ALEXIS ET *ANNA, SOROR...* ROMAN DES ORIGINES ET ORIGINES DU ROMAN

par Marie-Bernard CONSTANT (Martinique)

à Tsutomu Iwasaki

En réponse à la "Lettre ouverte aux lecteurs du Bulletin de la SIEY"[1], contre la perquisition journalistique de l'œuvre de la romancière[2], en réaction au grief *post mortem* que subit la traductrice de Virginia Woolf[3], cet article a pour objet d'interroger la vérité romanesque de l'œuvre de Marguerite Yourcenar, et, partant, d'évoquer la genèse de la création littéraire. Deux de ses courts récits de jeunesse serviront de champ d'investigation : *Alexis ou le Traité du vain combat* et *Anna, soror...* L'intérêt du premier, de par sa forme épistolaire, réside dans la mise en forme d'une authentique pragmatique énonciative inaugurale. La force du second, par son caractère anecdotique, est de peser comme fiction dans l'histoire réelle. Réunis, *Alexis* et *Anna* fournissent les matériaux susceptibles d'apporter les réponses au questionnement qui surgit, universellement, à l'origine de toute création, celui de "la vision que l'artiste se fait du monde et de la forme la plus apte à exprimer cette vision"[4].

Cette première préoccupation énonciative, portant sur la forme et le contenu, s'assortit, ici de façon aiguë, d'un second terme, à savoir le choix de la langue ou de son signifié connexe, la culture à valoriser ou à dévaloriser. À l'aune de ce dernier paramètre, l'on évalue un travail poétique, aux accents proprement valéryens, enraciné dans un savoir occidental parfaitement maîtrisé. Alexis (ou l'auteur lui-même) ne retient-il pas "ce doux français fluide du siècle de Versailles"? S'il

[1] Lettre publiée dans le *Bulletin de la SIEY*, 8, juin 1991, p. 23-28.

[2] J. SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, 1990. Le travail d'élucidation scientifique de Josyane Savigneau (la tentative de rapprochement analogique avec Michel Foucault) me paraît trop souvent céder devant la révélation d'éléments biographiques, plus ou moins intimes et sensationnels.

[3] J. SPALDING, "Virginia Woolf revue et corrigée", *Le Monde*, 18 janv. 1992, p. IV.

[4] J. ROUSSET, *Forme et signification*, Paris, J. Corti, 1986 (1e éd. : 1962).

valorise ainsi un Occident à son apogée classique, il ne le conteste pas moins au regard du destin des peuples de Bohême et de Sicile dont Alexis et Anna sont les descendants (ou les ascendants); peuples aux prises avec une volonté d'homogénéisation culturelle et religieuse de la part d'acteurs politiques tels que l'Allemagne et l'Espagne catholique. Cette contestation est le lieu d'un paradoxe. S'il y a chez Marguerite Yourcenar manifestement aveu à la culture occidentale, ne serait-ce que par l'usage implicite de ses motifs traditionnels, il n'y a pas moins désaveu de celle-ci par la volonté d'incarner son idéal ontologique dans des modèles orientaux. Vecteur de la prise de parole d'Alexis, ce paradoxe constitue le nœud gordien du système yourcenarien. Il en fournit aussi les éléments de cohérence. L'œuvre prend naissance dans le désir d'un ordre originel et original, retors au caractère irréductible de la parole poétique.

Notre propos sera donc d'énoncer les traces du désir et du paradoxe, d'articuler les termes de leur formulation et de leur dépassement, convaincue comme Dupin que la "Lettre gît derrière le langage"[5]. L'outil du sémioticien structuraliste aura servi à la description de ce langage[6].

L'analyse fonctionnelle de ces deux récits établit trois constats. Premièrement, le caractère fortement indiciel de ces deux textes institue les modalités de leur lecture ; le sens s'élucide au moyen d'une confrontation incessante entre la fiction et la réalité. Deuxièmement, les catégories discursives prévalent sur les catégories narratives. Cette priorité donnée au discours sur le récit connote la fiction d'une intention figurative et désigne, par là même, l'espace, le temps et la perspective du narrateur comme unités signifiantes. Troisièmement, le dispositif narratif et ses inférences mythologiques, de même que l'opération syntagmatique qui consiste à intervertir le réel et l'imaginaire posent le récit comme récit mythique[7], en amont duquel se dresse un mythe des origines, celui de l'androgyne. Ces considérations narratives placent les termes d'un système d'interprétation du monde ancré dans une herméneutique de l'être. De

[5] J. LACAN, "Le séminaire de *La Lettre volée*", dans *ÉcritsI*, Paris, Le Seuil, 1966.

[6] A. J. GREIMAS, *Du sens : Essais sémiotiques*, Paris, Le Seuil, 1970 ; *Du sens II : Essais sémiotiques*, Paris, Le Seuil, 1983. La sémiotique structurale a fourni la méthode de description du langage. Le symbolisme psychanalytique et magico-religieux a œuvré à l'interprétation.

[7] Les textes ont été par conséquent appréhendés comme récits mythiques sur le modèle d'approche fourni par Greimas.

plus, la pratique des textes mystiques dont Alexis, Anna et Miguel ont l'habitude conforte un code symbolique contenu dans l'inceste et l'homosexualité que le mythe des origines légitime.

Le premier constat entame la vieille querelle qui hante et fortifie en même temps toute l'histoire du roman : la dialectique de la vérité et du mensonge. Bien que stigmatisée avec fermeté par Marthe Robert[8], ce débat reste l'épine dorsale de la création romanesque que ne cessent de fragiliser, la prenant à la lettre, des lectures subjectives. "Dire la vérité pour un roman cela signifie faire vivre au lecteur une illusion et mentir être incapable de réussir cette supercherie". Si la question de la vérité romanesque se formule ici, sous la plume de l'écrivain péruvien, Vargas Llosa[9], de façon ludique, Yourcenar la connote d'une intention passionnelle. Celle-ci se mesure au ton agressif du paratexte et à la confidence *ad mortem* faite à Walter Kaiser[10] à propos de Nathanaël : "il serait une mise à l'épreuve de la maturité du lecteur". C'est que, sans doute, l'activité romanesque entretient des liens étroits tant avec la réalité objective, l'histoire, qu'avec le vécu de la romancière. En effet, la cohérence interne des deux récits répond à des opérations de fléchage historique. La trajectoire d'Alexis s'objectivise par l'évocation de la Montagne Blanche. Celle d'Anna chevauche le temps et l'espace de déploiement de la politique de l'Espagne de Philippe II. Par ailleurs, l'existence historique des personnages est attestée du fait de leur patronyme, tels les Montefeltro, les Lusignan, Vittoria Colonna, Ferrante d'Avalos, ou des types qu'ils incarnent : politiques (Don Alvare), culturels (Alexis et le Cardinal Ambrosio Caraffa) et sociaux (les moines "qui avaient étudié à Nola ou à Naples" (p. 857)). Ce réalisme historique et social formule un pacte d'objectivité autant qu'il témoigne de la fidélité de la romancière à l'histoire. Il ne comporte pas moins deux pièges. Le premier serait d'affilier la fiction yourcenarienne, en l'occurrence Alexis et Anna, au courant réaliste. On eût classé Alexis et Anna dans la catégorie romanesque du "Bâtard réaliste"[11] qui accepte la confrontation avec le réel, pèse sur le monde pour mieux le

[8] M. ROBERT, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.

[9] M. VARGAS LLOSA, *La vérité par le mensonge : essais sur la littérature*, Paris, Gallimard, 1992.

[10] W. KAISER, "Que la terre vous soit légère", *Le Monde*, 22 janv. 1989, p. III.

[11] Si cette étude reprend à son compte la terminologie de Marthe Robert, c'est qu'elle souscrit à la tentative de débouter la dialectique traditionnelle qui consiste à opposer la réalité et la fiction ; mais elle s'en démarque du fait d'une analyse par trop réductrice et schématisée.

transformer ; perspective pour le moins marxiste. D'une part, il n'y a pas de confrontation entre le réel et l'imaginaire. Le réalisme est prédominant, certes, mais pesant. Les acteurs sociaux et historiques pâtissent plus de leur existence qu'ils n'en sont les acteurs. Incarnant la conscience réaliste, ils sont victimes d'un réalisme positif. Le destin de Don Alvare en fournit une illustration patente. Fervent acteur politique, il se voit désavoué par la Vice-Royauté de Naples, quand il aurait souscrit à l'ordre d'exécuter Liberio. Le mari d'Anna subira le même sort, à la seule différence qu'il n'est victime que de lui-même ; ainsi il "ne pardonnait pas à son beau-père d'avoir dissout sa fortune en fondations pieuses ; les biens quasi fabuleux pour lesquels il avait, en partie du moins, contracté cette alliance, n'étaient que mirages" (p. 898). L'illusion est donc un ressort du réalisme. Dès lors le réel s'avère imaginaire et l'imaginaire réel. D'autre part, ni Alexis, ni Anna n'ont la prétention de servir de modèle. Ils ne prétendent pas non plus donner des leçons. Réfugiée dans un couvent à la fin de sa vie, Anna se montre on ne peut plus humble envers ses comparses. Quant à Alexis, il ne prétend pas faire l'"apologie" de l'homosexualité, ni d'ailleurs de sa vie. Cette retenue face aux choses se nourrit d'une conviction; les choses ne sont qu'en apparence. Alexis ne l'aura pas mieux exprimé : "le pire des mensonges est le mensonge du calme" (p. 11). La vérité romanesque tient par conséquent sa positivité d'un rapport dialectique entre la réalité et la fiction, entre la vérité et le mensonge. C'est cette vérité qui s'incarne dans les personnages de Valentine et de Monique. Personnages mi-réels, mi-imaginaires, ils remplissent à eux seuls la fonction poétique ; ils assument un rôle de révélateur de conscience. Le second écueil réside dans le rapprochement potentiel de la romancière avec les personnages de la fiction ; en l'occurrence Monique. Si elle incarne la vérité romanesque, son histoire n'est pas sans rappeler celle de Marguerite. Née d'un père aventurier, elle est orpheline de mère et a grandi aux côtés de ses grands-parents paternels (p. 57). Des hypothèses pourraient se formuler à propos de l'identité d'Alexis. La tension énonciative qui caractérise en même temps la préface et la lettre les justifierait sans doute. Mais la lettre d'Alexis vs Marguerite se réduirait à un banal règlement de compte avec un amant homosexuel. La crise d'Alexis et, en corollaire, celle de Miguel prendraient les contours d'une crise œdipienne. L'hypothèse est permise. Tous les personnages féminins se conjoignent dans l'image de la mère qui s'oppose à celle du père. Niée dans son intériorité, la mère ne jouit d'aucun rôle. Ni mère, ni femme, elle est réduite à un rôle d'épouse, un rôle d'exécutant, victime de l'autorité du père. Paradoxalement elle incarne l'essentiel des vertus à

jamais prises à défaut. De ce paradoxe résulteraient, par conséquent , une identification de la mère à la sœur, une compassion trouble du fils pour la mère et un conflit latent entre le fils et le père à abattre. Dans ce cadre, l'homosexualité et l'inceste se liraient comme des actes transgressifs qui visent à la démolition de l'image paternelle. À cette entreprise prendrait part la mère qui se comporte sur l'axe narratif en alliée du fils. Néanmoins, elle se déclare moins l'alliée du fils qu'elle ne supplée au rôle du père. Quand Miguel eût privé Don Alvare de l'"héritier", le mariage d'Anna n'eût pas moins contribué à sa nomination au conseil privé de l'Infante. Quant à Alexis, il n'aura pas mieux agi en épousant Monique qui restaure la maison de Woroïno. Une lecture psychanalytique trouve là ses limites, qui ne rend pas compte de la fonction des personnages féminins. La perspective marxiste n'y est pas moins réfutée, qui donne la priorité à l'action collective, aux déterminismes sociaux sur les potentiels individuels de remédiation. Elle est battue en brèche par l'individualisme webérien. Faire parler un homme reste l'ultime stratégie pour défendre la cause de la féminité.

Ainsi, le pouvoir dévolu au père s'avère davantage une aliénation, un joug, qu'un moyen d'épanouissement. Assimilé à un objet actantiel aux prises avec le "poing du Roi Catholique" dans *Anna, soror...*, et destiné à sauver le patrimoine de Woroïno dans *Alexis*, le père n'est pas plus le père qu'il n'est le fils héritier. Les deux incipits portent sur le procès du père, comme si une mission lui était confiée et qu'il dût l'honorer au détriment de l'art (aïeul d'Alexis), ou de leur famille (terre d'Acropoli de Don Alvare). *Anna, soror...* s'ouvre par une dette du père vis-à-vis d'un pair, le cardinal Maurizio Caraffa. Ne jouissant que d'une autorité censurée, le père censure à son tour son fils, incarnant *ipso facto* la fonction ambivalente de la raison sociale. Relayé par la "servante" ou la "camériste", il surgit au moment où le fils entre en communication avec la mère. Cette censure s'exerce tant sur l'inceste que sur l'homosexualité. Elle se manifeste de façon impitoyable à Alexis, au moment où il tente par deux fois d'avouer son instinct homosexuel (p. 37-59). L'incarnation de la censure dans de telles figures sociales est l'expression d'un montage dont on ne saurait être dupe. D'une part, on se demande comment une servante peut surgir de façon aussi impromptue dans l'intimité familiale d'une telle classe sociale, si ce n'est par une intention délibérée de la romancière de lui signifier un rôle dans la fiction. D'autre part, on est en droit de s'interroger sur les motifs d'une telle censure ; n'est-elle pas l'expression suffisante de la perversité de l'autorité qui l'exerce. Les

valeurs s'intervertissent une fois de plus. La censure est une stratégie du pouvoir ; l'activité de création de la romancière l'en libère. La stratégie de la romancière consiste non pas à pervertir la réalité, mais à éblouir le lecteur. Cette stratégie comporte toutefois un risque, celui de se voir dépossédée de l'œuvre, inspirée dès lors par quelque démiurge. On se rend à l'évidence que la perspective réaliste sacrifie la mère au rang d'actants narratifs au même titre qu'elle réduit l'individu à un rôle passif de reproduction sociale. L'arbitrage du jeu entre la réalité et la fiction met déjà le doigt sur un double objet de la contestation à l'origine de l'acte d'énonciation. L'ancrage de la fiction dans la réalité historique est , d'une part, l'occasion de désavouer l'histoire hagiographique[12], incapable de rendre compte des phénomènes humains alimentés par un comble d'objectivité et un comble de subjectivité. Ce désaveu se situe dans le sillon de Michelet et anticipe l'École des Annales. Il constitue, d'autre part, le moyen de s'affirmer face aux initiateurs du Nouveau Roman, et de se démarquer du courant réaliste. Il révoque par là même la critique psychanalytique et marxisante. Cette réflexion sur l'histoire, sur la littérature et sur la critique témoigne d'un travail conceptuel qui précède l'œuvre. S'il se livre dans une rhétorique du discours, il n'est pas moins, loin s'en faut, produit par une activité psychique qui conteste de même les tenants de l'écriture automatique.

Le deuxième constat, en portant l'accent sur le caractère figuré du langage et sur la perspective du narrateur / auteur abstrait[13], met en évidence un écart entre le réel vécu et la fiction. Il formule en outre une analogie entre l'opération rhétorique d'interversion des valeurs du réel et de l'imaginaire et les mécanismes freudiens du travail du rêve. Cette mise en analogie ne valide pas plus la perspective fantasmagorique qu'elle n'éconduit l'hypothèse d'un contenu psychique latent et obsessionnel. Le rêve s'appréhende comme activité psychique consciente ; marque d'un quadruple degré de "différance / différence"[14]. Miguel rêve "les yeux ouverts" (p. 860). Il en est de même pour Alexis affirmant avec défi : "J'eus des rêves" (p. 47). Il est évident que ce ne sont pas les processus inconscients de manifestation du désir, de transfert, de censure qui sont mis en scène

[12] J. LE GOFF, P. NORA, *Faire de l'histoire I. Nouveaux problèmes*, Paris, Gallimard, 1974.

[13] Voir, à propos de la différence entre auteur abstrait / auteur concret, les travaux de J.-M. ADAM, *Le texte narratif, traité d'analyse textuelle des récits*, Paris, Nathan, 1985.

[14] J. DERRIDA, *L'écriture et la différence*, Paris, Le Seuil, 1967.

ici, mais bien les mécanismes conscients d'interprétation du rêve, à savoir les opérations d'intériorisation, de symbolisation, de condensation et de réminiscence. L'entreprise de mortification de l'instinct et, *ipso facto*, de décorporéisation envisagée par Alexis et Miguel répond bien à une intériorisation des valeurs morales véhiculées par le judéo-christianisme que leur connaissance parfaite des Écritures corrobore. Toutefois, si Alexis est incapable de nommer ce penchant qui se colle à lui en toute innocence, ni de se l'avouer à lui-même, voire à un *alter ego* comme Monique, c'est moins à cause d'un état inconscient de morbidité qu'à cause de la prise de conscience de la cruauté d'une culture exclusive qu'il dénonce. Les "Tziganes" de passage n'ont pas plus le droit à la parole, à la reconnaissance que lui-même, membre d'une classe représentative de sa culture. En revanche, il leur parle, il leur offre des "fleurs" (p. 30). Quant à Miguel, il a encore moins le droit à la parole. Seule l'image biblique d'Amnon lui sert de référent symbolique reconnu. S'il lui apparaît "une jeune sarrasine" (p. 858-859), son image ne lui est pas moins interdite. Punie à cause de ses mœurs, "le vent et le soleil avaient labouré sa figure" ; il la baptise, en retour, sa "sœur" (p. 859). Par ailleurs, Miguel ne désire pas plus "les courtisanes" qu'il "essaya" (p. 874), qu'Alexis ne désire Monique, ou Marie. La rencontre de ces types humains tous ensemble est une rencontre de subjectivités. Elle résulte de la compassion qui anime Alexis et Miguel. Chacun apparaît dans sa différence par devers une société hiérarchisée et compartimentée. Si Alexis épouse Monique et non pas Marie, c'est parce que sa culture sociale et religieuse s'est chargée d'arranger leur mariage, à l'instar de celui de Valentine et Don Alvare. L'on admet déjà la condensation de l'image de la jeune sarrasine, celle des Tziganes dans une seule et même symbolique sexuelle à laquelle se superposent l'imagination, la subjectivité, l'individu et toute image féminine conjointe dans l'*imago* maternelle interdite : mère = soeur = Marie = Monique = Catherine = courtisane = sarrasine = tzigane. Mais cette opération relève, non pas du psychisme de Miguel et d'Alexis, mais de l'imaginaire du système social institué et du judéo-christianisme. Il est par conséquent moins question de rêves qui homogénéisent que de songes qui différencient. La perspective des songes installe un processus de communication de soi au divers et réciproquement. Elle privilégie comme potentielle la faculté humaine universelle de réminiscence. Si l'analyse menée par Foucault dans son *Histoire de la sexualité*[15] trouve ici une illustration, elle contribue à

[15] M. FOUCAULT, *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976 ; *Histoire de la sexualité. L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984.

exacerber les carences et le caractère pervers d'un système coercitif et normatif qu'elle condamne. Elle ne justifie pas moins la perversion et la transgression comme force attractive surdéterminée par ce cadre normatif contraignant. Or Miguel et Alexis ne transgressent rien. Ils apparaissent comme des victimes naïves et sentimentales. L'homosexualité d'Alexis, comme d'ailleurs l'inceste entre Anna et Miguel, ne résultent pas plus d'un désir rentré de la mère à laquelle ils s'identifient, que d'un rejet de la mère. Le récit d'Alexis est le récit de la mort symbolique de la mère. Miguel n'y contribue pas moins. La jeune sarrasine ne lui apparaît-elle pas un de ces "certains jours, passant outre aux interdictions de donna Valentine" (p. 858). Quant à Alexis, le portrait de sa mère encadre sa première expérience transgressive. La seconde a lieu après qu'il a eu reçu "une lettre de [s]es frères" lui apprenant la mort de sa mère (p. 51). Ce travail symbolique du meurtre de la mère en tant que réceptacle de valeurs sociales et culturelles exclusives et des normes judéo-chrétiennes constitue le nœud de la fiction yourcenarienne. S'il est une nécessité pour Alexis qui supplie Monique, afin de bien entendre son message, "de ne passer aucune de ces lignes qui [lui] auront tant coûté" (p. 9), il n'en est pas moins une pour Yourcenar. La vérité romanesque se love entre les lignes ; dans l'intertexte.

C'est en effet dans les Mémoires de Yourcenar, *Souvenirs pieux*, que l'on puise un motif qui se répercute dans *Alexis* : l'accouchement. Sans doute pour au moins trois raisons, la scène de l'accouchement de Monique peut être ressentie comme la réplique de ce que Lacan appelle scène primitive[16]. D'abord, l'atmosphère funèbre, de piété toute chrétienne de la maison de Woroïno est la même que celle "située au numéro 193 de l'avenue Louise, à Bruxelles" (p. 707) ; la même communauté de femmes recueillies dans la prière autour de la parturiante "fiévreuse" ; le même détachement anime Alexis et Michel. Ensuite, le même désir de procréer habite tant Monique que Fernande, et répond aux mêmes motivations : mettre en application un idéal féminin dicté par le christianisme et redonner du sens à un couple dont la saveur harmonieuse originelle a été rompue. Enfin, une même tension conjoint la compassion d'Alexis vis-à-vis de l'enfant éjecté des "chaudes ténèbres maternelles (p. 70), et l'autobiographe se remémorant "la nouvelle-née [qui] crie [...] l'horreur d'avoir été

[16] *Op. cit.* La référence à Lacan n'est pas une contradiction. Si l'objet lacanien est le même que celui de Freud, il n'en diffère pas moins par la méthode. Le discours du sujet s'organise en langage articulé dans un système symbolique cohérent qui ne relève pas plus de la pathologie que d'une forme positive d'individuation.

expulsée du lieu maternel" (p. 722-723). Mais la réplique n'est pas conforme. Il s'agit moins de mort que de résurrection. Il s'agit moins de résurrection que de survie ; instinct qui passe forcément par la négation et qui débouche sur l'affirmation de soi. De confession protestante, ce qui reste au demeurant peu important mais nécessaire, Monique regorge de vitalité et de sensualité ; elle était "née pour connaître et pour donner la joie" (p. 64) ; elle s'impose en tant que femme. Loin d'être la victime d'Alexis, elle contribue, de par ses exigences (partir pour Méran, accoucher à Woroïno, voire même le désir d'enfanter) et de par le silence sans fard qu'elle impose à Alexis, à rappeler l'image de la mère et à réveiller la sensibilité d'Alexis. De ce fait, elle assure une double fonction symbolique et métalinguistique. Fernande qui "s'était livrée à une composition littéraire assez lamentable" (p. 746) est ainsi doublement niée ; dans sa religiosité et dans sa compétence opératoire dans le réel romanesque. L'écart entre Fernande et Monique s'apprécie à la distinction entre l'image et la figure. Ce désaveu de l'image maternelle s'apparente bien à une rhétorique toute derridienne de déconstruction / reconstruction de l'image maternelle. Mais se remémorer l'accouchement de Fernande et le mettre en corrélation avec un essai romanesque que l'on suppose de veine bovaryenne, dans un tel cadre psychique et à l'occasion d'une première œuvre, ressortissent davantage à un exercice rilkéen de remémorisation d'événements participant à la genèse du poète[17]. L'accouchement revêt par conséquent une signification socratique. Il exprime davantage la réconciliation d'une âme avec elle-même, l'épiphanie solitaire et douloureuse d'une sensibilité poétique. Par ce biais s'élaborent un métalangage et une intention qui se précise dans *Anna, soror...* où il est permis de trouver un deuxième écho à la scène primitive.

Anna, soror... reformule des "paroles maternelles" proférées sur son lit de mort. D'un testament pieux émis par Fernande : "Si la petite a jamais envie de se faire religieuse, qu'on ne l'en empêche pas", tirant sa raison d'être d'une réalité conjugale insatisfaisante, on passe à un véritable sacrement : "Ne vous inquiétez pas. Tout est bien" (p. 866). En revanche, le pieux testament est repris en charge par son destinateur : les fidèles de l'église de Saint Dominique où Anna se recueillait quotidiennement à la mort de Miguel, qui crurent "qu'elle entrerait en religion" (p. 888) et l'Infante qui "s'attendait à ce qu'elle [Anna] optât pour le cloître" (p. 893). Le procédé rhétorique

[17] Il s'agit des *Lettres à un jeune poète* (1937).

d'interversion sur lequel est basé le discours romanesque revêt ici toute sa dimension. Véritable rite de la communication, il confère à l'inceste et à l'homosexualité une valeur rituelle. La mort d'une figure maternelle, dépouillée du symbolisme judéo-chrétien, émancipe Anna et Miguel de l'image maternelle et en même temps de l'angoisse de la mort. Par la bénédiction qu'elle donne à ses enfants, Valentine gagne le statut de sainte, parachevant de la sorte la figure de Monique. Elle prend la forme d'une icône. Elle réhabilite par là même le couple originel condamné par le désir de procréation et affranchit le mâle du rôle social et du statut d'héritier qu'on lui prescrit. Elle formule déjà l'intention poétique de M. Yourcenar d'accéder à une parole originelle exsangue de toute idéologie, à la possible *Voix des choses*. Il en ressort que la scène de l'accouchement de Monique mérite bien d'être envisagée comme la réactualisation d'une scène primitive. Elle coordonne deux valeurs dynamiques pour la romancière : le psychisme et le poétique selon les modalités de la réminiscence, et légitime l'impasse volontaire sur les rapports qu'entretient le rêve poétique de déconstruction de l'image maternelle avec les événements de la veille, sans doute douloureux pour Yourcenar et certainement sujets à la polémique. La perspective rilkéenne présente l'intérêt de rendre compte de l'œuvre dans sa totalité. L'art prend naissance dans le psychisme de l'artiste. Impulsé par l'insatisfaction d'un désir immédiat, par un mal-être dans la réalité sociale, culturelle et politique du moment, il interroge l'artiste sur son moi le plus intime qui, pour s'identifier, requiert une descente aux enfers dantesque et douloureuse ; lieu des imagos parentales, lieu aussi de l'amour, passage pour une double nécessité : la négation et l'affirmation. L'éducation de Yourcenar, fortement empreinte de religiosité, donne à son œuvre une densité mystique. Le motif de l'accouchement en lui-même, mis en relation avec la mort de la mère, entame une nouvelle dialectique de la mort et de la vie et met en exergue la nature de l'écriture appréhendée comme un exorcisme.

Force est de constater, enfin, la dimension herméneutique, voire exégétique du langage élaboré ici. La configuration spatio-temporelle des événements narrés indexe le mythe comme référent discursif et intradiscursif. Délimitant une zone de conciliation entre le vraisemblable et l'imaginaire, entre le phantasme / mensonge et le songe, le mythe dépassionne le paradoxe qui conduit la romancière à nier sa culture tout en la valorisant. "Parole choisie", selon la formule de Roland Barthes, le mythe légitime par ailleurs la liberté de la romancière de réinvestir des données de sa vie réelle, de même qu'il

lui confère le droit à l'interprétation et à la subjectivité. Quant au paradoxe, il est un trait humain universel. Ni négatif, ni positif, il est la pensée même, voire le ressort poétique yourcenarien fondamental. Symbolique du paradoxe et du double, l'inceste et l'homosexualité se ritualisent conjointement dans le mythe de l'androgyne originel qui consacre la nature double de l'homme et célèbre la complémentarité du mâle et de la femelle. Yourcenar conteste par ce biais les valeurs héroïques occidentales qui affectent l'individu. Elle ne plaide pas moins la cause de héros légendaires, tels Héraclès, Persée, Romulus..., et Thésée en particulier. Si elle renie la paternité divine de Zeus, elle se soumet à la Divinité. L'armature de ces deux récits, *Alexis* et *Anna, soror...*, en fournit l'argument suprême. Contenue dans un espace circulaire bicéphale et de caractère sémiotique, elle met en perspective les deux figures parentales, apparaissant aux pôles supérieurs de l'espace narré, incarnant deux cosmogonies en interrelation avec deux faits linguistiques, langue arbitraire et parole désintéressée. Y interfèrent des signes "communicatifs" émis par un émetteur intentionnel, à savoir le Père tourné vers l'Extérieur, et des signes "expressifs" émis par la Mère, confinée à l'Intérieur, sans intention particulière de communiquer[18]. Chacun de ces deux espaces, Intérieur / Extérieur, délimite un pôle haut et un pôle bas. Aux pôles bas, à l'Extérieur, du côté du Père, se trouvent Alexis, Anna et Miguel, dont le langage est dominé par un symbolisme arbitraire. On les retrouve à l'Intérieur, dans la chambre, en situation duelle et produisant un langage doublement articulé. Le pôle bas extérieur abrite la maison de Woroïno-le Fort Saint-Elme-la ville (Vienne-Presbourg-Naples) et constitue un espace régulé par l'image du Père dominateur placé en haut. C'est le lieu par excellence de systèmes convergents, codes déontologique, moral, politique, social et spirituel ; le lieu de coercition où l'individu est nié, où la communication est absente. De ce fait, l'extérieur ne peut générer que la transgression symbolisée par la porte ; mais laissée entrebâillée, qui dans *Alexis*, qui dans *Anna*, elle symbolise un passage initiatique ; d'où la valeur rituelle de l'homosexualité et de l'inceste. L'Intérieur, lieu de la Mère, est représenté de manière assez éloquente par un ensemble algorythmique nature + ou - nature (mer-forêt-pinède-marécage-jardin), et désigne assez paradoxalement, du fait du caractère non intentionnel des signes émis, un espace de communication, vecteur de la dénégation. Le symbole communicatif s'attribue à la fenêtre qui sépare le pôle haut du pôle bas ; vitre devant laquelle Alexis aimait à imaginer son avenir (p. 27), fenêtre à laquelle Valentine exposait ses

[18] Cf. U. ECO, *Le signe*, Bruxelles, Labor, p. 47.

gemmes au soleil (p. 855). Un mur, (murailles du Fort-mur de l'infirmerie du collège de Presbourg) sépare l'Intérieur de l'Extérieur, au milieu duquel se fraie un chemin de traverse, un passage, caractérisé par la grille du jardin de Woroïno, là où Alexis offre des fleurs aux enfants tziganes (p. 30), équivalent de l'église de Saint Dominique où Anna et Miguel "assistèrent côte à côte" aux funérailles de leur mère (p. 869).

La distribution des événements dans des cadres spatiaux si fortement connotés d'un symbolisme magico-religieux que nous explicite Eliade[19] interpelle la réflexion sur la nature de la crise que vit Alexis / Marguerite. Ses contours mystiques ne cèdent en rien devant la raison. Loin s'en faut ; ce mysticisme témoigne de la perception singulière de la romancière du monde qui l'environne. Il plaide en faveur d'une sensibilité et d'un idéal. Il s'inscrit enfin dans l'ultime méditation de Bergson, soulignant "la fonction essentielle de l'univers qui est une machine à faire des dieux". À ce titre, apparaissent aux pôles supérieurs de l'espace narratif les figures parentales mythifiées ou déifiées ; Alexis, Miguel et Anna ont de leurs parents défunts qu'ils respectent des images, des attitudes, des gestes rétrospectifs. Elles sont corrélées à deux modes d'expression du Logos, idéologique et symbolique. Pris entre ces deux systèmes d'interprétation de l'univers et de l'homme, si Alexis et Miguel se perçoivent intérieurement comme l'expression d'une chose, ainsi que le répète si souvent Alexis, de même que le narrateur d'*Anna, soror...* , ils ne sont pas moins à la découverte de cette chose qu'ils désirent nommer. Seraient-ils le produit d'un Être transcendant parfait dont ils ne seraient qu'une reproduction imparfaite, et qui , par conséquent, condamnerait le désir homosexuel et incestueux éprouvé innocemment dans l'enfance. Ou bien seraient-ils, du fait de l'inhérence même du désir dans la nature humaine, en relation, structurellement et directement, avec cette Altérité ? L'espace narratif les place au cœur de cette réflexion alimentée par la mise en perspective de deux mythes cosmogoniques : le modèle occidental basé sur le mythe hésiodique des races et celui de la genèse judéo-chrétienne, et le modèle oriental fondé sur le mythe de l'androgyne dont les traces se retrouvent, selon Eliade[20], chez les paléanthropiens, dans la première culture néolithique, dans l'empire de Yang-chao. L'analyse distincte des compétences des archétypes

[19] M. ELIADE, *Images et symboles : essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1952.

[20] M. ELIADE, *Histoire des croyances et des idées religieuses I*, Paris, Payot, 1976.

parentaux identifie le Père à l'Occident et la Mère à l'Orient. Les deux incipits, portant sur des procès de pères / pairs, posent les termes d'une dégradation originelle en amont de laquelle se dressent l'homosexualité et l'inceste. Ils indexent *ipso facto* le civilisateur responsable du contrat héroïque, au même titre qu'il est responsable de la mort symbolique de la mère, voire de l'impossibilité de vivre une liaison incestueuse ou homosexuelle, ou tout simplement de l'impossibilité d'être soi. Cet âge d'or, identifié par Yourcenar, à la Grèce mythique et à la Bohême mystique infère des mystères célébrés antérieurement à l'avènement et à la souveraineté de Zeus[21]. Mais il renvoie aussi à une conception évolutionniste ou historicisante de l'humanité. Zeus incarne par conséquent le mythe paternel pérennisé par le judéo-christianisme, qui envisage l'existence humaine selon une linéarité événementielle et institue une organisation sociale au centre de laquelle l'individu est pensé comme un objet surveillé. Aux prises avec des valeurs dichotomiques, la condition humaine se déploie dans une éternelle tragédie face à un ancêtre unique divinisé qui prescrit un héroïsme contre nature, face ensuite à une humanité divisée en races divines et humaines, ou en classes, et face enfin à un univers écartelé entre un ciel pur et une terre démoniaque. L'anathème est jeté sur les germinations terrestres. Le mythe maternel, en revanche, pose les phénomènes humains dans une alternance cyclique, selon le rythme des saisons. Les âmes quant à elles transmigrent de corps en corps. La souveraineté de Valentine signifiée par les vertus qui la caractérisent (justice, beauté, savoir) ne se réincarne-t-elle pas dans le corps d'Anna, comme Alexis donne naissance à un autre lui-même habité de passions ancestrales (p. 71). La condititition végétative de la mère, son rôle protecteur tant vis-à-vis des prisonniers du Fort Saint-Elme que vis-à-vis d'Alexis à qui elle donne de l'argent "en grand secret" pour survivre à Vienne (p. 38), de même que l'alimentation de donna Valentine constituée essentiellement d'herbes, de fruits et de légumes (p. 861), ne sont pas sans rappeler le mythe de la Terre-Mère "éprouvée comme puissance cosmique asexuée et bissexuée" dans ces sociétés matriarcales décrites par M. Eliade[22]. Si la Mère représente la Terre, elle ne porte

[21] Cf. M. ELIADE, *op. cit.*, p. 261-302, le rôle de la mythologie chez les Grecs dans P. CHUVIN, *La mythologie grecque. Du premier homme à l'apothéose d'Héraclès*, Paris, Fayard, 1992, et également les développements de J.-P. VERNANT, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, La Découverte, 1965, de M. DÉTIENNE, *Les Jardins d'Adonis. La mythologie des aromates en Grèce*, Paris, Gallimard, 1989 et de J. LE GOFF, *La naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981.

[22] M. ELIADE, *Histoire des croyances et des idées religieuses II*, Paris, Payot, 1978.

pas moins en son sein les mystères éparpillés des Eaux primordiales, et de ce fait elle est Ciel / Terre.

C'est en effet dans le mystère que se cristallise un chemin de traverse, symbolisé par le Mur. Connoté de la double dimension profane et sacrée, ce chemin de traverse désigne les ressources individuelles qui permettent à tout individu de s'affranchir de toute réalité sociale pesante, en même temps qu'il signale par la grille qui le traverse la voie de la connaissance, du profane au sacré. Il indique en outre une zone d'interférence entre les deux systèmes cosmogoniques, autrement dit, entre l'Occident et l'Orient. À l'intérieur de ce champ s'assouvit la contestation. Ce chemin de traverse les conjoint dans un langage hermétique basé sur une symbolique des nombres dont on ne sait si Pythagore est le père ou l'interprète. C'est en effet par le biais de cette abstraction linguistique qu'on atteint à une autre abstraction, l'auteur, matérialisée dans la superposition de deux arithmétiques qui se contestent et se fécondent. La première, unitaire ou moniste, fonde l'hypostase chrétienne, véhicule d'un système univoque. Sur le modèle de cette trinité symbolique, entendue comme la polarisation de plusieurs identités en une unité centrifuge, l'univers narratif inversé s'organise en un langage suprême dont les nombres trois et sept sont l'expression ; trois étant une première polarisation de l'unité et sept, sa bipolarisation. Ainsi Alexis , Miguel et Anna, enfants, se débattent dans une trichotomie de mondes hiérarchisés : spirituel, psychique / animique, matériel / corporel, dans une nature éclatée en minéral, végétal et animal, à l'intérieur d'une structure sociale typique du pouvoir religieux, le système féodal. Leur existence initialement englobée dans cette mystique s'est révélée la copie conforme du modèle Christique ; ils portent en eux la marque de la chute originelle. La passion incestueuse se consume au terme d'un septième mois ; Anna "fait la tournée des sept églises". La messe de mariage d'Anna eut lieu le 7 août 1600 ; le retour d'Acropoli à Naples, escortant le cercueil de Valentine, dure sept jours ; la durée de l'expédition sacrificielle de Valentine et ses enfants dure trois jours. Donna Valentine meurt âgée de trente-neuf ans. Dans ce cadre, les micro-phénomènes humains sont des caricatures symboliques produits par des facteurs macrostructurels (société, religion et famille). Une telle conception légitime l'omnipotence de Dieu sur la matière et sur la race humaine. Le génie humain perpétue le génie divin, éconduisant de la sorte le travail et l'effort individuels. La seconde arithmétique s'affirme dans un régime binaire vecteur d'un

système plurivoque à l'intérieur duquel les choses n'ont de sens et ne font sens que par rapport à elles-mêmes, à leur nature intrinsèque et par rapport à l'individu qui les perçoit. La faculté de juger, l'imagination, le désir, bref la subjectivité y trouvent plein droit de cité. Ainsi la forêt n'a de signification que dans un rapport subjectif entre Alexis qui y a fait sa première expérience homosexuelle, et l'objet qu'elle désigne. Le "bouillon de vipère" revêt une valeur curative, aux dires du médecin de Salerne. Ce régime binaire confère au nombre son sens originel ; désignant à la fois la singularité et la pluralité. L'essence humaine est de ce fait désavouée comme le produit seul d'une culture ou de deux imagos parentales ; elle est assumée comme la somme et le produit de deux cultures, voire davantage. La décomposition des âges et des dates figurant dans les textes en fournit l'illustration. 1575, année de naissance d'Anna est le produit et la somme entière du nombre trois ; c'est dire le poids du catholicisme sur le destin de celle-ci qui se marie le 7 août 1600, de même que les valeurs catholiques fécondent la fiction. 1595, l'année où Don Alvare décide d'éloigner Miguel de sa mère, est un multiple de trois ; c'est avouer aussi l'empreinte de la mythologie grecque. Ces dates débouchent aussi sur la somme d'un nombre binaire qui correspond à la vingtième année d'Anna. L'année où Don Alvare se réfugie au monastère, 1602, Anna a vingt-sept ans. En faisant la somme de ces chiffres, on obtient un multiple entier de trois. Le destin de Don Alvare est bien la somme de deux cultures mises en antagonisme et le produit partiel de l'hypostase mise en échec par sa soumission à un prieur de sensibilité grecque. Quant à Alexis, il privilégie le code binaire ; la date clôturant son énonciation est à la fois multiple et somme d'un nombre pair. Il n'y a donc pas chez lui de rejet de la culture maternelle ou de la loi paternelle, mais reconnaissance d'une dualité inhérente à la matière organique et inorganique. Les phénomènes cosmiques comme les faits humains trouvent leur vérité et se structurent dans l'équilibre entre des forces antinomiques, mais complémentaires. L'inceste et l'homosexualité se lisent moins comme la somme et le produit de deux principes génériques divins à l'instar de Zeus et Héra, mais comme la somme et le produit de principes humains tels que le Yin et le Yang. Il en ressort que ce langage des nombres n'est pas plus emprunté au mysticisme qu'à l'alchimie. Il ne porte pas davantage les marques d'une transcendance. Zeus et Héra apparaissent dans ce contexte narratif comme des motifs figurés, duels, au service de la cause défendue. Le modèle infère d'un double principe vital incarné dans le corps humain.

L'on participe ici, de toute évidence, à la célébration d'un culte de la substance corporelle de l'homme comme de la matière. Si Alexis et Miguel sont cousins du fougueux Dionysos, ils sont davantage les frères de l'érotique Krishna. Anna et Monique s'apparentent certes aux Bacchantes ou à Ariane, mais elles sont bien plus des Shiva. La substance corporelle de l'homme se déculpabilise et se fortifie de son potentiel dynamique. Structuré à l'image du cosmos, l'homme y est au centre. L'espace romanesque, du fait de sa forme circulaire, de la présence d'un centre (la grille) et de sa quadripartition, révèle son aspect cosmique. Sous des relents évhéméristes, cette représentation du cosmos infère des récits cosmogoniques de la Chine ancienne. À l'origine c'était le chaos ovoïde. Donna Valentine y est exposée entre "quatre flambeaux". Anna donnera la vie à quatre enfants. À l'âge de vingt-deux ans, Alexis rencontre Monique âgée de vingt-quatre ans. La venue de Monique est considérée comme une issue salutaire, et elle permettra en effet la résurrection d'Alexis. On peut penser que ce nombre quatre correspond à la maturité affective ainsi qu'Alexis le dit si bien : "le fruit ne tombe qu'à son heure". Mais il infère surtout de la quadripartition de l'univers, les quatre Orients selon les croyances de la Chine ancienne, et de la doctrine du salut hindouiste. Il désigne aussi les quatre substances de la matière : végétal, animal, liquide, minéral. Sur ce modèle quadripartite se dessine, se représente le personnage yourcenarien. De nombreuses références à la nudité du corps humain. Alexis se repère dans sa chambre regardant son corps nu. Miguel épie celui d'Anna. Des focalisations se réitèrent sur le visage précisant la figure, sur les mains et les pieds. L'homosexualité et l'inceste, de par leur double résonance sexuelle et rituelle, se déculpabilisent et signifient au cœur d'un système hiérogamique dans lequel l'être / Être est pensé comme substance mettant en relation dynamique et solidaire tous les éléments de l'univers. L'être individuel est désavoué comme produit d'un organisateur divin et son corrélat religieux et culturel. Il est avoué comme la somme de phénomènes humains qui se fécondent et s'éparpillent dans le mystère, lieu de l'innommable et de l'universel. La vérité c'est la fiction.

Interroger la vérité romanesque chez Yourcenar c'est admettre le mensonge. Mais c'est aussi penser le songe et par conséquent reconnaître le droit à l'imaginaire ; car la "quête du sens est un jeu captivant dont les charmes s'apparentent à ceux de l'exploration, de la

perquisition, voire de la divination". Si Georges Duby[23], se heurte là au mystère, le critique s'engage ici dans un véritable parcours initiatique. La densité référentielle de ce langage poétique nous pousse jusque dans nos derniers retranchements dans un jeu déroutant où la subjectivité du lecteur est à la fois sollicitée et évacuée.

Contester l'Occident, sous la plume de Yourcenar, c'est penser l'ailleurs. C'est aussi faire exister l'Occident. Le langage poétique élaboré par Yourcenar fonde dans l'un le divers. La contestation est à l'attention des *Stèles* d'un Segalen, et à l'intention de la *Métaphysique* d'Aristote[24]. Et de Platon à Yourcenar, en passant par la *Divine Comédie*, le *Proslogion*, les *Essais*, les figures comme Bérénice, Andromaque, Britannicus et *Souvenirs d'enfance*, un même tracé s'époumone dans le cri de Lévi-Strauss : "Je hais les voyages et les explorateurs"[25].

---

[23] G. DUBY, *L'histoire continue*, Paris, O. Jacob, 1991.

[24] Nous paraphrasons la préface de G. GENETTE, "Présentation" dans *Esthétique et poétique*, Paris, Le Seuil, 1992.

[25] C. LEVI-STRAUSS, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955.