

L'ÉCRITURE ROMANESQUE OU LE CORPS ÉCRIT, DANS ANNA, SOROR... DE MARGUERITE YOURCENAR

par Hager BEN YOUSSEF (Tunis)

À l'ouverture de ce court roman, *Anna, soror...*, il est signalé à propos de l'héroïne qu'"[e]lle était née^[1] à Naples en l'an 1575, derrière les épaisses murailles du fort Saint-Elme dont son père était gouverneur"^[2]. Par ailleurs, en s'engageant dans la rédaction de ses Mémoires quelque cinquante ans plus tard, l'auteur inaugure son texte par la remarque suivante : "L'être que j'appelle moi vint au monde un certain lundi 8 juin 1903, vers les 8 heures du matin, à Bruxelles, et naissait^[3] d'un Français [...] et d'une Belge [...]"^[4] et Marguerite Yourcenar d'ajouter plus loin : "Cet enfant du sexe féminin, déjà pris dans les coordonnées de l'ère chrétienne et de l'Europe du XX^e, ce *bout de chair rose*^[5] pleurant dans un berceau bleu, m'oblige à me poser une série de questions [...]"^[6].

Ainsi, curieusement, qu'il s'agisse de la réalité ou de la fiction, de son histoire personnelle ou de celle d'un personnage, l'auteur est comme fatalement amenée à mettre l'accent outre sur la maternité, sur la réalité physiologique du Sujet humain, sur le mystère de sa corporité – être de chair et de sang –, sur sa nature énigmatique et troublante d'entité biologique, source de sensations, d'émotions, de plaisir...

D'autre part, il se trouve que l'écriture se révèle à elle, beaucoup plus tard, comme une activité non seulement intellectuelle mais encore physique, sensuelle, voire libidinale. Elle déclare en effet : "J'ai

[1] C'est nous qui soulignons.

[2] Marguerite YOURCENAR, *Anna, soror...*, *Œuvres Romanesques*, Paris, Gallimard, la Pléiade, T. 1, 1982, p. 853.

[3] C'est nous qui soulignons.

[4] Marguerite YOURCENAR, *Souvenirs pieux*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1974, p. 11.

[5] C'est nous qui soulignons.

[6] *Ibid.*

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^[7].

Notre hypothèse, dans l'exploration de cette œuvre, consiste dans l'idée que la réalité sensorio-motrice de l'écrivain s'inscrit dans la combinatoire narrative et discursive propre au récit, et, si en apparence, l'objet du roman est l'histoire imaginaire d'une passion incestueuse vécue par un frère et une sœur, un autre motif intervient continûment, celui-ci portant non point sur un thème fictionnel mais sur la réalité physique de la romancière impliquée dans l'acte de création. L'écriture, découverte depuis peu lors de l'élaboration d'*Anna, soror...*, semble ainsi témoigner de l'interférence, dans le produit artistique, de la vie sensuelle et émotionnelle de l'auteur. L'œuvre offrirait donc à qui voudrait la déchiffrer le vécu même de Marguerite Yourcenar, ses affects, ses désirs liés à ce que Jean-Louis Baudry a appelé : la "position d'écriture"^[8], l'être du créateur, son âme, sa respiration même, passant à travers l'écrit et lui insufflant la vie. C'est très probablement, la raison fondamentale pour laquelle ce texte possède une valeur si considérable aux yeux de la romancière. C'est une "œuvre de jeunesse", nonobstant, elle est de "celles qui restent pour leur auteur, dit-elle, essentielles et chères jusqu'au bout"^[9]. Marguerite Yourcenar ajoute encore à l'occasion de la réédition de ce court roman, alors qu'elle se distingue par sa manie de réécrire et de peaufiner ses textes : "Contrairement aux deux autres nouvelles qui la suivent, *Anna, soror...* reproduit dans sa quasi-intégralité le texte de 1935, lui-même presque identique au récit écrit en 1925 par une jeune femme de vingt-deux ans"^[10].

Cette précision ainsi apportée, confirme son attachement profond à ce récit dans sa forme originelle, sa version première qui continue bien des années plus tard de forcer son admiration, de susciter chez elle une sorte de stupeur mêlée de fascination ; stupeur et fascination justifiées, semble-t-il, par la découverte a posteriori de signes édifiants quant à des aptitudes surprenantes, chez la néophyte qu'elle était, à rendre compte intuitivement de questions essentielles et graves relatives à son corps, à l'Éros, à la liberté.

[7] Marguerite YOURCENAR, *Anna, soror...*, "Postface", *op. cit.*, p. 908.

[8] Jean-Louis BAUDRY, *Proust, Freud et l'autre*, Paris, éd. de Minuit, 1984, p. 34.

[9] Marguerite YOURCENAR, *Anna, soror...*, "Postface", *op. cit.*, p. 903.

[10] *Ibid.*, p. 904.

Ainsi, le texte *d'Anna, soror...* ne serait rien d'autre qu'une excroissance vivante, une chair palpitante, dont la matrice serait l'être même de Marguerite Yourcenar, son Désir, ses pulsions non point livrés en vrac mais soumis à des réflexes de censure, à un travail de crible qui en font précisément toute la valeur. Il préside donc à la structure d'ensemble du récit un jeu du dit et du non-dit, de l'avoué et du dissimulé, du réel et du fictif qui en cristallise la richesse, la violence et la véracité^[11]. En fait, les voix de l'Imaginaire se trouvent modulées par l'interférence de la réalité qui circonscrit ainsi la collision, ô combien heureuse, de la vie de l'auteur et de son art. À ce sujet, nous citerons Rilke qui écrit : "Plus loin l'on va et plus personnelle, plus unique devient la vie. L'œuvre d'art, dit-il, est l'expression nécessaire, irréfutable, définitive à jamais de cette réalité unique [...]" et il explique plus loin : "car l'unique, ce que nul autre ne pourrait comprendre et n'aurait le droit de comprendre, cette sorte d'égarement qui nous est propre, ne saurait devenir valable, qu'en s'insérant dans notre travail pour y révéler sa loi, dessin original que seule rend visible la transparence de l'art"^[12].

C'est précisément cette loi que nous tenterons de découvrir à l'intérieur de l'œuvre, *Anna, soror...*, dont la qualité principale est d'avoir su mêler à une histoire imaginaire et phantasmatique l'intimité de l'écrivain, induit à se confier, à se confesser, à sussurer sa "faute"^[13].

En effet, la réalité historico-biologique de l'auteur intervient mais de façon insidieuse et subtile. Elle rend un son uniforme et constant fait d'aveux à demi-mots, de murmures et de chuchotements

[11] Nous rappellerons à cet égard sa réponse à Bernard Pivot qui l'interrogeait sur la part de l'autobiographie dans *Quoi ? L'Éternité* : "Il est plus difficile de parler de soi", dit-elle et parmi les difficultés signalées, elle n'est pas sans mentionner "la timidité", *Apostrophes*, sept. 1979, émission diffusée sur Antenne 2 en déc. 1979. Nous ajouterons à ce témoignage un aveu exprimé dans *Les Songes et les Sorts* et relevé par Jean Blot. Marguerite Yourcenar dit : "Comme tout le monde, j'ai souvent pensé à écrire un jour un volume de souvenirs intimes : quelques scrupules, trop évidents pour tous les esprits bien faits, me détournent d'avance de ce projet que seule l'âme la mieux affermie, ou la plus dure peut-être, pourrait exécuter sans mensonges", Jean BLOT, Marguerite Yourcenar, Paris, éd. Seghers, 1971, p. 11. Enfin, nous signalerons cette remarque de l'auteur à propos de Selma Lagerlöf : "Un grand roman présuppose un libre regard porté sur la vie que la coutume sociale, jusqu'ici n'a guère permis aux femmes", *Sous bénéfice d'inventaire*, Marguerite YOURCENAR, *Essais et Mémoires*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1991, p. 109.

[12] Cité par Maurice BLANCHOT, dans *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. Idées,

témoignant de ses attermoissements, de ses inquiétudes, de son oscillation entre délivrance et retenue, sincérité et supercherie, récit de soi et récit de l'autre.

A - L'écriture et les Saintes Écritures ou le travail de la mémoire :

Anna, soror... est un texte narratif écrit à la 3^e personne dans une forme classique. Le "il" ou le "elle", employés pour désigner les personnages véhiculent très certainement un désir de neutralité proche de celui évoqué par Maurice Blanchot au sujet de Musil^[14]. Ces anaphoriques présupposeraient, dans le discours romanesque classique, une volonté de la part de l'auteur de prendre ses distances par rapport à ses personnages, de les faire évoluer en dehors de sa propre subjectivité et de les dominer en tant que créations personnelles, objets de son imagination et de son art. Chez Marguerite Yourcenar, l'emploi de ce procédé est plus complexe. Il s'inscrit dans un schéma d'ensemble gouverné par une Référence Suprême qui se confond avec l'Archétype Humain. Il répond à une attitude existentielle impliquant une vue quasi indifférenciée des hommes par-delà les particularités temporelles et spatiales. De la sorte, derrière le personnage désigné se profile le Sujet Humain dans son objectivité et, corrélativement, l'écrivain considéré dans son individualité^[15].

À cet égard, il n'est pas sans intérêt d'évoquer les motivations premières de l'auteur quant à la composition de ce récit. En effet, à l'origine du projet d'écrire une série de trois nouvelles, dont *Anna*,

1959, p. 54.

[13] Au sens religieux du terme. Ce que Rilke appelait son "égarement". Dans le cas présent, l'égarement ou la faute se résument dans la singularité du Moi de la romancière, dans les conflits intérieurs qui l'agitent, les difficultés qu'elle rencontre, la lutte qu'elle mène silencieusement en sa qualité d'écrivain mais aussi en tant qu'être social, marginalisé par ses penchants homosexuels, ici figurés par l'Interdit de l'inceste. À ce sujet, nous évoquerons un penseur cité par Thomas Mann qui déclare plus fermement encore : "L'artiste qui ne se livre pas tout entier est un valet inutile" in, Thomas MANN, *L'artiste et la société*, Paris, Grasset, 1973, p. 28.

[14] En parlant de la forme romanesque de *l'Homme sans qualités*, récit d'un inceste là encore, entre un frère et une sœur, Maurice Blanchot relève : "l'impersonnalité de l'art classique, [sa] forme figée [...] et [son] pouvoir de raconter souverainement une action qu'on domine dans son entier". Principe partiellement admis par Musil et réfuté par BLANCHOT, *op. cit.*, p. 219.

soror..., prend place la lecture, par l'auteur, de documents personnels relatifs à sa famille.

Manifestement, Michel de Crayencour, père de la romancière se confond avec Miguel, le frère incestueux, mais la relation privilégiée par le récit n'est pas la relation père/fille mais frère/sœur. C'est là un exemple de l'activité de l'Imaginaire, de la mémoire et du travail de l'Inconscient. Comme dans le rêve s'est produit un déplacement. Néanmoins, à l'instar de son héroïne qui, "[p]our tout revivre [...] s'enfonçait dans sa mémoire"^[16], la narratrice fait une place considérable au passé. Ainsi, l'interférence de la mémoire dans l'élaboration de cette œuvre paraît attestée et la part autobiographique du récit avouée. L'exploration du processus de la création par le moyen de la science psychanalytique confirme en effet le rôle fondamental de la mémoire dans ses formes variées. Jean-Louis Baudry nous éclaire à ce sujet, lorsqu'il explique dans son ouvrage déjà cité : "Pendant tout le temps que j'écris, voici qu'affluent, innombrables, pareils à ces ombres [...] des représentations, des images, des clichés, brefs instantanés qui me sont comme étrangers, dont la venue me surprend"^[17], ce sont, selon lui : "des bribes, des séquences de vie passée, mémorisées".

Dans le cas de notre auteur nous pourrions distinguer deux types de mémoire : une mémoire ancestrale et une autre qu'on qualifiera d'immédiate.

a - La mémoire ancestrale ou l'Interdit sexuel

Dès la séquence inaugurale d'*Anna, soror...*, nous pouvons remarquer chez l'auteur un désir de sincérité aux accents gidiens, manifesté à travers la devise de la mère : "*Ut crystallum*". Sa volonté de se libérer du poids d'un secret personnel et intime est ainsi énoncée comme une sorte de pacte de lecture et, parallèlement au récit des amours incestueuses de Miguel et d'Anna devrait s'écrire l'histoire authentique de Marguerite Yourcenar. Ainsi s'exprime par l'entremise de l'Imaginaire l'essence du Symbolique, celui-ci étant donné à voir

[15] Ceci rejoint et corrobore la dimension gnomique de son œuvre.

[16] Marguerite YOURCENAR, *Anna, Soror...*, *op. cit.*, p. 889.

[17] Jean-Louis BAUDRY, *op. cit.* N'oublions pas qu'il s'agit de l'œuvre d'une débutante, douée certes, mais néanmoins jeune et peu expérimentée. Du reste, c'est là ce qui fait l'intérêt du récit : à la fois intuitif mais construit, logique mais ambigu, monodiégétique mais polysémique.

comme consubstantiel de la réalité corporelle et sensuelle de l'écrivain.

Étudiant, dans une optique sociologique, le principe de l'Interdit sexuel consacré par le jeu social, Michel Maffesoli déclare : "l'Éros amène l'individu à se transcender et à se perdre dans un ensemble plus vaste"^[18]. Il ajoute : "La sensualité, c'est elle qui inaugure le rapport au monde, c'est-à-dire aux autres, c'est d'elle que surgit la fantaisie qui, de multiples manières, donne sens et intérêt à notre courte déambulation existentielle"^[19]. C'est d'elle qu'est tributaire la création littéraire et artistique, semble déclarer Marguerite Yourcenar dans *Anna, soror....*

Toutefois, cette prise de position d'ordre esthétique, inscrite en filigrane dans le texte, est empreinte d'une coloration éthique et, à cet égard, résume le motif central du roman. En effet, c'est à travers la notion chrétienne du mal, qu'elle se trouve formulée. Elle trahit chez l'auteur un balancement incessant entre les valeurs morales consacrées par le clan familial depuis des générations et son expérience personnelle de la liberté. Elle dit son trouble et sa perplexité quant à la doctrine de la répression des instincts et de la dénégation du plaisir érotique signifiant par là même la richesse de la vie des sens condamnée par les pères de la religion chrétienne.

La mémoire que nous avons qualifiée d'ancestrale est de nature ambivalente ; elle se signale par un jeu régulier entre passé et présent, un va-et-vient entre bien et mal ou encore, entre vertu morale et exigences du moi.

À la base du récit interviennent donc des forces contraires attirées les unes par des croyances spirituelles et les autres par des bénéfiques proprement matériels et le travail de la création se révèle comme inséparable du monde de l'enfance. Mais laquelle ? S'agit-il de celle, particulière, de Marguerite Yourcenar ou de l'enfance de la Communauté Chrétienne découverte à travers les livres ? Les notions de "limite", d'"Interdit" et de "péché" structurant le récit, réfèrent-elles à l'éducation stricte et austère léguée à l'auteur ou à l'histoire des Hommes telle qu'elle apparaît dans les Livres Saints de la Bible ? Et Anna est-elle l'alter ego de la romancière ou la célèbre figure de la Religion Chrétienne, femme d'Elquanah et mère de Samuel dans

[18] Michel MAFFESOLI, *L'ombre de Dionysos*, Paris, Klincksieck, 1985, p. 91.

[19] *Ibid.*, p. 94.

l'*Ancien Testament* ? D'âge sensiblement égal à celui de l'écrivain au moment de la rédaction de l'ouvrage, Anna a tendance, ici et là, à se confondre avec elle. Mais elle n'est pas non plus étrangère à la vertueuse Anne ou "Hannah". Vertueuse, Anne l'a été pour avoir enfanté Samuel malgré sa stérilité. On lit, en effet, dans la *Bible*, à propos d'Anne et de son époux, Elquanah : "Ils se levèrent de bon matin et se prosternèrent devant Iahvé, puis ils revinrent et rentrèrent à leur maison, à Ramah, Elquanah connut Anne, sa femme, et Iahvé se souvint d'elle. Il advint donc, aux jours révolus qu'Anne conçut, et enfanta un fils. Elle l'appela du nom de Samuel, 'car [dit-elle] je l'ai demandé à Iahvé'"^[20].

En fait, Samuel n'est point le fruit des amours du couple parental mais l'œuvre miraculeuse du Dieu, Iahvé, et la conséquence heureuse des prières et des lamentations de la mère. Autant dire qu'Anne, la mère, apparaît comme un être androgyne^[21], féminin de nature, auquel se sont associés des éléments mâles, à savoir l'esprit divin ou encore le produit de sa propre pensée, de son intelligence, de son entendement, aptes à donner la vie.

Ainsi, à travers ce personnage de la mythologie biblique Marguerite Yourcenar se fait connaître auprès du lecteur non seulement comme femme sexuellement différente mais encore comme sujet-créateur, poète et écrivain. Elle tente d'avouer sa différence physiologique et dans un même temps ne manque pas de rappeler la richesse de son imagination et la puissance de son inspiration – signes du divin –, lesquelles apparaissent comme le produit du dépassement des limites – conventionnelles – du moi.

C'est ce que nous explique M. Maffesoli lorsqu'il déclare en parlant de l'orgiasme : "À la pluralité du moi qu'il est toujours inquiet de vouloir réduire, le mécanisme de l'inversion permet l'expression des *multiples potentialités humaines*"^[22], la perversité polymorphe de chaque être s'y exprime au mieux. Le travestissement, l'homosexualité, l'inceste, la zoophilie, l'amour groupal, etc... Tout cela n'est plus bridé par l'injonction à devoir être ceci ou cela", et il ajoute, "tout cela permet que s'exprime d'une manière plus ou moins

[20] *Livre de Samuel*, I, 20-26, *Ancien Testament*, Paris, Gallimard, La Pléiade, p. 813.

[21] Selon le *Dictionnaire de la Bible*, "Anne" est aussi bien un nom d'homme que de femme. Cf : *Dictionnaire de la Bible*, Vigouroux, Paris, 1912, tome I, 1^{re} partie, p. 627.

[22] C'est nous qui soulignons.

tranchée, cette androgynie mythique et primordiale que le sociologue peut déceler dans de multiples comportements de la jeunesse contemporaine^[23].

Par ailleurs, parcourant l'écriture yourcenarienne dans *Anna, soror...*, les références bibliques nombreuses traduisent à travers le désir d'explorer l'histoire de l'humanité, une quête continuelle de la Sagesse au sens judéo-chrétien du terme, à savoir la connaissance absolue, celle de Dieu. Elles subsument le je de l'énonciation déterminé par sa volonté de créer, soit de rendre compte de la Vérité. À l'instar des personnages du récit, la narratrice est obsédée de sainteté et, si "ce frère et cette sœur sont imbus jusqu'aux moelles de la piété quasi pâmée de la Contre-Réforme"^[24], selon ses propres indications, elle aussi est entièrement habitée par le goût absolu de la Sagesse. Mais celle-ci doit se fonder, selon l'auteur, non point sur la transgression de la loi mais sur le respect de l'état naturel et divin^[25].

La référence à soi par l'intercession de la mémoire est, d'autre part, connexe des thèmes de la filiation et du lignage.

b - La mémoire immédiate ou l'obsession d'un corps procréateur

Il est, en effet, fréquent de rencontrer des allusions au motif de l'hérédité et à la question des liens de sang non seulement dans *Anna, soror...* mais encore et surtout dans la trilogie du *Labyrinthe du monde*^[26].

La relation aux ascendants, vivants ou morts, est au centre de l'œuvre ; lui fait pendant l'allusion récurrente à la question de la maternité, constatée plus haut, pour le moins troublante sous la plume d'une femme homosexuelle qui s'affirmera et s'installera franchement dans sa condition de femme liée à une compagne du même sexe, en l'occurrence Grace Frick, et vouée définitivement à la

[23] M. MAFFESOLI, *op. cit.*, p. 128.

[24] M. YOURCENAR, *Anna, soror...*, "Postface", *op. cit.*, p. 906.

[25] On connaît la formule de l'auteur au sujet de l'essence humaine : "amas de matière et de passions", écrit-elle in *Essais et Mémoires*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1991, p. 137.

[26] Ce trait est relevé en particulier par Philippe-Jean CATINCHI dans son article "Le périple généalogique" paru dans le *Magazine littéraire* n° 283, déc. 1990.

stérilité – physique – s'entend. En effet, il semble que la procréation ait été palliée chez elle, par la création littéraire. Le phénomène n'est pas exceptionnel : Didier Anzieu explique la grande disproportion entre la production littéraire masculine et la production féminine, cette dernière étant à ses yeux nettement plus réduite, par le fait que "l'homme trouverait manifestement une compensation à son incapacité naturelle d'enfanter en mettant au monde des productions culturelles aptes à plus ou moins survivre par elles-mêmes, comme une illusion, ou un symbole de descendance", il affirme encore : "créer serait une façon de lutter contre la mort"^[27].

L'activité littéraire n'est donc pour Marguerite Yourcenar ni une occupation subsidiaire ni un plaisir superfétatoire mais un besoin profond intimement lié à son être, et à son corps, qui lui, ne sera jamais à même de perpétuer la lignée.

Par le fait de la mémoire, elle prend donc acte de sa réalité, et concurremment, le texte adopte un accent tragique^[28], comme si, découvrant avec une lucidité terrifiante son être biologique, elle décidait de se venger sur le destin par le moyen de l'écriture, mais plutôt que de donner la vie, elle se résignera à donner la mort, sa sensibilité lui interdisant qu'il en soit autrement.

En fait, au-delà du destin tragique prêté aux personnages disparus l'un après l'autre au cours du récit, la référence au passé, dans cette œuvre, s'articule sur une attitude métaphysique proche de celle des premiers stoiciens de l'Antiquité, marquée de sérénité voire d'optimisme, conséquence d'une vue panthéiste dans laquelle l'écrivain – sorte de porte-parole de Dieu^[29] – apparaît comme un être mythique. Le matériau linguistique, par lui manipulé, est la raison principale de son statut de prééminence, le signifiant poétique et

[27] Didier ANZIEU, *Le Corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981, p. 18.

[28] En effet, *Anna, soror...* raconte sur un ton mélancolique la destinée malheureuse d'une jeune fille persécutée par la mort qui vient frapper successivement les êtres qui lui sont les plus proches et les plus chers jusqu'à l'atteindre elle-même à la fin du roman.

[29] Elle avoua en effet à Matthieu Galey : "J'ai l'impression d'être un instrument à travers lequel des courants, des vibrations sont passés. Et cela vaut pour tous mes livres, et je dirais même pour toute ma vie. Peut-être pour toute vie". Et elle ajouta encore : "Tout vient de plus loin et va plus loin que nous. Autrement dit, tout nous dépasse et on se sent humble et émerveillé d'avoir été ainsi traversé et dépassé", *Les Yeux ouverts*, Paris, Le Centurion. Livre de Poche, 1990 (1^{re} éd. : 1980), p. 309.

littéraire se distinguant par ses potentialités quasi magiques à transcender les vicissitudes du temps et à vaincre la mort.

C'est ainsi que l'on comprend d'une part le choix du contexte historique, celui de l'Italie de la Renaissance dans sa période la plus prestigieuse, et d'autre part, la phrase résumant le contenu du roman, parue à la dernière page du livre : "Cinq jours et cinq nuits d'un violent bonheur remplissaient de leurs échos et de leurs reflets tous les recoins de l'éternité"^[30]. Sont affirmées de cette manière, à la fois l'immortalité et l'universalité de l'œuvre littéraire et implicitement, celles de l'auteur. L'investigation généalogique aboutit, en définitive, à la consécration de l'objet artistique et littéraire, aux dépens de la réalité, elle, imparfaite, le corps de l'auteur portant la trace d'une carence constitutionnelle, d'un manque.

B. Morale et Création

Au plan de la fiction, cette situation personnelle et conjoncturelle relative à l'Interdit adopte un autre visage en s'inscrivant dans les paramètres spatio-temporels propres à l'histoire d'Anna et de sa famille. En effet, le choix de l'époque n'est pas innocent. C'est la période de l'Inquisition. Les autorités espagnoles colonisatrices de la Sicile montraient à l'égard de la population autochtone une sévérité et une intransigeance similaires à celles imposées par l'environnement bourgeois à l'auteur, excepté son père, dont Josyane Savigneau dit [qu'il] "avait essayé de calmer un esprit ou une sensibilité troublée en rappelant que rien n'est véritablement insolite ou inacceptable"^[31].

L'atmosphère de suspicion, de violence étouffée, de frayeur exagérée, de tension aiguë propres à cette période sombre de l'histoire de l'humanité est constamment présente dans le texte, rendue d'une part, par la rareté des dialogues mais aussi par l'instauration d'un sens énigmatique et mystérieux que le lecteur est appelé à percevoir derrière le sens premier des mots donné pour incomplet, fallacieux ou, pour le moins, ambigu.

L'écriture de Marguerite Yourcenar invoque une interprétation au second degré, une lecture attentive et vigilante toujours prête à décrypter les symboles et à déchiffrer les énigmes. En réalité, et c'est là, précisément, qu'intervient l'art littéraire de l'auteur, le signifiant

[30] Marguerite YOURCENAR, *Anna, soror...*, *op. cit.*, p. 901.

[31] Josyane SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar*, *op. cit.*

se charge brusquement sous sa plume d'une densité exceptionnelle qui en fait à la fois un terme suggestif et puissant mais en même temps nébuleux car, admettant un jeu kaléidoscopique allant d'un sens probable à un autre lointain, voire opposé. On peut dire que la principale caractéristique du discours yourcenarien est son ambivalence, sa dualité, son flou référentiel. Une sorte de jeu^[32] s'instaure ainsi dans la chaîne énonciative par le biais du double sens ou de la polysémie de certains termes, retenus précisément en raison de leur ambiguïté structurelle qui se trouve être le lieu de la manifestation du Désir à travers lequel s'insinue l'auteur. Par exemple : "Méfiez-vous, monseigneur, dit la détentriche du charme. L'eau rampe, se tord, frétille et miroite, et son venin vous glace le cœur"^[33]. Ce sont là, les mots employés par le personnage diabolique de la jeune sarrasine à l'adresse de Don Miguel. Chaque terme de la séquence ploie sous l'effet de connotations multiples à peine suggérées mais jamais clairement formulées. Ils semblent viser un sens premier évident qu'on peut appeler référentiel, mais simultanément ils font intervenir au plan métaphorique, d'une manière incertaine, un autre, voire plusieurs autres sens. On relèvera par exemple parmi différentes lectures possibles le rapprochement eau/serpent. C'est la nature même de la connexion perçue comme furtive et inachevée qui fait que le texte se trouve chargé de l'ambiguïté signalée plus haut. C'est l'insertion non seulement subreptice mais encore à peine allusive qui accorde à l'énoncé cette forme spécifique inséparable d'une connotation érotique. Il en va ainsi de l'ensemble du texte surprenant par son énonciation attentive et précautionneuse au point d'en paraître compassée.

Nous citerons encore cette séquence relative au héros, embrasé de désir, tournant sans succès autour d'Anna, constamment silencieuse et secrète : "Une fureur de dissipations l'emporta. Son parrain, Don Ambrosio Caraffa, venait de lui envoyer pour son dix-neuvième anniversaire deux genets de Barbarie. Il se remit à faire courir"^[34].

Le choix du mot "dissipation" et de l'expression "faire courir" obéit au même principe. "Dissipation" recouvre plusieurs sens possibles tels que "distraction", ou "mauvaise conduite et indiscipline" ou encore "débauche". En dehors de son caractère néologique dû à l'intransitivité, "faire courir" englobe le sens habituel de "faire

[32] "Jeu" est à entendre au sens mécanique du terme.

[33] Marguerite YOURCENAR, *Anna, soror...*, *op. cit.*, p. 861.

[34] Marguerite YOURCENAR, *Anna, soror...*, *op. cit.*, p. 873.

avancer à vive allure” ainsi que le sens de “vagabonder” à savoir “fréquenter les mauvais lieux”. L'imprécision sémantique est, là encore, privilégiée par l'auteur. La charge érotique liée à l'un ou l'autre sème apparaissant en elle-même comme source de crainte et d'inhibition.

Dans cette perspective, l'activité répressive de la Contre-Réforme pourrait être lue comme la sublimation de la dialectique intérieure vécue par l'auteur.

a. La narration et le mal

Cette même dialectique s'inscrit dans le mouvement narratif. C'est ainsi que le voyage entrepris par la mère et les deux enfants, au début du récit, correspond à l'aventure romanesque : le découpage du texte en séquences, parfois longues et parfois courtes, révèle ses tergiversations, son embarras quant au chemin à prendre. Le parcours diégétique des personnages rend compte lui aussi d'un rapport à la chose sexuelle, constamment renouvelé mais vécu sur un mode convulsif et heurté car identifié au mal, soit au péché de luxure.

Au fur et à mesure que la narration progresse, le mal se fait irrésistiblement envahissant et démesuré et sa tentation grande et inévitable. Ceci semble corroborer la thèse de Jean-Louis Baudry relative à la création littéraire. Ce dernier a en effet constaté une délivrance des forces du mal concomitante de l'exercice littéraire, vérifiée à propos de Proust et de Freud qui ne s'engageront, l'un et l'autre sur la voie de l'écriture qu'après la mort de la mère du premier et du père du second. Il écrit en particulier : “Le père [de Freud] n'est pas seulement l'objet de la dénonciation, il est à la fois aussi comme le fut la mère de Proust, le cadavre sans défense sur lequel s'effectue la profanation infinie qu'y perpétue une écriture infinie et l'agent sans lequel l'écriture ne pourrait s'accomplir”^[35]. Didier Anzieu note à ce sujet : “l'œuvre se construit sur la destruction d'une des figures constituant le Surmoi, figure non seulement inhibitrice et malédictrice mais aussi et surtout d'une insurpassable fécondité”^[36]. Marguerite Yourcenar, elle, écrit à propos de son héros, en termes métaphoriques : “Il galopait contre le vent [...] La bourrasque rejetait derrière lui ses craintes comme les plis d'un long manteau”^[37] et un

[35] Jean-Louis BAUDRY, *op. cit.*, p. 150.

[36] Didier ANZIEU, *op. cit.*, p. 31.

[37] Marguerite YOURCENAR, *Anna, soror...*, *op. cit.*, p. 863.

peu plus loin : "il s'embarquerait pour l'Espagne"^[38], autrement dit, il se mettrait à écrire, au pays du mal (selon la fiction) mais dont la religion n'en est pas moins la religion catholique (selon la réalité), cette décision prenant place lors de la veillée funèbre de la mère^[39], par conséquent, une fois la mère castratrice évincée.

Le récit, évoluant et démontrant à la narratrice ses possibilités et sa maîtrise du genre romanesque culmine à la quatorzième séquence, celle dont les événements ont lieu le Jeudi saint, c'est-à-dire au moment précis de la fin du carême et de la levée de la règle d'abstinence. Là, le renversement des valeurs est annoncé : la pratique littéraire paraît non seulement légitimer mais exiger l'occultation de l'Interdit et autoriser débauche et licence, l'inceste étant à considérer comme l'expérience paroxystique du débordement des sens invoquée, à titre de stimulus, par la création littéraire.

Le texte *d'Anna, soror...* en est, dans son ensemble, une illustration quasi didactique, dans sa construction en deux volets : la macro-unité liée au thème de la passion amoureuse avec ce qu'elle implique comme expériences érotiques débridées et la micro-unité, dépourvue de toute trace de volupté sensuelle. Dans ce dernier épisode, la machine de la narration paraît brusquement s'essouffler, son rythme s'alanguit, ses forces s'épuisent et à l'image d'une locomotive en manque d'énergie, elle se met à crachoter, à tousser, à hoqueter pour finalement rendre l'âme.

Mais la question qui se pose est de savoir lequel des deux personnages principaux, Anna ou Miguel, est le représentant de l'écrivain-démiurge à l'intérieur même de son œuvre.

b. Glorification du démiurge : inquiétant et fascinant à la fois

Des indices nombreux convergent dans le sens d'une identification de Don Miguel à l'écrivain. On note par exemple, qu'il lui arrive de chercher ses mots^[40], qu'à un moment, il "s'accouda à sa table, sans même prendre la peine d'enlever son pourpoint, et [qu'il] passa la nuit à essayer de penser"^[41]. On peut lire encore : "Il ne se refusait plus

[38] *Ibid.*, p. 867.

[39] *Ibid.*

[40] Marguerite YOURCENAR, *Anna, soror...*, *op. cit.*, p. 862.

aux imaginations nocturnes. Il attendait avec impatience cette demi-inconscience d'un esprit qui va s'endormir ; le visage enfoncé dans ses oreillers, il s'abandonnait à ses rêves^[42], etc... Nous lisons également sous la plume de Marguerite Yourcenar à propos de Don Miguel : "Il était couché les yeux ouverts. Un énorme scorpion sortait du mur, puis un autre, un autre encore ; ils grimpaient le long du matelas [...]"^[43]. C'est le travail créateur mis en branle à partir d'une sorte d'hallucination, non sans rapport avec le monde du mal.

Si Don Miguel fonctionne dans le récit comme la Figure du Sujet Créateur, il n'est pour ainsi dire jamais présenté face au produit achevé dans une équation statique mais toujours à travers une quête, signe d'un manque, qui, dans le cours de la diégèse, se trouvera provisoirement réparé lorsque la narratrice, laconique, notera la consommation de l'inceste : "Elle se pencha sur lui avec une compassion désolée. Ils s'étreignirent"^[44], dit-elle. L'isotopie religieuse qui jalonne le récit nous autorise à interpréter le processus itératif d'attraction-répulsion, systématiquement présent dans la relation Miguel/Anna, selon le schème proposé par les systèmes rituels, les deux personnages s'identifiant aux deux instances constitutives du Sacré : le pur et l'impur.

Ainsi, il apparaît que le créateur dans son expression la plus parfaite n'est pas Don Miguel mais le résultat de la conjonction des deux protagonistes, l'entité masculine, l'esprit, l'instance quêteuse, et l'entité féminine, plus liée au corps et aux affects qu'à l'intellect. Le travail de la création littéraire tel qu'il est illustré dans ce texte se définit donc comme une activité à deux dimensions, idéologique et physique, spirituelle et sensuelle, l'une complétant et enrichissant l'autre.

Dans le cas de Marguerite Yourcenar, s'affirmer en tant qu'écrivain revient à accepter de composer avec les "forces maléfiques", c'est-à-dire à pactiser avec le diable et à s'allier au monde tellurique de la sexualité. À l'instar de Goethe, elle a, semble-t-il très vite "su que l'esprit et l'art sont peu de chose sans l'amour, qu'ils n'existent pas sans lui et que l'esprit ne peut vivre avec le monde, ni le monde avec lui s'il ne possède pas l'amour"^[45].

[41] *Ibid.*, p. 877.

[42] *Ibid.*, p. 877.

[43] *Ibid.*, p. 860.

[44] *Ibid.*, p. 883.

Déjà, dans le *Phédon* et plus encore dans le *Banquet*, Platon soulignait l'antinomie du monde des Idées et de celui des Sens et le possible rapprochement de l'Être, par le biais d'Éros car il est cette force qui fait aimer le Beau et incite à générer du beau. En effet, la transgression de l'Interdit ayant eu lieu, la nuit du Vendredi saint, Don Miguel se transforme miraculeusement en l'homme-dieu, Jésus-Christ^[46], toutefois, sa résurrection ne se fera pas dans l'espace céleste mais dans les profondeurs des mers c'est-à-dire dans l'univers chtonien du mal et de la perversion. Autrement dit, la force créatrice de Don Miguel s'alimentera de la vie phantasmatique ou sexuelle impure par opposition à la Figure Divine de la Bible, symbole de Pureté Absolue.

C. L'écriture et le corps

a. La fièvre de l'écriture

Si, comme l'affirme André Gide : "[l]'œuvre d'art c'est une idée qu'on exagère [et] [l]e symbole, [ce] autour de quoi se compose un livre"^[47], on pourrait s'autoriser à considérer *Anna, soror...* comme la représentation du travail créateur, tel qu'il a été vécu par l'auteur lui-même et le témoignage vivant, tantôt évident, tantôt cryptique, de son expérience de l'écriture.

Ainsi, l'objet même de l'œuvre, son motif principal, se résumerait dans cette volonté de révéler l'état de l'écrivain en cours de conception et de réalisation de la fiction romanesque. C'est donc, au-delà de l'anecdote, un aveu relatif au temps de la création et un discours personnel et subjectif sur le phénomène de l'écriture.

Dans cette perspective, le terme le plus révélateur que l'on pourrait considérer comme le mot clé du texte serait le mot "fièvre" employé tantôt au singulier et tantôt au pluriel. Il appartient aussi bien à la

[45] "Sur Goethe" par Thomas MANN, article paru dans les *Cahiers de l'Herne* consacrés, à Thomas Mann, 1973, p. 94.

[46] Il nous faut signaler, qu'à l'instar du personnage de Thomas Mann, dans *L'Élu*, Don Miguel est le frère incestueux mais en même temps il est le Saint. Josyane SAVIGNEAU note dans sa biographie de l'auteur : "Parfois, dans son agenda, elle mentionne ses relectures celle de *L'Élu* de Thomas Mann, qu'elle considérait comme un chef-d'œuvre, en est une", *Marguerite Yourcenar, op. cit.*, p. 180.

[47] André GIDE, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, la Pléiade, p. 94.

fiction qu'à la narration et figure autant la fébrilité du personnage amoureux de l'histoire que celle, réelle, du sujet écrivain.

À titre d'exemple, nous citerons encore une fois Gide,^[48] qui, à propos de la création littéraire fait référence, assez curieusement, au même paradigme. Il raconte ses difficultés ainsi : "J'ai pris en horreur cet appartement [...]. Aucune concentration n'y est possible [...] Voilà des années que je n'ai plus eu chaud à la tête. Je songe à cette heureuse fièvre qui, tout le temps que j'écrivais *Paludes*, maintenait mon livre en éveil"^[49].

Et plus loin, il y revient encore, au sujet de la première phrase d'un roman de Balzac, *Mémoires de deux jeunes mariées* : "La première phrase, par exemple, de ce livre, dit-il, voilà ce que ne peut trouver un cerveau qu'élevé à haute température"^[50]. Thomas Mann, pour sa part, ne manque pas de constater que : "tout modelage de la forme, toute création, toute mise à jour est souffrance, lutte et tourment d'enfantement"^[51]. Mais il ajoute aussi : "Pour un artiste authentique, artiste de toute son âme et non pas à moitié, pour l'artiste par métier et par passion, la souffrance de la connaissance et de la création apportent [...] une satisfaction morale"^[52]. Marguerite Yourcenar, elle, en termes empiriques parle "d'exaltation", d'"excitation", de "plénitude de l'écriture"^[53].

Qu'en est-il, selon le message allégorique et complexe proposé dans *Anna, soror...* ? On peut avancer, sans trop de risques d'erreurs, que la quintessence de son témoignage personnel s'inscrit dans le "code organisateur de l'œuvre"^[54] qui, dans le cas présent, se confond avec un processus de division et de dédoublement opérationnel aux divers plans du texte.

[48] Si nous nous tournons vers d'autres auteurs que Marguerite Yourcenar, c'est que dans son cas particulier, nous nous trouvons, pour ainsi dire, démunis quant à des prises de position franches et directes sur l'expérience de l'écriture, comme si, par excès de fierté, la romancière cherchait à passer sous silence, les souffrances liées à la création poétique et littéraire.

[49] André GIDE, *Journal*, op. cit., p. 185.

[50] *Ibid.*, p. 198.

[51] Thomas MANN, *L'artiste et la société*, op. cit., p. 26.

[52] *Ibid.*, p. 27.

[53] In Interview accordée à Bernard Pivot au cours de son émission littéraire *Apostrophes*, citée ci-dessus.

[54] L'expression est de Didier Anzieu.

L'écriture romanesque ou le corps écrit

En effet, une dynamique inscrite dans les soubassements du récit se manifeste par une énergie à scinder les paradigmes, à diviser les structures, à disjoindre les entités : c'est ainsi qu'elle intervient au moins dans deux composantes saillantes de l'énoncé, dans la fonction de l'actant-sujet et dans l'architecture du récit : la narration étant composée, comme nous l'avons signalé plus haut, de deux unités diégétiques successives. De plus, deux personnages principaux se disputent la première place et nul d'entre eux ne peut se prévaloir d'être le Héros de l'histoire mais ils constituent à eux deux une figure héroïque bipolaire ou bicéphale.

Cette caractéristique est à interpréter précisément comme l'indice de l'intervention subreptice de l'instance de création dans le texte, la tendance schizoïdique récurrentielle se donnant à voir comme la manifestation de l'écrivain en cours de création, celui-ci prenant son élan à partir d'un état quasi pathologique où il est à la fois lui et un autre, un être conscient, lucide et attentif inséparable d'un Sujet dénué de vigilance dont le rôle se résume à recevoir de l'Inconscient fantasmés, images et affects plus violents et plus insoutenables les uns que les autres.

Comme à son insu, Marguerite Yourcenar a dévoilé la nature de ce phénomène, lorsqu'à propos de son rapport aux personnages elle répondit à une question de Matthieu Galey en retenant deux caractéristiques : l'intelligence et l'émotion. "Quand on passe, dit-elle, des heures et des heures avec une créature imaginaire, ou ayant autrefois vécu, ce n'est plus seulement l'intelligence qui la conçoit, c'est l'émotion et l'affection qui entrent en jeu"^[55]. Mais elle insiste encore sur la seconde forme de relation et déclare : "Il s'agit d'une lente ascèse, on fait taire complètement sa propre pensée ; on écoute une voix : qu'est-ce que cet individu a à me dire, à m'apprendre ? Et quand on l'entend bien, il ne nous quitte plus. Cette présence est presque matérielle, affirme-t-elle, il s'agit en somme d'une 'visitation'"^[56]. En termes plus scientifiques, Didier Anzieu parle lui, à ce sujet, de "saisissement" ou encore de "régression", première phase du travail créateur qui compterait selon son étude cinq phases^[57].

[55] Marguerite YOURCENAR, *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 224.

[56] *Ibid.*

[57] Didier ANZIEU explique le travail de la création de la manière suivante :

1 - "Devenir créateur c'est laisser se produire au moment opportun d'une crise intérieure [...] une dissociation ou une régression du Moi, partielles, brusques et profondes : c'est l'état de saisissement".

Pour notre part, il nous est apparu que les traces de l'intervention de l'écrivain dans *Anna, soror...* correspondent à l'interaction de deux de ces phases dénombrées par le psychanalyste, la première et la quatrième, leur concurrence aboutissant à ce produit particulier qu'est "la narration classique à la française"^[58], propre à Marguerite Yourcenar, et à ce style si singulier fait de ferveur et de sobriété, de violence et de sérénité, de force et d'élégance.

La première phase du travail créateur ou saisissement se définit par un état temporaire, au cours duquel le sujet s'engage seul "dans un processus dissociatif ou régressif, dont l'enjeu est existentiel"^[59]. Selon Didier Anzieu, "à ce moment-là, le Moi doit régresser et [...] tolérer ce qui surgit alors, fantasmes inattendus, accès d'angoisses, autres affects intenses"^[60], explique le psychanalyste qui ajoute encore : "les idées rationnelles, la pensée verbale, les concepts élaborés sont abandonnés pour les images, la pensée figurative, les modes de communication primaire"^[61]. Tandis que la quatrième phase correspond au travail de composition de l'œuvre, la "part d'élaboration secondaire s'y révèle importante", déclare Anzieu qui parle à cet égard de "formations répétées, de compromis, de transposition, dans les procédés du style de certains des mécanismes de défense du Moi, d'activité de révision après coup des productions, d'introduction de normes logiques, éthiques ou esthétiques"^[62].

Et il conclut à un "conflit fondamental du créateur entre Moi idéal et Surmoi [qui] se poursuit activement pendant cette quatrième phase"^[63]. C'est ce qu'explique, par ailleurs, André Gide lorsqu'il écrit dans son *Journal* : "les choses les plus belles sont celles que souffle la folie et qu'écrit la raison. Il faut demeurer entre les deux, tout près de

- 2 - "La partie du Moi restée consciente rapporte de cet état un matériel inconscient, réprimé, ou refoulé ou même jamais encore mobilisé, sur lequel la pensée pré-consciente jusque-là court-circuitée, reprend ses droits".
- 3 - "Celle-ci exerce alors son activité de liaison, mais sous la juridiction du Moi idéal, pour transformer en noyau central organisateur d'une découverte ou d'une création possibles, un ou plusieurs de ces représentants de processus, d'états ou de produits psychiques primaires, jusque-là ignorés ou excentrés. Ce noyau organisateur devient donc un code [...] Toute œuvre à cette phase donne un corps à un code [...]".
- 4 - "Le travail de composition de l'œuvre [...] perpétuelle formation de compromis qui ne peut être menée à bien qu'avec le soutien actif du Surmoi..."
- 5 - "Enfin achevée et publiée ou jouée ou exposée [...] l'œuvre d'art ou de pensée produit un certain nombre d'effets sur le lecteur, le spectateur, l'auditeur, le visiteur", *Le Corps de l'œuvre, op. cit.*

[58] Marguerite YOURCENAR, "Préface" de *Feux, Œuvres Romanesques, op. cit.*, p. 1051.

[59] Didier ANZIEU, *Le Corps de l'Œuvre, op. cit.*, p. 96.

la folie quand on rêve et tout près de la raison quand on écrit^[64]. Chez Marguerite Yourcenar, la folie et la raison, l'Imaginaire et le Symbolique, le dionysiaque et l'apollinien se rejoignent, du fait que l'un et l'autre ont recours à la part corporelle du sujet humain aussi bien l'Autre Scène que l'activité créatrice.

“Les fièvres” ainsi que “les frémissements”, “les froissements” si souvent évoqués ne cessent de dire la valeur et la richesse de la vie des sens pour qui est à la recherche de la vérité. La sensation est donc source de connaissance mais aussi motif de volupté, et le corps, objet de désir et de surcroît lieu de manifestation de l'Être. En effet, un idéal de vérité anime, dans le récit qui nous occupe, les personnages et la narratrice. Hélas ! Pour cette dernière, la parole est trompeuse et le réel indomptable. Comme le dit si bien Soshana Felman : “le langage ne peut que rater le référent”^[65].

Toutefois, prodigieusement, le texte paraît en mesure d'apporter, par moments, la preuve inverse en faisant de l'expérimentation corporelle, du langage des sens et de la vie érotique non seulement le point de départ de l'aventure littéraire mais encore le point d'arrivée, l'écriture prenant son élan à partir de la sensation mais s'articulant aussi sur l'image corporelle, laquelle semble la mieux appropriée à rendre compte de la réalité. L'auteur écrit par exemple : “Le ciel, presque toujours chargé d'un brouillard de chaleur collé pour ainsi dire à la plaine, ondulait de la montagne basse à la mer”^[66]. “Le sol s'étendait noir et nu.....”, ou encore, racontant la réaction de Don Miguel au désir manifesté par Anna de se retirer dans un couvent :

“Êtes-vous folle ?” sécria-t-il.

Il semblait hors de lui. Il dit : ‘Et vous vivriez trempée de larmes, à vous consumer d'amour pour une figure de cire’^[67].

Ainsi, le corps érotisé est démesurément amplifié jusqu'à gagner parfois la Nature tout entière. Le travail sur le style – comparaisons, métaphores, métonymies – comme la régression dans la vie

[60] *Ibid.*, p. 98.

[61] *Ibid.*, p. 99.

[62] *Ibid.*, p. 126.

[63] Didier ANZIEU, *op. cit.*

[64] André GIDE, *Journal, op. cit.*, p. 50.

[65] Soshana FELMAN, *Le Scandale du corps parlant*, Paris, éd. du Seuil, 1980.

[66] Marguerite YOURCENAR, *Anna, soror...*, *op. cit.*, p. 857.

[67] Marguerite YOURCENAR, *Anna, soror...*, *op. cit.*, p. 880.

phantasmatique, aboutit à la figure corporelle, omniprésente. Elle paraît traduire une relation au monde de type primaire, un amour effréné de la vie, un désir dévorant de l'immédiateté du réel, un hédonisme sans limite.

Par le moyen du fait littéraire, l'auteur prend ainsi le contre-pied de la morale chrétienne de la chasteté. Le récit est, en effet, ordonné dans le sens d'une démythification du péché de la chair, impliqué dans un processus global de subversion des valeurs et aboutissant à un surenchérissement de l'entité corporelle, "l'érotisme des cœurs"^[68] recherché par la religion catholique étant remplacé par un "érotisme des corps"^[69] bien plus riche, plus productif et plus prolifique^[70].

Dans cette optique, le texte n'est pas sans prendre acte de cette acception du Sacré, la volupté sensuelle y est privilégiée au point que le corps tend à se transsubstantier dans le langage.

b. Le langage se fait corps

Là encore, la dichotomie régression/composition se révèle pertinente, la romancière ayant tendance à rendre compte de sensations charnelles et de vie libidinale par le biais d'une écriture modératrice et d'une énonciation euphémique. Tandis que le récit opte pour un sujet des plus scandaleux, le texte lui, choisit une formulation édulcorée, une langue assujettie, une expression enveloppée et le résultat est un effet des plus surprenants et des plus admirables : "l'infiniment petit de la vie amoureuse", "le frémissement", "la sensation", "le tressaillement" se trouvent, comme par magie, restitués.

Divers processus parcourent cette écriture si exceptionnelle dont le dessein principal est de dire non point les infinis mouvements de l'âme, comme généralement cela est le cas dans le roman psychologique, mais l'inénarrable frisson des corps impliqués dans une relation d'amour.

La narratrice écrit au début de son œuvre : "Les deux enfants, qui s'aimaient, se taisaient beaucoup, n'ayant pas besoin de mots pour

[68] Ces expressions sont de Georges BATAILLE, *L'Érotisme*, Paris, éd. de Minuit, 1970.

[69] *Ibid.*

[70] Marguerite Yourcenar a avoué : "Je réagis contre le sentimentalisme amoureux" et elle, de déplorer : "On a trop parlé du cœur et pas assez du corps", *Apostrophes*, op. cit.

jour d'être ensemble" et elle ajoute : "donna Valentine parlait peu, avertie par le juste instinct de ceux qui se sentent aimés [...]"^[71].

C'est, en réalité, de cette contradiction que procède l'ensemble du texte de Marguerite Yourcenar : il se propose de raconter l'amour en privilégiant le silence et de décrire la volupté en s'appuyant sur la vacuité, le rien, le néant, rendus par un énoncé dans lequel le point de vue de la narratrice se déplace d'un personnage à l'autre sans jamais s'investir, provoquant de la sorte, une disjonction spirituelle de ces mêmes personnages sur le fond de laquelle toute rencontre – visuelle, verbale ou tactile – est subitement grossie et dramatisée^[72].

L'écriture semble prêter à la fiction une forme de modérateur des actions, des gestes et des voix. L'atmosphère générale se fait feutrée mais énigmatique à la fois, seuls émergent quelques faits singuliers intensément valorisés comme le mouvement de "baisser les yeux"^[73], d'"avancer les lèvres pour recevoir l'hostie"^[74], de "tressaillir au moindre contact des mains"^[75].

En somme, le texte réussit à ménager un espace variable mais constant entre le référent et sa représentation, susceptible d'être rempli par du silence mais encore par une substance informe, fluctuante et rebelle, signifiée par une énonciation hésitante et incisée. De cette manière, il dit l'intrusion, dans l'écriture, du corps imprévisible et incontrôlable.

Outre l'allégorie, signalée plus haut, on note par exemple l'emploi récurrentiel de formules dubitatives comme "sans doute", "peut-être" etc..., une insistance sur le sujet impersonnel : "quelqu'un", "On" ... ainsi que l'usage de la périphrase qui tente de diluer autant que possible la personnalité du sujet de l'énonciation, comme si les facultés intellectuelles devaient céder la place à la sensibilité, à la sensualité et aux émotions de nature strictement physique.

Ainsi, l'œuvre romanesque s'est avérée concéder une grande place à l'écrivain dans la richesse et la multiplicité de son être^[76]. "La jeune

[71] Marguerite YOURCENAR, *Anna, soror...*, *op. cit.*, p. 855.

[72] Nous avons noté précédemment l'insignifiance des dialogues, c'est la preuve ici, d'une communication verbale pour ainsi dire inexistante suppléée par une forme de relation différente, plus exclusive et plus passionnée.

[73] Marguerite YOURCENAR, *Anna, soror...*, *op. cit.*, p. 855.

[74] Marguerite YOURCENAR, *ibid.*, p. 863.

[75] Marguerite YOURCENAR, *ibid.*, p. 877.

femme de vingt-deux ans” dont il était question plus haut n’est donc nullement absente de son récit. Mais elle se donne à voir comme un flux incoercible, une force débordante qui se découvre par intermittence à travers l’un ou l’autre des personnages ou parfois par la rencontre de deux d’entre eux : Anna et Miguel. Ce texte tire toute sa force de sa qualité de confession ou d’écrit intime. Il cherche à dire de différentes manières que l’écrivain est à la fois Anna et Miguel, homme-femme ou femme-homme, être hybride mais non point inquiétant, plutôt mythique et exemplaire, puisqu’il possède ce don prodigieux de pouvoir rendre compte du réel, précisément, par le moyen de cette enveloppe charnelle si surprenante et, si précieuse. Être primitif, de l’époque chaotique de la fusion des êtres mais en même temps de la plénitude de l’Être.

Mais, dans *Anna, soror...* une voix mitigée se fait entendre, l’anticonformisme est allié à la gêne, l’indocilité au repentir et la folie à la sagesse, repentir et sagesse étant en particulier suggérés par l’évocation du *Charmide*^[77] de Platon qui clôt pour ainsi dire le récit, appelant implicitement à la modération et à la vertu. L’auteur dit ainsi son “attirance pour la sagesse axée sur l’idée de mesure”, selon les termes de François Bousquet parlant lui, de Camus^[78].

En effet, comme ce dernier, Marguerite Yourcenar, méditerranéenne – mais d’adoption – et passionnée du monde grec antique, révèle continuellement à travers son écriture une tension liée à une hésitation entre l’amour de la mesure et de l’harmonie et la fascination par l’excès et la frénésie et laisse apparaître encore une fois, à l’instar de Camus, un désir évident “d’harmoniser passion et liberté en restant lucide”^[79].

[76] Marguerite YOURCENAR a souligné : “Je suis un mais des multitudes sont en moi”, *Radioscopie* de Jacques CHANCEL. Cassettes Radio France.

[77] Marguerite YOURCENAR, *Anna, soror...*, *op. cit.*, p. 897.

[78] François BOUSQUET, *Camus, le Méditerranéen, Camus l’Ancien*, Québec, éd. Naaman, mars 1977, p. 14.

[79] ID., *ibid.*