la mule la pâleur dorée d'un pied nu. Anna le salua d'un sourire »<sup>3</sup>.

La valeur du pied comme symbole à connotations sexuelles ne fait plus aucune doute dans le cauchemar de Miguel : « Les pieds bruns de la fille (...) avançaient en dansant ; Miguel les sentait marcher sur son cœur ; à chaque pas il les voyait devenir plus blancs ; ils touchaient maintenant l'oreiller. Miguel, se penchant, pour les embrasser reconnaissait les pieds d'Anna, nus dans leurs mules de satin noir »<sup>3</sup>. Par le phénomène de condensation, qui régit la pensée inconsciente, Miguel confond « La Fille aux vipères » et sa sœur, ce qui l'autorise à la toucher. Alors que dans les deux scènes précédentes, la naissance du désir incestueux se traduisait par une rupture, une transgression, aussitôt suivie d'un interdit, d'une censure, « le rêve permet la libre expression du désir offrant un scénario de la rupture qui exclut l'interdit »<sup>4</sup>.

Ce contact charnel permis par le rêve prélude à une autre découverte du corps d'Anna, au moment de son évanouissement, au quatrième jour du voyage de retour : « Don Miguel fit appeler une des femmes de sa sœur. Cette fille tardait à venir ; Anna était comme morte, il la délaça ; il cherchait anxieusement la place du cœur ; les pulsations reprurent sous ses doigts »<sup>5</sup>. La forte émotion qu'il éprouve après avoir découvert et touché le corps de sa sœur est un indice de la transgression, car il éprouve un sentiment de faute : « Don Miguel passait

<sup>1</sup> Monique Gantrel, *Anna, soror... ou le plaisir du texte*, op. cit., p. 46.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 884.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 888.

<sup>4</sup> André Courribet, *Interdit et rupture dans Anna, soror...*, Actes du Colloque international, Valencia, 1984, p. 58.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 896.

*continuellement ses mains l'une contre l'autre comme pour en effacer quelque chose* »<sup>1</sup>. Lorsqu'il avait épié Anna à son prie-Dieu, il avait éprouvé aussi la nécessité de se passer de l'eau sur le visage pour le purifier.

En effet « *l'érotisation de l'amour a pour conséquences la division de l'un, (l'antagonisme) de ses parties, l'émergence de l'Autre et du Mal* »<sup>2</sup>. Au moment où ils rentrent chez eux après avoir contemplé le ciel nocturne depuis l'esplanade, « *Anna et Miguel allaient devant ; Anna se rapproche de son frère ; il s'écarta ; il semblait craindre de lui communiquer son mal* »<sup>3</sup>.

### **Exemples illustres d'unions charnelles**

Le désir s'insinue chez Anna et Miguel à partir des racontars des moines endoctrinant la jeunesse calabraise « *de l'idée que Jésus avait charnellement connu Madeleine et Saint-Jean* »<sup>4</sup>. Ils exercent une séduction sur leur conscience qu'ils orientent vers le domaine de la chair, vécue dans l'émoi du sacré : « *Miguel y repensait souvent malgré soi, puis les chassait de son esprit, comme on s'épouille d'une vermine, troublé pourtant à la pensée de ces hommes que leur désir emportait assez loin pour qu'ils osassent tout. Anna avait horreur du Mal, mais parfois, dans le petit oratoire, devant l'image de Madeleine défaillant aux pieds du Christ, elle songeait qu'il devait être doux de serrer dans ses bras ce qu'on aime, et que la sainte brûlait sans doute d'être relevée par Jésus* »<sup>5</sup>. Cette superposition de l'image du Christ et de l'être aimé, qui signe le lien profond du religieux et du désir charnel prend une valeur prémonitoire, annonce la dernière parole d'Anna sur son lit de mort : « *Mi amado...* »<sup>6</sup>. Marguerite Yourcenar souligne l'importance de ces exemples dans sa Postface : « *Les violences et les débauches des moines dans certains couvents de l'Italie du Sud ne m'ont été connues que bien plus tard (...); ils servent ici à mieux montrer la sauvagerie du lieu où meurt Valentine, et où les deux enfants commencent à s'apercevoir avec effroi de leur propre amour* »<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 897.

<sup>2</sup> Monique Gantrel, *Anna, soror... ou le plaisir du texte*, op. cit., p. 46.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 890.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 885.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 886.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 929.

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 938-939.

## *Des temps bibliques au passé grec, l'inceste légitime ou puni*

L'incursion de Miguel dans les terres basses d'Acropoli le transporte « dans une de ces villes où avaient vécu les sages et les poètes dont leur parlait *donna Valentine* »<sup>1</sup>. Le fait que le temps des origines légitimait l'inceste fournit une excuse à son propre désir qui s'insinue en lui de manière inconsciente. La mention de l'enfer et des sanctions réprimant ces unions rappellent l'interdit et annoncent le sentiment de la faute dont Miguel sera la proie ; le héros envie « *les gens qui avaient vécu sans l'angoisse de l'enfer béant sous les pas qui saisissait (...) don Alvare (...); ils avaient pourtant eu des lois. Même de leur temps, des unions qui avaient dû paraître légitimes aux rejetons d'Adam et d'Eve, au début des jours avaient été sévèrement punies ; il y avait eu un certain Caunus qui avait fui de pays en pays les avances de la douce Byblis... Pourquoi pensait-il à ce Caunus, lui que personne n'avait encore sollicité d'amour ?* »<sup>1</sup>.

### **Caunus et Byblis**

Milet, fils de Deioné et d'Apollon eut de Cyanée, fille du Méandre, deux jumeaux, Caunus et Byblis, chantés par Ovide au Livre X des Métamorphoses. Comme Marguerite Yourcenar, le poète ne nomme pas l'inceste qui apparaît sous les termes « *libido vetita* », « *crimen* » ou « *nefas* »<sup>2</sup> ; Byblis « violemment éprise de son frère, l'aimait comme une sœur n'aime pas son frère et plus qu'elle ne devait »<sup>3</sup>. Elle aussi voit l'objet aimé en rêve, prend l'exemple des dieux qui ont possédé leurs sœurs, - Saturne : Ops -, - l'Océan : Thétys -, Jupiter : Junon -, - les six fils d'Eole : ses six filles – Après avoir lutté contre sa passion, elle la confie à Caunus sur des tablettes qui se cassent et qu'elle envoie néanmoins, méprisant le présage ; il refuse son amour, s'exile ; en proie au délire, telle les Bacchantes, elle court les campagnes, en hurlant jusqu'à ce qu'elle soit transformée en fontaine. Si ce mythe illustre bien le premier thème de l'inceste retenu par Marguerite Yourcenar : « *l'union de deux êtres d'exception (petits fils de dieux) appariés par le sang* »<sup>4</sup>, il n'en montre pas la réalisation mais inspire

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 886.

<sup>2</sup> Ovide, *Métamorphoses*, Livre IX, Vers 447 à 665, Société d'Édition Les Belles Lettres, 1962, « *Libido vetita* », vers 577, désigne la pulsion interdite, « *crimen* », vers 624, le crime, « *nefas* », vers 633, l'interdit, l'inceste.

<sup>3</sup> Ovide, *Ibidem*, vers 456.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, *Postface*, op. cit., p. 934.

l'auteur qui en retient plusieurs aspects : l'anticipation par le rêve, la caution divine, la lutte intérieure, le présage et le délire.

### **De la coupe aux lèvres : la communion dans l'amour...**

Lorsque « *La Fille aux vipères* » annonce à Miguel que « (sa) sœur l'attend (...) avec une coupe pleine d'eau pure (et qu'ils boiront) ensemble »<sup>1</sup>, la coupe « qui indique » révélation « est l'augure de l'union Anna-Miguel. Ceux qui boivent l'eau de la coupe ensemble vont unir leur destinée, (...) se fondre en un seul être »<sup>2</sup>, accéder à l'immortalité. Contrairement à l'eau de la source dont le venin « glace le cœur »<sup>1</sup> de Miguel, la coupe d'Anna évoque le Graal dont le pouvoir merveilleux est renouvelé tous les ans, le Vendredi Saint par l'hostie qu'une colombe apporte du ciel. Elle revêt pour son frère les attributs contradictoires du sacré, à la fois pure lorsque son visage paraît « à don Miguel si semblable au sien qu'il croit voir son propre reflet au fond d'un miroir »<sup>3</sup>, au moment où elle lui annonce la maladie de leur mère et impure, quand elle communit, le même jour : « Les lèvres d'Anna se tendirent pour recevoir l'hostie ; Miguel songea que ce mouvement leur donnait la forme du baiser, puis repoussa cette idée comme sacrilège »<sup>3</sup>. Comme devant l'image de « Madeleine défaillant aux pieds du Christ »<sup>4</sup>, « parce qu'elle fait parler le corps, la liturgie découvre bien des secrets de la piété (...) Que l'hostie soit reçue comme un baiser, c'est la vérité de l'homme croyant »<sup>5</sup>, preuve de l'étroite relation du religieux et du charnel.

### **De la nuit sur l'esplanade d'Acropoli à la mort de Valentine**

Réunissant pour une dernière fois les deux enfants avec leur mère, la contemplation des astres depuis l'esplanade d'Acropoli permet un moment de communion avec le divin, de solidarité mystique avec l'univers, contenue dans la phrase de Valentine : « Ce soir, la terre se souvient... »<sup>6</sup>. Dotant « la terre d'une mémoire, elle octroie à l'univers un ordre »<sup>7</sup> en songeant « peut-être aux sphères

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 889.

<sup>2</sup> Marie-José Vasquez de Parga, *Erotisme sacré, Anna, soror...*, op. cit., p. 289.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 891.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 886.

<sup>5</sup> Michel Dupuis, *Un cœur de chair. Une lecture d'Anna, soror... de Marguerite Yourcenar, Romanische Forschungen*, 98, 1986, p. 386, 387.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 890.

<sup>7</sup> Michel Berger, *Nathanaël et Valentine, la verticalité*, op. cit., p. 168.

*chantantes de Pythagore* »<sup>6</sup> qui, témoins de l'harmonie du cosmos, tournent dans le ciel en émettant une musique mélodieuse. La position des trois personnages, « *la tête renversée (contemplant) le ciel, le ciel de diamant et de cristal (tournant) lentement autour du pôle* »<sup>1</sup> rappelle la nuit dans le désert syrien où l'empereur Hadrien « *couché sur le dos (se livre) du soir à l'aube à ce monde de flamme et de cristal* »<sup>2</sup>. L'inquiétude de don Miguel se demandant « *quelle planète néfaste se levait pour lui dans son signe, qui était le Capricorne* »<sup>1</sup> rappelle la phrase d'Hadrien : « *L'homme qui contemple et les astres contemplés roulaient inévitablement vers leur fin, marquée quelque part au ciel* »<sup>3</sup>. Pour chacun des trois témoins, la rêverie cosmique exprime une quête du divin : « *Anna, sans doute, pensait à Dieu* »<sup>1</sup>, Valentine à l'harmonie pythagoricienne, Miguel à sa mort prochaine, inscrite dans le cours des astres.

L'éternel tournoiement du ciel autour du pôle renvoie le lecteur à l'ultime phrase de Valentine murmurant, dans son dernier souffle : - « *Rien ne finit* »<sup>4</sup> -, phrase qui répond au propos découragé du médecin : - « *C'est la fin* »<sup>4</sup> -. Son absence d'émotion lorsqu'elle reçoit l'extrême-onction, le renvoi du curé trop bruyant, l'accès à la sérénité font de sa mort, comme de celle de Socrate dans Feux, le stade ultime de la sagesse confiante. Sûre de l'amour que ses enfants se portent, elle les rassure : - « *Ne vous inquiétez pas. Tout est bien* »<sup>5</sup> -. Valentine rejoint l'idée d'Hélios dans Le Jardin des chimères : « *Rien ne s'éteint, rien ne se tait. Rien ne s'achève* »<sup>6</sup>, ou celle de Zénon, dans L'Oeuvre au Noir, « *Rien ne finissait* »<sup>7</sup>, - testament spirituel qu'Anna reprendra à son compte à la fin de sa vie.

Devant l'infinie solitude qui l'enveloppe, Anna fait « *jurer à son frère de ne l'abandonner jamais* »<sup>8</sup>. La mort de Valentine a rompu leur intimité. Après le refus de don Alvare de hâter le départ de Miguel pour l'Espagne, Anna perd devant lui sa fierté native, s'humilie jusqu'à se plaindre devant lui de sa solitude. Pris de pitié, de honte envers lui-même, « *il s'en voulut de ne pas assez l'aimer. Ils reprirent leur vie d'autrefois* »<sup>9</sup>. De la mort de Valentine, naît « *une libération progressive des pulsions (...), un nouveau savoir (...) basé sur l'ouverture au*

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 890.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 164.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 163.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 893.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 894.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, *Le Jardin des chimères*, Paris, Librairie académique Perrin, 1921, p. 116.

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar, *L'Oeuvre au Noir*, op. cit., p. 384

<sup>8</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 895.

<sup>9</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 898.



*monde extérieur ; jaillit une nouvelle vie centrée non plus sur la mère, mais sur la découverte de l'autre dans un rapport de chair »<sup>1</sup>.*

\*

\* \*

## **II. Une quête du sacré : la flambée de l'inceste**

### *Du retour à Naples au départ en Flandre, le second épisode*

#### **La place de l'inceste dans le récit**

De décembre 1595 à septembre 1596, le second épisode narratif doit sa cohérence au respect des trois unités : l'action, - consacrée à la réalisation de l'inceste -, le lieu, - essentiellement Naples -, le temps : une dizaine de mois qui se répartissent autour de la Semaine Sainte, du 3, 4 et 5 avril 1596, qui superpose la mort du Christ et sa résurrection, à l'union incestueuse du frère et de la sœur.

Si l'on définit l'inceste comme une transgression qui met en relief « *la rupture d'un interdit dans une société, dans une religion, qui toutes deux la condamnent* »<sup>2</sup>, l'épisode central, qui s'étend sur une vingtaine de pages, suit de près l'attitude de Miguel et d'Anna, « *ce cheminement fait de l'alternance de censures et de transgressions, de craintes et de désirs* »<sup>3</sup>, à travers cinq séquences où Marguerite Yourcenar adopte une dialectique du proche et du lointain, une « *construction savamment calculée de la proximité* »<sup>4</sup>, qui donne à son écriture « *cette dimension « religieuse », (définie) comme celle qui relie les choses* »<sup>4</sup>. Alors que Miguel ne parvient jamais à rejoindre Anna et que leur lutte contre un désir encore informulé se traduit par la jalousie, les soupçons réciproques et une mise à distance, seule la présence de Dieu dans la prière, la dévotion ou par le biais de la lecture des livres sacrés permet au désir de s'insinuer dans leur relation et de trouver son expression.

---

<sup>1</sup> André Courribet, *La figure de la mère dans Anna, soror...*, op. cit., p. 81.

<sup>2</sup> André Courribet, *Interdit et rupture dans Anna, soror...*, op. cit., p. 55.

<sup>3</sup> André Courribet, *Interdit et rupture dans Anna, soror...*, op. cit., p. 60.

<sup>4</sup> Michel Dupuis, « *Un cœur de chair* », *Une lecture d'Anna, soror...* de Marguerite Yourcenar, op. cit., p. 382.

## Les cinq séquences du récit

La première étape qui s'étend jusqu'à l'annulation du voyage de Miguel en Espagne, en décembre, retrace l'intimité des deux enfants de Valentine, la révélation fulgurante apportée à Miguel par le passage d'une Bible rapportant « *la violence faite par Amnon à sa sœur Thamar* »<sup>1</sup>, épisode qui lui ouvre « *une possibilité qu'il n'avait jamais osé regarder en face* »<sup>1</sup>, la lecture des mystiques espagnols, le durcissement de l'attitude de Miguel qui cesse de traiter Anna de sœur. La deuxième séquence retrace « *la fureur de dissipations* »<sup>2</sup> qui s'empare de Miguel lors du carnaval, son initiation à la chair auprès des courtisanes, la réintroduction de la Bible retournée « *contre la table* »<sup>3</sup> dans la chambre d'Anna, l'abandon aux rêves et à la hantise. L'épisode central du Jeudi Saint au Lundi de Pâques et aux deux jours suivants, fait coïncider l'inceste avec la semaine sainte ; le Jeudi Saint, Miguel interrompt Anna dans « *sa tournée des sept églises* »<sup>3</sup>, la relève de terre, dans le quatrième, quand elle s'apprête à « *baiser les pieds du Christ* »<sup>4</sup> et la raccompagne de force chez elle où il refuse de « *la céder à Dieu* »<sup>5</sup> et s'écrie – « *Amnon, Amnon, frère de Thamar !* »<sup>5</sup>, équivalent d'un aveu qui provoque une extase chez Anna, dont la nuit se passe à la porte de Miguel. Le lendemain, Miguel annonce à son père son embarquement sur une galère armée pour la chasse aux pirates, retrouve le soir sa sœur sur le balcon, raidie de souffrance, connaît auprès d'elle trois jours et trois nuits d'intense bonheur, sans rien perdre de sa foi, qu'il exprime avec ardeur le Lundi de Pâques, décidé à se sacrifier pour le salut de sa sœur, avant le sursis de deux jours que lui permet l'absence de vent.

Les deux séquences suivantes centrent entièrement le récit sur Anna. La première concerne la mort de Miguel qu'Anna apprend fin mai, le transport du cercueil de Cattolica en Sicile à Palerme, puis à Naples, à Saint Jean-de-la-Mer et à Saint Dominique où ont lieu les obsèques. La dernière séquence est consacrée à la disgrâce de don Alvare, à son exil en Flandre, à la vie rigoureuse que s'impose Anna, à l'inventaire de la chambre de Miguel puis à leur départ de Naples, mi-septembre, après un arrêt près du tombeau de Miguel, dont Anna a composé l'épithaphe.

On observe donc que cette deuxième partie se déroule en parallèle avec la première. A l'intimité autour de Valentine correspond l'intimité retrouvée

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 898.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 899.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 905.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 907.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 908.

des deux enfants. A l'éveil de la chair l'accomplissement de l'inceste, à la mort de Valentine celle de Miguel, au départ d'Acropoli, le départ de Naples. Le récit permet de suivre l'acceptation du désir, dont la sacralisation est favorisée par la piété quasi pâmée de la Contre-Réforme, le déroulement de l'inceste de l'aveu à l'extase, les étapes de cette quête du divin où l'inceste apparaît comme un acte sacré.

### **Les relations entre Anna et Miguel : l'acceptation du désir**

Marguerite Yourcenar met en parallèle l'intimité retrouvée des deux orphelins et celle qu'ils goûtaient, enfants, auprès de leur mère. Il ne reste, de ces séances face à face, dans la chambre d'Anna, que le silence car l'indolence de l'une, l'impatience de l'autre ne peuvent remplacer la tendre présence de leur mère. Seules la qualité du regard que pose Miguel sur sa sœur et l'importance donnée au voyage en Espagne renseignent le lecteur sur l'évolution de leurs relations. Au moment de la lecture des mystiques, « *le regard de son frère posé sur elle* »<sup>1</sup> remplit Anna de confusion, tandis que « *l'entrée d'une servante les faisait changer de couleur comme des complices* »<sup>2</sup>. Miguel passe son temps à épier sa sœur, à l'observer « *à la dérobée* »<sup>3</sup> et, faute de fixer ses traits, entre chez elle pour la considérer « *avec une avidité silencieuse* »<sup>3</sup>. Début décembre, la perspective du voyage le laisse « *plus accablé que soulagé, s'efforçant de se réjouir (que les jours passent si vite)* »<sup>3</sup>. Lorsque son père lui annonce son annulation, Miguel l'interprète comme une volonté divine qui suscite en lui « *un étourdissement de bonheur (...), une subite facilité à se précipiter sur sa pente* »<sup>4</sup>. Mais « *paradoxalement, on assiste, à partir de ce moment, à un renforcement de l'interdit* »<sup>5</sup>, car, au lieu de se rapprocher d'Anna, Miguel, envahi par la crainte de ce désir qui l'obsède quitte sa chambre pour en prendre « *une autre à l'extrémité opposée du château* »<sup>4</sup>, se laisse emporter par « *une fureur de dissipations* »<sup>4</sup> qui le pousse à fréquenter les tavernes et les courtisanes.

### **De la lutte à l'acceptation du désir**

Marguerite Yourcenar s'attache à mettre en parallèle l'attitude de Miguel vis-à-vis de sa sœur et la réaction d'Anna face à lui en montrant combien

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 899.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, *Postface*, op. cit., p. 934.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 900.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 901.

<sup>5</sup> André Courribet, *Interdit et rupture dans Anna, soror...*, op. cit., p. 59.

« l'attirance de Miguel (...) ne cesse de s'intensifier au fur et à mesure de ses efforts pour y résister »<sup>1</sup>. Ils vivent leur existence « sur le mode de la confrontation et de l'aliénation »<sup>1</sup>. Miguel adopte une dureté implacable vis-à-vis d'Anna, s'érige en censeur « de son oisiveté, de sa tenue, de ses vêtements (...) de (son) langage »<sup>2</sup>. Son changement d'attitude va jusqu'à détruire le lien fraternel : « Il avait cessé de la traiter de sœur ; elle s'en aperçut, elle en pleurait la nuit en se demandant comme elle avait pu l'offenser »<sup>2</sup>. Tels des rivaux passionnés, ils sont en proie aux soupçons qu'alimente leur jalousie : Anna renvoie sa suivante Agnésine dont elle croit son frère épris<sup>3</sup> ; Miguel renvoie son écuyer Meneguino d'Aia qui servait d'espion à sa sœur, exultant à l'idée qu'elle soit jalouse<sup>4</sup>. Sa colère laisse échapper la violence de sa passion : « Ainsi, c'est pour m'épier que vous avez gagné cet homme ! Le matin quand je rentrais, vous m'attendiez comme une maîtresse qu'on abandonne ! Est-ce votre droit ? Avez-vous ma garde ? Suis-je votre fils ou votre amant ? »<sup>4</sup>. Sa dureté n'est qu'« un ressentiment à l'égard de sa sœur qui, par son incompréhension, dresse un nouvel interdit, entrave (son) désir »<sup>5</sup>.

### La découverte de « l'universel pouvoir de la chair »

Comme à Acropoli, « l'énergie masculine subit (...) un détournement (...) et pour la deuxième fois, Don Miguel quitte l'espace clos pour vivre une nouvelle initiation, celle de la chair »<sup>6</sup>. Ses expériences sont peu concluantes et le laissent sur sa faim, qu'il s'agisse de la cour du vice-roi, où « les grasses beautés napolitaines, avivées de fard et de bijoux, la gorge nue sous l'éclat des lustres, l'irritaient par leur lascivité enduite de pétrarquisme »<sup>7</sup>, où l'apparition d'Anna – « les hanches monstrueusement élargies par l'épaisseur du garde-infante »<sup>7</sup> – évoque le tableau des Ménines de Vélasquez, ou de la fréquentation des bouges et des tavernes où la rencontre de don Alvare masqué impose « le modèle paternel »<sup>6</sup>, tandis que la présence des courtisanes laisse Miguel indifférent, « accoudé à une table, perdu dans une pensée toujours la même »<sup>7</sup> où le lecteur devine, sous l'ellipse, le désir incestueux. Bien que les équipées nocturnes le

<sup>1</sup> Monique Gautrel, *Anna, soror... ou le plaisir du texte*, op. cit., p. 46.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 899.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 900.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 904.

<sup>5</sup> André Courribet, *Interdit et rupture dans Anna, soror...*, op. cit., p. 59.

<sup>6</sup> Anna Gonzalès Salvador, *Le temps et l'espace dans Anna, soror...*, op. cit., p. 105.

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 902.

laissent « *malade, grelottant de froid, hébété de fatigue* »<sup>1</sup>, ou « *ivre de dégoût* »<sup>2</sup> devant le nom d'« *Anna* » crié par une maquerelle, néanmoins les « *femmes perdues (...)* (aux) *visages fardés* »<sup>3</sup>, les entremetteuses au « *rire étouffé* »<sup>4</sup> que don Alvare fait venir dans l'ancien chemin de ronde font partie de « *ces choses, qui (lui) répugnaient (...), (mais) achevaient d'abolir ses scrupules en lui prouvant l'universel pouvoir de la chair* »<sup>5</sup>. C'est bien « *cette expérience (qui) le pousse à agir, (à transmettre) la Bible à sa sœur comme un message à déchiffrer* »<sup>6</sup> en l'introduisant dans sa chambre, « *retourné contre la table comme (s'il) avait voulu marquer un passage* »<sup>4</sup>.

Changeant totalement d'attitude à l'égard d'Anna, Miguel « *utilise des allusions qui (pour elle) ne sont encore que des énigmes* »<sup>6</sup>, ne s'interdit plus sa présence ni ses imaginations nocturnes et donne librement accès à son désir : « *Tout maintenant ne lui semblait que trop visiblement se rapporter à sa hantise* »<sup>4</sup>. Devant les réactions d'Anna, totalement ignorante de la situation, prise d'« *angoisses inexplicables (...)* devant son frère, (...) *tressaillant au moindre contact de ses mains* »<sup>4</sup>, Miguel « *énervé jusqu'aux larmes, s'en voulant tour à tour de son désir et de ses scrupules (...)* se demandait avec effroi ce qui serait arrivé le lendemain à pareille heure »<sup>4</sup>. Il prend la passivité de sa sœur pour de l'incompréhension et commence à la haïr. Le récit laisse percevoir l'imminence de l'inceste, comme un événement inéluctable, auquel l'intéressé ne peut échapper.

### **Le rôle de la religion dans la sacralisation du désir**

Si l'on veut comprendre comment la religion demeure le seul biais qui permette l'expression du désir et pourquoi les deux personnages échappent au thème qui prédomine dans la présentation de l'inceste : « *le vertige de l'esprit et des sens transgressant une loi* », il faut replacer ce frère et cette sœur dans « *la piété quasi pâmée de la Contre-Réforme* (qui les imprègne) *jusqu'aux moelles* (au point qu')*aucune révolte de l'esprit* (ne les) *effleure* ».

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 902.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 903.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 904.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 905.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 904-905.

<sup>6</sup> Ana Gonzalès Salvador, *Le temps et l'espace dans Anna, soror...*, op. cit., p. 105.

## **Un sentiment universel ou sacré, mêlé, dès l'enfance à la pitié et à la sensualité**

Dans la Postface d'Anna, soror..., Marguerite Yourcenar rappelle, à propos d'Anna et de Miguel que « *leur amour grandit au milieu des Pietà désolées, des Maries-des-Sept-Epées, des saintes, « chantant par la bouche de leurs blessures », au fond d'églises sombres et dorées qui sont pour eux le décor familial de l'enfance et un suprême asile* »<sup>1</sup>. Cet amour connaît son acmé durant « *la semaine sainte* »<sup>2</sup>, qui marqua beaucoup la jeune Marguerite, « *tantôt dans le Midi, tantôt à Paris, une fois au Mont-Noir (...), une fois à Bruxelles* »<sup>2</sup>, et qui commençait, comme pour Anna, par « *le tour des sept églises* »<sup>2</sup> où l'emmenaient ses bonnes. L'auteur évoque la même atmosphère que dans Anna, soror... : « *Les palmes tressées du Midi, les bois du Nord, les suaires violets des statues, qui toutes drapées, semblaient belles, l'obscurité qui se fait dans l'église le Jeudi Saint, accompagnée d'un fracas dont j'avais peine à croire qu'il provenait de chaises remuées, le silence des cloches parties pour Rome dont on fêtait le bruyant retour en plongeant la figure dans l'eau pour être beau toute l'année, étaient autant de relais sur la route de Pâques* »<sup>2</sup>.

### **Le Christ aux douleurs**

Alors qu'Anna baise « *dévotement les plaies du flanc et des mains trouées (du Christ) d'argile étendu sur les dalles* »<sup>3</sup> de l'Eglise des Lombards, Marguerite Yourcenar rappelle que l'émotion poignante qu'elle éprouvait devant le Christ de son enfance est à l'origine de l'écriture d'Anna, soror... : « *Tout s'effaçait devant l'effigie aperçue çà et là dans les églises de Flandre, du Jésus couché, raidi, tout blanc, quasi nu, tragiquement mort et seul. Qu'il s'agît d'un œuvre inégalée d'un sculpteur du Moyen Age, ou d'une bondieuserie coloriée de la place Saint-Sulpice, m'importait peu. Je crois bien que c'est devant l'une de ces images que j'ai ressenti pour la première fois le curieux mélange de la sensualité qui s'ignore, de la pitié, du sens du sacré. Quinze jours plus tard, durant une semaine sainte napolitaine, les baisers et les larmes d'Anna sur le Christ mort de l'église Sainte-Anne-des-Lombards, la chaude amour du Jeudi au Vendredi Saint,*

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, *Postface*, op. cit., p. 934.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 1335.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, *Postface*, op. cit., p. 904.

*allaient germer des émotions de cette enfant qui ne savait pas ce qu'était la mort, ni ce qu'était l'amour »<sup>1</sup>.*

### **Une « ferveur religieuse » assumée par l'auteur**

Bien qu'elle ait « cessé de fort bonne heure toute pratique religieuse et (qu'elle ne garde) que l'empreinte (...) des légendes, des cérémonies et de l'imagerie du catholicisme, (Marguerite Yourcenar reconnaît qu')il (lui) était aisé d'assumer la ferveur religieuse de ces deux enfants de la Contre-Réforme. Petite fille, (elle avait) baisé les pieds du christ de plâtre colorié dans les églises de village ; et il importait peu que ce ne fussent pas ceux de l'admirable cadavre d'argile de l'église de Mont-Olivet, devant lequel se prosterne Anna. La scène où (elle contemple avec son frère) le ciel « resplendissant de plaies » du Vendredi saint (...) montre à quel point l'émotion chrétienne persistait en (elle) (...) »<sup>2</sup>.

D'autres héros incarnent, dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar « les liens très solides du religieux et du désir charnel, même pervers » : ainsi le personnage d'Egon qui « dort nu (...), les bras en croix, laissant pendre de chaque côté du lit les longues mains (suggère aussi à Jeanne la même association entre la chair et le sacré) : « L'homme des douleurs », pense-t-elle, gênée pourtant par ce terme qui paraîtrait sacrilège à ses amis catholiques. L'homme qui a assumé sa chair, a consciemment tenté d'en satisfaire les désirs et les fantasmes (...) »<sup>3</sup>.

## **Le climat religieux de la Contre-Réforme**

### **Le Concile de Trente**

De 1545 à 1565, le Concile de Trente établit les bases d'une nouvelle religion, ordonnée, sensible et mystique, qui renforce l'autorité du Saint-Père, s'efforce de maintenir dans l'Église catholique les âmes tentées par le protestantisme en s'appuyant sur une force temporelle puissante et sur l'ordre politique et social. « Son œuvre constitue le fondement de la réforme catholique en instaurant une réforme disciplinaire par le clergé et en fixant la définition du dogme (avec (...) le culte de la Vierge et des Saints et le principe de la

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 1335.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, *Postface*, op. cit., p. 936-937.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'éternité, La déchirure*, op. cit., p. 1309.

*Transsubstantiation*) »<sup>1</sup>. Quand Anna communie à Acropoli, Miguel associe le mouvement de ses lèvres à celui d'un baiser, tandis que le jour de Pâques, qui suit l'inceste, il s'abstient de communier, mais s'approche du prêtre pour que « *l'influence du prêtre (descende) sur lui* »<sup>2</sup>.

### Une esthétique baroque qui fait de l'Église un théâtre

Le Concile de Trente avait « *proposé ou pratiquement imposé aux pays catholiques une iconographie officielle qui impliquait le sacrifice de tout ce qui n'était pas historique et consacré par les livres saints et qui transformait l'artiste en auxiliaire du théologien en le faisant participer totalement à l'enseignement de l'Église et à l'édification des fidèles* »<sup>3</sup>. Les funérailles de Valentine et de Miguel ont lieu dans l'église espagnole de Saint Dominique, « *édifiée par les Angevins dans la seconde moitié du XIII<sup>ème</sup> siècle, (...) devenue la nécropole de la Naples aragonaise* »<sup>4</sup>. Le Jeudi Saint, Anna interrompt sa tournée des sept églises à la quatrième, Mont-Olivet qui ne reçut le nom de Sainte Anne des Lombards<sup>4</sup> qu'en 1801. Sa chapelle du Saint-Sépulcre contient une foule continuellement renouvelée où « *des loqueteux coudoyaient des gentilhommes, des ecclésiastiques (...) se frayaient un passage parmi les soldats de la flotte (...) balafrés par le sabre turc* »<sup>5</sup>.

Mont-Olivet, véritable « *musée de la Renaissance* (marqué par l'art de) *Guido Mazzoni* »<sup>6</sup> présente « *un roi de la Naples aragonaise, (accompagné de) ses maîtresses et de ses poètes, (incarnés par) sept personnages en terre cuite, de taille humaine, agenouillés ou accroupis à même les dalles (...) se lamentant autour du cadavre de l'Homme-Dieu, (où) le rouge du sang (...) s'écaillait comme les grumeaux d'une vieille plaie* »<sup>5</sup>. Ainsi, « *la Contre-Réforme définit indirectement une esthétique ; l'art devient un moyen de propagande théologico-politique. L'église est ordonnée de façon à mettre en évidence l'autel où repose le Saint-Sacrement ; le luxe de la décoration doit proclamer la grandeur divine face*

---

<sup>1</sup> Didier Course, *D'une réalité topique à l'essence du sacré : le sens du renoncement dans les textes liés à la Contre-Réforme catholique*, in *L'universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 91.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 912.

<sup>3</sup> Jacques Lassaingne, *La peinture espagnole*, Editions Albert Skira, Genève, 1952, p. 13.

<sup>4</sup> Gennaro Toscano, *Espaces sacrés, espaces profanes dans Anna, soror...*, in *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, op. cit., p. 139 et 140.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 906.

<sup>6</sup> Gennaro Toscano, *Espaces sacrés, espaces profanes dans Anna, soror...*, in *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, op. cit., p. 140.



à la nudité du temple protestant. La peinture et le retable commencent l'endoctrinement religieux avant même que le prêtre parle »<sup>1</sup>.

### **La religion, théâtre de la souffrance humaine**

L'église n'est plus un lieu de recueillement mais un endroit propice au ravissement de l'âme. Le retraits dans la chapelle obscure de Mont-Olivet devient une cause de souffrance et les sept statues rassemblées autour du Christ semblent « *gémir sur place depuis le temps de la Crucifixion (...) (tandis que) la crasse du temps, les cierges, le faux jour de la chapelle (donnent) à ce Jésus l'aspect atrocement mort que dut avoir celui du Golgotha, quelques heures avant Pâques, lorsque la pourriture essayait son œuvre (...)* »<sup>2</sup>. L'existence perd toute importance. Seule compte l'attente de la Résurrection.

### **La dévotion, masque du désir**

Lorsqu'Anna baise « *dévotement les plaies du flanc et les mains trouées du mort d'argile étendu sur les dalles* »<sup>2</sup>, Miguel revendique violemment sa sœur à Dieu, voyant dans le Christ « *un amant* »<sup>3</sup> dont elle exhibe « *au peuple (...) les baisers* »<sup>4</sup>. La religion est un fard qui ne voile qu'imparfaitement les abîmes des sens et l'amour charnel cherche à se dissimuler sous les apparences d'un amour divin. Déjà devant l'image de Madeleine défaillant aux pieds du Christ, dans l'oratoire d'Acropoli, « *Anna songeait qu'il devait être doux de serrer dans ses bras ce qu'on aime, et que la sainte brûlait sans doute d'être relevée par Jésus* »<sup>5</sup>. Le sentiment divin cache parfois le désir et la présence de Dieu est bien souvent un élément révélateur d'un amour plus physique.

### **La spiritualité du Greco<sup>6</sup>**

Un peintre espagnol dont « *le faire convulsif et tremblé* »<sup>1</sup> inspire à Marguerite Yourcenar le titre initial d'Anna, soror... : D'après Greco, rencontre

---

<sup>1</sup> Didier Course, *D'une réalité topique à l'essence du sacré (...)*, op. cit., p. 92.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 906.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 908.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 907.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 896.

<sup>6</sup> Le Greco est le nom attribué au peintre, qui s'appelait Domenicos Theotocopoulos, né à Byzance et qui vécut de 1541 à 1614, donc à la même époque qu'Anna et Miguel.

dès son arrivée à Tolède, la spiritualité propre à l'Église de la Contre-Réforme catholique. La peinture devient l'occasion de traduire l'élévation de la pensée spirituelle. Les personnages, aux yeux tournés vers le haut tendent vers une certitude supérieure et vers le salut éternel. De même que chacune des statues de Mont-Olivet « *était le portrait d'un homme et d'une femme mort depuis un siècle et que Jésus avait l'aspect qu'il eut au Golgotha, (...), lorsque la pourriture essayait son œuvre* »<sup>2</sup>, de même « *les représentations idéales du Greco (telles qu'elles apparaissent dans L'enterrement du comte d'Orgaz<sup>3</sup>), ne sont jamais de froides entités. Elles empruntent au monde de la chair jusqu'aux couleurs de la décomposition* »<sup>4</sup>. Lorsqu'Anna fait ouvrir le cercueil de son frère à Saint-Jean-de-la-Mer, elle se disait que « *ce corps à demi dissous continuerait à se défaire entre ces planches et qu'elle enviait cette pourriture* »<sup>5</sup>. La chair, même morte, ne lui inspire pas de dégoût, pas plus qu'à Egon. Elle n'est pas un obstacle à la spiritualité. La « *plaie visible (qu'elle discerne) au côté gauche (de son frère, au même côté que celui du Christ), lui (fait) espérer qu'(il) n'avait pas eu longtemps à souffrir* »<sup>6</sup>.

Anna incarne donc « *une réalité historique et spirituelle bien précise, celle de la Contre-Réforme* »<sup>7</sup>. Il s'agit d'une « *époque propice aux pâmoisons qui rend possible, et surtout crédible, l'amour du frère et de la sœur dans ce contexte érotico-religieux* »<sup>8</sup>.

### **La médiation de la Bible et des mystiques**

Rien n'illustre mieux des liens du charnel et du sacré que le rôle tenu dans le récit par la Bible, - livre par excellence, texte absolu : τὸ βιβλίον -, qui joue son rôle de révélation d'une manière paradoxale, ou... sacrilège.

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, *Postface*, op. cit., p. 931-932.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 906.

<sup>3</sup> « *L'enterrement du comte d'Orgaz* », qui date de 1586 et se trouve à l'église Santo Tomé de Tolède évoque l'enterrement de don Miguel à l'église espagnole de Saint-Dominique.

<sup>4</sup> Jacques Lassaïgne, *La peinture espagnole*, op. cit., p. 16.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 916.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 914.

<sup>7</sup> Didier Course, *D'une réalité topique à l'essence du sacré*, op. cit., p. 95.

<sup>8</sup> Manuela Ledesma, *Les villes dans l'iconographie yourcenarienne*, in *Marguerite Yourcenar et la ville*, op. cit., p. 245.

## *Une révélation fortuite qui cautionne le désir de Miguel*

### **La prolongation du message maternel**

C'est « une Bible latine qu'un de leurs parents napolitains, gagné à l'évangélisme, avait laissée à Valentine avant de passer à Bâle et en Angleterre »<sup>1</sup> qui forme « un jalon essentiel dans la réalisation de (l'inceste), car elle le fait passer du statut de fantasme individuel à celui de réalité historiquement attestée »<sup>2</sup>. De même que « le narrateur de La Confession d'un enfant du siècle consulta une vieille Bible qui était sur sa table (...), l'ouvrit au hasard en disant : « Réponds-moi, toi, livre de Dieu (...); sachons un peu quel est ton avis » et tomba sur les paroles de l'Ecclésiaste, chapitre IX »<sup>3</sup>, c'est le Hasard qui donne à la Bible son pouvoir oraculaire, qui fait du passage « une mise en abîme prophétique »<sup>4</sup> : « Miguel, ouvrant le livre en divers endroits, comme on le fait pour tirer les sorts, lut çà et là quelques versets. Brusquement, il s'interrompit, posa négligemment le volume, et, en se retirant, l'emporta »<sup>1</sup>.

### **Amnon et Thamar**

Le destin semble donc guidé par l'effet du Hasard ou de l'inconscient : « Miguel tardait de s'enfermer chez lui pour rouvrir (le volume) à la page qu'il avait marquée (...) C'était le passage des Rois où il est question de la violence faite par Amnon à sa sœur Thamar. Une possibilité qu'il n'avait jamais osé regarder en face, lui apparut. Elle lui fit horreur. Il jeta la Bible au fond du tiroir »<sup>5</sup>. L'épisode concerné, qui appartient, en réalité au deuxième livre de Samuel<sup>6</sup>, relate l'outrage qu'Amnon fit subir à sa demi-sœur Thamar, qu'il avait fait venir chez lui, en feignant la maladie, pour lui donner à manger. Après cette violence, Amnon se prit à la haïr très fort, la chassa et fut tué plus tard par son frère Absalon<sup>7</sup>. Si Miguel songe à la recommandation de Valentine à sa mort : -

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 898.

<sup>2</sup> Monique Gantrel, *Anna, soror... ou le plaisir du texte*, op. cit., p. 52.

<sup>3</sup> Alfred de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle, chapitre VII*, Larousse, p. 39.

<sup>4</sup> Ana Gonzalez Salvador, *Le temps et l'espace dans Anna, soror...*, op. cit., p. 104.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 898-899.

<sup>6</sup> André Courribet rappelle que certains exégètes considèrent (...) les deux livres de Samuel comme faisant partie du *Livre des Rois*, *Interdit et rupture dans Anna, soror...*, op. cit., p. 59.

<sup>7</sup> *La Bible*, traduite par Louis Segond, II Samuel, 13, 1-22, Alliance Biblique universelle, 1939, p. 336-337.

« *N'en arrivez jamais à vous haïr* »<sup>1</sup> -, on peut comprendre que sa lecture du passage tienne compte du message maternel.

### **La transmission du texte à Anna**

Après la découverte de « *l'universel pouvoir de la chair* »<sup>2</sup>, Miguel dépose dans la chambre d'Anna « *le livre ouvert, retourné contre la table comme si celui qui lisait, en s'interrompant avait voulu marquer un passage* »<sup>2</sup>. Anna reproduit l'attitude initiale de son frère puisqu'elle prend le livre, « (met) *un signet entre les feuillets et le (range) soigneusement sur un rayon* »<sup>2</sup>, sans jeter les yeux sur les pages : le frère et la sœur repoussent le désir, matérialisé par le texte sacré.

### **Le recours à la parole : l'aveu**

Lorsque Miguel ramène chez elle Anna, le Jeudi Saint, le désir de sa sœur d'entrer au couvent le met hors de lui, fait jaillir, sous forme d'imprécation une parole qui provoque la rupture (de l'interdit) en libérant des pulsions jusque là refoulées : « *Amnon, Amnon, frère de Thamar !* »<sup>3</sup>. Ce cri « *révèle à Anna le désir de son frère en même temps qu'elle lui fait prendre conscience de sa propre inclination (...), qu'elle favorise la compréhension et la communion* »<sup>4</sup>. L'inceste est enfin avoué, l'image se substituant au mot sous le masque du texte sacré qui rencontre l'inconscient d'Anna, provoquant en elle l'anamnèse : « *Anna restait affaissée sur son siège. Le cri qu'elle venait d'entendre résonnait encore en elle ; de vagues récits des Saintes Ecritures lui revinrent en mémoire ; sachant déjà ce qu'elle allait lire elle alla prendre la Bible de donna Valentine et l'ouvrit à l'endroit marqué, au passage où Amnon fait violence à sa sœur Thamar. Elle n'alla pas plus loin que les premiers versets* »<sup>3</sup>.

### **L'extase**

Chez elle, la révélation du désir s'accompagne aussitôt d'une extase, très proche de l'extase mystique : « *Le livre lui tomba des mains, et, renversée sur*

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 894.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 905.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 908.

<sup>4</sup> Ana Gonzalez Salvacor, *Le temps et l'espace dans Anna, soror...*, op. cit., p. 105.

*le dossier de son siège, stupéfaite de s'être menti si longtemps, elle écoutait bondir son cœur.*

*Il lui sembla qu'il se dilatait au point d'emplir tout son être. Une mollesse irrésistible la gagnait. Traversée de brusques secousses, les genoux serrés, elle restait repliée sur ce battement intérieur »<sup>1</sup>. La parole biblique déclenche chez Anna « la connaissance qui provoque chez (elle) non seulement l'explosion du sentiment, mais aussi celle de la chair (...) (lui faisant atteindre) la totalité (...) la réalité charnelle (complétant) l'émotion affective (...) »<sup>2</sup>. Si l'on rapproche la réaction d'Anna du vœu de Zénon : - « Plaise à Celui qui Est peut-être de dilater le cœur humain à la mesure de toute une vie »<sup>3</sup> -, on ne s'étonnera pas de l'étroite relation entre la présence divine et l'existence d'un désir de jouissance érotique.*

### **Sainte-Thérèse de Bernin**

L'aspect extatique d'Anna, pâmée d'émotion rappelle L'Extase de Sainte-Thérèse, à l'église Santa Maria della Vittoria, marbre réalisé par le sculpteur italien Bernini, qui s'appuyait sur le récit de la Transverbération<sup>4</sup> et sur la bulle de canonisation faisant état de la vision de la sainte. Son visage, rejeté en arrière, reflétant le mélange de souffrance et de douceur ressenties quand l'ange lui transperce le cœur de la flèche de l'amour divin frappa le Marquis de Sade par son étroite relation entre mysticisme et sensualité : « Il faut (...) se pénétrer en le voyant que c'est une sainte. Car à l'air extatique de Thérèse, au feu dont ses traits sont embrasés, il serait aisé de se méprendre »<sup>5</sup>. Lacan, lui-même, fait la même analyse quand il lit, sur le visage de Thérèse en extase<sup>6</sup>, les signes de la jouissance, que la sainte, elle-même reconnaît comme telle : « Je me sens engouffrée en Dieu. Les plaisirs que j'éprouve ne sont ni tout à fait sensuels ni tout à fait spirituels, suavité, délices auxquels rien ne peut se comparer. C'est un dur et savoureux

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 908.

<sup>2</sup> Ana González Salvador, *Le temps et l'espace dans Anna, soror...*, op. cit., p. 105.

<sup>3</sup> Cette phrase est inscrite sur la dalle funéraire de Grace Frick et sur celle de Marguerite Yourcenar. Elle est extraite de *L'Œuvre au Noir, Œuvres romanesques*, op. cit., p. 564.

<sup>4</sup> En avril 1560, au sortir d'une extase, Thérèse connue la transverbération qu'elle chanta dans un poème. Cf. Jean-Jacques Antier, *Thérèse d'Avila. De la crainte à l'amour*, Perrin, 2003, p. 135-136.

<sup>5</sup> Sade, *Voyage en Italie*, cité par J.J. Antier, *Ibidem*, p. 137.

<sup>6</sup> Jacques Lacan, *Séminaire XX, Encore*, Seuil, 1975, chap. VI, p. 70-71.

*martyre que de mourir à tous les agréments du monde et de jouir en Dieu. Je me sens ivre de cet amour »<sup>1</sup>.*

### **La lecture des mystiques : Louis de Léon, Jean de la Croix, Thérèse**

Cette extase est identique à celle qu'éprouve Anna au moment où Miguel lui lit, à haute voix, dans sa chambre les ouvrages de « *Louis de Léon, (du) frère Jean de la Croix, (de) la pieuse mère Thérèse (...) saints personnages qu'elle ne verrait jamais, enfermée qu'ils étaient derrière les murs de leurs couvents d'Espagne* »<sup>2</sup>. Le choix des trois grands mystiques espagnols du Siècle d'or groupe autour du moine augustin Luis de Léon<sup>3</sup>, emprisonné sur ordre de l'Inquisition pour avoir traduit en castillan Le Cantique des Cantiques<sup>4</sup>, le carme Jean de la Croix<sup>5</sup>, réformateur du Carmel, auteur de quatre traités qui enseignent à trouver Dieu au fond de « *la nuit obscure* » de l'âme et la prieure du couvent de l'Incarnation d'Avila, Thérèse<sup>6</sup>, qui rencontre Jean de la Croix en 1567, le prit comme confesseur en 1572 et fit éditer, par Luis de Léon, ses œuvres, parmi lesquelles Le Chemin de la perfection<sup>7</sup>, Le Château intérieur<sup>8</sup> retracent « *un itinéraire mystique où l'intimité amoureuse avec Dieu est exprimée dans un style lyrique, sensuel dont les symboles (...) rappellent (...) les émotions de l'amour humain* »<sup>9</sup>.

---

<sup>1</sup> Thérèse d'Avila, *Le Livre de la vie*, 1562-1565, Chapitre 30.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 899.

<sup>3</sup> Luis de Léon (1527-1591), traducteur auteur et poète de la Renaissance, professeur de théologie à l'Université de Salamanque, influence le jeune étudiant Jean de la Croix en enseignant que la mystique de la contemplation est une mystique de l'amour et non de la connaissance. Cf. J.J. Antier, *Thérèse d'Avila*, op. cit., p. 408.

<sup>4</sup> Luis de Léon traduit, en 1572, ce livre biblique à l'usage des moniales qui ignorent le latin, comme Thérèse.

<sup>5</sup> De son vrai nom, Juan de Yepès, 1542-1591, Jean de la Croix connut des extases mystiques qui sont à l'origine de ses poèmes dont les commentaires donnent lieu à quatre traités, *La Montée du Carmel, La Nuit obscure, Le Cantique spirituel, La Vive flamme d'amour*.

<sup>6</sup> Teresa de Cepeda y Ahumada (1515-1582), convertie en 1554 à une vie religieuse non mondaine, regroupe autour d'elle des carmélites décidées à suivre la règle primitive de l'ordre, fonde quinze monastères réformés, est canonisée en 1622 par Grégoire XV.

<sup>7</sup> Comme le grand inquisiteur Valdès avait mis à l'index les traductions de la Bible, Thérèse, à la demande des carmélites de San José, mit par écrit son enseignement dans *Le Chemin de la Perfection* (1562-1567).

<sup>8</sup> *Le Château intérieur* (1577) est un traité mystique décrivant le cheminement de la grâce dans les six demeures de l'âme, avant d'accéder au donjon central où réside le Christ et où se consomme l'union avec lui.

<sup>9</sup> Le Petit Robert 2, Dictionnaire Universel des noms propres, Le Robert, 1980, p. 946.

## Amour divin et sensualité

Comme le souligne Marguerite Yourcenar, les deux lecteurs ne retiennent pas de ces œuvres « (les) *soupirs mêlés de sanglots* (qui) *les épuisait, mais le vocabulaire ardent et vague de l'amour de Dieu émouvait davantage Anna que celui des poètes de l'amour terrestre, bien qu'au fond presque identique ; ces effusions (...) devenaient un moût dont elle se grisait. Sa tête un peu renversée, ses lèvres disjointes, rappelaient à don Miguel le mol abandon des saintes en extase que les peintres représentent presque voluptueusement envahies par Dieu* »<sup>1</sup>. Dans le Traité du vain combat, Alexis aimait aussi « *ces sortes de livres (...) Les amours qu'ils dépeignent ont toutes les pâmoisons et tout l'emportement des autres, mais elles n'ont pas de remords : elles peuvent s'abandonner sans crainte* »<sup>2</sup>. On mesure la distance entre « *le doux mysticisme morave* »<sup>2</sup> qui baigne Alexis et l'attitude spasmodique d'Anna, relayée par Le Bernin, qui marque la phase triomphale de la Contre-Réforme. La lecture des mystiques « *crée entre le frère et la sœur une intimité troublante et chargée d'érotisme* »<sup>3</sup> qui fait d'eux « *des complices* »<sup>1</sup>, « *une exaspération obscure (...) qui progresse (...) de la curiosité naturelle à la chair vive du désir* »<sup>4</sup>.

## Le déroulement de l'inceste pendant la Semaine Sainte

Si l'on veut comprendre comment « *cinq jours et cinq nuits de violent bonheur peuvent remplir de leurs échos et de leurs reflets tous les recoins de l'éternité* »<sup>5</sup> à la fin du récit, il faut répondre aux questions suivantes : pourquoi le mot « *inceste* » n'est-il pas prononcé ? Le fait qu'il ait lieu le Vendredi Saint, - seul jour daté dans le récit : 4 avril (1596) – constitue-t-il un sacrilège ?

Comment expliquer qu'une transgression majeure de la morale et de la religion « (dispense) *de pardon* »<sup>6</sup> son auteur, procure bonheur et béatitude ?

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 899.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Alexis, Oeuvres romanesque*, op. cit., p. 23

<sup>3</sup> Claude Benoît, *Valeurs symboliques et culturelles dans l'itinéraire méditerranéen de Marguerite Yourcenar avant 1940, Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, op. cit., p. 17.

<sup>4</sup> Blanca Arancibia, *Infraction du tabou : l'inceste dans Anna, soror...*, op. cit., p. 275-276.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 929.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 912.

## Les cinq étapes du rite

L'événement prend une importance majeure car il est « *scandé (...) sur le temps capital des fêtes (...) chrétiennes* »<sup>1</sup>. Alors que « *le Carnaval et la longue période de Carême président à la lutte contre l'envahissant désir* »<sup>2</sup> et qu'Anna et Miguel, « *tous deux, en cette fin de Carême luttent contre l'énervement que causent les longues abstinences* »<sup>3</sup>, « *la chair, (qui) sait (...) d'emblée ce que l'esprit n'ose pas* »<sup>2</sup>, reprend ses droits, la résistance finit pendant la Semaine Sainte dont « *la solennité dramatique encadre l'épiphanie de l'extase amoureuse* »<sup>2</sup>. Cinq scènes font alterner le jour et la nuit, l'espace extérieur et l'espace clos, le proche et le lointain, l'intimité et la distance, fermées sur une étreinte dont le frère et la sœur détiennent le secret.

### *Le Jeudi Saint à l'église du Mont-Olivet*

#### **La tournée des sept églises.**

Anna se soumet à une attitude de stricte « *observance religieuse* »<sup>2</sup> marquée par le pèlerinage aux sept églises qui désignent, originellement, les sept églises d'Asie auxquelles Jean envoie sa vision de l'Apocalypse : Ephèse, Smyrne, Pergame, Thyatire, Sardes, Philadelphie et Laodicée. Sa tournée s'arrête à la quatrième, à l'église de Mont-Olivet où elle entre dans la chapelle du Saint-Sépulcre.

#### **« *L'irruption de la violence amoureuse* »<sup>4</sup> : Dieu rival de Miguel**

Alors que Miguel avait refusé de l'accompagner, « *au bout de quelques temps, il n'y tint plus* »<sup>5</sup>. Son impatience le rend incapable de contenir son désir. « *Le récit trempe dans l'atmosphère densément religieuse* »<sup>2</sup> marquée par le contraste saisissant des fidèles et par le choc violent des couleurs – rouge, violet, noir ou blanc -, toutes liées à la présence d'une chair qui souffre, - celle « *du sang du Christ (s'écaillant) comme les grumeaux d'une vieille plaie* » - ou qui se voile, - celle des « *statues (...) revêtues de voiles violets en l'honneur de ce*

<sup>1</sup> Blanca Arancibia, *Infraction du tabou : l'inceste dans Anna, soror...*, op. cit., p. 277.

<sup>2</sup> Blanca Arancibia, *Ibidem*, p. 276

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 907.

<sup>4</sup> Blanca Arancibia, *Ibidem*, p. 275.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 905.



deuil qui passe tous les deuils »<sup>1</sup> -, celle des vêtements noirs de Miguel et d'Anna, « plus blanche que la chair des cierges »<sup>2</sup> -. Au moment où elle « baise dévotement les plaies du flanc et des mains trouées (du Christ) d'argile étendu sur les dalles »<sup>1</sup>, animée d'un « sentiment confus et souterrain (déguisé) à son insu en ardent amour de Dieu »<sup>3</sup>, elle croit sentir que quelqu'un la regarde et voit Miguel. L'intensité de son désir s'exprime par « la violence avec laquelle il la fixe »<sup>1</sup>, par l'accès de jalousie qui lui fait dire : « Non »<sup>2</sup> au moment où elle s'incline de nouveau pour baiser les pieds du Christ. « Les phrases semblent sortir directement de l'inconscient »<sup>4</sup>, pour tenter de « combler l'énorme faille du désir »<sup>3</sup>. Comme Dieu est pour Miguel « le seul rival haï dans l'amour de sa sœur »<sup>3</sup>, il refuse de la laisser entrer au couvent. Son désir le met hors de lui : « Je vous permettrais un amant parce qu'il est crucifié ? Etes-vous aveugle ou si vous mentez ? Croyez-vous que je veuille vous céder à Dieu ? »<sup>5</sup> Une violence inouïe emplit sa gorge d'un râle, fait jaillir le cri prophétique où les paroles sacrées servent d'aveu : « Amnon, Amnon, frère de Thamar ! »<sup>5</sup>.

### Nuit d'attente au bord du seuil : les frémissements de l'ombre

Vaincue par son désir, Anna se rend la nuit du Jeudi Saint à la porte de la chambre de Miguel, comme Stanislas attendait Thérèse dans La Nouvelle Eurydice<sup>6</sup>, comme Sophie suppliait Eric, la nuit de Noël dans Le Coup de grâce<sup>7</sup>. Sa présence ne se traduit que par un frémissement<sup>3</sup>, relayé par ceux du silence ou par le craquement du plancher. A la dilatation du cœur d'Anna « qui emplit tout son être »<sup>5</sup>, répond chez Miguel « un envahissement de soi-même, (qui vide) graduellement son esprit de tout ce qui n'était pas cette attente »<sup>8</sup>. Sous la poussée du désir, l'inconscient se substitue à la volonté. Aussi désarmé, dans cette situation, qu'Alexis écrivant à Monique : - « Je sentais bien que mes actes étaient volontaires, mais je ne les voulais qu'en les accomplissant. On eût dit que l'instinct, pour prendre possession de moi, attendait que la conscience s'en allât,

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 906.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 907.

<sup>3</sup> Blanca Arancibia, *Infraction du tabou dans Anna, soror...*, op. cit., p. 276.

<sup>4</sup> Agnès Laure Sauvebelle, *L'influence espagnole dans Anna, soror...*, op. cit., p. 169.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 908.

<sup>6</sup> Il s'agit de « la nuit des roses » où Stanislas se dit : « Entre le moment où j'étais et celui où déjà j'aurais voulu être, il n'y avait qu'un vide incommensurable et qu'allait combler mon attente ». Marguerite Yourcenar, *La Nouvelle Eurydice, Oeuvres romanesques*, op. cit., p. 1267.

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar, *Le Coup de grâce, Oeuvres romanesques*, op. cit., p. 127.

<sup>8</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 909.

ou qu'elle fermât les yeux »<sup>1</sup>, Michel « ne voulait pas se redresser : il se redressa et s'assit. Il semblait que la conscience qu'il avait de ses actes se fit plus nette à mesure que ceux-ci devenaient plus involontaires »<sup>2</sup>.

### **La porte, qui sépare et qui réunit : seuil initiatique**

Un érotisme discret teinte le texte, marqué par l'insistance des « *pièdes nus (posés) sur les dalles, (par) le bruit mat, léger, précipité* »<sup>3</sup> de leur fuite. L'appui de chaque personnage « *au battant* »<sup>3</sup> de la porte esquisse une tentative de fusion, traduite par « *le tremblement (des) deux corps (qui) se communiquait aux boiseries* »<sup>3</sup>, par l'instant où « *chacun écoutait dans l'ombre un halètement pareil au sien* »<sup>3</sup>, prémisses mimétiques de la volupté, « *marqués (par) un rythme vital, les pulsations du cœur* »<sup>4</sup>, qui font battre les artères. La porte, verrouillée au début, sert d'écran au désir, puis d'intercesseur, quand ils s'appuient au battant, avant de symboliser la frustration, lorsque Miguel l'ouvre pour constater qu'« *il n'y avait plus personne de l'autre côté du seuil* »<sup>3</sup> et la laisse « *grande ouverte* »<sup>3</sup> toute la nuit avant de la fermer dès qu'il fait « *tout à fait jour* »<sup>3</sup>.

A l'issue de cette nuit d'attente, prélude initiatique à l'inceste, la violence de son désir se transforme en rage : « *une fureur le prit contre lui-même. Il s'abattit sur les matelas. Il s'y roulait en criant* »<sup>3</sup>. Sa réaction diffère en tous points de celle d'Anna qui, vivant son amour « *comme (...) une révélation d'ordre mystique* »<sup>5</sup> passe la journée du lendemain dans sa chambre, souffrant « *sans pleurer, sans penser, humiliée (...) de ce qu'elle avait tenté et de l'avoir tenté en vain, trop épuisée pour sentir son mal* »<sup>6</sup>.

## ***Le Vendredi Saint au Fort Saint-Elme***

### **Le sacrifice anticipé**

Sûr désormais de ne pas pouvoir échapper à l'inéluctable, à un événement décisif qui, à défaut d'être nommé, est désigné par « *le sentiment de*

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Alexis, Oeuvres romanesques*, op. cit., p. 35.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 908-909.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 909.

<sup>4</sup> Michel Dupuis, *Un cœur de chair*, op. cit., p. 387.

<sup>5</sup> Monique Gantrel, *Anna, soror... ou le plaisir du texte*, op. cit., p. 54.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 910.

quelque chose d'immédiat et d'irréparable (qui) le glaçait »<sup>1</sup>, Miguel règle par avance le prix de l'épreuve qu'il va affronter : il signe le matin même « son embarquement prochain sur une de ces galères armées pour la chasse aux pirates qui croisaient de Malte à Tanger »<sup>2</sup>. Ainsi s'explique la nuit d'attente du Jeudi Saint, « ce retardement de la rencontre définitive. Elle n'aura lieu que parce que rachetée à l'avance par le sacrifice de don Miguel, c'est-à-dire par une séparation qui s'avérera définitive »<sup>3</sup>. Il s'agit à la fois d'« une dette d'honneur dont il est à la fois fier et heureux de s'acquitter »<sup>4</sup>, d'« une rançon fixée d'avance (...) (car il a) le sentiment qu'une pareille joie n'est possible qu'à condition d'en payer le prix »<sup>5</sup>, d'une grâce d'élection qui lui permet de gagner son salut selon une croyance atavique : « Un obscur instinct, hérité peut-être de quelque ancêtre inconnu ou nié qui avait combattu sous le Croissant, l'assurait que tout homme tué dans un combat contre les infidèles est forcément sauvé »<sup>6</sup>.

### L'annonce faite à don Alvare

Alors qu'Anna apprend la nouvelle par « ses femmes »<sup>2</sup>, Miguel rend visite à son père pour la lui annoncer. Le gentilhomme, symbole de ce que Ricoeur appelle « l'expérience ténébreuse du mal », incarne « le fanatisme de la Contre-Réforme »<sup>7</sup>, marqué par un « dur dogmatisme »<sup>8</sup>, par le monde vu comme « le châtiment de la luxure »<sup>8</sup>, ce qui provoque en lui des « crises d'hypocondrie religieuse »<sup>9</sup>. C'est précisément une de ces « crises de terreur mystique durant lesquelles il se sentait damné »<sup>2</sup> que Miguel interrompt par sa visite. Malgré la dureté du coup porté par la nouvelle, car don Alvare n'a pas « d'autre héritier »<sup>2</sup>, le père, attentif au visage de son fils décrypte l'importance de l'enjeu tragique où il se débat : « Miguel regardait fixement dans le vide. Quelque chose de désespéré se peignit dans ce regard, et, sans qu'un muscle de sa figure tressaillît, son visage se couvrit de larmes »<sup>2</sup>. Alors que Miguel avait renoncé, à Acropoli, à confier ses angoisses à sa mère, c'est ici don Alvare qui « utilise son fanatisme religieux pour

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 909.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 910.

<sup>3</sup> Ana Gonzaléz salvador, *Le temps et l'espace dans Anna, soror...*, op. cit., p. 105.

<sup>4</sup> Monique Gantrel, *Anna, soror... ou le plaisir du texte*, op. cit., p. 56.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, *Postface*, op. cit., p. 934.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 912.

<sup>7</sup> Blanca Arancibia, *La hantise de l'impureté dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, La Licorne*, n° 19-20, 1991.

<sup>8</sup> Ana Gonzaléz Salvador, *Le temps et l'espace dans Anna, soror...*, op. cit., p. 102.

<sup>9</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 882.

*se protéger de la connaissance lors d'une tentative d'aveu de son fils »<sup>1</sup> : « Miguel allait parler, se confier sans doute. Son père l'arrêta d'un geste.*

*« Non (...). Je suppose qu'une épreuve vous est envoyée. Je n'ai pas à la connaître. Personne n'a le droit de se mettre entre une conscience et Dieu. Faites ce qui vous semblera le meilleur. Pour me charger de vos misères, j'ai déjà trop de mes péchés »<sup>2</sup>. Seul témoin des ravages de l'inceste, Alvare a le mérite de pressentir l'intensité des violents combats intérieurs qu'il entraîne dans l'âme de son fils, bien plus encore que dans sa chair<sup>3</sup>.*

### **La consécration amoureuse : l'inceste**

A partir du moment où Miguel quitte son père et lui donne un baiser solennel, le temps et l'espace s'abolissent ; on entre dans la nuit : « *Don Miguel sortit. On ne savait pas, depuis où il se trouvait* »<sup>2</sup>. La situation est mûre pour l'éclosion de l'inceste : « *la chaleur (...) suffocante pour ce quatrième jour d'avril* »<sup>2</sup>, les palpitations du cœur d'Anna, le retour de la fièvre de la veille, la solitude et le silence de l'héroïne qui ne répond pas à ses femmes. « *Une parenthèse se fait où le monde et le temps disparaissent, où le temps arrêté du sacré* » officiel « *est à son tour avalé par le temps majeur de la transgression, celui où frère et sœur, se laissant entraîner par la violence immaîtrisable du désir, ce vertige, osent franchir le seuil* »<sup>4</sup>.

### **Le balcon**

Comme pour Georges et Jeanne dans Le premier soir<sup>5</sup>, comme pour Eric et Sophie dans Le Coup de grâce<sup>6</sup>, c'est le balcon, - « *rebord d'un promontoire d'où l'on ne peut se lancer, car on ne navigue pas sur la nuit* »<sup>7</sup> -, qui est le théâtre de la rencontre ultime : « (Anna) *s'approcha du balcon, ouvrit les*

<sup>1</sup> Ana Gonzaléz Salvador, *L'espace et le temps dans Anna, soror...*, op. cit., p. 106.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 911.

<sup>3</sup> C'est par sa nature excessive, totalement intériorisée, que l'inceste rejoint l'aspect total, absolu, qui caractérise l'amour chez Marguerite Yourcenar : chez Sophie, dans *Le Coup de grâce*, « Tout criait (...) un désir auquel l'âme était encore mille fois plus intéressée que la chair », *Le Coup de grâce, Œuvres romanesques*, op. cit., p. 103.

<sup>4</sup> Blanca Arancibia, *Infraction et tabou dans Anna, soror...*, op. cit., p. 276.

<sup>5</sup> Dans *Le premier soir*, avant de s'unir à sa femme, Georges sort sur le balcon et regarde le lac, Marguerite Yourcenar, *Le premier soir*, Editions Gallimard, 1993, p. 45.

<sup>6</sup> Une nuit de bombardement, Eric et Sophie se rendent sur le balcon, avant leur premier baiser, *Le Coup de grâce*, op. cit., p. 121-124.

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar, *Le premier soir*, op. cit., p. 46.

volets pour laisser entrer la nuit »<sup>1</sup>. Il ne s'agit pas d'un espace clos, séparé par des portes fermées car « le balcon très large, communiquait avec plusieurs chambres. (...) Miguel était assis à l'angle opposé, accoudé à la balustrade »<sup>1</sup>. A la différence d'Acropoli, « l'ouverture sur l'extérieur ne risque pas d'être « meurtrière » »<sup>2</sup>, comme l'étaient les ouvertures de la forteresse. Loin d'être « obscurité ténébreuse »<sup>2</sup>, la nuit est animée d'un mouvement, striée de couleurs violentes où se rejoignent les stigmates sacrés d'amour et de mort : « Le ciel, dans cette nuit du Vendredi saint, semblait resplendir de plaies ». La métaphore, présente dans le poème de Lorca, « Thamar et Amnon », publié en 1924 : - « La terre s'offre couverte de blessures cicatrisées ou zébrées par le caractère tranchant d'éclairs blancs »<sup>3</sup> - évoque « la charge de la faute non commise mais déjà admise ainsi que la mort du Christ immolé sur la croix dont les peintres espagnols représentent le corps entaillé de plaies »<sup>4</sup>.

Le rouge du ciel rassemble la souffrance du Christ et celle d'Anna, l'amour et la mort, comme le prouve le dialogue d'Anna et Miguel :

« Pourquoi ne m'avez-vous pas tuée, mon frère ?

- J'y ai pensé (...) Je vous aimerais morte »<sup>1</sup>.

Cette parole qui signe l'équivalence entre amour et mort coïncide avec le geste de Miguel qui se retourne vers sa sœur pour présenter « un visage défait que semblaient corroder les larmes »<sup>1</sup>. Comme « il est bien des choses qu'on exprime davantage en ne les disant pas »<sup>5</sup>, l'émotion suspend les mots sur les lèvres d'Anna. L'émotion lui fait accomplir un geste quasi religieux : « Elle se pencha sur lui avec une compassion désolée. Ils s'étreignirent »<sup>1</sup>. L'inceste n'a d'existence que par ellipse : « le silence (...) ressemble à une genuflection, comme si le texte communiait en silence avec le bonheur si chèrement conquis par le frère ou par la sœur »<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 911.

<sup>2</sup> Ana Gonzaléz Salvador, *L'espace et le temps dans Anna, soror...*, op. cit., p. 105.

<sup>3</sup> Federico Garcia Lorca, « *Thamar et Amnon* » dans Romancero Gitano, 1924-1927, cité par Agnès Laure Sauvebelle, *L'influence espagnole dans Anna, soror...*, op. cit., p. 170.

<sup>4</sup> Agnès Laure Sauvebelle, *L'influence espagnole dans Anna, soror...*, op. cit., p. 170.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Alexis, Oeuvres romanesques*, op. cit., p. 47.

<sup>6</sup> Monique Gantrel, *Anna, soror... ou le plaisir du texte*, op. cit., p. 56.

## Le sens de l'ellipse de l'inceste

De même que l'expérience de la volupté chez Alexis ou Hadrien, « l'inceste reste du domaine du non-dit »<sup>1</sup>. Matérialisée par un alinéa qui couvre une durée de trois jours, « l'ellipse constitue un lieu curieux du texte : le lecteur doit ressentir l'impression d'une absence, tout en sachant que rien ne manque à l'information »<sup>2</sup>. Comme l'inceste paraît un événement irréparable qui abolit l'espace et le temps, il abolit aussi le langage : « l'ellipse est le signe que ce qui est inéluctable est indicible. Elle évide le texte de ce qui le fonde (...) son usage est lié à une volonté morale (...) à une retenue (...), (au) refus de céder (...) au plaisir pervers »<sup>3</sup> que prendrait le lecteur à se sentir complice d'un interdit. Ainsi, dans *Le Coup de grâce*, le moment où Eric arrache la vie à Sophie qu'il aime, donne lieu à une simple notation : « Au second coup, tout fut accompli »<sup>4</sup>. L'ellipse de l'inceste permet à Marguerite Yourcenar « de mettre en scène les fragments d'une haute conception du désir, de l'amour et de la religion »<sup>5</sup>, car « la compassion désolée »<sup>6</sup> d'Anna ne diffère pas de celle qui la pousse à baiser les plaies du Christ de Mont-Olivet ; elle tient peut-être à ce que Marguerite Yourcenar appellera « l'amour de sympathie »<sup>7</sup> qui, loin d'exclure la chair, la magnifie jusqu'à la Résurrection.

L'ellipse de l'inceste révèle donc la présence du sacré qui connaît sa plénitude le jour de Pâques.

## La messe de Pâques à l'église des Dominicains

Le récit de l'inceste se superpose à la liturgie puisqu'il s'interrompt « ce lundi que le peuple appelle la Pâque de l'ange parce qu'un envoyé céleste y parla autrefois à des femmes au bord du tombeau (...) (qu'elles) trouvèrent (...) vide »<sup>8</sup>. D'après l'Écriture, le Christ devait ressusciter le troisième jour ; les évangiles rapportent que Marie de Magdala et Marie, mère de Jacques, vinrent visiter la sépulture le premier jour de la semaine à l'aube, et rencontrèrent l'ange

---

<sup>1</sup> Ana Gonzaléz Salvador, *L'espace et le temps dans Anna, soror...*, op. cit., p. 106.

<sup>2</sup> Jean Roudaut, « Le dessèchement héroïque des roses », in Marguerite Yourcenar, *Du Mont-Noir aux Monts-Déserts, Hommage pour un centenaire*, Editions Gallimard, 2003, p. 142-143.

<sup>3</sup> Jean Roudaut, *Ibidem*, p. 149, 151, 152.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Le Coup de grâce*, op. cit., p. 157.

<sup>5</sup> Michel Dupuis, *Un cœur de chair*, op. cit., p. 388.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 911.

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 73.

<sup>8</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 911-913.

qui les rassura<sup>1</sup>. Le fait qu'au moment des adieux de Miguel, Anna ne soit pas nommée marque un élargissement de la quête : « *Là haut, dans la grise forteresse, quelqu'un l'avait accompagné sur le seuil d'une chambre* <sup>2</sup> ». Loin de perdre son attachement à Dieu, Miguel se rend à la messe à l'église Saint-Dominique où il prie « *éperdument* », retrouvant dans les gestes de piété « *les liens très solides du religieux et du charnel* »<sup>3</sup> : « *Ses mains entre lesquelles, pour mieux s'abstraire de tout, il enfermait son visage, lui rendaient le parfum de la chair caressée* »<sup>2</sup>.

L'inceste a pour effet « *un étourdissement d'ivresse, cet allègement du corps qui semble libérer l'âme* ». Il n'entraîne aucun remords, aucune faute chez Miguel, puisqu'il s'en est lavé d'avance par son sacrifice dont « *l'immensité lui (semble) engage Dieu* »<sup>2</sup>, mais un bonheur immense, « *une gratitude envers la vie, la mort et Dieu* ». Comme à Acropoli, l'absence de confession fait de Dieu un complice. La prière n'est pas égoïste, car Miguel demande à Dieu « *d'épargner sa sœur* »<sup>2</sup>. Capable, comme « *les êtres de la première classe* »<sup>4</sup>, de regarder sa mort en face, il se lance vers elle « *comme vers un achèvement nécessaire* »<sup>2</sup>.

### **Le délai de deux jours accordé aux amants**

La deuxième version d'Anna, soror..., en 1981, accorde à Miguel et Anna un délai de deux jours dû à l'absence de vent. Dans sa Postface, Marguerite Yourcenar précise que « *cette rallonge (n'est pas destinée à) prolonger (...) leur tragique bonheur, (...) mais (à) enlever au récit ce qu'il pouvait avoir de trop construit, lui laissant ce flottement qu'a la vie jusqu'au bout* »<sup>5</sup>. La longue écharpe que Miguel attache « *aux volets d'Anna, au Fort-Saint-Elme, pour l'avertir que le vent se lève est le symbole de cette « fluctuation »* »<sup>5</sup>, comme l'écharpe de Ling<sup>6</sup> dans les Nouvelles Orientales, ou celle d'Aristogiton<sup>7</sup> dans Feux, tel ce « *lambeau*

---

<sup>1</sup> On trouve le récit de la visite des femmes au tombeau vide dans l'Évangile de Jean (XX, 31), dans celui de Mathieu (XXVIII, 1-8). Marc ajoute aux deux femmes la présence de Salomé (XVI, 1-8), Luc celle de Jeanne (XXIV, 1-11).

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 912.

<sup>3</sup> Michel Dupuis, *Un cœur de chair*, op. cit., p. 382.

<sup>4</sup> Montaigne affirme que seuls des êtres hors du commun, « *ceux de la première classe* » peuvent affronter leur fin en face. Montaigne, *Essais*, Livre III, chap. IV, *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, 1962, p. 810.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, *Postface*, op. cit., p. 939.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, *Comment Wang Fo fut sauvé*, *Nouvelles Orientales*, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 1181.

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar, *Lena ou le secret*, *Feux*, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 1114.

*jeté entre l'infinité et nous* »<sup>1</sup> dont parle L'Œuvre au Noir. Le renouvellement des adieux fait douter les amants de leur perpétuité : « *Puisque les premiers (...) n'ont été qu'un leurre, il se peut que les seconds le soient aussi* »<sup>2</sup>. La répétition du même événement fait basculer l'inceste dans l'imaginaire du « *songe* »<sup>3</sup>.

### **Mort et funérailles de Miguel à Saint-Dominique**

Lors d'un combat contre un corsaire algérien, entre l'Afrique et la Sicile, fin mai, Miguel et tout l'équipage trouvent la mort sur le navire espagnol qui échoue près de Cattolica, en Sicile<sup>2</sup>. Son cercueil est acheminé à Palerme, puis à Naples, à l'église Saint-Jean de la Mer où Anna, à la nuit close, donne l'ordre de l'ouvrir. Cette scène que certains pourraient trouver macabre et morbide, rejoint l'âpre réalisme de celle de l'église de Mont-Olivet qui donne à Jésus « *l'aspect atrocement mort que dut avoir celui du Golgotha (...) lorsque la pourriture essayait son œuvre* »<sup>4</sup>, cette même pourriture dont Anna envie l'emprise future devant le corps de son frère « *à demi dissous* »<sup>2</sup>. L'amour total et absolu qu'elle lui porte exclut, comme pour Egon vis-à-vis de Jeanne ou de sa mère, toute répugnance à l'égard de la chair, blessée, meurtrie ou décomposée. Le scapulaire du Mont-Carmel, plusieurs fois baisé par Miguel au moment du départ, déposé alors par Anna sur la poitrine du cadavre atteste la piété sensuelle qui l'a toujours marquée.

### **L'inceste comme damnation**

Les obsèques de Miguel placent Anna et Don Alvare face à face, de part et d'autre de la nef, ce qui permet d'opposer l'expression de leur visage et leurs réactions : « *au visage étincelant de larmes d'Anna* » s'oppose le regard haineux d'Alvare, dicté par l'horreur qu'elle lui inspire pour l'avoir « *tué* »<sup>5</sup>. La mort de Miguel lui rappelle « *la vanité de tout* », confirmée par le caractère surchargé, ostentatoire du décor des obsèques, qui évoque L'enterrement du Comte d'Orgaz, peint par Le Greco. L'« *empilement de tentures, d'emblèmes (...) de blasons (où) la forme de la bière disparaissait* (lui présente le monde comme)

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au Noir, Œuvres romanesques*, op. cit., p. 701. Nous empruntons ces rapprochements à Kajsa Andersson, *Le don sombre, le thème de la mort dans quatre romans de Marguerite Yourcenar*, Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala, 1989, p. 251.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, *Postface*, op. cit., p. 939.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 913.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 906.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 915.



*un linceul de soie sur un squelette* »<sup>1</sup>. Alors que « *tout, (dans le tableau du Greco) exprime une prodigieuse tension pour s'extraire du monde où nous enferment nos sens (...), un effort d'ascension (qui marque) la montée irrésistible de l'âme du comte d'Orgaz vers le ciel* »<sup>2</sup> où l'accueille le Christ dans sa gloire, l'esprit de don Alvare, traversé de visions « *arides comme le sol d'une sierra, âpres comme un cilice, poignantes comme un Dies irae offre l'image d'un homme en proie à une religieuse épouvante (...), à l'idée de ces châtiments éternels infligés à des créatures de chair, pour quelques brefs frémissements d'une joie qui n'est pas du bonheur* »<sup>3</sup>, tremblant à l'idée de la damnation dont Miguel a sans doute été l'objet. C'est un sentiment égoïste qui le rattache « *à ce fils qu'il avait peu aimé (...), (la) parenté (...) intime (...), mystérieuse (...) qu'établissent entre les hommes, à travers la lugubre diversité des fautes, les mêmes angoisses, les mêmes luttes, les mêmes remords, la même poussière* »<sup>2</sup>.

Il est significatif que Marguerite Yourcenar confie à don Alvare, figure d'« *une Espagne noire, taciturne et intransigeante (...), figée depuis des siècles dans l'âcre sévérité de la Contre-Réforme* »<sup>4</sup>, pour laquelle « *Dieu n'a sa place que dans la mort de la chair* »<sup>5</sup>, la lecture maximaliste de l'inceste, assimilé à un crime : le visage ravagé d'Anna lui « *rappelait celui de Miguel, le jour du Vendredi Saint, lorsque son fils était venu lui annoncer son départ, sur le seuil de la mort, et, sans doute, du péché. D'anciens indices, que son esprit avait fini par grouper, le sauvage désespoir d'Anna, et jusqu'à certaines réticences inquiétantes des servantes, lui faisaient soupçonner ce qu'il s'interdisait de savoir* »<sup>2</sup>.

### **Le désaveu de don Alvare. Le départ en Flandre**

Après avoir mis à mort, sur ordre du vice-roi Olivarès, le frère de don Ambrosio Caraffa, Liberio, qui avait excité « *les paysans contre les officiers de l'impôt* »<sup>6</sup>, don Alvare, traqué par le peuple, désavoué, est envoyé en Flandre pour diriger un convoi de soldats. La dernière parole, qu'il adresse au comte Olivarès, - « *Tout n'est rien* »<sup>7</sup>, rappelant la devise de François 1<sup>er</sup> : - « *Tout ne m'est rien, rien ne m'est plus* »<sup>8</sup> - s'oppose, point par point au « *message de vie et d'amour* »<sup>9</sup>

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 915.

<sup>2</sup> René Huyghe, *Dialogue avec le visible*, Flammarion, 1955, p. 342-345.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 915.

<sup>4</sup> Elena Real, *De l'Hellespont aux Hespérides*, op. cit., p. 193.

<sup>5</sup> Michel Dupuis, « *Un cœur de chair* », op. cit., p. 386.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 916.

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 917.

<sup>8</sup> Cité par Chateaubriand, *La vie de Rancé*, Union Générale d'Éditions, 1965, p. 67.

<sup>9</sup> Ana Gonzaléz Salvador, *L'espace et le temps dans Anna, soror...*, op. cit., p. 107.

de Valentine à son lit de mort : « *Tout est bien* »<sup>1</sup> et précède l'annonce faite à Anna de leur prochain départ.

### **Solitude d'Anna ; son « insoutenable deuil »**

Contrairement à son père qui passe ses derniers jours à la chartreuse Saint-Martin pour fuir les réactions du peuple et se recueillir dans la crainte de sa future damnation, prisonnier d'une crainte égoïste, Anna, qui suscite la pitié de ses femmes et des pires ennemis de don Alvare, devient pareille à une « *statue sur une tombe* »<sup>2</sup>, « *morte-vivante dont le corps continue à vivre d'une vie animale, par instinct ou selon des réflexes appris, mais dont l'âme et la sensibilité, complètement dissociés du corps, se sont pour toujours amalgamés au souvenir du disparu* »<sup>3</sup>. Perdant même sa ferveur religieuse, elle se rend à l'église Saint-Dominique où elle reste « *inerte et sans larmes, oubliant même de prier* ». Le changement de vie qu'elle adopte, gouverné par une règle monastique, ne va pas sans quelque ambiguïté, sans un déchirement spirituel. Comment prétendre qu'Anna « *n'éprouve pas le sentiments de culpabilité* »<sup>4</sup>, que « *ce n'est pas le remords, mais l'inconsolable deuil qui poindra en elle toute sa vie* »<sup>5</sup>, alors qu'« *elle porte un cilice pour se rappeler son péché (...), qu'elle s'étend la nuit sur un étroit lit de planches (...) que des rêves la (réveillent)* »<sup>2</sup>. Il faut admettre que l'amour divin la pousse à mortifier sa chair alors que « *l'amour irrepentant* »<sup>6</sup> pour Miguel la pousse à se dire que « *tout cela était aussi passé qu'un songe, qu'elle n'en avait pas la preuve, qu'elle finirait par l'oublier (...), (à désirer) ardemment (...) ce dont l'attente, en pareil cas, épouvante la plupart des femmes* »<sup>7</sup>, c'est-à-dire un enfant.

### **L'anamnèse ou quête mémorielle**

Comme Hadrien, à la mort d'Antinoüs « (rassemblait) *ses pensées, (examinait) l'emploi de ses heures (explorait) les étranges labyrinthes* »<sup>8</sup> du souvenir, Anna « *pour tout revivre s'enfonçait dans sa mémoire* »<sup>7</sup>. Au moment de

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 899.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 916.

<sup>3</sup> Monique Gantrel, *Anna, soror... ou « le plaisir du texte »*, op. cit., p. 47.

<sup>4</sup> Maria-José Vasquez de Parga, *Erotisme sacré, Anna, soror...*, op. cit., p. 281.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, *Postface*, op. cit., p. 934.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, *Postface*, op. cit., p. 935.

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 917.

<sup>8</sup> Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien, Œuvres romanesques*, op. cit., p. 442, 444, 446.

l'inventaire de la chambre de Miguel, le phénomène de la mémoire affective lui fait revivre, à travers l'odeur de cuir des harnachements qui traînent, la querelle que lui avait cherchée Miguel à propos de son écuyer : « *L'incident oublié avait lieu à nouveau devant elle* »<sup>1</sup>. La quête mémorielle rapproche deux temps distincts, tous deux transcrits par l'écriture : celui où l'incident s'est produit et celui où le souvenir revient : entre les deux a eu lieu l'inceste, ce qui explique la « *faiblesse* »<sup>1</sup> qui prend Anna lorsqu'elle ouvre la porte. De même que Rousseau, « *en (se) livrant à la fois au souvenir de l'impression reçue et au sentiment présent, peignait doublement l'état de son âme, savoir au moment où l'événement (lui était) arrivé et au moment où (il l'avait) écrit* »<sup>2</sup>, de même « *Anna se disait, et en se le disant savait qu'elle se mentait, qu'à ce moment là, (celui de la querelle), rien encore n'était arrivé d'irréparable, et que tout aurait pu tourner autrement* »<sup>3</sup>. Le souvenir de l'attente devant une porte close, la nuit du jeudi saint, provoque une syncope, ce qui prouve la force vivante de la « *mémoire (capable d'enrichir ou d'appauvrir) les faits (...) (de les transformer) pour les faire vivre, (car elle) n'est pas une collection de documents déposés en bon ordre au fond d'on ne sait quel nous-même ; elle vit et change ; elle rapproche les bouts de bois mort pour en faire de nouveau de la flamme* »<sup>4</sup>.

### Une géographie spatiale : la route comme image de la quête

Le jour du départ, mi-septembre, « *Anna, restée seule s'avança sur le balcon pour regarder Naples et le golfe dans la blancheur mate du matin (...) Penchée sur la balustrade, (elle) cherchait au dessous d'elle, comme les stations d'une voie qu'elle ne ferait jamais plus, chacun de lieux où s'était un moment arrêté sa vie* »<sup>3</sup>. Son regard lui restitue, dans une quête inversée, les éléments du paysage Napolitain qui, de l'enfance à la mort de Miguel résumait sa vie : « *La déclivité d'une colline, à droite, lui cachait l'île d'Ischia où deux enfants pensifs avaient ensemble épelé une page du Banquet. La route de Salerne, à gauche, se perdait dans la distance. Anna reconnaissait, près du port, l'église de Saint-Jean-de-la-Mer, où elle avait rejoint Miguel pour la dernière fois, et, jaillissant des toits en terrasse, le campanile de Saint-Dominique-des-Aragonais* »<sup>3</sup>. Il s'agit des lieux où les enfants de Valentine ont vécu avec intensité : le balcon, la balustrade

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 917.

<sup>2</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Annales Jean-Jacques Rousseau*, IV, 1908, 10-11, cité par Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau, La transparence ou l'obstacle*, Plon, 1957, p. 243.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 918.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'éternité*, op. cit., p. 1383-1384.

de la nuit du Vendredi saint, Ischia, lieu de méditation et de lecture de Platon, Salerne où Miguel se rendit pour chercher le médecin, Saint-Jean-de-la-Mer où Anna fit ouvrir le cercueil de son frère, Saint-Dominique, lieu de ses funérailles. « *Si la mort de Miguel semble faire mourir Anna en elle-même (puisqu'elle la conduit à s'étendre sur son lit), « prostrée sur un souvenir », elle lui ouvre en même temps l'accès à un autre espace, celui de l'écriture, par le biais de l'inscription funéraire* »<sup>1</sup>.

### L'épithaphe de don Miguel, l'entrée dans l'éternité

Le dernier épisode du départ de Naples est l'arrêt d'Anna à Saint-Dominique où elle se recueille devant le tombeau de Miguel, dont elle a composé l'épithaphe, « *stratégiquement placée au moment charnière de l'histoire, entre les deux volets de l'avant et de l'après Miguel* »<sup>1</sup>. « *On y (lit) sur la plinthe :*

- *LUCTU MEO VIVIT* – (Grâce à mon deuil il vit), (mots suivis) *en espagnol (du) nom et (des) titres. Puis sur le socle :*

*ANNA DE LA CERNA Y LOS HERREROS*

*SOROR*

*CAMPANIAE CAMPOS PRO BATAVORUM CEDANS*

*HOC POSUIT MONUMENTUM*

*AETERNUM AETERNI DOLORIS*

*AMORISQUE* »<sup>2</sup>.

« (Si), de façon assez surprenante, Marguerite Yourcenar choisit de reproduire dans son texte seulement (la) partie de l'épithaphe où figurent le nom et les titres d'Anna, et non pas, comme on s'y attendrait ceux de Miguel »<sup>3</sup>, c'est pour bien montrer que tout le reste du récit sera désormais centré sur l'héroïne dont se trouve inscrit, sur la pierre, pour l'éternité le double deuil, au titre de sœur et d'amoureuse, - les deux termes latins détachés, « soror », « amorisque » encadrant le passage qui fait allusion à son départ pour la Flandre, pays des Bataves -, marqué par « le participe » *cedans (...)* qui (...) *traditionnellement*

<sup>1</sup> Monique Gantrel, *Anna, soror...*, ou le « plaisir du texte », op. cit., p. 48.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 919.

Nous proposons cette traduction : « *Anna de la Cerna y los Herreros, sa sœur, quittant les plaines de la Campanie pour celles des Bataves, a élevé ce monument éternel, témoin de l'éternité de sa douleur et de son amour* ». L'association du deuil et de l'amour évoque le vers où le poète latin Horace assigne à la poésie son véritable but : l'accès à l'éternité : « *Monumentum exegi aere perennius* » : « *J'ai achevé un monument plus durable que l'airain* », *Odes, Livre III, 30, vers 1.*

<sup>3</sup> Monique Gantrel, *Ibidem*, p. 49.

*employé d'un soldat tué sur le champ de bataille, nourrit le parallélisme entre la mort réelle de Miguel et celle métaphorique d'Anna. De Miguel (...) il ne reste rien que ce monument dont Anna est « l'auteur » et grâce à qui (le deuil de) Miguel entre dans l'éternité (...) Monument funéraire et monument littéraire, mort et écriture ont donc partie liée. Le texte écrit est par essence une épitaphe, c'est-à-dire un témoignage et une célébration de quelque chose qui n'est plus, un effort pour réunir le présent et l'absent »<sup>1</sup>, la trace d'une quête où « l'inscription donne à la fois la personne et la forme de l'impersonnalité, comme si le nom qui humanise la pierre se trouvait en retour pétrifié pour elle, dans un fragile et somptueux équilibre entre les deux règnes extrêmes : l'humain et le minéral »<sup>2</sup>.*

### **L'inceste et le sacré**

Pour Marguerite Yourcenar, « le sacré est un mot qu'il faut prendre très sérieusement. C'est le sentiment de l'immense invisible et de l'immense incompréhensible qui nous entame »<sup>3</sup>. Or, « ce qui l'a toujours gênée dans la notion française de l'amour, et peut-être dans toutes les conceptions européennes de l'amour, c'est l'absence de sacré, le fait que par notre éducation chrétienne ou disons post-chrétienne, (...) nous avons perdu le sentiment que l'amour... ou (...) les liens sensuels sont sacrés (...) parce qu'ils sont l'un des plus grands phénomènes de la vie universelle »<sup>4</sup>. L'empereur Hadrien rejoint « la tradition populaire qui a toujours vu dans l'amour une forme d'initiation, l'un des points de rencontre du secret et du sacré et (rêve) d'élaborer un système de connaissance humaine basé sur l'érotique (...) où le mystère et la dignité d'autrui consisterait à offrir au Moi ce point d'appui d'un autre monde »<sup>5</sup>, car « le plaisir est une voie d'accès vers la connaissance, ou une voie d'accès vers Dieu »<sup>6</sup>. En adoptant les formes de la ferveur religieuse, l'amour d'Anna et de Miguel rejoint le sacré.

---

<sup>1</sup> Monique Gantrel, *Anna, soror... ou le « plaisir du texte »*, op. cit., p. 49.

<sup>2</sup> Yvan Leclerc, *Tombeaux et pierres tombales*, in Marguerite Yourcenar et l'art, op. cit., p. 132. Hadrien écrit de même : « Rien n'égale la beauté d'une inscription latine votive ou funéraire : ces quelques mots gravés sur la pierre résument une majesté impersonnelle tout ce que le monde a besoin de savoir de nous ». Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 312.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 41.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 73.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 295-296.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 270.

En effet, « pour être revêtu de sacré, l'acte doit (...) être redouté ou souhaité, être difficile à réaliser (...), appartenir à la divinité (...) être entouré de rites, s'accompagner d'une transgression, d'un sacrifice »<sup>1</sup>. Par la hantise de « quelque chose d'immédiat et d'inséparable »<sup>2</sup>, par le combat intérieur contre le désir, par le déroulement d'un rite qui se superpose à la semaine sainte, par la libération de l'âme et la « gratitude (comparable) à celle de la reconnaissance du chrétien pour le sacrifice de son fils »<sup>3</sup>, par le don anticipé que fait Miguel de son être à Dieu pour le salut de sa sœur, l'inceste atteint la puissance du sacré.

### Le regard porté par Marguerite Yourcenar sur l'inceste

Si le mot n'est jamais nommé, c'est que le sacré demeure « inaccessible, incompréhensible et indicible (...), révélation d'une présence qui se pose en absolu qui terrifie ou fascine, qui exerce sur l'homme sa puissance prestigieuse, mais sur laquelle ce dernier n'a aucune prise »<sup>4</sup>. Or « l'ellipse est le signe que ce qui est inéluctable est indicible »<sup>5</sup>. Lors des cérémonies sacrées, dans l'antiquité, le fidèle devait adopter un silence religieux, respecter la formule « Favete linguis »<sup>6</sup>.

Le fait que Marguerite Yourcenar « fasse commencer les noces charnelles d'Anna et de Miguel, le soir du Vendredi saint et les fasse durer (...) jusqu'au Lundi de Pâques, (loin d'ajouter) le sacrilège au sacrilège, apparente (au contraire l'inceste) au mystère divin, (le place) sous le signe de la douleur et de la pâmation »<sup>7</sup>, inscrites dans « le ciel resplendissant de plaies »<sup>8</sup> qui préfigurent celles de Miguel. Faut-il rappeler que la mort d'Antinoüs, le premier jour du mois d'Athyr coïncide avec celle d'Osiris et confirme Hadrien dans l'idée que « cette jeunesse de son ami fut divine (...) et que sa mort fut un don ? »<sup>9</sup> Si grâce à son sacrifice anticipé, le héros s'estime dispensé de pardon, il ne faudrait pas croire que Marguerite Yourcenar ait voulu « légitimer ou déculpabiliser toute

<sup>1</sup> Marie-José Vasquez de Parga, *Erotisme sacré, Anna, soror...*, op. cit., p. 279.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 909.

<sup>3</sup> Monique Gantrel, *Anna, soror... ou « le plaisir du texte »*, op. cit., p. 56.

<sup>4</sup> Yves Alain Favre, *Conscience du sacré et sacré de la conscience dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, in *Marguerite Yourcenar et le sacré*, op. cit., p. 21.

<sup>5</sup> Jean Roudaut, *Le dessèchement héroïque des roses*, op. cit., p. 149.

<sup>6</sup> La formule « Favete linguis » : - « Gardez un silence religieux, faites attention aux langues » - employée par Horace (*Odes*, III, 1-2) permet au poète de demander qu'on fasse religieusement silence pour écouter les vérités morales qu'il va énoncer. Il emprunte la formule qu'adressait aux assistants celui qui allait célébrer une cérémonie.

<sup>7</sup> Monique Gantrel, *Anna, soror... ou « le plaisir du texte »*, op. cit., p. 55.

<sup>8</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 911.

<sup>9</sup> Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 438, 441, 443.

*passion amoureuse, quels que soient sa nature et les interdits qui pèsent sur elle* »<sup>1</sup>.

En confiant au seul don Alvare l'assimilation de l'inceste à un crime dont il rend responsable Anna, en laissant à ses personnages « *des motivations qui doivent rester incertaines pour l'auteur lui-même* »<sup>2</sup>, la romancière a voulu que l'union incestueuse apparaisse, sinon « *comme moralement, neutre, s'intéressant surtout* »<sup>3</sup> à « *ce flottement qu'a la vie* », à cette « *existence où tout flue comme l'eau qui coule* »<sup>4</sup>, du moins comme « *l'un des symboles et l'une des formes de l'union avec Dieu* »<sup>5</sup>. Tout se passe comme si, dans cette chapelle de Saint-Dominique, « *Anna avait, en guise d'ex-voto, laissé son cœur* »<sup>6</sup>, ce que confirme la dernière partie de l'œuvre, entièrement centrée sur l'héroïne et son devenir en Flandre.

\*

\* \*

### III. L'entrée dans l'éternité

#### Le déroulement du récit : « une épreuve longuement supportée »

L'épilogue comprend quatre épisodes : le premier retrace la réception par l'Infante Isabelle de M. de Wirquin, capitaine-colonel français et du duc de Parme qui lui suggère une union avec une fille d'honneur de la reine, la présentation d'Anna à son futur mari, le second, le mariage d'Anna, son départ en Picardie, le troisième le retour à Naples de don Alvare, son entrée au monastère Saint-Martin, le dernier la vie d'Anna, son veuvage, son entrée dans la méditation au couvent de Douai où elle meurt en murmurant : « *Mi amado...* ». La dernière partie est un glissement vers l'abîme et le silence, marqué par l'intériorisation de la quête, où chaque personnage, suivant l'image du cercle, revient au point de départ.

---

<sup>1</sup> Claude Benoit, *Valeurs symboliques et culturelles dans l'itinéraire méditerranéen de Marguerite Yourcenar avant 1940*, op. cit., p. 17.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, *Postface*, op. cit., p. 935.

<sup>3</sup> Ana Gonzalès Salvador, *L'espace et le temps dans Anna, soror...*, op. cit., p. 108.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, *Postface*, op. cit., p. 939.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Sur quelques thèmes de la Gita-Govinda, Le Temps, ce grand sculpteur, Essais et mémoire*, op. cit., p. 351.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 919.

## La proposition de mariage par l'Infante

L'épisode se situe en Flandre espagnole où la défection des « *Sept provinces du Nord* »<sup>1</sup>, en 1581 explique les difficultés de la couronne, la suggestion faite à M. de Wirquin par le duc de Parme, d'un prêt à la cause royale et d'une brillante alliance, dictée par l'ambition et l'intérêt, avec une des ménines dont l'évocation rappelle le tableau de Vélasquez<sup>2</sup> et tranche avec l'austérité d'Anna « *qui portait le noir depuis la mort de son frère, tué trois ans plus tôt au service du roi* »<sup>3</sup>. Si, « *malgré le peu de goût (qu'elle a) pour le mariage (Anne ne se sent pas) non plus prête (à vingt-cinq ans) à (se) donner à Dieu* »<sup>3</sup>, il est permis de penser que, placée devant ce choix par son père, « *pour rester fidèle à Miguel, elle refuse de porter le voile et préfère épouser Monsieur de Wirquin* »<sup>4</sup>, « *un mari que, du moins, elle ne craignait pas d'aimer* »<sup>5</sup>. Figure d'un deuil rendu fastueux par « *la somptuosité des étoffes, Anna (...) l'émouvait comme un étendard* »<sup>6</sup>.

### 7 août 1600 : Mariage d'Anna à Bruxelles et départ en Picardie

Excepté l'évanouissement d'Anna lors de l'offertoire, le récit, en parallèle avec celui des obsèques de Miguel, est centré sur les sombres méditations de don Alvare qui, « *inquiet (...) épuisé, (épouvanté) d'être seul (...) dans un univers vidé de tout ce qui n'est pas Dieu* »<sup>5</sup>, regarde en arrière pour « *considérer son passé (...), se retourner vers son âme* »<sup>5</sup>, dans un mouvement d'intériorisation de la quête qui le conduit insensiblement à glisser « *dans des absences mystérieuses, qui l'amenaient jusqu'aux frontières du pays brûlant, mais sans couleur et sans forme, où de toutes nos actions, nos remords survivent seuls* »<sup>5</sup>. L'approche terrifiante de la mort est vécue dans un abandon « *à la grande main terrible, qui peut-être se ferait clémente dès qu'il aurait cessé de lutter, (chez) cet homme qui ne se souvenait pas d'avoir aimé corps et âme aucune créature vivante* »<sup>5</sup>. Prisonnier d'un Dieu réduit au seul rôle de juge et de vengeur,

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 919.

<sup>2</sup> En 1656, Diego de Silva y Velasquez peint le tableau *Les Ménines* qui, dans une composition concentrique, groupe autour de la petite infante Margarita Maria, première née du nouveau mariage de Philippe IV d'Espagne, les ménines, Doña Maria Agustina Sarmiento et Dona Isabel de Velasco.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 920.

<sup>4</sup> Monique Gantrel, *Anna, soror... ou « le plaisir du texte »*, op. cit., p. 57.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 922.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 921.



don Alvare n'est capable d'éprouver que des sentiments égoïstes : il envie son fils « *d'être déjà jugé, (d'avoir connu une) passion qui avait tout balayé autour d'elle, même la crainte du péché* »<sup>1</sup>, voit le mariage de sa fille comme la rupture du « *dernier fil qui le rattache à sa race vivante* »<sup>1</sup>.

La perte de l'ambition, le renoncement aux « *exigences de la chair* »<sup>1</sup> ne sont que de tristes victoires qui le conduisent à démissionner du Conseil privé de l'Infante, à faire des « *adieux (...) secs* »<sup>1</sup> à Anna que, malgré lui, il méprise « *d'être en vie* »<sup>1</sup>. La même amertume la gagne, le même attachement au passé qui la pousse à se résigner « *à subir (son) mari* »<sup>1</sup>, à passer ses nuits « *à prier, durant la Semaine sainte* »<sup>2</sup>, pour faire revivre le souvenir de Miguel.

### L'entrée de don Alvare au monastère de Saint-Martin

Un soir de juillet 1602<sup>2</sup>, don Alvare, de retour à Naples, heurte la porte de la Chartreuse Saint-Martin qui jouxte le fort Saint-Elme. Le regard en arrière qu'il porte sur la ville, après avoir franchi le seuil, lui renvoie une dernière vision de Naples qui rejoint celle d'Anna à son départ, cinq ans plus tôt : « *C'était l'instant où le soleil devenu rouge glisse derrière les Camaldules. L'homme regarda sans mot dire la mer pâle, les énormes courtines du fort Saint-Elme crépies d'or par le crépuscule, et, par delà les créneaux qui lui bouchaient la vue du port, le triangle gonflé d'une galiote sortant de la rade* »<sup>2</sup>. La Chartreuse, « *fondée en 1325 par le fils de Robert d'Anjou, Charles, duc de Calabre, était neuve et richement ornée* »<sup>2</sup>, restaurée, à partir de 1580 »<sup>3</sup>, par le prieur, « *don Ambrosio Caraffa (qui), dans la simplicité cistercienne, gardait ce goût des arts qui l'avait distingué dans le siècle (et reconstruisit), à ses frais, les cloîtres (...) en stricte conformité avec les ordres de Vitruve* »<sup>4</sup>.

Dans sa tenue dépouillée, dont il n'a gardé que la Toison d'or espagnole<sup>5</sup>, délesté de sa fortune, don Alvare est reconnu par le prieur qui salue en lui un être « *rejeté hors du monde, (...) (désireux de) mourir à lui* »<sup>5</sup> et l'accueille

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 922.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 923.

<sup>3</sup> Gennaro Toscano, *Espaces sacrés, espaces profanes dans Anna, soror...*, op. cit., p. 141. Gennaro Toscano est tenté d'identifier Don Ambrosio Caraffa à Severo Turboli, prieur de la chartreuse de 1581 à 1597 et de 1606 à 1607, responsable de l'importante campagne de transformation et de restauration du célèbre monument angevin.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 925.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 924. Fondé à Bruges en 1424 par Philippe Le Bon, duc de Bourgogne, l'ordre de la Toison d'or passa à l'Espagne avec Charles-Quint. C'est le premier des ordres de chevalerie d'Espagne et d'Autriche, formé d'un collier d'or ou large ruban rouge porté en sautoir et duquel pend un bélier.

comme « *le plus humble et le plus démuné de ses frères (...)* »<sup>1</sup>, « *l'hôte de Dieu* »<sup>2</sup>. l'entrée de don Alvare dans sa vie de pénitence rejoint un désir de protection contre le vide, contre « *l'ancienne terreur (liée à) l'horreur du grand abîme* »<sup>2</sup>, au refuge égoïste derrière les murailles de l'Église contre lesquelles, selon lui, « *les portes de l'enfer (ne sauraient prévaloir)* »<sup>2</sup>. Cette approche très restrictive et quasi instrumentalisée du royaume de Dieu ne correspond ni à celle de don Ambrosio Caraffa ni à celle d'Anna.

### **Les derniers jours d'Anna : l'atteinte du « lieu où tout se rejoint »<sup>3</sup>**

Le dernier épisode retrace l'histoire d'Anna jusqu'à la mort de son mari, « *tué en duel à la suite d'une obscure affaire d'honneur* »<sup>4</sup>, jusqu'à ses rares séjours au Louvre où elle refuse « *une place de dame d'atours* »<sup>4</sup> auprès d'Anne d'Autriche et son entrée au couvent de Douai, « *vers la soixantaine* »<sup>5</sup>. Délaissée par son mari que son âme de transfuge a poussé à quitter « *le parti de l'Espagne pour se tourner vers celui de la France* »<sup>6</sup> et qui, par dédain pour elle, a choisi de « *prendre des maîtresses* »<sup>6</sup>, Anna supporte avec résignation la monotonie d'une vie réduite à un longue épreuve, les rares assauts « *du plaisir qui, parfois s'insinue en elle en dépit d'elle-même, mais limité à une partie basse et étroite de sa chair, et n'ébranlant pas tout l'être* »<sup>6</sup>, la nausée des grossesses, « *l'amour animal (porté à) ses enfants, (diminuant) quand ils cessaient d'avoir besoin d'elle* »<sup>6</sup>, l'union fugace avec un ami de son défunt mari, - « *incident (qui) sert à rappeler l'étrange état qui est celui de l'existence, où tout flue comme l'eau qui coule, mais où seuls les faits qui ont compté, au lieu de se déposer au fond émergent à la surface et gagnent avec nous la mer* »<sup>7</sup>.

### **Les instants magiques du passé**

Dans « *l'isolement, la fatigue, (...) la stupeur* »<sup>4</sup> qui gagnent Anna, l'inconscient fait surgir en elle « *de délicates bribes du passé* »<sup>4</sup>, fragments éclatés d'une quête où revit, mêlé à « *une brise tiède (...) un geste de Valentine,*

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 922.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 925.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 929.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 927.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 928.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 926.

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, *Postface*, op. cit., p. 939.

*l'enroulement d'une vigne autour de la poulie d'un vieux puits dans la cour d'Acropoli, un gant de don Miguel posé sur une table et encore chaud de sa main* »<sup>1</sup>. Son « *existence apparaît comme un immense seuil vers l'au-delà* »<sup>2</sup>, « *un désert aride* » où « *elle se (consume) dans une sécheresse (privée de) larmes, (dans un deuil qu'elle se plaît à) raviver (en se flagellant) de ses pensées comme d'autres se fouettent pour renflammer leurs sens* »<sup>3</sup>.

### **Le glissement vers l'ailleurs**

Enfermée au couvent de Douai, où les préoccupations étriquées de ses compagnes l'obligent à un certain détachement, Anna fait admirer aux religieuses « *sa mansuétude, (...) son austérité, son humilité, sa patience. Mais il n'y avait là ni mansuétude, ni austérité, ni humilité, ni patience au sens où elles l'entendaient. Anna était simplement ailleurs* »<sup>4</sup>. « *Cette insistante mise au point de Marguerite Yourcenar montre à quel point l'interprétation mystique (qui assimilait Anna à Marie-Madelaine ou à Thérèse d'Avila) se voit modifiée au cours de l'œuvre au service d'une idée philosophique – platonicienne – plus que religieuse car (...) l'espace religieux est le lieu qui permet à Anna d'être tout simplement ailleurs* »<sup>5</sup>.

### **La vie contemplative figure de Donna Valentine**

Anna « *trouve la paix dans une contemplation passive, une purification de son être avant de rejoindre l'immuable dans un approfondissement extatique de la connaissance intérieure* »<sup>6</sup>. Comme jadis sa mère, « *un Banquet ou un Phédon posés sur les genoux, ses belles mains posées sur l'appui de la fenêtre ouverte, méditant longuement devant la baie merveilleuse (de Naples)* »<sup>7</sup>, Anna, « *un livre (des mystiques) (...) ouvert sur le regard de la croisée, (...) assise sous le pâle soleil d'automne, posait de temps en temps sur une ligne ses yeux fatigués* »<sup>4</sup>. Transfigurée par une quête, beaucoup moins intellectuelle que sensuelle, « *elle ne cherchait pas à suivre le sens, mais ces grandes phrases ardentes faisaient partie de la musique amoureuse et funèbre qui avait accompagné sa vie* »<sup>4</sup>. « *Véritable miracle qui renvoie aux origines (...) la*

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 927.

<sup>2</sup> Didier Course, *Expression baroque et récit à la française dans Anna, soror...*, op. cit., p. 35.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 928.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 929.

<sup>5</sup> Ana Gonzalès Salvador, *L'espace et le temps dans Anna, soror...*, op. cit., p. 107.

<sup>6</sup> Didier Course, *Expression baroque et récit à la française dans Anna, soror...*, op. cit., p. 110.

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 882-883.

musique transcende le réel, établissant un lien entre le monde humain et une entité supérieure »<sup>1</sup>, rapprochant donna Valentine et don Miguel dans une éternité retrouvée.

### L'abolition du temps

Retrouvant « les images d'autrefois (qui) rayonnaient de nouveau dans leur jeunesse immobile »<sup>2</sup>, « Anna descend insensiblement vers le lieu où tout se rejoint »<sup>2</sup>, où le temps est aboli, après avoir « jeté bas ses barrières et rompu ses grilles »<sup>2</sup>. Selon une des dernières paroles de Valentine – « Rien ne finit »<sup>3</sup> –, la quête spirituelle qui a conduit le frère et la sœur à se découvrir « à travers et par le regard (de l'autre) »<sup>4</sup> aboutit à la fusion de l'être aimé et de Dieu : « Cinq jours et cinq nuits d'un violent bonheur remplissaient de leurs échos et de leurs reflets tous les recoins de l'éternité »<sup>2</sup>. La dernière parole, prononcée par Anna mourante consacre la fusion entre Dieu et Miguel, tout en maintenant « l'ambiguïté »<sup>5</sup> : « A la fin, le visage ravagé d'Anna se détendit ; elle abaissa lentement les paupières. Ils l'entendirent murmurer :

« Mi amado... »

Ils pensèrent qu'elle parlait à Dieu. Elle parlait peut-être à Dieu »<sup>2</sup>.

La phrase finale rappelle celle de Saint-Martin, que Marguerite Yourcenar inséra dans La Voix des choses : « Il y a des êtres à travers qui Dieu m'a aimé »<sup>6</sup>. Toutefois, « Si Dieu est convoqué à la fin du récit, c'est problématiquement. Anna, au seuil de la mort vit dans l'extase une union mystique mêlant l'émoi, la fascination de l'abîme et l'ultime appel vers l'union. Le poids de ce « peut-être » ne peut pas frapper l'imagination. Le sentiment est tellement obscur, parce qu'alors, Anna échappe au savoir de qui l'éprouve et de qui la contemple, que le narrateur (...) nous expose ce que l'on pouvait connaître à l'ultime seconde de l'existence de Madame de Wirquin »<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Philippe-Jean Catinchi, *L'écho du temps. Musique et voix à l'époque moderne*, in Marguerite Yourcenar et l'art, l'art de Marguerite Yourcenar, Tours, S.I.E.Y., 1990, p. 217.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 929.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 893.

<sup>4</sup> Didier Course, *D'une nouvelle topique à l'essence du sacré : le sens du renoncement dans les textes liés à la Contre-Réforme catholique*, op. cit., p. 97.

<sup>5</sup> Ana Gonzalès Salvador, *L'espace et le temps dans Anna, soror...*, op. cit., p. 107.

<sup>6</sup> Louis-Claude Saint-Martin, dit « Le philosophe inconnu », écrivain ce philosophe français imprégné de mysticisme (1743-1803). Cité par Marguerite Yourcenar, *La Voix des choses*, Paris, Gallimard, 1987, p. 70.

<sup>7</sup> Didier Course, *Expression baroque et récit à la française dans Anna, soror...*, op. cit., p. 102.

## Le paradoxe d'Anna, soror... : rupture ou continuité ?

Le doute qui plane sur l'assimilation de Miguel à cet époux céleste, que les lectures d'Anna permettent de confondre avec celui des mystiques, montre à quel point la mort de l'héroïne rejoint celle de Valentine, « *baignée d'un mysticisme plus platonicien que chrétien* »<sup>1</sup>. La remarque finale – « *Mi amado* » suggère l'universelle solitude, au moins tout autant que l'incertitude face à la révélation, exprimée déjà lors de l'évocation du Christ d'argile de Mont-Olivet, le Jeudi saint : « *La crasse du temps, les cierges, le faux jour de la chapelle donnaient à ce Jésus l'aspect atrocement mort que dut avoir celui du Golgotha, quelques heures avant Pâques, lorsque la pourriture exerçait son œuvre et que les anges commençaient à douter* »<sup>2</sup>.

Marguerite Yourcenar « *se fait le porte-parole d'une humanité désorientée (...) Son regard est celui de l'être humain conscient des limites de son propre entendement (...) L'homme est seul face à l'énigme divine et ses recherches désespérées ne le conduisent pas toujours à la grâce* »<sup>3</sup>. La romancière reconnaît qu'en 1925, au moment de l'écriture d'Anna, soror..., elle était, « *par un inévitable recul à l'égard d'un milieu dont on a trop souvent vu les insuffisances et les faiblesses, en pleine réaction à l'égard des dogmes et des interdits chrétiens* »<sup>4</sup>. Valentine reçoit l'extrême onction « *sans émotion d'aucune sorte* »<sup>5</sup> ; elle demande qu'on reconduise chez lui le curé. Anna mourante « *ne l'(écoute) et ne le (comprend) qu'à peine* »<sup>6</sup>. La narratrice applique aux « *trois religions du Livre, le judaïsme, le christianisme et l'Islam le mot dédaigneux (...) des libres esprits du Moyen-Age : « Les trois impostures* » »<sup>7</sup>. Elle déplore « (leur) *intransigeance, (leur) dogmatisme, une tendance au littéralisme qui leur a fait (...) s'inventer des hérétiques, repousser en marge (...) leurs mystiques* »<sup>8</sup>, développer « *l'insolente assertion que seuls ces trois groupes sont, pour ainsi dire, en ligne directe avec Dieu* »<sup>7</sup>. Cette conception amorce donc une rupture, sans exclure une continuité marquée par la persistance de l'émotion chrétienne : « *Je tire une douceur et quelque fierté (...) de mes origines catholiques ; je ne*

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, *Postface*, op. cit., p. 935.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 906.

<sup>3</sup> Didier Course, *Expression baroque et récit à la française dans Anna, soror...*, op. cit., p. 101.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, *Postface*, op. cit., p. 937.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 898.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 929.

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 263-264.

<sup>8</sup> Marguerite Yourcenar, *Lettre à Anat Barzilai*, 20 septembre 1977, *Lettres à ses amis et quelques autres*, op. cit., p. 562.

*serais pas tout à fait ce que je suis si l'atmosphère de la piété catholique ne m'avait pas atteinte enfant* »<sup>1</sup>.

Ce paradoxe se retrouve dans la nouvelle qui donne, à travers ses personnages, « *une représentation très foucaldienne de l'histoire où ne cessent de s'inventer des stratégies transitoires, des feintes idéologiques qui permettent le passage d'une époque à une autre (...), du néoplatonisme italianisant à la Contre-Réforme espagnole, alors que l'inceste, - cet interdit dans lequel (...) Levi-Strauss situe le passage de l'état de nature à l'état de culture – représente au contraire une solution de continuité, un point de non-retour qui désigne un au-delà du texte comme de l'Histoire, une mort réelle ou symbolique, un passage vers un ailleurs* »<sup>2</sup>. Le récit illustre « *l'importance centrale de polarité du sacré* »<sup>3</sup> qui désigne à la fois « *ce qui est imbu de la présence divine et ce qu'il est interdit de toucher* »<sup>4</sup>, donc aussi bien « *une ouverture qu'une rupture de niveau* »<sup>5</sup>, paradoxe qui se voit surmonté dans l'histoire d'Anna et de Miguel, où « *ce qui triomphe en même temps que l'amour, et ce qui apparente la fin de la nouvelle au début, c'est l'abolition des différences* »<sup>5</sup>. Au terme de sa vie, « *la violente et mystique Anna rejoint la lumineuse Valentine* »<sup>5</sup>, don Alvare retrouve le silence et attend la clémence de Dieu. Le récit est un « *parcours vers l'abolition des limites, celles du temps, de l'espace et du sexe* »<sup>6</sup>, un retour au centre.

### **Réconciliation des contraires et retour à l'unité originelle**

A l'instar de Zénon pour lequel « *chaque concept s'affaissait finalement dans son propre contraire comme deux houles qui se heurtent, s'annihilent en une seule et même écume blanche* »<sup>7</sup>, « *à défaut d'une transcendance mystique, l'homme de la Renaissance cherche l'union des contradictions. La loi des contraires d'Héraclite tend à prouver qu'un Dieu seul coïncide le minimum et le maximum absolu, avant d'exprimer ainsi la notion d'infini. Dieu est en tout et tout est en Dieu, sans que cesse la profonde dualité*

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 263-264.

<sup>2</sup> Monique Gantrel, *Anna, soror...* ou « *le plaisir du texte* », op. cit., p. 55.

<sup>3</sup> Enrica Restori, *Ordre et transgression, L'écriture « religieuse » de Marguerite Yourcenar*, in *Le sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 55.

<sup>4</sup> Mircea Eliade, *A History of religious ideas*, W.R.Trask, Chicago, The University of Chicago Press, 1976, p. 191.

<sup>5</sup> Monique Gantrel, *Anna, soror...* ou « *le plaisir du texte* », op. cit., p. 58.

<sup>6</sup> Ana Gonzalès Salvador, *L'espace et le temps dans Anna, soror...*, op. cit., p. 108.

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au Noir*, op. cit., p. 687.

entre l'esprit et le monde »<sup>1</sup>. Marguerite Yourcenar elle-même « appelle Dieu ce qui est à la fois au plus profond de nous-mêmes et au point le plus éloigné de nos faiblesses et de nos contradictions »<sup>2</sup>. Dans le récit d'*Anna, soror...*, « le mythe (de l'inceste) (...) réunit les contradictions apparentes du classicisme vis-à-vis du christianisme, l'amour charnel vis-à-vis de l'amour divin, la finitude humaine vis-à-vis de l'éternité sublime »<sup>3</sup>. L'harmonie primitive qui rassemblait Anna et Miguel auprès de leur mère au Fort Saint-Elme se retrouve à la fin du récit où « les images d'autrefois rayonnaient de nouveau dans leur jeunesse immobile »<sup>4</sup>.

### *Unité mystique des sagesse : hellénisme et christianisme*

#### **Le personnage de Valentine**

Tandis que le récit mêle des lieux tirés « d'une Italie antique, de la Renaissance et post-tridentine »<sup>5</sup>, teintés d'« un hellénisme diffus ou d'une religiosité (exacerbée) »<sup>6</sup>, le personnage de Valentine réalise « la véritable sagesse, à la fois chrétienne et antique »<sup>7</sup>. Or Marguerite Yourcenar souligne qu'« avec l'hellénisme dont il figure dans (sa) pensée tout à la fois le complément et le correctif, le catholicisme représente à (ses) yeux une des rares valeurs que notre temps n'ait pas complètement réussi à ébranler »<sup>8</sup>. Par son impassibilité, son équanimité, son calme, Valentine incarne les valeurs stoïciennes. Ses lectures du *Banquet* et du *Phédon* lui font percevoir les choses « du point de vue supérieur de l'unité »<sup>9</sup> où « Tout ce qui est beau s'éclaire de Dieu »<sup>10</sup>. Son attitude contemplative, sur l'esplanade d'Acropoli rejoint la vision pythagoricienne<sup>11</sup>. Pourtant, à travers elle, « humanisme et foi chrétienne fusionnent en une union

<sup>1</sup> Didier Course, *Expression baroque et récit à la française dans Anna, soror...*, op. cit., p. 77.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 248.

<sup>3</sup> Sally White, *Anna, soror...*, au-delà de toutes les contradictions, in *Roman, Histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 475.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 929.

<sup>5</sup> Gennaro Toscano, *Espaces sacrés, espaces profanes dans Anna, soror...*, op. cit., p. 135.

<sup>6</sup> Claude Benoît, *Valeurs symboliques et culturelles dans l'itinéraire méditerranéen de Marguerite Yourcenar avant 1940*, op. cit., p. 15.

<sup>7</sup> Michel Dupuis, « *Un cœur de chair* », op. cit., p. 385.

<sup>8</sup> Marguerite Yourcenar, *Lettre à Charles du Bos*, 20-23 décembre 1937, *Lettres à ses amis et quelques autres*, op. cit., p. 53.

<sup>9</sup> Michel Dupuis, *Du remous à l'écoulement : la genèse d'Anna, soror...*, op. cit., p. 150.

<sup>10</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 883.

<sup>11</sup> Particulièrement dans cette notation : « *Valentine songeait peut-être aux sphères chantantes de Pythagore* ». Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 890.

*divine* »<sup>1</sup>, car la charité la pousse à faire « *passer en secret du linge et des boissons réconfortantes aux prisonniers dans les cachots de la forteresse* »<sup>2</sup>, une piété discrète la conduit à assister régulièrement aux offices, à éviter les pièges de l'Inquisition. Celle que ses enfants vénèrent comme « *une Madone* »<sup>3</sup> rappelle, par son visage, « *celui des statues (exhumées) en Grande-Grèce, entre Crotone et Métaponte* »<sup>4</sup> où « *avaient vécu les sages et les poètes dont (elle) leur parlait* »<sup>5</sup>.

### **Mythe païen et mythe biblique : Caunus et Byblis, Amnon et Thamar**

C'est en Grande-Grèce que Miguel pense aux « *unions qui avaient paru légitimes aux descendants d'Adam et d'Eve, à la fuite de Caunus devant les avances de sa sœur Byblis* »<sup>5</sup> qui l'aimait. Le mythe antique de l'inceste sévèrement puni cautionne le désir de Miguel au même titre que celui d'Amnon et de Thamar relaté par la Bible dans Le Livre de Samuel. Le message de Valentine qui sait, par intuition que ses enfants s'aiment et s'aimeront se transforme « *en message écrit contenu dans une Bible* »<sup>6</sup> qu'elle leur a laissée, où Miguel empruntera la phrase qui lui sert d'aveu.

### **Religion souriante et christianisme austère : Don Ambrosio Caraffa et Don Alvare**

« *L'image vivante de la sagesse et de la connaissance* »<sup>6</sup> se retrouve chez le prieur du Monastère Saint-Martin, Don Ambrosio Caraffa, « *ce praticien pour qui la religion n'était peut-être que le couronnement de la sagesse humaine et (qui) retrouvait Dieu dans les veinures d'un beau marbre, comme dans une lecture du Charmide* »<sup>7</sup>. Un même goût des arts, joint à une douce sensualité guide « *les mains grasses du prieur (quand elles vérifient) avec soin le poli de la pierre* »<sup>7</sup> et les gestes de Valentine exposant « *aux derniers rayons du soleil (ses) intailles grecques dont plusieurs étaient ornées de figures nues* »<sup>8</sup>. Tandis qu' Ambrosio se livre « *aux méditations d'un pieux épicurisme, (inspirées par la)*

---

<sup>1</sup> Didier Course, *Expression baroque et récit à la française dans Anna, soror...*, op. cit., p. 78.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 882.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 883.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 894.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 886.

<sup>6</sup> Ana Gonzalès Salvador, *L'espace et le temps dans Anna, soror...*, op. cit., p. 101.

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 925.

<sup>8</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 883.



tête de mort délicatement sculptée qui orne chaque pilastre »<sup>1</sup>, Don Alvare pense « au combat que se livrent sous terre les racines, à cette chaleur de sève qui fait de chaque corolle un réceptacle de luxure »<sup>2</sup>. Le sourire qui sert à Ambrosio à désigner « la fleur de ses parterres qui lui semble particulièrement admirable »<sup>2</sup> rappelle « le sourire presque dédaigneux et presque tendre qui plisse encore le coin des lèvres de Valentine »<sup>3</sup> sur son lit de mort.

### Confusion de l'amour divin et de l'amour charnel

Lorsque Valentine dissipe la pudeur de sa fille qui n'ose regarder les figures nues des intailles grecques en assurant : - « Tout ce qui est beau s'éclaire de Dieu »<sup>4</sup> - ou lorsqu'elle recommande à ses enfants, « Quoi qu'il advienne, (de ne jamais en arriver à se) haïr »<sup>3</sup>, « dans sa bouche, l'amour, même incestueux, est préférable à la haine »<sup>5</sup>. Comme elle « perçoit les choses du point de vue de l'unité, les désordres de la chair y trouvent leurs raisons, autant que ses beautés »<sup>6</sup>.

### Anna devant Marie-Madeleine et le Christ

Dans l'oratoire d'Acropoli, « l'image de Madeleine défaillant aux pieds du Christ suggère à la pieuse Anna qu'il devait être doux de serrer dans ses bras ce qu'on aime, et que la sainte brûlait sans doute d'être relevée par Jésus »<sup>7</sup>. L'amour charnel prend chez elle les mêmes formes que l'amour divin. C'est avec la même « compassion désolée »<sup>8</sup> qu'elle embrasse dévotement les plaies du Christ de Mont-Olivet et qu'elle se penche vers son frère le Vendredi saint, avec la même ferveur qu'elle tend les lèvres pour recevoir l'hostie ou donner un baiser. Le cri prophétique de son frère – « Amnon, Amnon, frère de Thamar »<sup>9</sup> - la fait

---

<sup>1</sup> Gennaro Toscano signale que « les têtes de mort que Marguerite Yourcenar voit sur chaque pilastre ne furent réalisées que vers 1631 sur la balustrade du cimetière des moines par Cosimo Fangano ». Ambrosio Caraffa ne pouvait donc pas les voir, en 1602 ni plus tard mais ce léger décalage permet de souligner l'épicurisme du personnage, *Espaces sacrés, espaces profanes dans Anna, soror...*, in *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, op. cit., p. 142.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 925.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 894.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 883.

<sup>5</sup> Ana Gonzalès Salvador, *L'espace et le temps dans Anna, soror...*, op. cit., p. 101.

<sup>6</sup> Michel Dupuis, *Du remous à l'écoulement : la genèse d'Anna, soror...*, op. cit., p. 150.

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 886.

<sup>8</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 911.

<sup>9</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 908.

tomber dans une extase où son cœur, comme celui de Thérèse se dilate « *au point d'emplir tout son être* »<sup>1</sup>.

### **Miguel et Dieu**

Miguel voit dans l'annulation de son voyage en Espagne un effet de la volonté divine qui le fait « *se précipiter sur sa pente* »<sup>2</sup> : « *Dieu n'a pas voulu* »<sup>2</sup>. Sa jalousie à l'égard des dévotions d'Anna à Mont-Olivet déchaîne sa violence et le pousse à l'inceste. « *Le mysticisme chrétien (de la Contre-Réforme) permet cette ambiguïté sensuelle qu'on trouve dans Anna, soror...*<sup>3</sup> », qui rejoint « *le curieux mélange de la sensualité qui s'ignore, de la pitié, du sens du sacré* »<sup>4</sup> que ressentait la jeune Marguerite devant l'effigie du Christ mort dans les églises de Flandre, émotion enfantine d'où « *allaient germer, quinze ans plus tard, les baisers et les larmes d'Anna, (...) la chaude nuit d'amour du Jeudi au Vendredi saint* »<sup>4</sup>. En donnant par avance sa vie pour le salut de sa sœur, « *en rachetant sa transgression par un geste religieux* »<sup>5</sup>, Miguel adopte « *la plus haute valeur de l'Occident chrétien (...) le sacrifice personnel dicté, comme celui du Christ par l'amour véritable, car « Personne n'a un plus grand amour que de donner sa vie pour ceux qu'il aime »* »<sup>6</sup>. Il rejoint ainsi « *la forme immortelle de son être au travers d'une « mort à soi-même » transfigurante* »<sup>6</sup>, l'époux divin qu'enserme Anna à l'agonie lorsqu'elle murmure : « *Mi amado* »<sup>7</sup>. En face du crucifix présenté par le prêtre et qu'Anna ne voit plus par les yeux du corps, « *les images d'un Christ en majesté et du frère tant aimé se superposent jusqu'à ce que l'amour humain prenne le langage de l'amour mystique* »<sup>8</sup>.

### **Les deux sens du mot « Passion »**

Par son sacrifice, Miguel ne fait que recomposer « *l'ordre exigé par cette définitive altérité humaine qu'il n'a pas voulu reconnaître et pour laquelle le contact du sacré est fatal* »<sup>5</sup>. Anna « *réalise l'amalgame entre amour divin et amour humain en vivant la confusion de deux passions, ou plutôt, la double*

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 908.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 901.

<sup>3</sup> Sally White, *Anna, soror... au-delà de toutes les contradictions*, op. cit., p. 481.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'éternité*, op. cit., p. 1335.

<sup>5</sup> Blanca Arancibia, *Infraction du tabou : l'inceste dans Anna, soror...*, op. cit., p. 276.

<sup>6</sup> Denis de Rougemont, *Les mythes de l'amour*, Gallimard, 1972, p. 247.

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 929.

<sup>8</sup> Didier Course, *Expression baroque et récit à la française dans Anna, soror...*, op. cit., p. 111.

acception de « Passion » »<sup>1</sup>. Les deux personnages parviennent à « une totalité de l'être (corps et âme) qui permet une tentative de fusion des semblables »<sup>2</sup>, réalisée par l'inceste.

### **L'union de l'âme et du corps**

L'union charnelle, comme l'union divine, rompt les digues de la raison, fait tomber, dans le délire ou l'extase, les frontières entre le corps et l'âme. Miguel ressent « un étourdissement d'ivresse, cet allègement du corps qui semble libérer l'âme »<sup>3</sup>. Pour l'empereur Hadrien, l'amour est « le seul de nos jeux capable de bouleverser l'âme », car s'« il n'est pas indispensable que le buveur abdique sa raison, (...) l'amant qui garde la sienne n'obéit pas jusqu'au bout à son dieu »<sup>4</sup>. En renonçant temporairement l'un à l'autre, choisissant l'un la mort, l'autre le deuil, Miguel et Anna sauvent leur âme, réconcilient leur amour charnel et leur amour chrétien. Même don Alvare envie « cette passion qui a tout balayé autour d'elle, même la crainte du péché »<sup>5</sup>. En renonçant à la triste alternance entre « ascétisme et débauche »<sup>6</sup> qui, fondés tous deux sur « l'universel pouvoir de la chair »<sup>7</sup> sont « sur bien des points interchangeable »<sup>8</sup>, il retrouve dans le silence du monastère Saint-Martin, la paix de l'âme libérée des exigences charnelles.

### **L'abolition des frontières entre la vie et la mort**

Le contraste qui apparaît entre Don Ambrosio Caraffa et Don Alvare, symbolisé par l'alternance du noir et du blanc des arceaux de cloîtres à midi, ou par le regard que chacun porte à une fleur, permet à Marguerite Yourcenar d'exprimer « l'opposition entre la vie et la mort, (développée dans) *trois nouvelles*, Anna, soror..., Une homme obscur, Une belle matinée dont l'unité thématique et cyclique (se retrouve dans le titre global) Comme l'eau qui coule »<sup>9</sup>.

---

<sup>1</sup> Ana Gonzalès Salvador, *L'espace et le temps dans Anna, soror...*, op. cit., p. 107.

<sup>2</sup> Ana Gonzalès Salvador, *Ibidem*, op. cit., p. 105.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 912.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 294.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 922.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 914.

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 905.

<sup>8</sup> Marguerite Yourcenar, *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 521.

<sup>9</sup> Béatrice Ness, *Mystification et créativité dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 71.

Devant une construction inachevée, Don Alvare songe que « *tout bâtisseur à la longue n'édifie qu'un effondrement (...) tandis que Don Ambrosio retrouve dans chaque anémone la fraîche jeunesse de Liberio (...) chacun (lisant) différemment le livre de la création qu'on peut déchiffrer en deux sens, et dont les deux sens se valent, car personne ne sait encore si tout ne vit que pour mourir ou ne meurt que pour revivre* »<sup>1</sup>. Pour chaque personnage, la mort est la réponse à l'énigme de la vie qui prend toute son importance et sa singularité au moment du grand passage<sup>2</sup>. La mort sereine de Valentine est l'aboutissement de sa vie qui a été « *un long glissement vers le silence* »<sup>3</sup>. Miguel, « *n'ayant plus rien à attendre de la vie (...) se lance vers la mort comme un achèvement nécessaire (...) certain de l'accomplir comme il avait accompli sa vie* »<sup>4</sup>. Anna, comme les mystiques espagnols, ses contemporains, « *dépasse, tout en l'incarnant le paradoxe de la vie et de la mort, de la présence et de l'absence, de la chair et de l'esprit, de l'instant et de l'éternité. Anna est en vie et Miguel est mort, mais Anna vit sa vie comme si son âme avait déserté son corps tandis que Miguel lui, continue à vivre en elle* »<sup>5</sup>.

### L'éclatement des cloisons du temps

Alors que le « *livre de la création peut être (déchiffré) en deux sens* »<sup>6</sup> et que la vie est indissolublement liée à la mort, « *le temps qui fait et défait, forme et transforme est un cercle qui ramène les êtres et les choses au néant* »<sup>7</sup>, ou plutôt à l'éternité. Pour Anna comme pour Zénon, « *les cloisons du temps semblent avoir éclaté* »<sup>8</sup>, puisqu'« *une Anna d'une vingtaine d'années brûlait et vivait, elle aussi inchangée, à l'intérieur de ce corps de femme usé et vieilli* »<sup>9</sup>. Les images du passé irradiant le présent car « *le temps avait jeté bas ses barrières et rompu ses grilles* »<sup>9</sup>.

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 925-926.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar souligne que « *les personnages de ses livres sont de préférence présentés dans la perspective de la mort approchante (...) que toute vie signifie (...) et que le sentiment de son importance (...) ou de son unique singularité augmente au lieu de diminuer quand on a vu la parabole boucler sa boucle* », *Souvenirs pieux*, op. cit., p. 806.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 894.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 912.

<sup>5</sup> Monique Gantrel, *Anna, soror... ou « le plaisir du texte »*, op. cit., p. 47-48.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 926.

<sup>7</sup> Agnès-Laure Sauvebelle, *La ville éternelle et l'éternel retour*, in *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, op. cit., p. 114.

<sup>8</sup> Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au Noir*, op. cit., p. 767.

<sup>9</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 929.

## Le cercle, figure de la quête

« De l'amour profane à l'amour sacré, la passion d'Anna est un cheminement vers la démarche contemplative, ... une voie qui (la conduit) à la réunification avec l'Esprit divin »<sup>1</sup>, lui permettant « d'atteindre le lieu où tout se rejoint »<sup>2</sup>, où, comme à Eleusis pour Hadrien « les dissonances de résolvent en accord »<sup>3</sup>, où « vie et (...) mort échangent leurs attributs »<sup>4</sup>, « retour à l'universel »<sup>5</sup> qui mêle la vision pythagoricienne du « cosmos, c'est-à-dire (de) l'ordre, révolution des astres dans un rythme éternel avec le retour périodique des événements et le pèlerinage des âmes, « l'idée héraclitienne du changement et du retour »<sup>6</sup> obéissant au rythme du mouvement de la totalité unissant le commencement et la fin, (...) figuré par des cercles concentriques (et la perspective d')Empédocle (qui fait de) la génération une transformation des contraires »<sup>7</sup> qui se divisent pour revenir à l'unité originelle. C'est également la vision de Zénon dans L'abîme : « Le temps, le lieu, la substance perdaient ces attributs qui sont pour nous leurs frontières. Le temps et l'éternité n'étaient qu'une même chose, comme une eau noire qui coule dans une eau noire (...) La Terre tournait, ignorante du calendrier julien où de l'ère chrétienne, formant son cercle sans commencement ni fin comme un anneau lisse »<sup>8</sup>.

Les « deux forces opposées, (dont) la tension, selon Héraclite, (produit) le mouvement et la vie »<sup>7</sup>, se retrouvent dans Anna, soror... où le récit se développe « à partir d'une tension entre deux forces opposées, celle qui tend à unir et celle qui sépare, (incarnées par Valentine et don Alvare (...) deux forces qui délimitent) deux univers, deux essences, - le féminin et le masculin - à la recherche de l'unité, de la réalisation plénière de l'être, c'est-à-dire de la totalité »<sup>9</sup>.

---

<sup>1</sup> Didier Course, *Expression baroque et récit à la française dans Anna, soror...*, op. cit., p.79 et 107.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 929.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 400.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Ibidem*, op. cit., p. 427.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar définit la mort de Zénon comme « un retour à l'universel », in *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 176.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 455.

<sup>7</sup> Michèle Joly, *La culture grecque dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, in *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, op. cit., p. 155 et 149.

<sup>8</sup> Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au Noir*, op. cit., p. 686 et 702.

<sup>9</sup> Ana Gonzalès Salvador, *L'espace et le temps dans Anna, soror...*, op. cit., p. 100.

## De Valentine à Anna : retour à l'harmonie

« Valentine avait pressenti cette unité souterraine qui rassemble tout ce qui existe »<sup>1</sup>. Sa devise – « *Ut crystallum* »<sup>2</sup> - illustre (...) « ce plan intermédiaire entre le visible et l'invisible. Pierre de lumière, le cristal est aussi instrument de clairvoyance et, grâce à cette transparence, il est le lieu d'union des contraires (...) et symbolise l'unité et la totalité »<sup>3</sup>. Si l'on suit le fil qui relie Valentine à sa fille Anna, puis à la fille de celui-ci, religieuse dans un couvent de Douai, sans oublier de remonter « à un savoir beaucoup plus ancien et global, où cristallise l'universelle harmonie, où « la terre se souvient »<sup>4</sup>, (on discerne) les jalons (que pose Marguerite Yourcenar) dans sa quête de l'universalité, d'une nouvelle union religieuse (où les deux femmes établissent) une relation au monde « transcendant la réalité, (pour aboutir à) l'unité de l'être et non de l'individu »<sup>5</sup>.

## Une quête de la permanence

Les paroles prononcées par Hadrien – « Je suis ce que j'étais, je meurs sans changer »<sup>6</sup> - se retrouvent dans *Anna, soror...*, puisqu'« une Anna d'une vingtaine d'années brûlait et vivait, elle aussi inchangée, à l'intérieur de ce corps de femme usé et vieilli »<sup>7</sup>. Alors que Miguel et Don Alvare « incarnent la présence à soi, le dialogue intérieur, le Désir, l'angoisse » Valentine et Anna, personnages « abstraits, coupés de leur milieu, (caractérisés, par une) présence/absence, (symbolisée par le cristal), évoquent l'image contraire d'une permanence, d'une idéalité qui échappe au temps, à l'Histoire et ultimement à la mort »<sup>8</sup>. « Leur cheminement vital ressemble à celui des héros orientaux, fils de cultures millénaires où l'important est la fusion avec les éléments où l'individu n'a aucune valeur en lui-même »<sup>9</sup>. Elles parviennent, toutes deux à un état de paix mystique en accord avec la vie et avec la mort. Si l'on considère que « communier avec l'universel, retrouver autant qu'il se peut l'indistinction primitive (définit) la

---

<sup>1</sup> Didier Course, *Expression baroque et récit à la française dans Anna, soror...*, op. cit., p. 110.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 883.

<sup>3</sup> Ana Gonzalès Salvador, *L'espace et le temps dans Anna, soror...*, op. cit., p. 108.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 890.

<sup>5</sup> Michel Berger, *Nathanaël et Valentine : la verticalité*, op. cit., p. 173.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 511.

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 929.

<sup>8</sup> Monique Gantrel, *Anna, soror... ou « le plaisir du texte »*, op. cit., p. 58-59.

<sup>9</sup> Michèle Berger, *Nathanaël et Valentine : la verticalité*, op. cit., p. 173.

vraie démarche vers le sacré »<sup>1</sup>, Valentine et Anna forment avec Monique, Plotine, la dame de Frösö ou Jeanne de Reval une constellation spirituelle dont l'existence n'a pas échappé à Marguerite Yourcenar elle-même puisqu'elle les rapproche dans la Postface d'Anna, soror..., et dans ses Entretiens<sup>2</sup>. Ces femmes ont en commun « un mode de dépassement de soi »<sup>3</sup>, une noblesse d'âme qui fait de leur vie terrestre « le côté visible de la vie éternelle »<sup>4</sup>.

En tant qu'« approche de l'absolu »<sup>5</sup>, le mythe « apporte (donc), au-delà de toutes les contradictions, la signification du roman »<sup>6</sup>. Marqué par « la sagesse bouddhique qui (l'atteint) dès la vingtième année »<sup>7</sup> et lui enseigne le détachement et la compassion et par « les philosophies orientales, assimilées dès la fin des années 1960 »<sup>8</sup>, Marguerite Yourcenar, « à l'encontre de la pensée dualiste du principe d'identité et de non-contradiction où se reconnaît l'Occident, découvre dans l'alternance des opposés, dans cette forme d'alliance des contraires (- *coincidentia oppositorum* -) le secret et le sens de l'univers »<sup>9</sup>. En rapprochant philosophie platonicienne et mystique chrétienne, amour humain et amour divin, vie et mort, la romancière, dans une quête de l'universalité, respecte « chaque mode d'acheminement vers le sacré »<sup>10</sup>.

\*

\*   \*

« Récit d'un inceste dans le milieu hispano-italien de la Naples des vices-rois, à l'extrême fin du XVI<sup>ème</sup> siècle »<sup>11</sup>, la courte nouvelle Anna, soror...,

<sup>1</sup> Marie-Claire Bancquart, « A demi enfoncés dans la nature universelle » in Marguerite Yourcenar, *Du Mont-Noir aux Monts-Déserts, Hommage pour un centenaire*, op. cit., p. 70.

<sup>2</sup> « Valentine me semble un premier état de la femme parfaite (...) à la fois aimante et détachée, passive par sagesse et non par faiblesse, que j'ai essayé de dessiner dans la Monique d'Alexis, dans la Plotine des Mémoires d'Hadrien, et (...) dans cette dame de Frösö qui dispense à Zénon de L'Œuvre au Noir trois jours de sérénité » (Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 935). Dans *Les Yeux ouverts*, Plotine apparaît comme « la parèdre » d'Hadrien, Sophie celle d'Eric, la dame de Frösö celle de Zénon, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 211.

<sup>3</sup> Monique Gantrel, *Anna, soror... ou « le plaisir du texte »*, op. cit., p. 55.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Tombeaux, En mémoire de Diotime, Jeanne de Vietinghoff, Le Temps, ce grand sculpteur, Essais et mémoires*, op. cit., p. 413.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 87.

<sup>6</sup> Sally White, *Anna, soror... au-delà de toutes les contradictions*, op. cit., p. 475.

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar, *Archives du Nord*, op. cit., p. 966.

<sup>8</sup> Manuela Ledesma, *La Méditerranée de Marguerite Yourcenar*, in *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, op. cit., p. 263.

<sup>9</sup> Maria-Angela Caamano, *La rêverie orientale de Marguerite Yourcenar*, in *L'Universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 82.

<sup>10</sup> Anne-Yvonne Julien, *Marguerite Yourcenar, Du Mont-Noir aux Monts-Déserts*, op. cit., p. 14.

<sup>11</sup> Marguerite Yourcenar, *Chronologie, Œuvres romanesques*, op. cit., p. 16.

conçue dès 1925, porte les traces d'une quête incandescente « *qui ne s'est jamais interrompue tout au long d'une vie* »<sup>1</sup>. Elle permet à Marguerite Yourcenar, associant la création littéraire et le désir amoureux, de « *goûter le suprême privilège du romancier (...) de se perdre tout entier dans ses personnages et de se laisser posséder par eux, de sentir, à vingt deux ans, (malgré l'absence d'expérience sensuelle véritable), l'amour d'Anna et de Miguel flamber néanmoins (en elle)* »<sup>2</sup>, tandis que chez le frère et la sœur, « *la notion sociale de l'interdit et la notion chrétienne de la faute se (fondaient) à cette flamme qui dure toute la vie* »<sup>3</sup>.

Il s'agit d'une quête en palimpseste « *où l'on voit, sur le même parchemin un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence* »<sup>4</sup>, figurée par l'image de la « *boucle qui va de Remous à L'Œuvre au Noir et au Labyrinthe (du monde)* »<sup>5</sup>. La nouvelle, appelée d'abord Anna de La Cerna<sup>6</sup>, faisait partie du long roman familial Remous, conçu en 1921, avant d'être intitulé D'après Greco, inséré en 1934 dans La Mort conduit l'attelage, puis d'acquérir le titre définitif, Anna, soror..., publiée en novembre 1981 en tiré à part, joint en mai 1982 à deux autres nouvelles pour former le recueil Comme l'eau qui coule »<sup>7</sup>.

Marguerite Yourcenar ne retient donc de la première version que la métaphore aquatique qui passe de Remous à Comme l'eau qui coule<sup>8</sup>, de l'eau turbulente à l'eau fluide, du temps complexe à la durée éternelle. Alors que le titre des trois nouvelles composant La Mort conduit l'attelage répondaient à un souci d'unité picturale, puisqu'elles s'intitulaient D'après Dürer, D'après Greco, D'après Rembrandt, la romancière y renonce en faveur du nouveau thème unificateur – Comme l'eau qui coule – où l'on décèle « *un glissement dans sa conception de la vie, (car si) le recours au Greco s'expliquait en tant qu'allusion au faire convulsif et tremblé du grand peintre* »<sup>9</sup>, le nouveau titre, joint aux deux ajouts de la seconde version, « *sert à rappeler l'étrange état qui est celui de toute existence, où tout flue comme l'eau qui coule, mais où, seuls les faits qui ont*

<sup>1</sup> Carminella Biondi, *Marguerite Yourcenar et la quête du perfectionnement*, op. cit., p. 56.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 936.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 935.

<sup>4</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 451.

<sup>5</sup> Colette Gaudin, *Marguerite Yourcenar à la surface du temps*, op. cit., p. 62.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. XVI.

<sup>7</sup> Ces indications sont fournies par Marguerite Yourcenar elle-même, *Chronologie, Œuvres romanesques*, op. cit., p. XVI, XIX, XXXI, XXXIII.

<sup>8</sup> Colette Gaudin, *Marguerite Yourcenar à la surface du temps*, op. cit., p. 38.

<sup>9</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, *Postface*, op. cit., p. 939 et 931.



compté, au lieu de se déposer au fond, émergent à la surface et gagnent avec nous la mer »<sup>1</sup>, si bien que « l'existence obéit au phénomène universel de l'éternel retour Héraclitéen »<sup>2</sup> : « Tout a déjà été vécu par les disparus que nous portons dans nos fibres comme nous portons en elles les milliers d'êtres qui seront un jour »<sup>3</sup>.

Le titre définitif de la nouvelle, - Anna, soror... -, dont « le féminin redoublé (place) les mots comme les sonorités en miroir »<sup>4</sup>, situe l'héroïne au cœur de l'univers romanesque, de sa naissance à sa mort. « Emprunté aux deux premiers mots de l'épithaphe incisée par ses soins sur le tombeau »<sup>5</sup> de son frère, il rejoint la grandeur du monde épique, la conception de la passion comme un feu dévorant jusqu'aux moëllles, puisqu'il reproduit un vers de L'Enéide où Didon découvre à sa sœur Anna sa passion pour Enée<sup>6</sup>, et l'univers du conte puisqu'il rappelle la question posée par l'épouse de Barbe-Bleue : - « Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir ? ». « Les points de suspension après Anna, soror... (...) sont très significatifs de la démarche romanesque au sens large, (...) de tout le parcours yourcenarien à sa manière « alchimique » »<sup>7</sup>, consistant, selon Jung, « à séparer la Prima Materia (...), l'âme et le corps, puis à les unir à nouveau sous la figure de personnages par la *Conjunctio*, « des Noces chimiques, d'où naît le Filius sapientiae, (...), le Mercure transmué »<sup>8</sup>. Présents dans la dernière parole d'Anna : « *Mi amado...* »<sup>2</sup>, ils portent la trace « d'un projet suspendu au sursis fécond de l'attente », d'une quête destinée, par nature, à rester inachevée, « à se perdre dans l'inexpliqué »<sup>9</sup>.

Le récit, écrit, au printemps 1925, par Marguerite Yourcenar à Naples, au cours d'un séjour qu'elle fit en compagnie de son père, date des années qui furent celles de la découverte de l'Italie et répond à « l'effort d'atteindre à cette réalité topique (...), étroitement liée au lieu et au temps, qui seule (lui) paraît tout à fait probante »<sup>10</sup>. Dès l'incipit, la naissance d'Anna de la Cerna en 1575, au Fort Saint-Elme dont son père, l'austère don Alvare, est gouverneur, le récit fixe « ses

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 939.

<sup>2</sup> « L'empereur Hadrien parle aussi d'une philosophie qui était devenue la sienne, l'idée héraclitéenne du changement et du retour », in *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 455.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 936.

<sup>4</sup> Monique Gantrel, *Anna, soror... ou « le plaisir du texte »*, op. cit., p. 55.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 932.

<sup>6</sup> Virgile, *L'Enéide, Livre IV*, vers 9, op. cit., p. 99.

<sup>7</sup> Jean Lacroix, Le récit mythique « à l'orientale » chez Marguerite Yourcenar, in Marguerite Yourcenar et la Méditerranée, op. cit., p. 248.

<sup>8</sup> Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1984, p. 259.

<sup>9</sup> Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'éternité...*, op. cit., p. 1272.

<sup>10</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, *Postface*, op. cit., p. 938.

*limites chronologiques et spatiales* »<sup>1</sup> : l'époque de la Contre-Réforme à Naples. Anna et son frère Miguel connaissent une enfance dorée dans la forteresse, élevés par leur mère, Valentine de Montefeltro, qu'une filiation idéale rattache à Vittoria Colonna et à Pietro Bembo. D'août à fin septembre 1595, leur séjour à Acropoli, en Basilicate, au moment des vendanges, les rapproche et fait naître en eux un désir qui, dès leur retour à Naples, après la mort de leur mère, les conduira à l'union incestueuse du Vendredi saint, poursuivie tout au long de la Semaine sainte, en avril 1596, provoquant le sacrifice de Miguel, sa mort sur un vaisseau espagnol attaqué par un corsaire algérien. La disgrâce de Don Alvare, désavoué par le vice-roi, l'oblige à gagner avec sa fille la Flandre, déchirée par la guerre espagnole. Anna, désignée par l'Infante, se marie, le 7 août 1600, avec un capitaine-colonel au service de l'Espagne, Egmont de Wirquin, alliance qui porte son père, en juillet 1602, à se retirer à Naples, au monastère Saint-Martin, avant que sa fille, devenue veuve entre, vers la soixantaine, dans un couvent de Douai où elle trouve la paix dans la contemplation passive et la prière, qui lui permettent d'atteindre « *le lieu où tout se rejoint* »<sup>2</sup>.

Anna, soror... développe « *l'histoire d'un amour entre frère et sœur, (...) type de transgression qui a le plus souvent inspiré les poètes aux prises avec un acte volontaire d'inceste* »<sup>3</sup>. Ce n'est pas « *l'inceste en lui-même, ni sa nature scandaleuse qui retient Marguerite Yourcenar* »<sup>4</sup>, mais le caractère violent, excessif, totalement intériorisé de cet amour interdit, donc torturé. Dans tous les exemples littéraires cités dans la Postface, de John Ford ou Byron à Chateaubriand, Thomas Mann ou Martin du Gard, la romancière dégage deux thèmes dominants : « *l'union de deux êtres d'exception appariés par le sang, (...) et le vertige de l'esprit et des sens transgressent une loi* ». Le second thème est exclu de la nouvelle car l'amour d'Anna et Miguel, « *imbus jusqu'aux moëllles de la piété quasi pâmée de la Contre-Réforme* »<sup>5</sup> adopte « *les formes de la ferveur religieuse* »<sup>6</sup>, - Anna se confond avec Marie-Madeleine ou Thérèse d'Avila, Miguel faisant de Dieu un rival qu'il s'agit de lui arracher -, sans aucune volonté sa transgression. En revanche, en appariant deux êtres nobles, « *unis par une sorte de droit du sang* »<sup>7</sup>, Marguerite Yourcenar donne à l'inceste d'Anna et de Miguel

<sup>1</sup> Gennaro Toscano, *Espaces sacrés, espaces profanes dans Anna, soror...*, op. cit., p. 136.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 939.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, Postface, op. cit., p. 932.

<sup>4</sup> Monique Gantrel, Anna, soror... ou « *le plaisir du texte* », op. cit., p. 47.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, Postface, op. cit., p. 934.

<sup>6</sup> Monique Gantrel, Anna, soror... ou « *le plaisir du texte* », op. cit., p. 57.

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, Postface, op. cit., p. 933.

un caractère sacré. « *Quand un peuple donne à ses dieux et à ses rois le droit de pratiquer l'inceste, c'est avant tout un privilège de statut. Les incestueux, en unissant le sang d'une lignée, évitent de le corrompre. Enfreindre cette règle, c'est se déclarer égale aux dieux* »<sup>1</sup>, aux héros mythiques, ou bibliques, comme Caenus et Byblis, Amnon et Thamar dont l'exemple cautionne le désir de Miguel.

Le récit est entièrement centré sur l'histoire d'un « *inceste entre frère et sœur, son cheminement, sa réalisation et ses conséquences* »<sup>2</sup>, développés respectivement dans le préambule qui s'étend de 1575, - date de la naissance d'Anna à 1595, - date du voyage à Acropoli -, dans le noyau central qui couvre une année, de fin septembre 1595 à juin 1596, regroupant la flambée de l'inceste durant la Semaine sainte, la mort de Miguel et le départ en Flandre et dans l'épilogue qui s'étend sur une vingtaine d'années du mariage d'Anna le 7 août 1600 à sa mort au couvent de Douai. La loi narrative qui commande chaque partie du récit repose sur un paradoxe : dans la partie centrale, développée en une vingtaine de pages couvrant une durée réduite d'une année, « *l'extension textuelle (...) appelle l'intensité (qui s'oppose) à la condensation du début et de la fin du récit* »<sup>3</sup>. La première stance correspond à un mouvement d'intériorisation de la quête – « *l'impossibilité de l'amour (résidant) essentiellement dans la conscience que les deux amants ont de l'aspect sacrilège de leur relation* »<sup>4</sup> -, la seconde à une extériorisation de celle-ci marquée par l'entrée des personnages dans un milieu étranger.

« *Ces deux stances rejoignent les exigences du thème de l'inceste qui vise à l'union des semblables (évoluant) dans une société close, entre deux espaces : celui de la mère, confinée à l'intérieur et qui tend à unir les deux enfants, celui du père, tourné vers l'extérieur et qui tend à les séparer* »<sup>4</sup>. Entre ces deux pôles s'établit une tension figurée aussi dans l'espace : à Valentine correspond « *la Grèce, voluptueuse, sage et équilibrée ; (à Don Alvare) l'Espagne noire taciturne et intransigeante* »<sup>5</sup>. L'expérience sensuelle elle-même, dans la forme transgressive de l'inceste, suppose à la fois « *la rupture (d'un interdit et un mouvement) d'ouverture* »<sup>6</sup>, commandée par « *l'érotisme qui pousse (les*

<sup>1</sup> Didier Course, *Expression baroque et récit à la française dans Anna, soror...*, op. cit., p. 10.

<sup>2</sup> André Courribet, *La figure de la mère dans Anna, soror...*, op. cit., p. 75.

<sup>3</sup> Ana Gonzalès Salvador, *L'espace et le temps dans Anna, soror...*, op. cit., p. 100.

<sup>4</sup> Monique Gantrel, *Anna, soror... ou « le plaisir du texte »*, op. cit., p. 47.

<sup>5</sup> Elena Real, *De l'Hellespont aux Hespérides*, in *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, op. cit., p. 193 et 195.

<sup>6</sup> Enrica Restori, *Ordre et transgression, l'écriture religieuse de Marguerite Yourcenar*, in *Marguerite Yourcenar et le sacré*, op. cit., p. 55.

personnages) à la continuité, à (la fusion) dans un Tout qui (les) dépasse »<sup>1</sup>. Cette double tendance reflète la polarité du sacré qui désigne aussi bien « ce qui est imbu de la présence divine (...) et ce à quoi il est interdit de toucher »<sup>2</sup>.

Le récit, raconté à la troisième personne, focalisé dans les deux premières parties sur Miguel dont l'histoire se confond avec celle de son désir, est « conçu dans les régions limitrophes à la conscience et à l'inconscient »<sup>3</sup>, où « coïncident mythe, symbole et vision onirique »<sup>4</sup> de sorte que « les motivations des personnages (restent) parfois incertaines à l'auteur lui-même »<sup>5</sup>. Le noyau central, comme le préambule suit les étapes d'une quête initiatique : à l'intimité caressante et chaude autour de Valentine correspond l'intimité complice de deux enfants après la mort de leur mère. L'éveil de la chair et de l'érotisme à Acropoli fait place à la reconnaissance par Miguel de « l'univers pouvoir de la chair »<sup>6</sup> à Naples. La rencontre de « la Fille-aux-Vipères »<sup>7</sup>, les songes prémonitoires qui la suivent anticipent l'inceste, cérémonie rituelle qui a lieu le Vendredi saint et se superpose à la mort du Christ, à sa résurrection. A la mort de Valentine correspond celle de Miguel, au départ d'Acropoli pour Naples, celui de Naples pour la Flandre.

« Marguerite Yourcenar explore les interprétations possibles de l'existence de l'amour et de la mort »<sup>8</sup>, en superposant au temps historique, transcrit par la fiction « le temps du rite, - temps/seuil entre la nuit et le jour, entre la lumière et les ténèbres, entre la vie et la mort »<sup>9</sup> - et celui du mythe, qui élargit le drame au cosmos. Comme toute recherche initiatique, le préambule amorce une quête de l'origine, sous le signe du cristal dont « la luminosité diffuse et fluide n'est qu'une appréhension de la palpitation de l'invisible »<sup>10</sup>. Au Fort Saint-Elme, « la petite pièce dorée comme l'intérieur d'un coffre »<sup>11</sup> évoque ce que représente Woroïno pour Alexis, Kratovicé pour Eric, Scheveningue pour Marguerite Yourcenar, l'âge d'or de l'enfance, climat d'innocence, de bonheur et de silence auprès de Valentine dont la naissance rappelle le souvenir de Michel-Ange. Anna

---

<sup>1</sup> Blanca Arancibia, *Infraction du tabou : l'inceste dans Anna, soror...*, op. cit., p. 269.

<sup>2</sup> Mircea Eliade, *A History of religious ideas*, op. cit., p. 191.

<sup>3</sup> Agnès-Laure Sauvebelle, *L'influence espagnole dans Anna, soror...*, op. cit., p. 168.

<sup>4</sup> Patrick de Rosbo, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 146.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 935.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 905.

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, *Postface*, op. cit., p. 938.

<sup>8</sup> Sally White, *Anna, soror... au-delà de toutes les contradictions*, op. cit., p. 477.

<sup>9</sup> Maria Cavazutti, *Maladie et rites magiques dans Maléfice*, in *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, op. cit., p. 98.

<sup>10</sup> Didier Course, *Expression baroque et récit à la française dans Anna, soror...*, op. cit., p. 34.

<sup>11</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 883.

et Miguel, dont les « *cheveux s'entremêlent sur les pages, (si ressemblants qu'on les prend) l'un pour l'autre* »<sup>1</sup>, reconstituent « *le couple primordial, l'androgyme originel* »<sup>2</sup> dont parle Platon dans *Le Banquet*, lecture favorite de leur mère<sup>1</sup>. La mort de Valentine rapproche ses deux enfants, les incite à retrouver l'unité primitive.

Le séjour à Acropoli marque l'ouverture vers le monde extérieur, monde païen marqué par les troubles de Calabre, les ruines de Paestum chargées « *d'une symbolique sexuelle et phallique* »<sup>3</sup>, les prophéties de la « *Fille-aux-Vipères* »<sup>4</sup>, les visions oniriques, la montée de l'érotisme lié au chassé-croisé des regards furtifs, au dévoilement progressif de la chair, où Miguel découvre un pied nu d'Anna avant de sentir les pulsations de son cœur, lors de son évanouissement. Le point fort du récit rassemble les trois personnages, une nuit sur la terrasse d'Acropoli, dans une contemplation du ciel qui rejoint une quête du divin.

Le noyau central consacré à la réalisation de l'inceste baigne dans un climat religieux qui est celui de la Contre-Réforme. L'esthétique baroque fait de l'église un théâtre où se côtoient « *loqueteux et gentilshommes* »<sup>5</sup>, où la dévotion masque les abîmes des sens, où la souffrance s'exhibe dans le Christ aux douleurs de Mont-Olivet ou dans les vierges pâchées. C'est « *devant l'effigie (...) du Jésus couché, raidi, tout blanc, quasi nu (...) des églises de Flandre que (Marguerite Yourcenar a) ressenti, (enfant), pour la première fois, le curieux mélange de la sensualité qui s'ignore, de la pitié, du sens du sacré, (...) émotions d'où allaient germer quinze ans plus tard (...) les baisers et les larmes d'Anna (...), la chaude nuit d'amour du Jeudi au Vendredi saint* »<sup>6</sup>. Pour la romancière, le sacré est « *le sentiment de l'immense invisible et de l'immense incompréhensible qui nous entoure, (...) les liens sensuels sont sacrés parce qu'ils sont l'un des grands phénomènes de la vie universelle* »<sup>7</sup>.

Par son déroulement et « *sa temporalité mystique* »<sup>8</sup>, l'inceste constitue un acte sacré, du Jeudi saint à l'église de Mont-Olivet, où Miguel arrache Anna à son rival qui est Dieu, à la nuit d'attente près d'une porte fermée, puis au sacrifice anticipé, grâce auquel Miguel donne sa vie pour le salut de sa

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 883.

<sup>2</sup> Monique Gantrel, *Anna, soror... ou « le plaisir du texte »*, op. cit., p. 47.

<sup>3</sup> André Courribet, *Les figures de la mère dans Anna, soror...*, op. cit., p. 78.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 938.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 906.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, *Quoi ? L'éternité*, op. cit., p. 1335.

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 41 et 73.

<sup>8</sup> Claude Benoît, *Valeurs symboliques et culturelles dans l'itinéraire méditerranéen de Marguerite Yourcenar avant 1940*, op. cit., p. 14.

sœur, avant d'aboutir à l'épiphanie amoureuse du Vendredi saint et au Lundi de Pâques où Miguel ressent « *un allègement du corps qui semble libérer l'âme* »<sup>1</sup>, « *un bonheur, une gratitude envers la vie, la mort et Dieu* »<sup>2</sup>. La lecture des mystiques et la découverte fortuite d'un passage de la Bible relatant l'inceste d'Amnon et de Thamar favorisent la sacralisation du désir, son acceptation et permettent à Miguel de l'avouer dans un cri prophétique qui fera tomber Anna en extase : - « *Amnon, Amnon, frère de Thamar* »<sup>3</sup> -.

Comme toute expression de l'indicible et de l'ineffable, l'inceste fait l'objet d'une ellipse<sup>4</sup> qui rejoint la formule « *Favete linguis* » qui précédait les cérémonies religieuses antiques. « *La réunion du frère et de la sœur devient le drame mortifère, résurrectionnel, dont les étapes se superposent à celles de la religion catholique* »<sup>5</sup>, non pas dans une intention sacrilège de la part de Marguerite Yourcenar qui n'en fait ni l'apologie ni la condamnation, réservée au seul Don Alvare, mais l'impossibilité d'échapper à « *quelque chose d'immédiat et d'irréparable* »<sup>6</sup>, l'irruption de la violence du désir, trop longtemps contenu dans « *l'énervement que causent les longues abstinences* »<sup>7</sup>, l'expression d'un amour total et absolu qui voit dans la confusion du même et de l'autre l'équivalence de l'union divine.

Miguel et Anna gardent leur amour pur et noble en renonçant l'un à l'autre, choisissant « *l'un la mort, l'autre le deuil* »<sup>8</sup> et la constance qui leur épargnent le remords. Miguel s'assimile peu à peu à Dieu, par « *la plaie visible (qu'il porte) au côté gauche* »<sup>9</sup>, découverte par Anna au moment où elle fait ouvrir le cercueil. Son départ de Naples suit chaque étape de sa quête du divin. La mémoire affective fait revivre sous ses yeux les incidents les plus marquants de sa passion. Du haut du fort Saint-Elme, son regard circulaire la fait chercher « *comme les stations d'une voie qu'elle ne ferait jamais plus, chacun des lieux où s'était arrêtée sa vie* »<sup>10</sup>. La route symbolise la quête, relayée par l'inscription funéraire

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 912.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 913.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 908.

<sup>4</sup> Selon Jean Roudaut, l'ellipse est le signe que ce qui est inéluctable est indicible. Elle évide le texte de ce qui la fonde, « *Le dessèchement héroïque des roses* », op. cit., p. 149.

<sup>5</sup> Monique Gantrel, *Anna, soror... ou « le plaisir du texte »*, op. cit., p. 56.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 909.

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 907.

<sup>8</sup> Sally White, *Anna, soror... au-delà de toutes les contradictions*, op. cit., p. 480.

<sup>9</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 914.

<sup>10</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 918.

composée par ses soins, qui figure sur le tombeau de Miguel et qui réunit « le présent et l'absent »<sup>1</sup>, « la personne et la forme de l'impersonnalité »<sup>2</sup>.

L'épilogue présente la vie d'Anna comme « un long glissement vers (l'abîme et) le silence »<sup>3</sup>. Unie sur proposition de l'Infante à « un mari que, du moins, elle ne craignait pas d'aimer »<sup>4</sup>, elle subit son existence comme « une épreuve longuement supportée »<sup>5</sup>, trouvant la paix dans la contemplation et la prière, « la réunification avec l'esprit divin »<sup>6</sup>, plongée dans « un ailleurs »<sup>7</sup> beaucoup plus mystique que religieux<sup>8</sup>, où elle rejoint sa mère. Comme « l'homme de la Renaissance cherche l'union des contradictions »<sup>9</sup>, Anna, soror... tente une réconciliation des contraires, un retour à l'unité originelle.

« L'humanisme chrétien trouve sa place entre un mysticisme intense et un catholicisme rigide »<sup>10</sup> incarné par Don Alvare. « Le mythe réunit les contradictions apparentes du classicisme vis-à-vis du christianisme, l'amour charnel vis-à-vis de l'amour divin, la finitude humaine vis-à-vis de l'éternité sublime »<sup>11</sup>. Valentine, « baignée d'un mysticisme plus platonicien que chrétien »<sup>12</sup> réalise l'unité des sagesse, la conception de la beauté qui précède la divinité, à l'image de Don Ambrosio Caraffa pour qui « la religion n'était peut-être que le couronnement de la sagesse humaine et retrouvait Dieu dans les veinures d'un beau marbre, comme dans une lecture du Charmide »<sup>13</sup>. Le mythe antique de Caunus et de Byblis rejoint le mythe biblique d'Amnon et de Thamar.

« Le mysticisme chrétien permet cette ambiguïté sensuelle »<sup>14</sup> qu'on trouve chez les deux héros qui confondent amour charnel et amour divin, le geste de la communion et celui du baiser, les deux sens du mot « passion ». Chaque personnage, capable de regarder la mort en face, dépasse le paradoxe entre la vie

---

<sup>1</sup> Monique Gantrel, Anna, soror... ou « le plaisir du texte », op. cit., p. 49.

<sup>2</sup> Yvan Leclerc, Tombeaux et pierres tombales, op. cit., p. 132.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, Anna, soror..., op. cit., p. 894.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, Anna, soror..., op. cit., p. 922.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, Anna, soror..., op. cit., p. 926.

<sup>6</sup> Didier Course, Expression baroque et récit à la française dans Anna, soror..., op. cit., p. 106.

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar, Anna, soror..., op. cit., p. 929.

<sup>8</sup> « Anna et Miguel ont une âme mystique et non religieuse » car ils privilégient l'union directe avec Dieu. Didier Course, Ibidem, p. 111. Dans Anna, soror... « la religion apparaît comme un refuge, espace où on préserve un amour interdit », Ana Gonzalès Salvador, L'espace et le temps dans Anna, soror..., op. cit., p. 107.

<sup>9</sup> Didier Course, Ibidem, p. 76.

<sup>10</sup> Didier Course, Ibidem, p. 111.

<sup>11</sup> Sally White, Anna, soror... au-delà de toutes les contradictions, op. cit., p. 475.

<sup>12</sup> Marguerite Yourcenar, Anna, soror..., op. cit., p. 935.

<sup>13</sup> Marguerite Yourcenar, Anna, soror..., op. cit., p. 925.

<sup>14</sup> Sally White, Anna, soror... au-delà de toutes les contradictions, op. cit., p. 481.

et la mort, referme le cercle de la création dont « *le livre (peut se) déchiffrer en deux sens et dont les deux sens se valent, car personne ne sait encore si tout ne vit que pour mourir ou ne meurt que pour revivre* »<sup>1</sup>.

A la fin du récit, les cloisons du temps éclatent : « *Cinq jours et cinq nuits d'un violent bonheur remplissaient de leurs échos et de leurs reflets tous les recoins de l'éternité* »<sup>2</sup>. La dernière parole d'Anna : « *Mi amado...* » (qui) *peut-être (s'adressait) à Dieu* »<sup>2</sup>, suggère « *l'universelle solitude de l'être humain à sa mort tout autant que l'incertitude face à la révélation* »<sup>3</sup>, mais rappelle surtout « *ce flottement qu'a la vie jusqu'au bout* »<sup>4</sup>. Au lieu d'apparaître comme une rupture, « *l'inceste, dans lequel Lévi-Strauss situe le passage de l'état de nature à l'état de culture -, représente au contraire une solution de continuité, un point de non retour qui désigne un au-delà du texte comme de l'Histoire, une mort réelle ou symbolique, un passage vers un ailleurs* »<sup>5</sup>.

Image d'une félicité, d'une permanence qui fait brûler en elle « *une Anna d'une vingtaine d'année, (...) inchangée, à l'intérieur de ce corps de femme usé et vieilli* »<sup>4</sup>, l'héroïne, dans le désir, le malheur la fierté, découvre une forme de spiritualité qui lui permet « *d'atteindre le lieu où tout se rejoint* »<sup>4</sup>, le cœur du cercle d'où rayonne la flamme incandescente de la quête, prête à dire comme Marguerite Yourcenar : « *Je ne tomberai pas. J'ai atteint le centre. J'écoute le battement d'on ne sait quelle divine horloge à travers la mince cloison charnelle de la vie pleine de sang, de tressaillements et de souffles. Je suis près du noyau mystérieux des choses comme la nuit on est quelquefois près d'un cœur* »<sup>6</sup>.

\*

\* \*

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 426.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 929.

<sup>3</sup> Didier Course, *Expression baroque et récit à la française dans Anna, soror...*, op. cit., p. 102.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 939.

<sup>5</sup> Monique Gantrel, *Anna, soror... ou « le plaisir du texte »*, op. cit., p. 56.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, *Feux, Œuvres romanesques*, op. cit., p. 1122.



## CONCLUSION

Si Marguerite Yourcenar a pu confier à Alain Bosquet que « *le sujet* (de La Mort conduit l'attelage, - ensemble de trois nouvelles D'après Dürer, D'après Greco, D'après Rembrandt -), *l'a de façon intermittente hanté toute sa vie comme l'a fait Hadrien* »<sup>1</sup>, c'est que le recueil développe « *le thème de chaque partie de la trilogie : l'esprit, le corps, l'âme, (non pas séparés mais) imbriqués (...) formes différentes prises par une seule substance vivante et sentante* »<sup>2</sup>. Dans cette perspective, chez Zénon, héros de la nouvelle D'après Dürer, devenue L'Œuvre au Noir, « *l'esprit domine (...), mais l'esprit est (...) activé par l'élan continu et presque furieux de l'âme, et ne se développerait pas non plus sans les expériences et le contrôle du corps* »<sup>3</sup>. Dans la nouvelle D'après Greco, intitulée ensuite Anna, soror..., l'héroïne du même nom, en proie à une « *flamme qui dure toute la vie* »<sup>4</sup>, donne le primat au corps, dans le désir ou l'extase, forme avec son frère et avec Dieu un triangle qui, à sa mort, se résout en cercle, Miguel se confondant avec Dieu, son seul rival.

« *Nous retrouvons le même triangle (...) dans Denier du rêve où l'amour de Marcella oscille entre deux hommes (Alessandro et Massimo) tandis que sa dévotion profonde va à un partisan mort et qu'elle veut venger (Carlo Stevo)* »<sup>5</sup>, mais l'héroïne, dans une quête du dépassement de soi, ne tient compte de l'avis de personne pour accomplir son destin, suivant l'image du cercle qui la fait rejoindre Némésis, Judith ou Electre.

Entre 1925 et 1981, l'évolution romanesque de Marguerite Yourcenar est marquée par un « *fait nouveau* (à partir de 1956) *apporté à cette conception de la vingtième année (...), l'insistance sur l'extraordinaire complexité de l'aventure de l'esprit* »<sup>6</sup>. Ce fait nouveau entraîne chez la romancière « *un glissement dans sa conception de la vie* »<sup>7</sup> qui la pousse à élargir la quête de soi à une quête

---

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Lettre à Alain Bosquet*, 1<sup>er</sup> janvier 1964, *Lettres à ses amis et quelques autres*, op. cit., p. 193.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *Carnets de notes de L'Œuvre au Noir*, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 852.

<sup>3</sup> Marguerite Yourcenar, *Ibidem*, p. 853.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, *Postface*, op. cit., p. 935.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 187.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, *Carnets de notes de L'Œuvre au Noir*, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 863.

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 939.

spirituelle universelle où « *le mythe, le symbole et la vision onirique coïncident* »<sup>1</sup>. Le cercle apparaît la figure essentielle de cette quête, représentée par « *la grande boucle qui va de Remous à L'Œuvre au Noir et au Labyrinthe (du monde)*, (au milieu de laquelle) *La Mort conduit l'attelage (1934) essaie de sauver quelque chose de la grande fresque initiale*, (tandis qu')à la fin de la boucle, *Comme l'eau qui coule (1982) récupère en quelque sorte les personnages inemployés, cette Anna et ce Nathanaël que Marguerite Yourcenar ne peut abandonner* »<sup>2</sup>.

Le cercle est réalisé par l'écriture qui exige un « *travail (...) presque géologique, (...) de composition par couches successives* »<sup>3</sup>, une quête de perfection, reposant sur « *la remise en question et l'affrontement avec soi-même* »<sup>4</sup>, qu'il s'agisse de *Denier du rêve* (1934), dont la seconde version, en 1959, accentue « *la dénonciation du mensonge politique* »<sup>5</sup>, ou d' *Anna, soror...*, (1934) dont le texte définitif (1981) est très peu remanié. Les deux récits offrent « *une structure en boucle et en anneau que l'on retrouve dans tous les récits de Marguerite Yourcenar, d'Alexis au Labyrinthe du monde (...) où la fin du texte se noue (...) à l'ouverture, parfaissant (...) la circularité d'une construction en cercles concentriques* »<sup>6</sup>.

Regroupant des épisodes divers autour d'un noyau central, formé par l'attentat ou l'inceste, le récit est unifié par le mythe qui lui donne son véritable sens en rassemblant tous les temps, - celui de l'origine, figuré par Gemara et par Rome, ou par le Fort Saint-Elme, celui de l'antiquité qui regroupe César, Phèdre, Judith ou Némésis, celui des temps bibliques où l'union incestueuse d'Amnon et de Tamar rejoint l'histoire de Caunus et de Byblis -. Le mythe permet de passer du temps linéaire au temps cosmique, de l'époque troublée figurée par l'éclosion du fascisme en 1933 ou par l'occupation espagnole à Naples, au moment de la Contre-Réforme, à la vision de l'éternité retrouvée qui rassemble tous les personnages de *Denier du rêve* ou d' *Anna, soror...* à la fin du récit.

La quête s'élargit à l'univers onirique, où le récit baigne « *dans les régions limitrophes à la conscience et à l'inconscient* »<sup>7</sup>, aux frontières du rêve et le réalité, qu'il s'agisse du projet d'attentat chez Marcella ou du désir incestueux

---

<sup>1</sup> Patrick de Rosbo, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 151.

<sup>2</sup> Colette Gaudin, *Marguerite Yourcenar à la surface du temps*, op. cit., p. 62-63.

<sup>3</sup> Patrick de Rosbo, *Ibidem*, p. 20.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Histoire et examen d'une pièce, Rendre à César*, op. cit., p. 16.

<sup>5</sup> Bernard Pivot, *Apostrophes*, décembre 1979, in *Portrait d'une voix*, op. cit., p. 232.

<sup>6</sup> Elena Real, *Le voyage dans l'œuvre narrative de Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 206-207-208.

<sup>7</sup> Agnès-Laure Sauvebelle, *L'influence espagnole dans Anna, soror...*, op. cit., p. 168.

chez Miguel. Dans « *l'intime emmêlement du mythe et de la vie* »<sup>1</sup>, Marguerite Yourcenar « *explore les interprétations possibles de l'existence, de l'amour et de la mort* »<sup>2</sup>. Le versant métaphysique de la quête transforme Denier du rêve en « *interrogation dubitative sur la valeur d'une vie humaine et le crédit rémunérateur attribué au songe* »<sup>3</sup> tandis qu'Anna, soror..., dans un désir de plénitude et de totalité, fait de l'inceste la réalisation de l'androgynie originel, où l'autre se confond avec le même, « *une solution de continuité, un point de non-retour qui désigne un au-delà du texte comme de l'Histoire, une mort, réelle ou symbolique, un passage vers un ailleurs* »<sup>4</sup>, union mystique favorisée par la religion quasi pâmée de la Contre-Réforme.

L'élargissement de la quête, influencée par la sagesse orientale, affecte aussi la conception du personnage qui suscite une interrogation métaphysique : « *Est-ce, comme le veut Marcel Proust (...), ou (...) la philosophie bouddhiste, une sorte d'agglomérat (...), de paquet de sensations, d'émotions, de souvenirs (...) ou (...) un noyau solide (...) inaltérable et éternel ?* »<sup>5</sup>. Les personnages de Denier du rêve semblent répondre à ces deux conceptions, tandis que ceux d' Anna, soror..., intenses et lucides, rejoignent la seconde, qui a la préférence de Marguerite Yourcenar . Ils accèdent à l'unité de l'être grâce à l'amour qui, par la rupture de l'interdit leur fait entrevoir la grandeur divine et se confond avec l'union sacrée. Capables de regarder la mort en face, comme Marcella ou Clément Roux, ils font d'elle l'accomplissement de leur vie.

Les personnages, pris dans une dialectique entre les forces qui lient (Valentine) et celles qui séparent (Don Alvare), entre continuité et rupture, entre temps et éternité rejoignent une vision pythagoricienne « *où le Cosmos, c'est-à-dire l'ordre est la révolution des astres dans un rythme éternel avec le retour périodique des événements et le pèlerinage des âmes* »<sup>6</sup>, comme dans la nuit sur Rome où « *les dormeurs s'étagent (tels) des morts aux flancs des catacombes* »<sup>7</sup>, dans celle d'Acropoli où « *le ciel de diamant et de cristal tournait lentement autour du pôle* »<sup>8</sup>, plus tard dans celle d'Hadrien au plus profond du désert

<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Chronologie, Œuvres romanesques*, op. cit., p. XIX.

<sup>2</sup> Sally White, Anna, soror... *au-delà de toutes les contradictions*, op. cit., p. 477.

<sup>3</sup> Anne-Yvonne Julien, *Marguerite Yourcenar, Du Mont-Noir aux Monts-Déserts*, op. cit., p. 126.

<sup>4</sup> Monique Gantrel, Anna, soror... *ou « le plaisir du texte »*, op. cit., p. 55.

<sup>5</sup> Patrick de Rosbo, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, op. cit., p. 72.

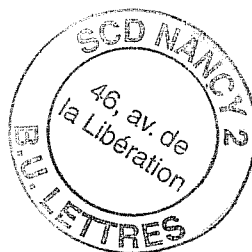
<sup>6</sup> Michèle Joly, *La culture grecque dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, in *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, op. cit., p. 153.

<sup>7</sup> Marguerite Yourcenar, Denier du rêve, op. cit., p. 280.

<sup>8</sup> Marguerite Yourcenar, Anna, soror..., op. cit., p. 890.

Syrien<sup>1</sup>, ou celle de Zénon dans la forêt d'Houthuist<sup>2</sup>. Pour les philosophes présocratiques, Empédocle et Héraclite, « l'harmonie, dans l'union des contraires, est produite par le « cosmos », ordre harmonieux »<sup>3</sup>.

Saisis dans une « réalité topique (...) étroitement liée au lieu et au temps »<sup>4</sup>, celle du 21 avril 1933 à Rome dans Denier du rêve, celle de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle à Naples et en Flandre espagnole dans Anna, soror..., les deux récits accomplissent tous deux une forme d'« acheminement vers le sacré (...) d'accès à un degré mystique de l'existence »<sup>5</sup>, à travers Massimo et Clément Roux dans le premier, puis à travers Valentine et Anna qui atteignent toutes deux « le lieu où tout se rejoint (...) où la terre (elle-même) se souvient »<sup>6</sup>, le cœur d'une quête incandescente ou phosphorescente dont « la luminosité diffuse et fluide n'est qu'une appréhension de la palpitation de l'invisible »<sup>7</sup>. Le triangle auquel Marguerite Yourcenar confiait « l'expression de la diversité prismatique de la vie »<sup>8</sup> s'est transformé en cercle « où cristallise l'universelle harmonie »<sup>9</sup> selon la devise de Zénon : « *Unus ego et multi in me* »<sup>10</sup>.



<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, op. cit., p. 402.

<sup>2</sup> Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au Noir*, op. cit., p. 585.

<sup>3</sup> Michèle Joly, *La culture grecque dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, in *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, op. cit., p. 148.

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 938.

<sup>5</sup> Anne-Yvonne Julien, *Marguerite Yourcenar, Du Mont-Noir aux Monts-Déserts*, op. cit., p. 14.

<sup>6</sup> Marguerite Yourcenar, *Anna, soror...*, op. cit., p. 909 et p. 890.

<sup>7</sup> Didier Course, *Expression baroque et récit à la française dans Anna, soror...*, op. cit., p. 36.

<sup>8</sup> Laura Brignoli, *Marguerite Yourcenar et l'esprit d'analogie*, op. cit., p. 72.

<sup>9</sup> Michèle Berger, *Nathanaël et Valentine : la verticalité*, op. cit., p. 173.

<sup>10</sup> Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au Noir*, op. cit., p. 699.