

ANNA, SOROR... ET SON DOUBLE **Pourquoi ce choix de l'inceste ?**

par Colette GAUDIN (Darmouth College)

Dans mon étude des « préfaces » de Marguerite Yourcenar¹, j'avais quelque peu négligé la Postface à *Anna, soror...*. À la relecture, celle-ci me frappe comme une sorte de point d'orgue paratextuel important, reprenant certes quelques habitudes rhétoriques des préfaces tout en marquant nettement sa différence, en miroir avec la singularité du texte qu'elle accompagne. *Anna, soror...* est une nouvelle fascinante par son thème, celui de l'inceste, par sa forme, et davantage encore par sa place dans la configuration temporelle de l'œuvre yourcenarienne, ou selon l'expression mûrement pesée par l'auteur, « dans ce que je n'ose pompeusement appeler mon œuvre »². Yourcenar elle-même a tout fait pour lui donner une place à part. Datée de 1981, cette postface est un phénomène unique chez un auteur qui a pourtant multiplié les paratextes (préfaces, notes, carnets de notes, jusqu'à un post-scriptum) et les a attachés à ses œuvres de manière « inséparable ». Elle se distingue d'abord par son exceptionnelle longueur – près d'un quart de la nouvelle – qui permet à Yourcenar de développer avec abandon les thèmes didactiques autour de son

¹ « Préfaces : genèse de la fiction ou effacement du moi », *Marguerite Yourcenar. Une écriture de la mémoire*, Daniel LEUWERS, Jean-Pierre CASTELLANI éd., *Sud*, Hors série, mai 1990, p. 17-30. À propos du statut textuel paradoxal – commentaire / fiction, texte / hors-texte – des préfaces et postfaces, particulièrement marqué chez Yourcenar qui en use avec insistance, voir aussi Francesca COUNIHAN, *L'Autorité dans l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar*, « Thèse à la carte » n° 27410, octobre 2000.

² « Postface » d'*Anna, soror...*, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 935. C'est l'édition à laquelle je me référerai par la suite.

texte, et surtout ses réflexions personnelles proches de la confiance sur la création de ses personnages. Le ton en est aussi remarquablement enthousiaste pour évoquer le souvenir d'un bonheur dans l'écriture en contraste frappant avec la matière sombre du récit lui-même. « J'écrivais rapidement, sans souci de composition ou de style, puisant dans je ne sais quelle source qui était en moi » (p. 938). Au contraire, elle dira avoir relu avec dégoût le brouillon du premier Zénon (*YO*, p.176).

« *Anna, soror...* est une œuvre de jeunesse, mais de celles qui restent pour leur auteur essentielles et chères jusqu'au bout » (p. 931). L'aventure éditoriale de ce récit embrasse donc toute la carrière de son auteur, avec, pour la distinguer de celles d'autres œuvres également ébauchées dans les années vingt, la particularité d'être reprise « dans sa quasi-intégralité » (p. 932). Son parcours est résumé dans la postface avec une grande désinvolture comme s'il n'avait rien que d'ordinaire. L'histoire d'Anna de la Cerna faisait partie dans les années vingt d'« une vaste et informe ébauche de roman, *Remous* » (p. 931), jamais achevé. De ce manuscrit ne reste aucune trace. Sauvée du naufrage, la nouvelle fut publiée en 1933 sous le titre *D'après Greco*, d'abord en revue, puis dans le recueil intitulé *La Mort conduit l'attelage*³ avec deux autres « fragments », *D'après Dürer* et *D'après Rembrandt*, également rescapés de ce *Remous* fantomatique. En 1981, soit presque cinquante ans plus tard, Yourcenar la fit reparaître en tiré à part, sous son titre actuel abandonnant la référence à Greco, et dans la version maintenant disponible assortie de sa longue postface qui assure entre autres choses que le texte a été très peu retouché⁴. À l'examen, cette affirmation d'un texte « presque identique » à celui de 1933 apparaît vite comme une légende, mais Yourcenar y tient. Elle déclarait à Matthieu Galey en annonçant cette publication : « Je n'y ai pas changé grand-chose ; ce n'était pas possible : le

³ Paris, Grasset. Épuisé et interdit de réimpression.

⁴ Gallimard, Collection noire. Cette édition est épuisée.

thème était trop simple »⁵. Cette légende s'épanouit au cours de la postface.

Il est vrai que le sort des deux autres fragments a été fort différent. La première nouvelle a été développée considérablement pour devenir *L'Œuvre au Noir*, et la troisième, *D'après Rembrandt*, s'est partagée avec bien des transformations entre *Un homme obscur* et *Une belle matinée*. À ces deux dernières nouvelles *Anna, soror...* se trouve réunie en 1982 dans le recueil *Comme l'eau qui coule*, mais elle en est isolée à nouveau dans le volume posthume des *Œuvres romanesques* réédité en 1991, d'où disparaît le titre *Comme l'eau qui coule*. Il semble donc que Yourcenar, attentive lectrice d'elle-même, et toujours si soucieuse de contrôler ses publications, ait gardé une dilection particulière pour *Anna, soror...*

À propos de *Confidence africaine*⁶, qui relate un épisode incestueux entre frère et sœur dans l'Afrique du Nord de l'entre-deux-guerres, Yourcenar note que l'« intention tacite » de l'auteur « semble de montrer combien banales sont des situations crues insolites et rigoureusement prohibées » (p. 934). L'inceste phénomène sociologique est peut-être une occurrence banale, mais son récit ne l'est jamais. Dans *Anna, soror...*, Yourcenar confie l'aspect réaliste du conte au cadre historique de Naples et de la Flandre espagnole du XVI^e siècle, et réussit en même temps une mise en fiction à la fois épurée et chargée de symboles de l'amour absolu qui lie par-delà la mort Anna à son frère Miguel. Parmi les éléments traditionnels de la présentation de l'inceste, qui sont selon elle, « l'union de deux êtres d'exception appariés par le sang, isolés par leurs qualités mêmes, et le vertige de l'esprit et des sens transgressant une loi » (p. 934), elle élimine l'aspect de révolte de l'esprit, et fait de cet amour une transgression éblouissante et sans

⁵ *Les Yeux ouverts, Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Le Centurion, 1980, p. 58.

⁶ De Roger Martin du Gard, Paris, Gallimard, 1931

remords. Elle ajoute d'autres éléments tels que la presque gémellité d'Anna et de Miguel – ce qui justifie de la part des critiques l'appel au mythe de l'androgynie – enfants si semblables que, « 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 » (p. 883). Elle dote leur isolement physique d'une atmosphère morale très particulière puisqu'ils grandissent dans la lumière dorée de la spiritualité plus platonicienne que chrétienne de leur mère, tout en étant « imbus jusqu'aux moelles de la piété quasi pâmée de la Contre-Réforme » (p. 934)⁷.

Qu'en est-il de la permanence du texte si complaisamment soulignée par Yourcenar ? « *Anna, soror...* reproduit dans sa quasi-intégralité le texte de 1935 [*sic*], lui-même presque identique au récit écrit en 1925 par une jeune femme de vingt-deux ans. D'assez nombreuses retouches de pure forme, et une douzaine de changements allant plus à fond, ont cependant été faits [...] j'insiste sur ce que ces pages ont pourtant d'essentiellement inchangé [...] »⁸ (p. 932). Ce n'est pas mon propos de m'étendre ici sur les corrections apportées, mais je renvoie à l'excellente étude de Marie. C. Poix-Tétu, *Le Discours de la variante*⁹, qui souligne l'ampleur du travail de retouche (« un millier de variantes, auxquelles s'ajoutent celles touchant à la ponctuation, presque aussi nombreuses »¹⁰) et l'ambivalence du désir de permanence.

⁷ Pour le rapport de la nouvelle au sacré, ainsi qu'à l'alchimie, voir en particulier Blanca ARANCIBIA, « Infraction du tabou : l'inceste dans *Anna, soror...* » et Maria-José VAZQUEZ DE PARGA, « Érotisme sacré, *Anna, soror...* », *Le sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Rémy POIGNAULT éd., Tours, SIEY, 1993, respectivement p. 269-277 et 279-290.

⁸ C'est moi qui souligne.

⁹ *Le Discours de la variante, Approche sémiotique de la genèse d'Anna, soror... de Marguerite Yourcenar*, Paris, L'Harmattan, 2001. Avant elle, Béatrice NESS avait consacré quelques pages à la nouvelle dans *Mystification et créativité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1994. Voir aussi, Maria-José VAZQUEZ DE PARGA, « *Anna, soror...* à l'orée du temps », *Marguerite Yourcenar. Écriture, réécriture, traduction*, Rémy POIGNAULT, Jean-pierre CASTELLANI éd., Tours, SIEY, 2000, p. 247-256.

¹⁰ *Op. cit.*, p.13.

Yourcenar se livre à un subtil exercice d'équilibre avec ses *quasi* et ses *presque*, montrant qu'elle a voulu améliorer l'écriture tout en préservant l'essentiel, cette « source » qu'elle évoque plus loin. Elle veut retoucher sans réécrire, ce qui est loin d'être aussi anodin qu'elle le laisse entendre, car les corrections syntaxiques ou stylistiques touchent au cœur de l'écriture, et elle le sait fort bien. Il est vrai que l'essentiel du cadre a été maintenu. Mais la narration est structurée différemment. La première version s'ouvrait sur un préambule qui situait Anna dans les Pays-Bas espagnols, déjà endeuillée après la mort de Miguel et prête à épouser un « capitaine-colonel » français, si bien que toute la partie centrale menant à l'inceste était une analepse à l'intérieur d'une histoire se passant en Flandre, du mariage à la mort d'Anna. Une fois cet épisode à la cour de l'Infante raccourci et replacé dans la chronologie, Anna prend sa vraie place dès la première phrase du récit, « Elle était née à Naples en l'an 1575, derrière les épaisses murailles du fort Saint-Elme dont son père était gouverneur » (p. 881). Et tout au long du texte, les retouches qui consistent à la fois à « resserrer » et « assouplir » les phrases aboutissent à un texte épuré, allégé de son pittoresque, et concentré sur la tension intérieure de l'histoire de la sœur et du frère.

Parfaite histoire d'amour adelphique dans un cadre qui multiplie les effets d'un huis clos si oppressant qu'il est à peine ébranlé par les apparitions de la fille sorcière aux yeux jaunes et les nécessaires incursions de l'Histoire, histoire d'une « passion [...] trop forte pour ne pas s'accomplir » (p. 934), sa perfection même exige la mort de l'un au moins des protagonistes¹¹. La dernière prière de leur mère sur son lit de mort était « Quoi qu'il advienne, n'en arrivez jamais à vous haïr » (p. 894). Le commentaire de Yourcenar à ce propos renferme tout son pessimisme à l'égard de l'amour.

¹¹ Voir Bérengère DEPREZ, *Marguerite Yourcenar. Écriture, maternité, démiurgie*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, 2003, le chapitre « Anna, soror... ou la perfection de l'inceste », p. 109-116.

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 haine, en rancune ou, qui pis est, en indifférence irritée. Le bonheur obtenu et la douleur acceptée les sauvent de ce désastre : Miguel y échappe par sa mort prématurée ; Anna par sa longue constance. (p. 935)

L'amour d'Anna et de Miguel est invivable non parce qu'il est incestueux, mais parce qu'il contient en germe le « péché » mortel de la passion, l'élan fusionnel. Invivable, comme le révèle l'ambivalente exclamation de Miguel « Je vous aimerais morte » (p. 911).

« Mais pourquoi ce choix du thème de l'inceste ? » Cette question hante la postface, même si elle n'est formulée explicitement qu'une seule fois (p. 937), et même si elle semble n'être posée que pour écarter énergiquement toute interprétation biographique. Elle surgit tardivement dans la postface, au point de ressembler à une question rhétorique. Rappelons qu'à Matthieu Galey qui lui demandait à propos d'*Alexis* pourquoi elle avait choisi un sujet frappé d'interdit, l'homosexualité, Yourcenar répondait sans hésiter « Cela, ça m'était bien égal » (*YO*, p. 67), pour admettre aussitôt qu'au moment de rédiger la préface à ce roman, trente-cinq ans après sa première publication – soit en 1963 – elle avait réfléchi et accordait alors beaucoup plus d'importance à ces prohibitions « dont les plus dangereuses peut-être sont celles du langage » (*OR*, p. 4). S'accordant ce même privilège de la réflexion après-coup, c'est donc elle-même qui pose à propos d'*Anna, soror...* la question du choix d'un sujet interdit dans la « Postface » de 1981. Ce « pourquoi ? » vient après quelques détours, dont une revue des œuvres passées ou contemporaines traitant du même thème, et une réflexion sur sa propre méthode de création. Elle n'y répond pas directement, sinon par une réflexion sur la prégnance d'un tel sujet, confirmée par le recensement de quelques chefs-d'œuvre ayant traité le thème avant elle. Sa liste n'est en rien une liste de sources possibles, c'est une affirmation de la force et de la richesse du thème, et de son désir de prendre place dans la tradition

de la littérature¹². Pas de sources, mais « je ne sais quelle source qui était en moi » (p. 938). On devine aussi qu'elle se félicite de s'être gardée de certains excès, notant le côté forcené de John Ford, fuligineux de Byron, ou moralisateur de Martin du Gard.

Si Yourcenar parle de l'inceste comme ayant inspiré les « poètes », alors que les exemples qu'elle cite sont, à part celui de Byron, des œuvres de dramaturges ou de romanciers, c'est que pour elle l'essence de toute écriture est poétique, comme le disent ses « recherches de techniques poétiques dissimulées dans la prose » (p. 938) à propos de son travail de retouche. C'est aussi qu'elle accorde à ce thème de profondes sources archétypales qui se retrouvent dans la structure symbolique de sa nouvelle. « 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 » (p. 937).

La courte préface au volume de 1933, loin d'attirer l'attention sur l'inceste dans *D'après Greco*, cherchait au contraire entre les trois nouvelles du recueil une unité fondée sur l'arrière-plan historique. « Il est des siècles de fièvre, des époques où l'homme a rêvé davantage, cherché plus loin, et davantage tenté. Siècles où la guerre, la révolte et la science sont les trois faces de l'aventure, où la passion dispose, non certes de plus de force, mais de plus d'occasions d'oser » (*MCA*, p. 9). Pendant longtemps, Yourcenar a voulu souligner sinon l'unité, du moins la pertinence du rapprochement de ses trois histoires placées sous le patronage de trois grands peintres du XVI^e siècle, avant de convenir que ces titres sentent le musée et de les abandonner. Assurément, il s'agit pour les personnages de *La Mort conduit l'attelage* de trois

¹² D'ailleurs, *Confidence africaine* n'a paru qu'en 1931, la même année où la nouvelle de Thomas MANN, *Sang réservé*, écrite en 1905 et publiée seulement en 1921, était traduite en France. Ni l'un ni l'autre ne pouvait être une source pour « Anna de la Cerna ».

parcours transgressifs qui explorent chacun à sa manière des voies de libération par rapport aux conventions de leur temps. « Conscient chez Zénon, qui se sert pour sortir de son temps des moyens dialectiques qu'il lui a fournis, ce mouvement d'évasion est inconscient chez Anna, lié à la vie profonde du corps ; chez Nathanaël, j'ai tenté de montrer cette étrange liberté qui est celle de l'âme »¹³. Au début de ces mêmes notes, Yourcenar a corrigé par avance cette trop parfaite classification : « L'âme, l'esprit, le corps. Trilogie admirable, certes, [...]. Mais quand on s'approche de très près d'un personnage, on s'aperçoit à quel point ces allégories bien définies contredisent la réalité. Le corps, l'âme, et l'esprit, imbriqués » (*OR* p. 852). Reste que l'amour incestueux d'Anna est une expérience d'illumination qui la marque si profondément qu'elle en vit tout le reste de son existence. De ce point de vue, elle a sa place entre celle de Zénon expérimentateur alchimiste, et la vie de Nathanaël aventurier innocent en quête de pureté.

Cette proximité au point de départ, qui apparente l'histoire d'Anna à une quête, explique aussi la nécessité de sa deuxième partie, le récit de sa vie en Flandre après la mort de Miguel. Avant de quitter Naples, Anna a fait graver une épitaphe sur la tombe, mais ce n'est pas le nom de son frère qui apparaît dans le texte transcrit dans la nouvelle, c'est celui d'ANNA [...], SOROR, ce qui fait du titre un morceau d'épitaphe et une signature narcissique¹⁴. Peut-être l'histoire pourrait-elle s'arrêter là, avec le texte de l'épitaphe pour conclusion. « Une nouvelle véritablement balzacienne s'achèverait ici », note Anna Berthelot¹⁵. Une nouvelle

¹³ *ON*, « Carnets de notes », *OR*, p. 855.

¹⁴ Yourcenar accorde une grande valeur à la gravure exacte d'un nom sur une tombe, rejoignant l'analyse qui y voit « l'ultime chiffre du corps [...], à l'échelle de la puissance temporelle, de la mémoire qu'elle prescrit ou de la croyance à une vie future », Guy ROSOLATO, « Recension du corps », *Lieux du corps*, Gallimard, Nouvelle revue de Psychanalyse, n° 3, printemps 1991, p. 19.

¹⁵ « Le mirage balzacien dans *Anna, soror...* et *Un homme obscur* », *Marguerite Yourcenar écrivain du XIX^e siècle ?*, Georges FRÉRIS, Rémy POIGNAULT éd., Clermont-Ferrand, SIEY, 2004 : « Pour faire court, je dirais qu'une nouvelle véritablement balzacienne s'achèverait ici – ou franchirait d'une page la période

de Barbey d'Aureville certainement. Mais Marguerite Yourcenar ne s'en tient pas là. Anna devient elle-même tombeau. « Le visage du bien-aimé lui apparaissait parfois en songe, précis jusqu'au moindre détail d'un duvet sur la lèvre ; le reste du temps, il gisait décomposé dans sa mémoire comme don Miguel lui-même dans sa tombe » (p. 927). LUCTU MEO VIVIT. Elle enferme en elle son deuil, qu'elle s'efforce de garder intact, et laisse son corps et son personnage poursuivre une vie extérieure d'épouse, de mère, de courtisane indifférente¹⁶. Sans cet accomplissement jusqu'à la mort du cheminement intérieur d'un souvenir indicible, l'inceste pourrait se réduire à un épisode de sensualité juvénile, à une belle et dangereuse aventure du désir, mais la nouvelle perdrait son sens de parcours initiatique. La dialectique du corps et de l'âme y perdrait sa profondeur.

Encore une fois pourquoi ce choix de l'inceste ? La fascination du thème tiendrait à la puissance de l'interdit qui le frappe et qui a survécu, alors que sont tombées ou du moins atténuées, la plupart des autres proscriptions sexuelles.

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 sentie dans nos civilisations comme un obstacle insurmontable ; l'adultère banalisé a, de plus, perdu beaucoup de ses prestiges à cause du divorce ; l'amour entre deux personnes du même sexe est en partie sorti de la clandestinité. *L'inceste seul demeure inavouable*¹⁷ [...]. C'est contre les falaises les plus abruptes que se lance le plus violemment la vague. (p. 937-8)

intermédiaire pour arriver jusqu'à la mort d'Anna et rassembler dans une belle cadence finale les deux héros », p. 37-38.

¹⁶ Le deuil d'Hadrien au contraire est public : il fait embaumer Antinoüs, multiplie ses effigies et en fait un dieu, mais il s'efforce aussi de regarder en face la réalité physique de la mort, « ces réalités du froid, du silence, du sang coagulé, des membres inertes » (OR, p. 449).

¹⁷ C'est moi qui souligne.

Une formulation plus banale aurait été que la vague « se brise ». Au lieu de cela, elle « se lance ». Dans cette image de violence et de danger qui conclut la troisième partie de la postface – qui en comporte quatre, séparées typographiquement – la falaise abrupte peut représenter la force de l’interdit alors que l’élan de la vague serait celui de la pulsion incestueuse. « Cet amour interdit, torturé, est nécessairement plus excessif que les autres »¹⁸. On peut aussi imaginer l’inverse, la stabilité de la falaise évoquant la permanence d’une pulsion que rien ne décourage. Mais il s’agit en même temps d’autre chose, puisque l’inceste est doublement tabou, d’abord comme acte transgressif, ensuite par son récit. L’inceste est impossible et « inavouable », donc indicible. Yourcenar a dit à Matthieu Galey qu’elle pensait avoir résolu le problème du langage pour *Alexis*. Dans cet écrit « post », doublement après-coup puisqu’il paraît près d’un demi-siècle après la première édition de la nouvelle, et encore plus longtemps après sa toute première rédaction, elle se montre émerveillée par l’audace et la sûreté d’intuition de la jeune femme qu’elle était, qui a enfreint ce deuxième tabou dans sa première création romanesque et a donc trouvé le langage qu’il fallait pour parler de l’inceste.

J’avais vingt-deux ans, tout juste l’âge d’Anna lors de sa brûlante aventure, mais j’entrais sans la moindre gêne à l’intérieur d’une Anna usée et vieillie ou d’un déclinant Don Alvare. Mon expérience sensuelle restait à l’époque assez limitée ; celle de la passion était encore au prochain tournant, mais l’amour d’Anna et de Miguel flambait néanmoins en moi. (*OR*, p. 936)

De la falaise et de la vague, qui choisit l’autre, ou bien lequel est premier ? Cet amour qui flambait dans la jeune femme de vingt-deux ans et qui la poussait à s’attaquer dès ses débuts au sujet le plus difficile parce que le plus « inavouable » n’est pas l’amour incestueux, mais la fièvre de l’écriture, le désir d’altérité dans l’écriture, dont l’élan ne peut mieux se mesurer qu’à un interdit. Qu’il y ait quelque chose d’une audace inouïe dans le fait de passer

¹⁸ Martine GANTREL, « *Anna soror...* ou le “plaisir du texte” », *Bulletin de la SIEY*, n° 17, 1996, p. 47.

à l'écriture, même lorsqu'il s'agit d'un sujet moins tabou que l'inceste, une remarque des « carnets de notes » de *Mémoires d'Hadrien* le suggère : « Projet abandonné de 1939 à 1948. J'y pensais parfois, mais avec découragement [...]. Et quelque honte d'avoir jamais tenté pareille chose » (*OR*, p. 522)¹⁹. Si écrire est transgressif, pas de meilleur miroir qu'un récit de transgression. Le privilège d'*Anna, soror...* si bien illustré par la longue postface à laquelle s'abandonne son auteur, est d'offrir dans la perfection de l'alchimie amoureuse entre Anna et Miguel le reflet de la relation désirée avec ses personnages. Si ce livre est, comme le dit Martine Gantrel²⁰, emblématique de la vocation littéraire de Yourcenar, il le doit à sa postface et à la vaste ombre portée romanesque qu'elle projette non seulement sur le texte, mais sur le reste de l'œuvre.

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, et tout en continuant à faire les gestes et à assumer les rapports habituels de l'existence, 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. (p. 936)

Le « suprême privilège du romancier », ressaisi à sa source, à l'époque de ces « textes spontanés et quasi obsessionnels » (p. 931), ressemble fort à la description d'une expérience mystique qui engage le corps et l'âme tout à la fois. Le saut dans l'inconnu que représente la création de personnages, imaginaires ou historiques, exige une dépersonnalisation et une réincorporation que Yourcenar a maintes fois évoquées, disant, à propos de *L'Œuvre au Noir*, la nécessité de « [s]e désincarner pour se

¹⁹ Hésitation confirmée par les corrections du manuscrit de la Postface. « Ce que je dois pompeusement mon œuvre » devient « ce que j'appelle bon gré mal gré mon œuvre », puis « ce que je n'ose pompeusement appeler mon œuvre » : cité par Béatrice NESS, *op. cit.* p. 85.

²⁰ *Op. cit.*, p. 41

réincarner en autrui » (OR, p. 864). Mais nulle part Yourcenar n'a parlé de l'écriture avec un langage aussi fort que dans cette postface, où elle rappelle avec émerveillement l'âge d'or de son imagination romanesque. Elle a entre-temps étudié les techniques orientales de vacuité mentale, elle a lu les mystiques, accumulé beaucoup de connaissances, mais c'est bien le souvenir d'une première expérience révélatrice qu'elle savoure ici. « [P]eut-être étais-je même plus apte qu'aujourd'hui à me dissoudre tout entière dans ces personnages que j'inventais ou croyais inventer » (p. 936). « Se perdre..., se laisser posséder,... se dissoudre », ce langage n'est pas loin de celui de sainte Thérèse d'Avila dans *Le Château intérieur* lorsqu'elle exhorte ses « filles » sur le chemin de l'union avec Dieu.

Yourcenar semble plus captive des personnages *d'Anna, soror...* que de ses autres chères créatures, car même si elle dit « vivre en symbiose » avec Zénon ou Hadrien²¹, elle a dû pour eux associer à la magie participative des strates importantes d'érudition. Mais chaque fois il s'agit de réduire la distance qui la sépare de l'être qu'elle appelle à l'existence littéraire. « [P]ar la passerelle de la sagesse antique qu'il dépend de nous d'utiliser encore, nous pouvions nous rapprocher d'Hadrien » (OR, p. 855).

L'écriture même du corps nécessite une forme d'imagination participative, tout autre que la reproduction des apparences. On a voulu aussi y voir une influence de l'*Einfühlung* des philosophes romantiques allemands²². Peut-être, mais cette sympathie va plus loin, du côté de la compassion qui consiste à véritablement souffrir avec, comme lorsque Zénon éprouve dans son corps les tourments des suppliciés, comme lorsque l'auteur dit « [u]tiliser pour mieux comprendre [Hadrien] un commencement de maladie de cœur » (OR, p. 529). L'identification yourcenarienne se rapproche

²¹ YO, p. 155

²² Margarita TOPLIYSKA, « Les influences étrangères dans l'élaboration esthétique de l'art d'aimer de Marguerite Yourcenar », *Écritures de l'Autre*, Jean-Philippe BEAULIEU, Jeanne DEMERS, André MAINDRON éd., Montréal, XYZ, 1997, p. 296.

davantage de ce qu'on entendait par imagination au temps de Montaigne et de Descartes, même s'il s'agissait alors de la dénigrer. Plus que simple faculté d'inventer, à laquelle le mot « imagination » renvoie couramment de nos jours, c'est une façon particulière de penser les choses matérielles, ou inversement de ressentir l'effet des impondérables sur la matière²³. Des personnages incarnés exigent une participation corporelle de la part de l'auteur. « Nous rapprocher d'Hadrien », « tendre la main à Zénon »²⁴, telles sont les expressions que Yourcenar emploie pour décrire cette complicité, et établir ce qu'elle appelle une « passerelle » vers des êtres en apparence si lointains.

L'écriture du corps dans *Anna, soror...* soutient toute la narration²⁵, dans un texte où, selon Marie C. Poix-Tétu, « la chair a si peu de place » (*op. cit.*, p. 182). La chair, peut-être, au sens d'un érotisme réaliste, mais le corps y est éminemment signifiant. Ici, pas de « passerelle » érudite, mais dès le texte de 1933, ce qui deviendra dans l'œuvre à venir un intense dialogue du corps et de l'âme. Le corps, on le sait, est une présence constante chez Yourcenar, une inquiétude presque lancinante au point que l'âme pourrait être ce qu'Alexis nomme « une simple respiration du corps » (*OR*, p. 33), rappelant aussi ce que Paul Valéry désignait habilement comme le « Quatrième corps »²⁶. Pour Zénon, le corps

²³ Zénon, le héros de *L'Œuvre au Noir* a pris dans son *Traité du monde physique* un exemple qui se trouve dans le chapitre « De la force de l'imagination » des *Essais* de Montaigne, celui des stigmates de saint François, « comme un extrême effet du puissant amour », *OR*, p. 791. Descartes, dans *Les Passions de l'âme*, donne des explications mécanistes complexes de ce type de phénomène.

²⁴ « Carnets de notes de *L'Œuvre au Noir* », *OR*, p. 855, et p. 862.

²⁵ Il s'agit de tout autre chose que l'écriture-corps, qui ne peut être qu'écriture-femme, telle que la défend et pratique Hélène CIXOUS. Voir *La Jeune née*, Paris, 1975, 10/18. « Je ne peux plus m'identifier – simplement, directement à Samson, [...]. Je suis une femme. Alors tout se complique » (p. 136). Yourcenar au contraire oblitère, ou transcende, sa féminité dans l'écriture.

²⁶ Le Premier étant tout simplement mon-corps, senti de l'intérieur, le Deuxième sa forme visible ou corps spéculaire, et le Troisième le corps mis en pièces et reconstitué par la connaissance scientifique. « Mais le premier ne t'offre que des instants ; le second quelques visions ; et le troisième [...] une quantité de figures plus indéchiffrables que des textes étrusques. Ton esprit [...] ne peut leur donner

est le point auquel il revient toujours. « Quoi qu'il fit, sa méditation le ramenait au corps » (*OR*, p. 689). Dans *Anna, soror...* alors que nous n'apprenons pas grand-chose du corps des personnages, qui sont des silhouettes plus que des portraits, le corps n'est pas seulement érotique, c'est aussi le corps souffrant, mourant, le corps en décomposition, tous motifs qui seront amplement repris dans *L'Œuvre au Noir*. La mort de Valentine n'est pas une simple disparition dans l'éternité. Durant le long voyage qui ramène le cercueil de leur mère à Naples, les malaises des enfants dans le carrosse ne sont pas différents des pâleurs et des évanouissements du désir. Le récit s'épure au maximum, la situation y est dessinée comme un archétype, ce qui rend l'écriture d'autant plus importante, et en fait une sorte de troisième instance entre le corps et l'âme.

Yourcenar raffine une rhétorique du déplacement ou du non-dit dont les exemples abondent. La nudité par exemple est brièvement suggérée, et sublimée. « 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, tout enveloppée de l'or oblique du crépuscule, Valentine elle-même semblait diaphane comme ses gemmes » (p. 883). La phrase suivante, séparée par un alinéa, enchaîne sur « Anna baissait les yeux, avec cette pudeur qui s'aggrave encore, chez les filles pieuses, aux abords de la nubilité »²⁷. Leur mère disparue, c'est chez Miguel

une ombre de sens qu'en supposant, sans se l'avouer, quelque Inexistence, dont mon Quatrième corps est une manière d'incarnation », «Réflexions simples sur le corps», *Variété V*, Paris, Gallimard, 1945, p. 75-76.

Voir aussi, de Jean-Luc NANCY, sa réflexion sur une lettre de Descartes concernant l'union de l'âme et du corps, *58 indices sur le corps et Extension de l'âme*, Québec, Éditions Nota Bene, 2004.

²⁷ Pour apprécier la correction, voir *D'après Greco* : « Donna Anna, prise de ces scrupules de pudeur qui s'exagèrent, chez les fille pieuses, à l'époque de la puberté, baissait les yeux », p. 97.

que la conscience du désir va progresser par étapes douloureuses alors qu'Anna reste objet du regard de plus en plus enfiévré de son frère²⁸, souffrant de ses humeurs fantasques sans les comprendre. Jusqu'au moment où par l'intervention paradoxale du livre saint, une Bible léguée par la mère, à la lecture de l'histoire d'Amnon et de Thamar, Anna soudain découvre son propre désir et s'étonne de s'être menti si longtemps. La lecture, plus dangereuse alors que la proximité physique, amène le moment le plus érotique du roman « [...] 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 » (p. 908).

Après cela, et un épisode nocturne où les jeunes gens retiennent leur souffle de chaque côté d'une porte fermée, l'aboutissement est inévitable. Mais pour dire l'inavouable de l'inceste, Yourcenar recourt à l'ellipse, passant à l'aide d'un simple blanc typographique du « Ils s'étreignirent » à « Trois jours plus tard, dans l'église de Dominicains, don Miguel assistait à la messe » (p. 911). La prière de Miguel est un pur moment de mystique sacrilège en ce lundi de Pâques. « Il ressentait, avec un étourdissement d'ivresse, cet allègement du corps qui semble libérer l'âme [...]. Dans ce matin où des femmes explorées ne trouvèrent devant elles qu'un tombeau vide, don Miguel laissait monter sa gratitude envers la vie, la mort, et Dieu » (p. 912-3).

Pourrait-on se passer de ce « ils s'étreignirent », qui peut sembler céder à une narrativité facile dans un texte si bien ciselé ? Chez une héritière de la discipline flaubertienne, j'y entends pour ma part comme un écho lointain de cette phrase de *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*, « À force de prier Dieu, il lui vint un fils »²⁹. C'est le passé simple dans toute sa force événementielle, sa

²⁸ Parmi ces éléments fétichisés du corps, les cheveux qu'Anna défait, la pâleur dorée d'un pied nu (p. 888), les lèvres qui se tendent pour recevoir l'hostie (p. 891).

²⁹ Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1952, p. 624.

force de rupture, conclusion et début, dans une phrase aussi courte que possible et qui n'est suivie d'aucune explicitation. C'est l'affirmation de l'écriture.

Un récit taillé comme une gemme, et une postface dans laquelle la chaleur d'une réminiscence particulièrement chère l'emporte sur la distanciation de la relecture. Pour une fois, dans un regard qui embrasse toute sa carrière, Yourcenar abandonne sa méfiance à l'égard de ce moi, « incertain et flottant », dont elle a si bien œuvré à défaire l'illusion d'unité. Pour une fois un sujet tente de se reformer dans la temporalité enveloppante de l'histoire d'une œuvre. Ainsi romancée, la violence du désir d'écriture enveloppe *Anna, soror...* d'une aura d'autobiographie qui prolonge le récit. Pas plus que les autres préfaces, elle ne peut ressaisir l'origine de la création. L'histoire des brouillons disparus, l'évocation des « quelques » corrections sont là pour affirmer que la vérité passe par l'écriture et que pour écrire, il faut toujours avoir déjà écrit. La différence de cette postface est de vouloir narrer le mystère du surgissement en le mettant sous l'égide de la matérialité corporelle qui nous lie à tout le cosmos, et de la relativité du temps un et multiple, qui fait que genèse et source échangent leur vérité. Tout se passe comme s'il avait fallu à Yourcenar toutes ses autres expériences d'écriture pour prendre conscience de ce qui s'était passé en 1925 et magnifier ce moment, qui reste dans la répétition du souvenir, un instant unique. « Je me sens tout autant de plain-pied avec ce récit que si l'idée de l'écriture m'était venue ce matin » (p. 932).