

DU REMOUS À L'ÉCOULEMENT: LA GENÈSE D'ANNA, SOROR...

Michel DUPUIS
Université de Louvain-La-Neuve

Comme on le sait, Marguerite Yourcenar publie à la fin de 1933¹, chez Grasset, un volume comprenant trois textes "de jeunesse". Ces textes "souvent gauches, mais spontanés et quasi obsessionnels" (OR 1023) sont promis à un beau destin puisque divers travaux de réécriture appliqués dès les années cinquante et jusqu'à la fin des années septante, font aboutir chacun d'eux en des textes définitifs et profondément remaniés. Le volume intitulé *La Mort conduit l'attelage* est donc constitué de "trois esquisses" (MCA 9) composées dans la manière de trois peintres. "D'après Dürer" est le noyau "fondu dans *L'Œuvre au Noir*" (OR 1024); "D'après Rembrandt" s'est transformé en deux textes, "Un homme obscur" et "Une belle matinée"; enfin, celui qui nous intéresse aujourd'hui, "D'après Greco", est devenu le désormais célèbre *Anna, Soror...* Ce récit a connu une "prépublication" séparée dès novembre 1981 avant de former la première partie du recueil *Comme l'eau qui coule*, publié chez Gallimard en mai 1982.

Nous voudrions brièvement évoquer la réécriture qui transforme "D'après Greco" en *Anna, Soror...* et montrer comment les modifications textuelles "répondent" à une modification des conceptions métaphysiques de l'auteur. L'essence même des modifications implique qu'il sera autant question d'invariants que de changements: les uns se définissant par rapport aux autres, chacun témoignant d'ailleurs de la profonde détermination d'une écriture qui les dispose à son gré.

Il faut reconnaître d'entrée de jeu que les commentaires de M. Yourcenar elle-même pourraient amener le lecteur trop soumis aux indications de l'écrivain, à sous-estimer l'intérêt de la nouvelle. L'auteur a en effet souligné

¹ La "Chronologie" des *Œuvres romanesques* donne 1934 (p. XIX), de même que *Les Yeux ouverts* (p. 57); la "Postface" de l'auteur indique 1935 (OR 1023); l'exemplaire que nous avons consulté a son dépôt légal en 1933.

les limites d'un texte qui développerait une intrigue très mince et qui serait très déterminé par les circonstances de sa composition. En réalité, cet argument de la détermination circonstancielle peut jouer de deux façons: soit il risque de distraire du jeu textuel et d'égarer le mauvais lecteur dans les méandres biographiques que l'auteur n'a jamais souhaité voir décrits à coups de psychologie rudimentaire; soit il tend à définir une véritable "surdétermination" d'un texte qui signale, à l'intérieur de sa propre économie et dans sa "gestion" de l'extra-textuel, comment il constitue un texte-pivot dans la production yourcenarienne.

Car c'est bien notre conviction que les deux versions d'*Anna, Soror...* constituent un double texte fondamental, témoignant de l'histoire des convictions et de l'écriture de M. Yourcenar, mieux qu'un document définitif qui ne livre qu'un moment des conceptions d'un auteur. Le domaine esthétique est l'un des rares, en effet, où l'on puisse mettre à l'épreuve le fantasme du "si c'était à refaire"; les enseignements y sont donc précieux, en matière d'esthétique et de psychobiographie. En retouchant une esquisse ou en récrivant un récit, le créateur instaure une "différence au grand air" que le public peut apprécier et qui confirme, à un second degré, la différence déjà reconnue par le philosophe du langage et de l'esthétique, fondatrice de l'œuvre qui re-présente.

Ce retard ou ce décalage nécessaires de l'œuvre, ce jeu de la re-présentation, dont la portée ontologique est fondamentale, justifient l'analyse de la réécriture d'un texte précoce. Celle-ci devrait révéler à la fois la maîtrise d'un écrivain qui organise un projet esthétique en disposant des perspectives narratives et philosophiques précises, et, dans l'autre sens, le développement de conceptions éthiques et métaphysiques qui déterminent de nouvelles "valeurs" confiées au récit: à l'intrigue, aux personnages principaux et aux figurants, sans oublier la situation historique. Re-construction romanesque donc, explicitement liée aux constructions historiques, et qui exige, on va le voir, le recours aux constructions mythiques, au moment où il s'agit de "représenter" ce que la philosophie, chez Bergson et chez Husserl, a reconnu comme irréprésentable: le temps et la temporalité de l'exister. Paul Ricoeur a évoqué à la fin de sa longue recherche sur *Temps et récit*, "l'ultime irréprésentabilité" du temps, qui fait que la phénoménologie elle-même ne cesse de recourir à des métaphores et de redonner la parole au mythe, pour

dire soit le surgissement du présent, soit l'écoulement du flux unitaire du temps"².

M. Yourcenar ne fait évidemment pas exception, et le recours au langage du mythe lui paraît, même pour d'autres sujets, indépassable. Ce langage caractéristique de la sagesse humaine est à même d'exprimer un double rapport au religieux: à la religion entendue au sens large d'une conception foncièrement analogique du monde, où l'homme est "relié" à tout (YO 35) et à la religion comprise au sens des religions traditionnelles "pratiquées" par l'écrivain (tout particulièrement, le catholicisme qui a baigné son enfance et qui l'a initiée "au sacré quotidien", YO 35). L'ignorance fautive de cette double dimension religieuse, et, corrélativement, l'ignorance du langage mythique, constituent ce que M. Yourcenar aurait sans doute accepté d'appeler, avec M. Serres, une grave "négligence"³.

A partir d'une lecture parallèle de la version de 1933 (T1) et de celle de 1981 (T2) du "même" texte⁴, nous distinguerons quatre brefs moments dans notre exposé:

- 1) la reconnaissance de la maîtrise dans le projet de réécriture d'un texte,
- 2) la reconnaissance de la place de ces deux textes dans l'œuvre,
- 3) l'analyse succincte des changements opérés par l'auteur,
- 4) la reconnaissance d'une problématique religieuse originale qui, au départ d'éléments personnels, détermine une conception éthique et métaphysique cohérente et moderne, capable de comprendre les progrès et les désordres de l'existence.

1. *La maîtrise de l'écriture*

Dans tous les commentaires destinés à ses lecteurs, M. Yourcenar a fait voir, explicitement ou implicitement (parfois par antithèse), son souci de la maîtrise de l'écriture. De ce souci témoignent certainement les exercices réussis de réécriture, qui instaurent un jeu subtil de proximité et de distance

² P. Ricoeur, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Ed. Du Seuil, 1985, p. 351.

³ M. Serres, *Le Contrat naturel*, Paris, Bourin, 1990.

⁴ La question de l'"identité" du texte apparaît plus nettement dans l'histoire des réécritures successives. Les métaphores des couches, des sédimentations ou des états textuels, ne rendent compte que des discontinuités dans le processus. Elles dissimulent la dimension génétique, c'est-à-dire, en termes philosophiques, la dimension analogique de la différence.

entre l'écrivain, le texte et le lecteur. Il y a en effet, dans les stratégies de la "refaçon", une liberté, une volonté et une puissance qui s'imposent jusque dans l'insatisfaction d'une soif de perfection. Remettre la main à la pâte, remettre le dessein sur le métier, reprendre les textes, cela appartient à l'auteur libre, même possédé par son projet, même séduit par un idéal jamais atteint, même définitivement déçu des "simulacres" (εἰδωλον) obtenus. La plasticité de l'objet révèle l'autorité de l'auteur (jusqu'à dire parfois sa manie, son obsession, sa folie).

Le travail de M. Yourcenar indique que la réécriture ne conduit pas nécessairement à la torsion de plus en plus serrée de l'objet, comme on la connaît peut-être dans l'esthétique des "petits maîtres". Les réécritures yourcenariennes ne mènent pas à la raréfaction, à l'ordre serré de l'implicite ou de l'allusif, à la complication des structures pliées, forcées dans la concision. Au contraire, on pourrait faire l'hypothèse (à instruire en détail) que dans l'œuvre de M. Yourcenar, la réécriture est soumise à une conception de l'ampleur littéraire, qui ouvre les perspectives, tant à l'intérieur des "caractères" qu'au niveau des ressorts narratifs. Il n'est pas certain que la métaphore traditionnelle de la "profondeur" soit fidèle à ce mouvement de l'ampleur qui est toujours déjà "profonde". La complexité qu'introduit la réécriture n'est pas de l'ordre de la complication, par exemple psychologique (on pense à un éventuel hypersymbolisme). Cette complexité est plutôt herméneutique en un sens que ne traduit pas l'image de la "profondeur"⁵. Dirions-nous que l'herméneutique yourcenarienne, à mesure qu'elle se développe et qu'elle remet ses tissus sur le métier, force à une ampleur "horizontale"? Nous chercherions ainsi à dire la dimension "religieuse" d'une écriture, qui met en correspondance les choses et les gens, et qui reconnaît une transcendance au cœur de l'immanence. Quoi qu'il en soit de son vocabulaire qui convient mal à l'admirateur de l'œuvre yourcenarienne, la modernité d'une telle conception n'est peut-être pas que le

⁵ Dans une note des années quarante, M. Yourcenar fait allusion à Nietzsche qui n'aime pas les poètes parce qu'"ils troublent toutes les eaux pour les faire paraître plus profondes" (*PE* 169). Ce souci de la profondeur appartient peut-être à un âge du sujet actuellement dépassé, c'est-à-dire à un système de l'intériorité. Une réflexion moderne engage plutôt la complexité relationnelle dans la mesure où le sujet serait toujours un "autre", c'est-à-dire étranger à lui-même (par l'inconscient) et frère des autres. D'où une éthique et une métaphysique de l'extériorité, et, corrélativement, une herméneutique plutôt "horizontale" que "verticale".

fruit mal mûri d'un lecteur empressé d'aujourd'hui; elle appartient peut-être au corps cohérent des convictions humanistes traditionnelles.

Sans développer ici l'ensemble de la problématique, il suffit de montrer, à propos de la réécriture d'un texte, comment le travail yourcenarien développe une conception herméneutique et religieuse des subtilités du monde, en convoquant quelques grandes questions philosophiques traditionnelles sous la forme, précisément, de mythes consacrés. Le tout se jouant par l'écriture assurée, maîtrisée, rendue capable de faire voir l'incertain et le vague, le provisoire. Plus d'une page nous en convainc: il y a des manières définitives de rendre compte de l'éphémère.

Ainsi, à propos d'*Anna, Soror...*, il faut saisir l'idée générale d'une conception subtile du temps, qui serait plutôt une durée, qui permet d'évoquer à la fois l'écoulement du devenir linéaire, et le remous qui détermine un devenir plus complexe, où les causalités n'obéissent pas à la linéarité. M. Yourcenar a indiqué elle-même comment elle a ressenti (sans doute grâce à la maturité) qu'il y a une logique de l'existence, que la schématisation doit être relativement optimiste ou ouverte pour être fidèle au développement vital. A travers les modifications qu'elle impose à son texte d'autrefois, M. Yourcenar témoigne à la fois du devenir temporel qui transforme les êtres et de "la relativité du temps" (OR 1024) qui rend encore possibles les retrouvailles d'un auteur mûr avec un essai de jeunesse.

2. Deux versions d'un texte essentiel

Anna, Soror... constitue un texte essentiel dans l'œuvre de M. Yourcenar. Plusieurs éléments témoignent de cette importance; quelques-uns ont été soulignés par l'auteur lui-même:

a) ce texte précoce a peu évolué d'une version à l'autre, même si la réécriture tend à détacher davantage la fiction des circonstances de composition et du souvenir personnel.

b) la composition de ce texte a fait connaître à l'auteur ses premières émotions de créatrice: notamment ce "suprême privilège du romancier, celui de se perdre tout entier dans ses personnages, ou de se laisser posséder par eux" (OR 1028). En l'occurrence, l'écriture forçait l'écrivain à s'identifier tour à tour au frère et à la sœur. Que cela impose silence aux naïfs étonnements

de ceux qui ne comprennent pas les mécanismes de la création littéraire et limitent hâtivement les frontières des déplacements du Moi, M. Yourcenar le croit, et – elle le répète ailleurs – elle souhaiterait que son lecteur soit capable de la même souplesse que l'écrivain.

Remarquons qu'en l'occurrence, le nœud de l'intrigue participe du mécanisme d'identification relevé par l'auteur: les identités sexuelles sont cloisonnées dans les manières stéréotypées (les hommes-enfants et les femmes-mères) mais elles sont en même temps indécises, peut-être encore indéterminées (le père et le fils sont des frères complices, la mère et la fille sont des sœurs, la fraternité en tant que telle n'existe peut-être pas ou plus: Anna et Miguel sont amants, Liberio et Ambrosio Caraffa sont fils et père). M. Yourcenar parle de "cette indifférence au sexe qui est [...] celle de tous les créateurs en présence de leurs créatures" (*ibid.*), et la situation d'indifférenciation partielle est déterminée dès le premier état du texte. Elle n'est compréhensible que dans un système dynamique dont les mouvements aquatiques sont une bonne illustration:

La seule question qui se pose sans cesse est pourquoi, de ces innombrables particules flottant en chacun de nous, certaines plutôt que d'autres remontent à la surface (*OR* 1029).

On reviendra tout à l'heure sur le changement de titre du recueil. La mécanique des fluides rend bien compte, en tout cas, de la plupart des transformations, y compris des émotions de la création. M. Yourcenar fait allusion aussi à la faculté, peut-être réservée à la jeunesse, de "[s]e dissoudre tout entière dans [s]es personnages" (*ibid.*).

L'un des thèmes dominants du récit est l'indécidabilité de la vie. S'il est vrai que tout se tient et que les phénomènes correspondent à des causalités qui échappent à la rationalité empirique, il faut suggérer que les mouvements de la volonté humaine, les projets et les décisions sont intégralement soumis à des facteurs incontrôlés. La dramatisation du récit trouve en ceci un nouveau ressort. Ainsi, à l'indétermination des pulsions sexuelles, des aspirations métaphysiques et des sentiments de la situation (se sentir dans le rêve, dans l'illusion ou dans la réalité), s'ajoute l'indétermination des facteurs cosmiques (météorologiques, notamment). On dessine donc le schéma d'un double remous: l'un, humain, qui trouble le cours des décisions; l'autre, cosmique, qui n'obéit jamais qu'à ses lois propres. En ayant touché, dès la première version du récit, à ces questions fondamentales, M. Yourcenar avait produit un texte qui condensait la

plupart de ses thèmes personnels. Mais cette condensation avait de surcroît une qualité propre qui lui permit d'être reprise, non pour être diluée et constituer une œuvre plus large, mais pour séduire de nouveaux lecteurs à la manière d'une essence un peu forte.

3. *Du remous à l'écoulement: bougeotte et devenir*

D'une lecture parallèle des deux états du texte, on peut dégager un ensemble de modifications qu'on appellera "stylistiques" ou avec l'auteur, des changements "de pure forme" (OR 1024). Ces changements ne nous intéressent pas à ce moment. Nous voudrions seulement retenir quelques interventions de l'écrivain qui correspondent à l'évolution de la conception de la vie, ou qui l'instaurent, l'imposent, la réalisent.

a) l'intrigue et la situation

Comme l'auteur l'a souligné, T2 se détache des circonstances de la composition. Alors que T1 garde le détail exotique de la vie napolitaine ou sicilienne, et le détail de la toponymie locale, T2 schématise le cadre: seuls sont maintenus les repères géographiques strictement nécessaires au récit. Ce mouvement est vrai non seulement du cadre du récit, mais des notions ou des événements narratifs traditionnels et singuliers. Donnons quelques exemples de ce travail de détachement:

Il lui lut des mystiques: Marie d'Agreda [...] Saint Jean de la Croix, et les *Châteaux de l'âme* de Sainte Thérèse. Mais ces sanglots mêlés de soupirs les épuisaient; le vocabulaire de la Vie Unitive, plus vague et non moins ardent que celui de Tibulle ou de Properce, émouvait Anna davantage. (T1, pp. 122-123)

Il lui lut des mystiques: Louis de Léon, le frère Jean de la Croix, la pieuse mère Thérèse. Mais ces soupirs mêlés de sanglots les épuisaient; le vocabulaire ardent et vague de l'amour de Dieu émouvait davantage Anna que celui des poètes de l'amour terrestre, bien qu'au fond presque identique [...] (T2, p. 871)

L'auteur choisit un détail singulier, peut-être culturellement prototypique, mais qui devient en tout cas significatif dans le récit, tout en évacuant le particulier ou le "mauvais singulier" de l'anecdotique sans doute personnel. Ainsi, le détail singulier vise au général esthétique. La manoeuvre n'est pas surprenante, et elle est définie en fonction d'un nouveau narrataire. En effet, le narrataire de T1 est censé connaître des détails liturgiques notamment ou de coutumes, que le narrataire de T2 ne connaît manifestement plus:

des pénitents blancs escortaient à pied le carrosse (T1, p. 116)
des pénitents escortaient à pied le carrosse (T2, p. 867)

Ou bien à propos d'un autre rite de Carême:

Plus haut que les fronts inclinés, les statues drapées de deuil s'alignaient le long des murailles, et, confusément élargis par le violet des voiles, on voyait se dresser au-dessus de la foule bruissante ces grands gestes immobiles. (T1, p. 135)

Dominant de haut les fronts inclinés, d'autres statues de vierges et de saints s'alignaient dans des niches, revêtues selon l'antique usage de voiles violets en l'honneur de ce deuil qui passe tous les deuils. (T2, p. 878)⁶

Le détail de la coutume importe peu au cœur du récit; la piété fervente est plus que jamais un élément essentiel du drame psychologique, c'est-à-dire anthropologique, mais l'information importante n'est pas liée à l'objet liturgique proprement dit. Le récit échappe donc à l'anecdote véridique; il est truffé d'éléments éventuellement pittoresques qui doivent produire un effet de sens⁷. Le détachement des circonstances n'a donc de valeur que dans cette perspective de la "signification générale", et c'est pourquoi il autorise le développement de certains aspects; on pense aux nombreux détails ajoutés au tableau socio-politique du récit: la répression espagnole, la situation familiale de l'intendant du domaine⁸, la situation des ouvriers à la vigne⁹. Ainsi, le détachement des circonstances permet de centrer les perspectives narratives sur l'analyse psychologique.

6 C'est sans doute dans le même sens qu'il faut comprendre le doublet suivant: "Le Jeudi-Saint, Anna fit demander à son frère s'il ne désirait pas l'accompagner à la visite des sept églises" (T1, p. 134) / "Le Jeudi saint, Anna fit demander à son frère s'il ne désirait pas l'accompagner dans sa tournée de sept églises" (T2, p. 877). On trouve une allusion au même rite dans le troisième volume de l'autobiographie (*QE* 213).

7 Une étude qui échappe à notre projet actuel montrerait comment M. Yourcenar construit l'onirisme dans ces textes de jeunesse. Si don Miguel est largement entraîné dans un monde d'hallucinations difficiles à contrôler, cela résulte d'une écriture précise. La seconde version du texte renforce cette dimension d'onirisme; quelques variantes l'indiquent: en plein midi, le soleil de plomb donnait "des maux de tête" (T1, p. 111) à Miguel ou bien l'"étourdissait" (T2, p. 864). De même, la rencontre avec la fille aux serpents est reprise en fonction d'un éventuel présage, donc assez explicite mais pas trop, qui est à la limite du rêve éveillé.

8 "L'intendant résidait là" (T1, p. 98) / "L'intendant y logeait avec sa femme toujours grosse et une marmaille d'enfants" (T2, p. 856).

9 "[P]lusieurs d'entre les ouvriers étaient malades" (T1, p. 99) / "Certains ouvriers, atteints par la fièvre, ne quittaient pas leurs grabats; d'autres, alanguis par le mal, chancelaient dans la vigne comme des hommes ivres" (T2, p. 857).

b) l'humanisation des personnages

La toile de fond n'est intéressante que parce qu'elle force la définition des personnages, non pas dans un mouvement élémentaire d'approfondissement, mais dans l'enrichissement de la palette émotionnelle et dans la multiplication des rapports inter-humains. Don Alvare apparaît comme un fonctionnaire coincé entre le pouvoir et la population, un homme de l'entre-deux politique¹⁰; mais la seconde version lui ouvre un passé qui change complètement l'existence du personnage:

Les vêtements de deuil qu'il portait lui étaient habituels: depuis que la perte de l'Armada avait désolé l'Espagne, cet Aragonais loyal ne s'habillait qu'en noir. (T1, p. 119-120)

Ses vêtements noirs n'étaient pas que pour Valentine: depuis la mort du fils qu'il avait eu, des années plus tôt, d'une première épouse, cet homme fidèle à sa manière portait le deuil. (T2, p. 869)

De même, dans la seconde version, Valentine apparaît comme un personnage plus cohérent dans ses convictions¹¹:

Valentine sut toujours éviter les entretiens théologiques; on appréciait cette réserve, et son assiduité aux églises était convenable. Plus tard, sa fille Anna ne put se souvenir de l'avoir entendue prier. (T1, p. 95)

Valentine évitait soigneusement tout entretien tournant sur des matières de foi, et son assiduité aux offices était convenable. Personne ne savait qu'elle faisait passer en secret du linge et des boissons réconfortantes aux prisonniers dans les cachots de la forteresse. Plus tard, sa fille Anna ne put se souvenir de l'avoir entendue prier. (T2, p. 854)

L'éthique yourcenarienne s'est précisée: dans le service de l'autre, il y a le culte parfait, la religion vraie. Le portrait de Valentine fait évidemment

¹⁰ Il faudrait montrer que ce nouvel espace s'ajoute aux autres "entre-deux", notamment psychologiques. M. Yourcenar a pressenti cette disposition du récit quand elle vise l'intrigue un peu "étroite". En réalité, la richesse herméneutique du texte se situe la plupart du temps dans ces interstices suggérés entre les catégories: entre la sagesse antique et la religion chrétienne, entre le monde des hommes et celui des femmes, entre les chambres du château, entre le rêve et la veille, entre le frère et la sœur, entre la foi et le doute, entre l'amour et la loi, entre le bien et le mal, entre le paradis et l'enfer.

¹¹ Et qui échappe à une certaine trivialité: "Pour la satisfaction de Don Alvare, elle portait, aux réceptions du Fort Sant-Elme, de magnifiques robes à monogrammes de perles" (T1, p. 95) / "Par bienséance, elle portait aux fêtes de la cour les magnifiques vêtements qui convenaient à son âge et à son rang, mais ne s'arrêtait pas à se contempler devant les miroirs, rectifiant un pli ou rajustant un collier" (T2, p. 854).

penser à Elisabeth de Hongrie qui représente aux yeux de l'écrivain le modèle de la foi et des œuvres, donc celui de la joie parfaite¹².

L'épisode de l'extrême-onction mérite d'être relu, car il définit bien les personnages: Anna manifeste une foi qui apparaît comme puérole; Valentine y fait voir, une fois de plus, sa hauteur personnelle. Au moment de recevoir l'onction, la première version montre Valentine pratiquement inconsciente, mais la seconde lui donne une attitude parfaitement assumée:

Donna Valentine la reçut comme indifférente. Elle semblait ne plus s'apercevoir de rien. Ses yeux, grands ouverts, regardaient vaguement devant elle. (T1, p. 113)

Donna Valentine la reçut sans émotion d'aucune sorte. Elle demanda qu'on reconduisît chez lui le curé qui se répandait en bruyantes homélies. (T2, p. 865)¹³

C'est la fierté, catégorie féminine et grecque, comme l'auteur aime à le répéter, qui caractérise une certaine Valentine. A celle-là s'ajoute une autre Valentine, plus subtile encore, plus secrète, celle qui se hausse jusqu'à l'unité mystique des sagesse dont elle extrait l'essence morale. De 1933 à 1981, le *Banquet* s'ajoute au *Phédon* parmi les lectures de Valentine: aux questions encore narcissiques de l'immortalité de l'âme, s'ajoute la question morale de l'amour. Valentine révèle une certaine nostalgie yourcenarienne d'une Grèce habitée par les Sages. Comme femme du Nord, l'écrivain pouvait créer ce personnage de femme du Sud, qui a posé son existence au-delà des soucis quotidiens, des mots courants (sa vie "n'avait été qu'un long glissement vers le silence", T1, p. 114; T2, p. 866). Au-delà des manières du monde. Valentine perçoit les choses du point de vue supérieur de l'unité: les désordres de la chair y trouvent leurs raisons, autant que ses beautés¹⁴. Le

¹² Il faudrait encore montrer les rapports à Jeanne de Reval ou Madame Van T. dans l'autobiographie qui évoque son "visage d'ambre pâle" et son "corps praxitélien" (*QE* 116). Statue grecque, comme modèle humain.

En outre, la piété de Valentine fait penser à "la ferveur nue de la jeune luthérienne [qui] étonne Fernande" (*QE* 82). Cette dernière "se dépensait en ferveurs extérieures" (*ibid.*), trouvant dans la mythologie religieuse une façon acceptable de pressentir l'ordre du désir, et aussi "le sentiment des maternités futures" (*ibid.*). Sur ce point, la piété de Fernande est celle d'Anna, qui doit grandir et s'initier à la liberté de l'esprit.

¹³ L'épisode correspond évidemment à celui du Baron qui reçoit lui aussi le sacrement "[p]our rester jusqu'au bout dans son rôle" (*QE* 44). La question des "devoirs de son état" (*ibid.*) reste ouverte chez Yourcenar, qui n'est pas allée jusqu'à analyser la part de l'espérance dans la dignité ou la fierté aristocratiques de ses personnages.

¹⁴ Nous avons esquissé ailleurs une lecture religieuse de cette perversion, qui soutient un point de vue éthique, c'est-à-dire l'association par excellence de la chair et de la

principe d'unité reçoit son nom, c'est Dieu; tout le reste n'est que littérature (même réussie) et n'en reflète que quelques éclats. De là, la suprême conclusion: "Tout est bien" (Valentine, T2, p. 866), exactement inverse à celle de la vanité déçue et du scrupule enragé: "Tout n'est rien" (don Alvare, T2, p. 889). Donna Valentine d'abord, et Anna, un jour sans doute, le comprennent: l'enfer est dans la pathologie, il est le malheur de la passion masculine; don Alvare et Miguel y sont frères.

Anna, elle aussi, devient un personnage plus complexe, et mieux soumis au temps qui passe. M. Yourcenar a indiqué comment, en lui donnant un amant de passage après la mort de son mari, elle avait voulu montrer le vrai de la vie. Nous verrions plus précisément le pathétique de ce plaisir, justement parallèle au pathétique de la "fidélité" scrupuleuse de don Alvare; le texte lui-même ne décide pas de ce qu'il en est: "trop lasse pour lutter, ou peut-être sollicitée par sa propre chair" (T2, p. 899). C'est le réalisme clinique de l'éthique qui reconnaît "l'universel pouvoir de la chair"¹⁵.

Miguel, quant à lui, est de plus en plus cloîtré dans son malheur d'homme: le scrupule et la rage trouvent leur véritable nom dans la seconde version du texte: c'est la superstition, peut-être héritée de la névrose paternelle.

c) l'incertitude des interprétations

Anna, Soror... va thématiser l'indécidabilité de la vie de plusieurs façons, notamment en soulignant l'énigmatique message des femmes. En effet, quand les femmes interviennent, on n'est pas sûr de pouvoir les comprendre. M. Yourcenar ne résiste pas trop à l'image de ce secret féminin, dont les larmes sont l'ultime et très adéquate expression. Le lecteur est frappé de l'incertitude des significations: "Anna sans doute pensait à Dieu" (T2, p. 862;

valeur. Pour dire dans les mots d'E. Levinas l'intuition de M. Yourcenar, pareille incarnation est promesse éthique: possibilité du don à l'autre qu'il faut nourrir (M. Dupuis, "Un cœur de chair". Une lecture d'*Anna Soror...* de Marguerite Yourcenar", *Romanische Forschungen*, 98 (1986), pp. 382-388.).

¹⁵ "Anna avait d'abord enduré ses attentions nocturnes avec répulsion, puis du plaisir s'était quelquefois insinué en elle en dépit d'elle-même, mais limité à une partie basse et étroite de sa chair, et n'ébranlant pas tout l'être." (T2, p. 898). La première version n'imaginait pas pareille nuance.

les derniers mots de Valentine sont incertains: "[S]es femmes crurent l'entendre murmurer: Rien ne finit" (T2, p. 865); quand elle dit que "Tout est bien", de qui parle-t-elle? Enfin, les derniers mots extraordinaires d'Anna sont pleins du questionnement humain, déjà décrit à propos des extases mystiques: "Ils pensèrent qu'elle parlait à Dieu. Elle parlait peut-être à Dieu" (T2, p. 901).

d) la thématization du remous

Pour choisir cette fois un invariant dans les deux versions, on notera que le remous reste dans *Anna, Soror...* une dimension essentielle de la temporalité. Si l'écoulement s'impose, et avec lui, le relatif optimisme du mouvement (même si celui-ci est associé au *Verfallen* ou au dépérissement des choses), il doit comprendre en lui le grouillement élémental. Ainsi, le texte est-il saturé d'évocations d'une vie élémentaire: insectes et vermine témoignent à la fois de l'instinct vital et du travail insidieux de la mort. Les herbes sèches souvent mises en scène rappellent, elles aussi, dans leur mort, le frémissement vital. Les bruits sont nombreux, et selon leur définition, aperiodiques et non orientés, ils évoquent l'indétermination des choses. Bruissements, froissements, frémissements: autant de signes que les choses existent comme le feu brûle. On découvre ainsi une véritable phénoménologie de l'élémental, autrement dit du règne de la chair, qui doit rendre compte de toutes les possibilités spirituelles. La formule du mari de Jeanne vaut pour les personnages réalisés d'*Anna, Soror...*, tandis qu'elle condamne à l'enfer névrotique les hommes-enfants: "Rien de ce qui est du corps ne me répugne" (QE 107 et 169). Programme ontologique et programme éthique de la maturité, comme Anna en témoigne à la fin de sa vie. Remous donc, comme possibilité du devenir existentiel¹⁶.

¹⁶ L'analyse de détail s'attachera naturellement à la restructuration temporelle du récit. On sait que la première version débute avec l'épisode d'E. de Wirquin. *Anna, Soror...* possède un plan plus linéaire. Le cadre général de l'action est avancé de vingt-cinq ans, mais les rapports entre les épisodes sont à peine modifiés. La naissance d'Anna est située en 1580 ou en 1575; la décision du départ de Miguel a lieu en août 1598 ou bien en août 1595; le mariage d'Anna est célébré à Bruxelles le 7 septembre 1604 ou le 7 août 1600; enfin, l'entrée de don Alvare au couvent est décrite un soir de juillet 1609 ou de juillet 1602. On voit donc que le cadre reste celui de la fin du seizième siècle et qu'à l'intérieur de ce cadre, les personnages ne subissent que de petites variations temporelles: Anna a dix-huit ou vingt ans au moment de l'épisode central; elle a vingt-quatre ou vingt-cinq ans à son mariage. Rien de significatif en ceci sans doute. Par contre, don Alvare entre beaucoup plus rapidement au couvent dans la seconde version

4. la conception éthique

En évoquant la réécriture d'un texte fondamental et en reconnaissant la maîtrise de l'écrivain qui poursuit des effets précis en fonction d'une conception précise des choses et des gens, nous ne pouvons que souligner la complexification du modèle éthique en jeu dans l'écriture. En effet, si un premier état du texte cherche à dire le remous de l'existence, le "patinage" du temps, et éventuellement l'absurdité de mouvements vitaux sans finalité, M. Yourcenar a corrigé cette conception en l'ouvrant vers la possibilité du devenir. Selon ses propres termes, pareille évolution est le fruit de l'expérience. Et cependant, l'analyse indique comment le remous est sauvegardé dans l'écoulement, comme condition de possibilité de l'existence humaine.

La problématique est ancienne, et plusieurs mythes ont tenté de la dire. Lucrèce, par exemple, a voulu dire quelque chose de ces flux élémentaires. Comme le constate M. Serres, c'est l'expérience qui apprend le mêlé des choses: flux et remous¹⁷. L'attelage platonicien est remplacé par l'écoulement héraclitéen¹⁸. C'est ainsi que se constituent les réseaux subtils des identifications provisoires des personnages. Ceux-ci sont des structurations provisoires, d'éphémères configurations d'éléments étrangers. Anna tient de Marie-Madeleine, Miguel tient du Christ au flanc ouvert (T2,

dont l'unité de temps est ainsi confortée. Par ailleurs, les évocations de la longueur de temps sont maintenues: les heures interminables à la ferme des vendanges, au château, etc.

Autre travail sur le temps: l'évocation des statues autour du cadavre du Christ: T1: les personnages ont vécu plus d'un siècle avant le moment présent, tout est passé depuis longtemps, mais les images sont toujours là (T1, p. 135); T2: il n'y a pas si longtemps que les personnages ont vécu mais leur image les a figés comme s'ils étaient morts depuis toujours (T2, p. 878). On voit la différence entre les perspectives: la fixation par la représentation éloigne du présent vivant; c'est juste l'opposé de la "conservation": le temps joue curieusement contre les stratégies de conservation.

17 "Qui ne voit qu'un écoulement ne demeure jamais longtemps parallèle, qui ne voit qu'un flux laminaire n'est qu'idéal et théorique? Les turbulences apparaissent bientôt. Par rapport à la théorie, l'apparition de l'expérience concrète est contemporaine de celle des tourbillons" (M. Serres, *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce. Fleuves et turbulences*, Paris, éd. de Minuit, 1977, p. 14)

18 Nous étudierons ailleurs l'usage particulier des deux mythes: celui du Phèdre, remplacé par le fleuve présocratique. En réalité, on trouve dans l'étude sur Pindare l'utilisation conjointe des métaphores de l'attelage et des remous (M. Dupuis, *op. cit.*, p. 383, n. 5).

p. 886), Valentine tient d'Elisabeth. Les personnages en sont toujours à un stade de relative indifférentiation: l'ascétisme est lié à la débauche, la prière au désir, l'hostie au baiser. C'est le procès définitif de toutes les vanités personnelles, nationales ou raciales, mais c'est surtout le socle d'une éthique nouvelle. Les sujets humains sont ainsi faits qu'ils appartiennent à un monde où tout est sacré; la perversion est encore un détour vers la transcendance.