

ORDRE ET TRANSGRESSION, L'ÉCRITURE "RELIGIEUSE" DE MARGUERITE YOURCENAR

par Enrica RESTORI (Parme)

Tout d'abord je voudrais m'arrêter sur le titre de mon exposé. Je prends ici le mot "ordre" aussi bien dans le double sens de structure et de disposition impérative manifestant la volonté d'une autorité, que dans le sens étymologique du terme latin : ordre des fils dans la trame. Le mot "transgression" est pris dans le sens étymologique de passer outre, entrer, et ethnologique, le fait de contrevenir à une loi, un interdit. Par contre, de l'adjectif "religieux" je retiens seulement le sens étymologique que Marguerite Yourcenar elle-même souligne dans *Les Yeux ouverts*, "ce qui relie" [1].

Le réseau

Il suffit de lire les entretiens avec P. de Rosbo et M. Galey pour comprendre le rôle fondamental que le sacré joue dans la conception yourcenarienne de la vie et de l'écriture. En lisant son œuvre on y relève en effet l'importance centrale de la polarité du sacré dans la structure thématique : la mort et la naissance, l'expérience sensuelle – surtout dans les formes transgressives de l'homosexualité et de l'inceste – comme autant d'ouvertures ou *ruptures de niveau*, [2] se chargent d'une valeur initiatique.

De même que pour l'alchimiste matière et Pierre Philosophale coïncident, pour l'artiste qui manie les symboles "tout est autre" : "Après tout, cet oiseau était peut-être un ange", se demande l'écrivain dans *Les Yeux ouverts* (p. 40). Et encore "toute vie signifie", écrit l'auteur de *Souvenirs pieux* [3]. L'écriture, ainsi qu'elle la pratique, est un moyen de

[1] M. Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, le Centurion, 1980, p. 39. Pour toute référence à cet ouvrage j'utiliserai le sigle YO.

[2] Cf. M. ELIADE, *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, 1969, notamment le cinquième paragraphe du premier chapitre.

[3] M. Yourcenar, *Souvenirs pieux*, dans *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, 1991,

dépassement du moi par un constant effort de “dépersonnalisation”^[4], et un instrument pour entrer et mettre en contact avec l’Autre à travers la “sympathie”, “cette “*magie sympathique* qui consiste à se transporter en pensée à l’intérieur de quelqu’un”, selon la définition qu’elle en donne dans les “Carnets de notes de *Mémoires d’Hadrien*”^[5]. De cette façon, l’écriture yourcenarienne *relie* en dépassant les barrières de l’espace-temps et des espèces. D’étranges coïncidences se tissent alors à l’intérieur de la trame entre personnage et personnage et entre ces derniers et leur créateur. C’est un fil subtil mais tenace de sympathie qui broche les siècles et qui, même en reliant différents aspects de l’humain et des moments historiques divers, jamais ne se contredit, soutenu par la cohérence d’une pensée vaste et unique. Ce “courant sympathique”, né du rapport entre écrivain et personnage, s’étend ainsi progressivement dans un réseau de rapports et d’échos dont résonne l’œuvre entière. Dans ce courant s’insère le lecteur, c’est sa façon à lui de “sortir du siècle”, et d’arrêter, l’espace d’une lecture, l’écoulement du temps^[6].

A l’idée de la vie comme réseau de rapports, fruits d’un devenir cosmique qui relie tous les êtres, où rien de ce qui a été ne peut se perdre, correspond l’image du filet que Marguerite Yourcenar évoque indirectement en se penchant sur l’abîme vertigineux des ancêtres :

L’angle à la pointe duquel nous nous trouvons bée derrière nous à l’infini. [...] C’est de la terre entière que nous sommes les légataires universels^[7].

A cette image fait écho celle du monde-arbre chez un “mystique de la matière” tel que Roger Caillois :

La même trame gouverne souterrainement la nature entière. Personne ne sait la place qu’il y occupe^[8].

p.806. Pour les citations tirées de cette œuvre, j’utiliserai le sigle SP.

[4] P. de ROSBO, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris, Mercure de France, 1980, p. 166.

[5] M. Yourcenar, *Mémoires d’Hadrien*, dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, 1982, p. 526 (sigle MH).

[6] Cf. M. ELIADE, *op. cit.*, en particulier le dixième paragraphe du quatrième chapitre.

[7] M. Yourcenar, *Archives du Nord*, dans *Essais et mémoires*, *op. cit.*, pp. 973-974 (sigle AN).

[8] R. CAILLOIS, *Pierres*, Paris, Gallimard, 1971, p. 102.

Ordre et transgression, l'écriture "religieuse" de M. Yourcenar

Avec l'humilité et la patience de la tisserande, selon la définition de Nadia Fusini^[9], Marguerite Yourcenar travaille pour récupérer la trame souterraine qui relie les êtres entre eux et le monde des vivants à celui infiniment plus vaste des morts. La mort "doux oiseleur"^[10] ne fait que prolonger alors les filets de la vie, ces mêmes filets dans lesquels reste emprisonnée Sappho au moment de son suicide manqué^[11]. Dans *Feux* au réseau labyrinthique des vivants correspond – presque sans solution de continuité – une image aussi labyrinthique de la mort, puisque "comme pour la femme asphyxiée dans le vestibule de sa maison de Pompéi, la mort ne fait que prolonger dans l'autre monde les corridors de la fuite"(F., p. 1057). Les "détours de l'éternité" deviennent alors des "corridors de métro" ou "des galeries de mine"(*ibid.*, p. 1055).

L'aspect rhizomatique du labyrinthe que la critique a relevé dans *Souvenirs pieux*, où chaque point peut être relié à un autre, pourrait, à mon avis, s'étendre à l'œuvre yourcenarienne dans son entier, qui – comme le III^e chapitre d' *Archives du Nord* – se situe sous le signe du "réseau"^[12]. Des coïncidences mystérieuses relient réel et imaginaire, passé et présent, à l'intérieur du labyrinthe, jusqu'au point où la progression temporelle perd son poids dans une sorte de miraculeuse victoire sur le temps : "Le temps et les dates ricochent comme le soleil sur les flaques et sur les grains de sable"(SP., p. 266). La page bien connue de *Souvenirs pieux* consacrée à la promenade d'Octave Pirmez sur la plage d'Ostende, montre l'épaisseur du labyrinthe yourcenarien :

Les lignes qui s'intersectent entre cet homme nu [Zénon] et ce monsieur en complet blanc [Octave] sont plus compliquées que celles d'un fuseau horaire (SP, p. 880).

Dans un va-et-vient incessant de correspondances, où il est impossible de retrouver un centre ou une progression hiérarchique, le visage de l'écrivain se disperse le long des siècles et s'efface dans les traits des personnages au point que les similitudes retrouvées avec les ancêtres "s'effilochent [...], cessent d'être autre chose que des ressemblances

[9] N. FUSINI, "Un uomo anonimo contro la morte. la narrazione morale della tessitrice Yourcenar", *Il Manifesto*, 23 novembre 1983, p. 7.

[10] M. Yourcenar, *Les Charités d'Alcippe*, Paris, Gallimard, 1984, p. 16.

[11] M. Yourcenar, *Feux*, dans *Œuvres romanesques*, op. cit., pp. 1132-33, (sigle F).

[12] Cf. F. KAUCISVILI MELZI D'ERIL, *Il sole nero*, Milano, Guerini e Associati, 1987, en particulier les chapitres suivants : "Il rizoma di Deleuze-Guattari" et "Il labirinto della Yourcenar".

telles qu'il y en a entre toutes les créatures ayant existé" (*ibid.*, p. 806). Il ne me semble pas exagéré alors de définir comme "religieuse" l'écriture yourcenarienne, au sens étymologique où l'écrivain entend le mot :

Il s'agit de relier l'homme à tout ce qui a été, et sera, et non pas à une mode d'un jour (YO, p. 39).

Son œuvre, puisant constamment au chaos pour se structurer en cosmos, comme les acrobaties à mi-ciel de Sappho, se situe à la charnière des deux dimensions et se fait rite d'ouverture et de passage.

Les seuils

De façons différentes, chacun attiré par son vertige, les protagonistes yourcenariens sont des *transgresseurs*, ils franchissent des seuils et, presque tous, celui de la mort. Roger Caillois nous éclaire encore à ce propos :

Deux vertiges attirent l'homme, quand l'aisance et la sécurité ne le satisfont plus, quand lui pèse la sûre et prudente soumission à la règle. Il comprend alors que celle-ci n'est là que comme une barrière, que ce n'est pas elle qui est sacrée, mais ce qu'elle met hors d'atteinte et que connaîtra et possédera seul celui qui l'aura dépassée ou brisée. La limite une fois franchie, il n'est pas de retour possible. Il faut marcher sans cesse dans la voie de la sainteté ou dans celle de la damnation, que joignent brusquement d'imprévisibles chemins de traverse^[13].

Il y a une série d'expériences que je définirais comme *points-seuil* dans la vie des personnages yourcenariens, c'est-à-dire des ouvertures, des ruptures de niveau entre la dimension profane et celle, qui chez l'écrivain reste toujours anonyme, du sacré : le rêve, l'amour et l'expérience sensuelle, la maladie et la souffrance, et, finalement, la mort. C'est l'expérience de "l'être ouvert", selon la définition de Bataille^[14], révélation de la continuité de l'être et rupture des limites individuelles.

L'une de ces ouvertures est constituée par le rêve, dont Marguerite Yourcenar souligne à plusieurs reprises l'affinité avec le symbole poétique et l'on sait que la poésie "mène à la confusion des objets distincts", c'est-à-dire "à la mort et par la mort, à la continuité : la poésie est l'éternité. C'est la mer allée avec le soleil"^[15]. De la même façon

[13] R. CAILLOIS, *L'Homme et le Sacré*, Paris, Gallimard, 1970 (1e éd. : 1950), p. 70.

[14] G. BATAILLE, *L'Érotisme*, Paris, éd. de Minuit, 1957, pp. 299-300.

Ordre et transgression, l'écriture "religieuse" de M. Yourcenar

alors, le rêve, né de ce que Marguerite Yourcenar appelle "la sourde et lente vie de l'instinct qui continue à bruire en nous comme une source"^[16], peut devenir l'un des moments d'éternité dans la vie d'un individu^[17]. Comme le mythe et le symbole poétique ont la capacité de se charger de stratifications concentriques de sens, les différentes interprétations de la symbologie onirique se disposent concentriquement et à l'infini autour du rêve sans jamais l'épuiser. Chaque interprétation offre, à sa manière, une explication satisfaisante du mystère mais sans jamais en croiser le cœur : "sous des appellations diverses c'est toujours la même somme qu'on retrouve au fond du trébuchet" (SS, p. 1539). La protagoniste des *Songes et les Sorts* ne s'intéresse pas aux "billons" mais aux "pièces d'or" de son monde onirique, aux "rêves lyriques ou hallucinés" (*ibid.*) qu'elle définit aussi comme de type magique dans les entretiens avec M. Galey (YO, p. 105). Il "se détachent à l'emporte-pièce sur l'air pur de la nuit", "ils gardent [...] cette immobilité monumentale" (SS, p. 1540), caractérisés par "une certaine intensité des couleurs, une impression de solennité et de raréfaction mystérieuses, où il entre presque de la terreur, et quelque peu d'extase" (*ibid.*, pp. 1539-40). On retrouve dans cette description les caractéristiques du phénomène numineux ainsi que les présente Rudolf Otto : *majestas, mysterium tremendum et mysterium fascinans*^[18]. Selon Rudolf Otto, tout ce qui est irrationnel se manifeste avec des traits semblables au numineux et se prête à l'exprimer par analogie ; c'est le cas de l'art "magique oriental" dont Otto Fischer nous dit :

Des mystères profonds sont cachés et révélés à la fois dans ces représentations^[19].

On pourrait en dire autant des rêves magiques de Marguerite Yourcenar. La valeur sacrée de ces images oniriques est soulignée par la métaphore des "pierres météoriques" (SS, p. 1541) tombées du ciel intérieur du dormeur et par l'évocation de la source. Il s'agit de deux ruptures de niveau, de haut en bas et du bas vers le haut, selon les modalités

[15] *Ibid.*, p. 32.

[16] M. Yourcenar, *Les Songes et les Sorts*, dans *Essais et mémoires*, op. cit., p. 1538, (sigle SS).

[17] "Il est pourtant des songes si beaux et si majestueux qu'ils demeurent près de toi comme ton ange gardien. Ils sont l'un de tes moments d'éternité", *ibid.*, p. 1644.

[18] R. OTTO, *Il Sacro*, Bologna, Zanichelli, 1926, en particulier les chapitres II-IV et VII.

[19] J'ai traduit la citation suivante : "Dei misteri profondi giacciono nascosti e svelati alla stessa volta in queste raffigurazioni", *ibid.*, p. 105.

symétriquement opposées de la hiérophanie. Ces rêves-talisman, qui renferment le mystère de la rêveuse, révèlent et cachent en même temps les lois qui régissent son destin.

Pour Hadrien aussi le monde des songes est une source : “j’y possède pour un instant certains secrets qui bientôt m’échappent ; j’y bois à des sources” (MH, p. 512). Pour Zénon, le médecin, les rêves sont une matière d’étude parce que “ces jeux de l’esprit livré à lui-même pourraient surtout nous renseigner sur la manière dont l’âme perçoit les choses”^[20]. Pour tous les deux, la vie onirique a une étrange continuité avec la mort et s’intensifie à son approche. “Cette faculté de rêver, amortie depuis des années, m’a été rendue au cours de ces mois d’agonie” (MH, p. 512), dit Hadrien. Selon l’empereur, chacun dans le sommeil franchit temporairement le seuil qui le sépare du néant.

La maladie aussi est une *ouverture*. A Vienne, après une profonde crise psycho-physique, Alexis aura par son “corps étonné de revivre, [sa] seconde révélation de la beauté du monde”^[21]. L’agonisant sait : “le premier venu peut mourir tout à l’heure, mais le malade sait qu’il ne vivra plus dans dix ans” (MH, p. 288), constate Hadrien. La maladie éclaircit la vue de l’empereur de façon qu’il peut dire : “Comme le voyageur qui navigue entre les îles de l’Archipel voit la buée lumineuse se lever vers le soir, et découvre peu à peu la ligne du rivage, je commence à apercevoir le profil de ma mort” (*ibid.*, p. 289).

La mort, “cette grande incertitude noire”^[22], est spatialisée, elle a un *profil*, on y *entre* “les yeux ouverts”. Pour Zénon c’est une *porte* qui *s’ouvre* ; libération et connaissance, c’est le premier degré de son parcours initiatique. Ce sont la maladie et la conscience de la mort prochaine, selon Léo Belmonte, qui donnent à Nathanaël, qu’il juge un “quasi-ignare”, “ses lueurs de compréhension” (HO, p. 999). Nathanaël nous est montré allant à la rencontre de sa mort dans une aube qui emplit l’horizon : “tout semblait orient”^[23], image qui résonne comme un écho lointain du “jour aveuglant” dans lequel se résorbe la nuit à la mort de

[20] M. Yourcenar, *L’Œuvre au Noir*, dans *Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. 794 (sigle ON).

[21] M. Yourcenar, *Alexis* dans *Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. 51 (sigle A).

[22] SS, p. 1533. Il vaut la peine de rappeler que dans la première édition Marguerite Yourcenar parlait de “cette grande certitude noire”, Paris, Grasset, 1938, p. 9.

[23] M. Yourcenar, *Un homme obscur*, dans *Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. 999 (sigle HO).

Ordre et transgression, l'écriture "religieuse" de M. Yourcenar

Zénon (ON, p. 833). Et comment ne pas rappeler le mystérieux sourire des morts yourcenariens, qui ont chèrement acquis une connaissance définitive. Le sourire "dur et triomphant" de Vittoria Colonna que Michel-Ange a vu "s'enorgueillir d'avoir franchi la mort"^[24], le "sourire presque dédaigneux et presque tendre" de donna Valentine^[25], celui d'Emmanuel d'Olinsauve dans *La Nouvelle Eurydice*^[26], pour arriver au "pli fier" de la bouche de Fernande dans *Souvenirs pieux* (p. 733).

Mais si le rêve et la maladie entrebâillent les portes du mystère qui s'ouvre tout grand dans la mort, la passion aussi est connaissance et révélation sacrée du corps humain. Il nous suffit de citer ce fragment de *Feux* :

Posséder, c'est la même chose que connaître : l'Écriture a toujours raison. L'amour est sorcier : il sait les secrets ; il est sourcier : il sait les sources. [...] l'amour sait ; il épelle la chair. Il faut jouir d'un être pour avoir l'occasion de le contempler nu. Il m'a fallu t'aimer pour comprendre que la plus médiocre ou la pire des personnes humaines est digne d'inspirer là-haut l'éternel sacrifice de Dieu (F., p. 1102).

Lieu de révélations sacrées, le corps devient alors hostie comme Penthésilée face à Achille "envahi par l'amour qu'on trouve au fond de la haine" (*ibid.*, p. 1072). Le corps, trésor caché, noyau de lumière, devient *Amande* avec la jeune fille protagoniste de la nouvelle *Maléfice*, qui porte ce nom ; son corps était "mince, blanc, lisse comme un noyau que l'écorce aurait cessé de cacher, semblait à la fois contenir et exposer la mort à la façon d'un ostensor"^[27]. Le corps *ouvert*, mis à nu, d'Amande fait penser aux victimes sacrificielles des rites païens où la nudité anticipe le dépouillement définitif de la mort prochaine^[28]. Et rappelons encore le corps "vivant ciboire" du poème *Hospes comesque*, où le cœur ne cesse de se transmuter^[29].

[24] M. Yourcenar, *Sixtine*, dans *Essais et mémoires*, *op. cit.*, p. 287.

[25] M. Yourcenar, *Anna soror...*, dans *Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. 866.

[26] M. Yourcenar, *La Nouvelle Eurydice*, Paris, Grasset, 1931, p. 232.

[27] M. Yourcenar, "Maléfice", *Mercur de France*, 1er janv.-1er fév. 1933, CCXLI, p.127.

[28] G. BATAILLE, *op. cit.*, p. 25 : "La mise à nu, envisagée dans les civilisations où elle a un sens plein, est, sinon un simulacre, du moins une équivalence sans gravité de la mise à mort".

[29] M. Yourcenar, *Les Charités d'Alcippe*, *op. cit.*, p. 20.

La transgression

Nous avons parlé tout à l'heure de transgression dans le sens étymologique du mot, franchir des seuils, mais les héros yourcenariens sont souvent des transgresseurs aussi dans le sens ethnologique du terme : ils transgressent des lois sociales ou morales, ils franchissent les règles de la communauté. La transgression devient alors le trait marquant de ces personnages : d'Alexis à cause de son homosexualité, de Marcella par sa tentative de tuer le dictateur, de Zénon parce que, au nom de la connaissance, il refuse toute barrière idéologique et sa mort ne sera qu'une transgression suprême, d'Anna et de Miguel par leur passion incestueuse, et puis il y a la longue série des transgresseurs mythiques de *Feux* : Phèdre, Achille travesti, Antigone, Marie-Madeleine, Clytemnestre. Par contre, Hadrien et Nathanaël échappent, de façons différentes, à l'antinomie ordre/transgression ; Hadrien par sa culture et son rôle d'empereur, Nathanaël par son *opacité* primordiale. Le sens de la limite et le désir de la dépasser, de franchir le seuil qui sépare le cosmos du chaos, sont vécus par Hadrien – amateur raffiné de la civilisation grecque mais aussi guerrier fasciné par le dépaysement des étendues barbares – comme les deux aspects d'une même nature qui conjugue en soi ces tendances opposées dans un ordre supérieur et trop vaste pour être à la mesure de l'homme, mais dont l'intelligence humaine n'est que l'expression la plus lucide et consciente :

l'autorité que j'exerçais était moins un pouvoir qu'une mystérieuse puissance, supérieure à l'homme, mais qui n'agit efficacement qu'à travers l'intermédiaire d'une personne humaine (MH, p. 422).^[30]

Sa responsabilité d'empereur le fait naturellement pencher du côté de la mesure et de la loi. Il collabore à construire et multiplier les formes de la nature (*ibid.*, p. 398), conscient que "les catastrophes et les ruines viendront ; le désordre triomphera, mais de temps en temps l'ordre aussi" (*ibid.*, p. 513). Il sait qu'à la Rome historique survivra la Rome symbolique des valeurs morales et civiles en tant qu'expression la plus accomplie du principe harmonique qui règle l'univers. Si Hadrien est

[30] A propos du personnage d'Hadrien il faut rappeler les études de Rémy Poignault et notamment *Le personnage d'Hadrien dans Mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar, Littérature et Histoire*, Université de Tours, 1982, et "Des livres de Phlégon à *Mémoires d'Hadrien*", dans *Marguerite Yourcenar : Biographie, Autobiographie*, Actes du Colloque de Valencia (octobre 1986), Universitat de Valencia, 1988.

Ordre et transgression, l'écriture "religieuse" de M. Yourcenar

l'homme-dieu dans la plénitude de sa condition d'empereur, à l'autre extrémité de la parabole humaine, Nathanaël, "un homme obscur", échappe à toute antinomie morale par son opacité même qui fait de lui un être *élémentaire*, c'est-à-dire irréductible aux jugements de valeurs ordinaires :

Nathanaël ne savait trop ce que c'était qu'un brave homme, ni ce qui peut plaire ou déplaire à Dieu (HO, p. 922).

Mais si Hadrien et Nathanaël sont au-dessus ou en dehors de l'antinomie ordre/transgression, d'autres personnages de la trilogie familiale *Le Labyrinthe du monde* sont impliqués dans cette dialectique et fascinent l'écrivain par leur charge transgressive vis-à-vis de la société et de la morale de leur temps : l'oncle maternel Rémo dont les théories matérialistes, les utopies radicales et le mysticisme impersonnel "restent pour la mère bien-pensante et le prudent frère aîné les symptômes d'une maladie qu'ils n'ont pas su soigner" (SP, p. 185) et qui l'amènera au suicide, Michel de Crayencour, cet homme pour qui "rien d'humain ne devrait nous être étranger" (*ibid.*, p. 347), considéré comme la brebis galeuse de la famille, et encore Egon de Reval le musicien aux penchants homosexuels de *Quoi ? L'Eternité*, dont l'histoire inspirera à l'écrivain le personnage d'Alexis. Et c'est à la transgression sexuelle que je voudrais m'arrêter plus longtemps parce que, étant intimement liée à la réalité du corps, elle est depuis toujours la plus riche d'implications avec le sacré et parce qu'elle me semble un trait assez commun aux personnages yourcenariens, donc significatif et digne d'attention. Etant donné l'impossibilité d'aborder de façon exhaustive un thème qui dépasse décidément les limites de mon exposé, je laisserai intentionnellement de côté la transgression incestueuse, d'une part parce que l'histoire d'Anna et Miguel mérite une étude plus approfondie et je sais que d'autres interventions porteront sur ce sujet, de l'autre, parce que, avec Caillois, on pourrait considérer l'inceste comme une sorte d'homosexualité mystique^[31]. D'ailleurs, la ressemblance androgyne du couple Anna-

[31] R. CAILLOIS, *L'Homme et le Sacré*, op. cit., p. 100. Le même principe de l'identité de nature est à la base de l'amour gémellaire dont parle Dominique Fernandez à propos des *Météores* de M. Tournier : "Selon Tournier, seuls des jumeaux sont capables de perfection dans l'amour, parce qu'ils ramènent l'autre au même, nient le devenir et le temps qui minent le couple hétérosexuel, et réalisent la plénitude d'une union retranchée du monde, éternellement pure et stérile. [...] L'homosexuel [...] tend comme le jumeau à un amour refermé sur lui-même" : D. FERNANDEZ, *Le Rapt de Ganymède*, Paris, Grasset, 1989, p. 289.

Miguel et la théorie de l'amour du *Banquet* de Platon ne contredisent pas cette hypothèse ; c'est toujours l'amour de ceux qui au début étaient une même chose, c'est la nostalgie de ceux qui se ressemblent. Je me bornerai alors à l'expérience homosexuelle et notamment au personnage d'Alexis. Pour des raisons évidentes, dues à la culture et à l'époque, l'amour d'Hadrien pour Antinoüs ne peut nullement être perçu comme transgressif. L'homosexualité de Zénon, par contre, a la valeur d'un défi ; il y entre le goût du secret et du danger, le refus de l'hypocrisie et des conditionnements sociaux^[32]. Comme Dominique Fernandez l'a souligné, la préférence homosexuelle de Zénon est le fruit "d'un choix mental" manifestant "une volonté générale d'hérésie qui touche à bien d'autres domaines que celui des mœurs"^[33]. Le médecin alchimiste, dans son combat contre le préjugé, pratique une homosexualité non exclusive mais "conquérante et dominatrice"^[34], au contraire, Alexis engage un dur combat intérieur dans la vaine tentative de renier sa vraie nature pour se conformer à la morale dominante. Dans sa préface à *Alexis*, en parlant des "prohibitions" et des "obstacles" qui *barrent* "le monde des réalités sensuelles" (A., p. 4), Marguerite Yourcenar souligne indirectement la charge sacrée de la sexualité. Elle parle de "superstition verbale" (*ibid.*) entre époux et c'est contre ce formalisme conventionnel qu'elle s'inscrit. La transgression de l'interdit devient alors un trait caractéristique de ses personnages, presque un trait de noblesse qui se passe volontiers de toute explication scientifique ; cela explique aussi la méfiance de la romancière vis-à-vis de la psychanalyse, qui, selon elle, prétend rendre compte de "faits qui se passent peut-être de ce genre de motivation" (*ibid.*, p. 6)^[35].

Alexis s'engage dans son labyrinthe intérieur essayant de *dénouer* plutôt que de rompre le "filet d'incertitudes et de contraintes" (*ibid.*, p. 5)

[32] "Moi, dit Zénon, je goûte par-dessus tout ce plaisir un peu plus secret qu'un autre, ce corps semblable au mien qui reflète mon délice, [...] cette accointance qui ne se justifie point hypocritement par la perpétuation de la société humaine, [...] et à quoi, s'il s'y mêle quelque amour, ce n'est point parce que m'y ont disposé à l'avance les ritournelles en vogue..." (ON, p. 649). Et encore, à propos des plaisirs charnels : "Ceux qu'il avait préférés étaient les plus secrets et les plus périlleux" (*ibid.*, p. 694).

[33] D. FERNANDEZ, *op. cit.*, p. 277.

[34] *Ibid.*, p. 279.

[35] En soulignant l'originalité de Zénon par rapport à d'autres personnages homosexuels de la littérature du XXe siècle, Fernandez affirme que "l'*Œuvre au Noir* renverse d'un bond les piétinements de Freud et les bégaiements de la psychanalyse à la recherche attardée d'une étiologie de la *perversion*" (*Le Rapt de Ganymède, op. cit.*, p. 279).

dans lequel il est pris. Sa longue lettre est le compte rendu et en même temps la dernière étape de son initiation. Les expressions qui soulignent cet aspect sont nombreuses, citons-en quelques-unes : "ces lignes qui m'auront tant coûté. S'il est difficile de vivre, il est bien plus malaisé d'expliquer sa vie"(ibid., p. 9). Il définit son explication comme "humiliante". La lettre se présente donc dès le début comme une *épreuve* difficile, il emploie des expressions telles que : "m'obliger à", "le courage me manque" (ibid., p. 10). A la fin de ce parcours lent et pénible, le long duquel il ne coupe jamais les mailles du filet qui le rattachent à sa lignée et à sa culture, l'acceptation de ses penchants et de sa nature d'artiste sera plus totale : "écrire ma vie me confirme en moi-même" (ibid., p. 76), dit-il à la fin.

Les éléments de rupture dans son récit sont toujours contrebalancés par un désir de continuité. Pour parler de soi il remonte aux ancêtres, il s'arrête longuement sur sa maison natale, dont je voudrais souligner le parallélisme avec son corps refusé :

je suppose qu'elle avait été bâtie pour y donner des fêtes (au temps où l'on donnait des fêtes) par la fantaisie d'un aïeul qui voulait montrer du faste. Toutes les maisons du XVIIIe siècle sont ainsi : il semble qu'elles soient construites pour la réception des hôtes [...]. On comprend bien qu'elles ont été conçues pour des pays beaucoup plus tièdes, et par des gens qui prennent plus facilement la vie (ibid., p. 14).

C'est l'évocation d'un climat culturel, le XVIIIe siècle, et, indirectement, d'une certaine joie de vivre païenne qu'Alexis découvrira lors de sa première rencontre avec la volupté^[36]. La correspondance entre Alexis, la maison et l'aïeul qui l'avait fait bâtir est reprise dans la remarque suivante :

L'aïeul dont je vous parlais tout à l'heure avait voulu que les pièces fussent spacieuses afin que la musique y-sonnât mieux. Il aimait la musique. 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 (ibid., pp. 14-15)).

[36] A propos de la maison de Woroino, il faut rappeler l'étude de C. Frederick et Edith R. FARRELL, "The House : Image and Reality in *Alexis*", dans *Marguerite Yourcenar in counterpoint*, University Press of America, Lanham, New York, London, 1983, pp. 13-25.

De cet aïeul, sorti de la monotonie de son milieu, transgresseur par rapport à la famille et à la société, Alexis n'a peut-être pas hérité le goût de la musique seulement ; dans l'expression "autre chose" la diversité d'Alexis n'est-elle pas déjà inscrite ? Il se peut que le musicien soit alors une des réactualisations possibles d'une tendance à la transgression obscurément et inextricablement mêlée au monotone respect des limites, dans un ordre qui répond aux lois du hasard et des infinies combinaisons des gènes. Ce sont les lois auxquelles se soumet Hadrien en acceptant l'"intermittente immortalité" de la "Rome éternelle".

C'est en effet une bien étrange façon de parler de soi et d'expliquer l'origine de ses penchants que de s'arrêter à tant de considérations sur un passé qui ne lui appartient pas. Alexis souligne l'importance de la *monotonie* dans laquelle il a vécu son enfance, car "seul, le perpétuel recommencement des mêmes choses finit par nous imprégner d'elles" (*ibid.*, p. 15). L'insistance sur le poids du passé^[37] qui peut paraître un escamotage pour "gagner du temps" (*ibid.*, p. 18) et différer l'aveu, comme le remarque l'auteur de la lettre, se révèle plutôt une tentative d'inscrire sa propre diversité dans l'"ordre des choses". Juste au moment où il quitte définitivement sa famille il sent le besoin d'affirmer la continuité des liens du sang.

Un autre élément qui dépouille ses penchants de toute valeur transgressive est l'évocation de la *nature* aussi bien en tant qu'ensemble des propriétés qui définissent un être et principe organisant les choses existantes selon un certain ordre (*Petit Robert*) que comme décor pas du tout casuel de la révélation sacrée de la volupté, révélation qui aura lieu en pleine campagne et au "grand jour". La nature, silencieuse et discrète, est présente – comme un leitmotiv en sourdine – à des moments significatifs dans la vie d'Alexis. A Woroino, ne sachant que dire, il offrait des fleurs aux enfants tziganes qu'il aimait. Dans sa triste chambre à Vienne, les lilas de la princesse Catherine l'ont aidé à guérir. Dans la grisaille de la ville et de la vie, "il est des moments où il suffit d'un arbre, dépassant une muraille, pour nous rappeler que des forêts existent" (*ibid.*, p. 51), écrit-il à Monique. Cette même nature, que sous la forme de nécessité il appelle à témoin de son innocence, est le décor de sa première rencontre avec la beauté. La banalité de l'événement n'est qu'apparente. La sacralité, qui pourrait paraître absente, y est toutefois présente en

[37] "Nous vivons, Monique ; chacun de nous a sa vie particulière, unique, déterminée par tout le passé, sur lequel nous ne pouvons rien, et déterminant à son tour, si peu que ce soit, tout l'avenir" (A, pp. 18-19).

Ordre et transgression, l'écriture "religieuse" de M. Yourcenar.

filigrane dans sa forme mythologique. L'allusion au mythe classique est inévitable, étant donné le nom du protagoniste :

C'était un matin comme tous les matins possibles, ni plus lumineux, ni plus voilé. Je marchais en pleine campagne, dans un chemin bordé par des arbres ; tout était silencieux comme si tout s'écoutait vivre (*ibid.*, p. 31).

Ce moment presque de suspense nous fait penser au calme précédant les hiérophanies méridiennes dont étaient victimes les pasteurs de la Grèce ancienne et dont Marguerite Yourcenar se souviendra dans la nouvelle *L'homme qui a aimé les Néréides*^[38]. Après tout le vagabond tzigane, peut-être bon musicien, ne pourrait-il pas être une sorte de Pan du XXe siècle ? Si Panégyotis, sorti pour aller chercher le vétérinaire, a par hasard rencontré les déesses nues, Alexis peut aussi bien protester de son innocence :

j'allais, je n'avais pas de but ; ce ne fut pas ma faute si, ce matin-là, je rencontrais la beauté... (*ibid.*, p. 31)

Et sur les points de suspension avec lesquels se ferme, ou mieux, s'ouvre cette constatation on doit s'arrêter, car – en paraphrasant le passage conclusif de *L'Œuvre au Noir* – "c'est aussi loin qu'on peut aller" dans l'explication de l'inexplicable. L'aveu d'Alexis ne peut qu'être alors *circonlocution* infinie au bord du mystère. D'autre part si Panégyotis est condamné au mutisme, le musicien aura à sa disposition la langue des dieux.

L'expérience sensuelle d'Alexis, en tant qu'expérience sacrée, marque en lui un changement d'état, une ouverture au monde :

l'on eût dit que ma sensibilité, n'étant plus bornée à moi seul, se fût dilatée dans les choses (*ibid.*, p. 32).

Il éprouve une sensation de puissance, il parle de "facilité" et de "légèreté". Il est en harmonie avec le monde, paradis retrouvé enfin, où la musique devient sa langue véritable (*ibid.*). La musique donc, en tant que

[38] Sur le thème des divinités méridiennes séduisant les pasteurs et provoquant la folie, le mutisme ou la cécité, cf. R. CAILLOIS, "Les Démons de midi", mémoire présenté à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes en 1936 et publié dans la *Revue de l'Histoire des Religions*, LVIII, 1937, p. 115 (traduction italienne par A. Pelissero, *I demoni meridiani*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988).

langage de la Nature restaurée (dans le sens nietzschéen), sera refusée et refusée autant que son corps après le mariage avec Monique^[39]. L'acceptation de sa nature, qui est Nature, passera donc forcément par la redécouverte libératoire de son art (*ibid.*, pp. 72-75).

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 préchrétienne, "tout bonheur est une innocence" (*ibid.*, p. 32). La soumission aux lois de la nécessité dont l'instinct n'est qu'une manifestation, l'humble acquiescement qui à un certain moment fait dire à Alexis "je ne suis qu'un exécutant, je me borne à traduire" (*ibid.*, p. 16), c'est sa façon à lui de se faire accepter tel qu'il est. En universalisant en quelque sorte sa diversité il la dépouille de toute charge transgressive et il l'intègre à la nécessité des choses :

En ce moment, où je parais m'éloigner de la nature, il me faut la louer d'être partout présente, sous la forme de nécessité. Le fruit ne tombe qu'à son heure, lorsque le poids l'entraînait depuis longtemps vers la terre (*ibid.*, p. 31)^[40].

A cette "liberté d'acquiescement" – j'emprunte l'expression à Hadrien – correspond sur le plan stylistique, ainsi que la critique l'a déjà si bien mis en évidence, l'emploi massif des maximes et des généralisations qui donnent à la lettre un ton sentencieux^[41].

Une question s'impose alors qui me paraît légitime : n'est-il pas au moins paradoxal que le transgresseur parle le langage de l'Autorité ? L'humilité ne serait-elle qu'apparente ? Que se cache-t-il vraiment derrière cette volonté de ne pas rompre avec le passé, avec la lignée.

[39] Cf. M. MONTINARI, *Nietzsche*, Firenze, Sansoni, p. 22.

[40] L'image du fruit revient aussi chez Zénon pour souligner l'aspect naturel de l'homosexualité : "peut-être ce choix tenait-il à des appétences aussi simples et aussi inexplicables que celles qu'on a pour un fruit plutôt que pour un autre" (ON, p. 694).

[41] Cf. V. DECROOS, "Maximes et autobiographie dans *Alexis ou le Traité du vain combat* de Marguerite Yourcenar", *Revue des langues vivantes*, XLII, 1976, pp. 469-481 ; M. DELCROIX, "*Alexis ou le Traité du vain combat* : un roman épistolaire de Marguerite Yourcenar", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, XXIX, mai 1977, pp. 223-241 ; J. LIETZ, "Maxime und Bekenntnis. Bemerkungen zu *Alexis ou le Traité du vain combat* von Marguerite Yourcenar", *Gestaltung-Umgestaltung. Beiträge zur Geschichte der romanischen Literaturen*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1990, pp. 163-164.

Ordre et transgression, l'écriture "religieuse" de M. Yourcenar

N'oublions pas qu'Alexis quitte sa femme au moment où il est sûr d'avoir payé sa dette envers les ancêtres par la naissance de Daniel et, même s'il souhaite qu'il ressemble à Monique, il ne peut s'empêcher de se dire "qu'il était un Géra, qu'il appartenait à cette famille où les gens se transmettent précieusement des pensées si anciennes" (*ibid.*, p. 71). Le souci de continuité dont fait preuve le discours d'Alexis ne reflète-t-il pas un souci analogue chez l'auteur ? D'abord le choix du titre, le nom du protagoniste relie d'emblée le thème de l'homosexualité à la culture classique préchrétienne ; en libérant le sujet de toute notion de péché et en le situant dans une dimension originaire, païenne et comme édénique d'avant la chute.

Pour parler d'un sujet considéré, à l'époque, comme moralement et socialement interdit, Marguerite Yourcenar choisit donc de s'appuyer dès le début sur l'*Auctoritas* de la culture latine, en adoptant d'ailleurs un procédé déjà exploité par Gide. Au point de vue du style, le récit classique à la française, surchargé de maximes et d'expressions généralisantes, range lui aussi le discours du côté de l'ordre et de l'autorité. Le recours au passé pour parler du présent, qui est – à mon avis – un trait caractéristique de l'auteur, relève d'une sorte d' "*horror vacui*" qui pousse au dépassement de toute solution de continuité^[42].

Comme Alexis *dénoue* au lieu de *couper*, du même geste Marguerite Yourcenar s'engage dans le *labyrinthe du monde* suivant le *fil* de l'écriture, afin que rien ne soit perdu. Par les thèmes et le style extrêmement maîtrisé, la romancière intègre la transgression à l'ordre des choses et, ce faisant, elle la ritualise ; d'un geste éminemment *religieux*, elle intègre le chaos au cosmos.

[42] N. FUSINI, *Nomi*, Milano, Feltrinelli, 1986, p. 211.