

ANNA, SOROR... OU LE "PLAISIR DU TEXTE" : UNE LECTURE DE MARGUERITE YOURCENAR

par Martine GANTREL (Smith College, USA)

Anna, soror... est une nouvelle dont le premier brouillon remonte à 1925. Publiée pour la première fois en 1933 sous le titre *D'après Greco*, elle a fait l'objet de remaniements en 1981 à l'occasion desquels elle a reçu son titre actuel. Par son cadre, l'Italie du Sud et la Flandre à la fin du seizième siècle, *Anna, soror...* évoque déjà une époque et des lieux auquel les projets historiques ou autobiographiques de Yourcenar la feront souvent revenir. Par son thème – une histoire d'amour impossible, en l'occurrence un amour incestueux entre un frère et une sœur – elle s'apparente à d'autres écrits de jeunesse où le motif central est l'impossibilité de l'amour, comme dans *Alexis* ou *Le Coup de grâce*. Pourtant, si elle n'a pas l'ampleur ni la portée historique des grands romans de l'écrivain, cette nouvelle au rythme saccadé et parfois rageur est assez singulière pour qu'on s'y arrête. D'abord, la postface dont Yourcenar fait suivre *Anna, soror...* en 1981, souligne la place privilégiée de ce texte dans la généalogie de l'écrivain. *Anna, soror...* y est présenté comme un texte-miroir, emblématique de la vocation littéraire de Yourcenar. Même s'il s'agit ici, comme il est possible, d'une illusion rétrospective, la prédilection avouée de l'auteur pour ce texte n'en est pas moins significative. D'autre part, l'histoire racontée dans *Anna, soror...* est à tout point de vue insolite, moins d'ailleurs parce qu'il s'agit d'un inceste entre un frère et une sœur, que par la façon dont cet amour est présenté et vécu par les personnages. Nulle part ailleurs chez Yourcenar trouve-t-on une représentation du désir qui donne lieu à d'aussi violents combats intérieurs ni qui soit salué par une plus glorieuse et plus sacrilège victoire : c'est en effet du Vendredi saint au Lundi de Pâques, en pleine Semaine sainte, qu'a lieu l'union charnelle entre Anna et Miguel. Nulle part ailleurs non plus trouve-t-on une représentation d'un amour total et absolu comme celui que connaissent les héros d'*Anna, soror...* Or, c'est précisément parce qu'elle atteint une dimension glorieuse et quasi-mystique que la relation amoureuse permet dans *Anna, soror...* de représenter cette autre alchimie amoureuse qu'est l'alchimie de

l'écriture, c'est-à-dire le rapport entre un écrivain et ses personnages. Parallélisme d'autant plus intéressant qu'il renvoie à la question, longuement débattue, de la place du féminin chez un auteur à qui on a souvent reproché de négliger la femme. Or, c'est précisément dans *Anna, soror...*, là où l'oblitération du féminin est le plus à vif et sa mise en scène la plus flagrante, que se trouve, à mon avis, la représentation symbolique la plus convaincante de la place que Yourcenar réserve au féminin dans le rite du passage à l'écriture et dans les constellations signifiantes de son imaginaire.

I

En général, comme l'a déjà très bien montré Colette Gaudin, la fonction généalogique et explicative des paratextes dont Yourcenar accompagne presque systématiquement la réédition de ses textes contribue moins à rapprocher qu'à séparer l'œuvre et son auteur, Yourcenar écrivain et Yourcenar lectrice, les versions successives d'un texte et le résultat fini^[1]. En ce sens, qu'elle soit préface ou postface, la notice, parce qu'elle mesure les changements que le temps apporte au style, aux opinions, aux préférences de l'écrivain, marque en général le refus ou l'impossibilité de la coïncidence. Or, avec *Anna, soror...*, c'est l'inverse qui se produit. Au moment de rééditer sa nouvelle et de lui donner son titre actuel – lequel évoque bien sûr le célèbre “Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir ?” du conte de Perrault, ainsi que l'apostrophe de Didon à sa sœur au début du chant IV de *L'Énéide*, avant d'être tout simplement les premiers mots de l'épithaphe qu'Anna fait inscrire sur le tombeau de son frère –, ce qui frappe l'auteur, comme en témoigne la postface qu'elle écrit à cette occasion, c'est de ne pas sentir de distance entre elle et son texte. Au lieu de déployer la rhétorique habituelle et distanciatrice de la généalogie et de la glose, la postface d'*Anna, soror...* arbore celle, tout à fait insolite, de la permanence, de la reconnaissance de soi dans soi, et du nivellement des différences. Les modifications de 1981 sont réduites par Yourcenar à presque rien : “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”

[1] Colette GAUDIN, “Marguerite Yourcenar's Prefaces : Genesis as Self-Effacement”, *Studies in Twentieth Century Literature* (Vol. 10, number 1, Fall 1985), p. 31-55.

(p. 904)^[2]. De plus, la permanence du texte renvoie à une permanence de Yourcenar avec elle-même. Comme écrivain, d'abord : "Je me sens tout autant de plain-pied avec ce récit que si l'idée de l'écrire m'était venue ce matin" (p. 904). Comme être humain ensuite, qui peut anticiper sur l'avenir ou se replonger dans sa jeunesse, comme si, pour une fois, le temps n'avait pas d'emprise : "J'avais vingt-deux ans, tout juste l'âge d'Anna lors de sa brûlante aventure, mais je me glissais sans la moindre gêne à l'intérieur d'une Anna usée et vieillie ou d'un déclinant Don Alvare" (p. 908). Jeunesse et vieillesse, passé et avenir sont ici confondus. Le temps n'est plus barrière, épaisseur, mais transparence qui autorise la narratrice à balayer d'un seul regard le passé et l'avenir, le particulier et l'universel, et bien sûr, le masculin et le féminin, Anna et Don Alvare. Ubiquité de la fonction créatrice qui permet d'atteindre à travers l'écriture le lieu de la non-différenciation. En ce sens, *Anna, soror...* est plus qu'un texte-miroir dans lequel l'écrivain aime à se contempler. C'est un texte inaugural, fondateur, où Yourcenar aime situer l'origine de sa vocation : "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" (p. 908).

C'est peut-être la perception accrue de cette fonction emblématique qui a valu à la nouvelle son nouveau titre, où les mots, comme les sonorités, sont en miroir – le premier titre, *D'après Greco*, cherchait au contraire à placer le texte dans le contexte d'une influence. Car ce que nous fait soupçonner *Anna, soror...*, histoire d'amour, incestueuse qui plus est, c'est effectivement l'isomorphie entre la création littéraire et le désir amoureux. En dépit d'une configuration manifestement œdipienne – le père de Marguerite s'appelait Michel, comme le frère d'Anna –, ou peut-être précisément à cause de cela, il ne sera pas question ici d'une interprétation psychanalytique avec pour but d'élucider des motivations d'ordre inconscient. Au contraire, il s'agira en l'occurrence d'une analyse exclusivement textuelle cherchant à mettre en valeur ce que la nouvelle elle-même semble vouloir dire, et ce dont l'auteur semble prendre de plus en plus conscience au fil des ans : le texte est un espace de désir et l'écriture est une pratique désirante. Suivant la voie ouverte par Roland Barthes

[2] Toutes les références de pages données entre parenthèses renvoient à l'édition de La Pléiade (Marguerite YOURCENAR, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, 1990).

dans *Le Plaisir du texte*, je vais essayer de montrer l'isomorphie "désirante" des constellations thématiques et structurelles du texte et en particulier quel travail de réinscription des différences sexuelles prend place dans *Anna, soror...*, réinscription assez convaincante pour avoir à l'origine persuadé l'écrivain de sa vocation littéraire et pour continuer, soixante ans plus tard, à la séduire lorsqu'elle relit son propre texte. Le lien entre l'histoire racontée par la nouvelle et le phénomène de la création littéraire passe bien sûr, comme je vais le montrer, par le personnage éponyme, Anna, et par l'histoire de son amour pour son frère Miguel. La parenté entre histoire d'amour et création littéraire me conduira à évaluer ensuite les modalités de la narration selon qu'elle s'applique au personnage féminin ou au personnage masculin. Finalement, c'est au niveau de l'univers romanesque en général et de ses visées représentationnelles, de la petite histoire, celle de l'amour entre Miguel et Anna, à la grande, celle de l'affrontement idéologique entre les grands courants de pensée, le néo-platonisme de la Renaissance et le fanatisme mystique de la Contre-Réforme, que j'essaierai de déterminer la place et la fonction de l'histoire d'amour et du féminin dans le projet historique et littéraire de l'auteur.

II

Au début d'*Anna, soror...*, le couple Anna-Miguel représente moins deux individus séparés qu'une entité double où se côtoient comme deux variations du même, deux incarnations d'une essence unique. En effet, tant qu'ils sont enfants, le frère et la sœur sont comme une même âme dans un même corps. Leurs cheveux s'entremêlent pendant qu'ils écoutent leur mère faire la lecture ou commenter un texte. Leur existence est si confondue qu'ils n'ont pas besoin de mots pour communiquer. Bien qu'il s'agisse d'un garçon et d'une fille, ils se ressemblent au point qu'on les confonde : "Miguel à cet âge ressemblait beaucoup à sa sœur ; 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. 855). De façon significative, la différence sexuelle se résume chez eux à une différence toute superficielle, épidermique s'il en est, puisqu'elle ne concerne que la peau des mains. À ce moment de l'histoire, l'entité quasi-gémellaire que représente le couple Anna-Miguel ne s'est pas encore divisée : l'image du frère et de la sœur évoque le couple primordial, figure de l'Un, qui réunit les deux

sexes à la fois, tel cet androgyne originel que Platon fait décrire à Aristophane dans *Le Banquet*, ce dialogue étant d'ailleurs l'une des lectures favorites de leur mère^[3]. Aussi, reconnaît-on dans cette enfance d'Anna et de Miguel moins une histoire, relevant du temps historique, qu'une sorte de préhistoire diffuse, un passé quasi mythique dont le souvenir irradie le moment présent mais contribue aussi et surtout à créer cet espace nostalgique contre lequel la nouvelle se bâtit. Comme dans toute reconstitution de l'origine, le récit a sa scène primitive, figurative du paradis perdu. Réunissant en médaillon les deux enfants assis aux pieds d'une figure centrale, leur mère, elle s'impose avec toute la force d'un fantasme, image nostalgique et immobile d'un monde qui n'a pas encore connu le traumatisme de la séparation. C'est une scène de genre qui immobilise les personnages dans des attitudes et des occupations familières, mais qui s'élève à la spiritualité d'une scène religieuse, par la description des jeux de couleur et de lumière qui évoquent tour à tour la magnificence d'une icône byzantine et le chatoiement d'une mosaïque. Valentine – Mère céleste et majestueuse, d'emblée comparée à une Madone – fait la lecture ou se tait. Elle est penchée sur un livre, ou bien elle contemple, dans l'embrasement d'une fenêtre, les reflets de lumière que lui renvoie sa collection de pierres fines. La pièce où elle se tient est "dorée comme l'or d'un coffre" ; elle-même, "diaphane", resplendit dans "l'or oblique du crépuscule" tandis qu'elle expose "aux derniers rayons du soleil la transparence des sardoines" (p. 855).

Nulle surprise donc à ce que cette mère idéale et son univers lumineux, transparent, homogène – la devise de Valentine est "*Ut crystallum*" – soient destinés à disparaître en même temps que cette image du Tout qu'elle symbolise. Le premier événement de la nouvelle raconte comment, au cours d'un séjour dans leur ferme d'Acropoli, le frère et la sœur assistent impuissants à l'agonie de Valentine, prise de malaria. C'est sur ce fond d'attente et de douleur que le couple originel va se disloquer et que va subrepticement s'érotiser le rapport entre le frère et la sœur^[4].

[3] En ce qui concerne les rapports symboliques entre l'inceste et le mythe de l'androgyne, je renvoie au livre de Jean LIBIS, *Le Mythe de l'androgyne* ("L'île verte", Berg International, 1980), p. 201-206.

[4] En ce qui concerne chez Yourcenar les rapports entre sexualité, mort, et instance maternelle, je renvoie à l'article de Linda K. STILLMAN, "L'Amour au noir de Marguerite Yourcenar", *Le Récit amoureux* (Colloque de Cerisy, Édition

Dans ces chambres qui, justement, se font face, et où les croisées sont – nouvelle preuve de l'affinité entre le sexe et la mort – “étroites comme des meurtrières”, l'existence jusque-là confondue du frère et de la sœur se transforme en un face-à-face d'ordre nouveau, médiatisé par le regard : “il arrivait [à Miguel] d'entrevoir l'ombre d'Anna allant et venant à la lueur d'une petite lampe. Elle se décoiffait, épingle par épingle, puis tendait le pied à une servante pour qu'on lui enlevât sa chaussure” (p. 13). Les jeux d'ombre, la profondeur de la perspective, le champ de vision tronqué, qui sous-tendent l'érotisme naissant de cette scène, font un contraste violent avec la luminosité sereine qui caractérisait la scène précédente. D'abord vécue comme un simple trouble facile à contrôler (“Don Miguel par décence tirait les rideaux”), l'attrance de Miguel pour Anna ne cesse de s'intensifier au fur et à mesure de ses efforts pour y résister. Et la scène voyeuriste de se répéter un peu plus loin, où l'on voit que Miguel a déjà perdu le contrôle sur lui-même : “Les croisées d'Anna étaient ouvertes ; don Miguel s'entêtait à regarder, de l'autre côté, un troupeau de chèvres qu'on menait paître le long des murs ; il les comptait avec une obstination maniaque ; il s'embrouilla ; il finit par tourner la tête” (p. 860).

L'amour qui, tant qu'il était médiatisé par le personnage de la mère, était translucide et rayonnant, devient cette eau trouble où les lignes se confondent. Car l'érotisation de l'amour a pour conséquences la division de l'Un, l'antagonisation de ses parties, l'émergence de l'Autre et du Mal. Miguel prend conscience de son désir à la honte qu'il lui fait éprouver ; à la fois frère et amant, il est sans cesse partagé entre la tendresse émue pour sa sœur et la violence de son désir. De plus, il est soudainement envahi de présences étrangères : rêves, hallucinations, interrogations embarrassées, tentations, honte, et sentiment de culpabilité. Déstabilisation et perte de l'intégrité du moi, tangage de la réalité sous la pulsion du désir : Miguel devient un étranger pour sa sœur et pour lui-même. À partir de ce moment-là, l'existence du frère et de la sœur est vécue sur le mode de la confrontation et de l'aliénation. Miguel évite Anna ; Anna s'afflige de ce qu'elle prend pour de l'indifférence. Ayant perdu leur capacité de se comprendre en silence, le frère et la sœur essaient de se parler mais les mots ne font que les blesser et augmenter la distance qui les sépare.

du Champ Vallon, Seyssel, 1984) ; cf. aussi A. COURRIBET, “La figure de la mère dans *Anna, soror...*”, *Bulletin de la SIEY*, n° 10, juin 1992, p. 78-79.

Jalousie, rancune, douleur, haine : l'amour incestueux ne semble pas différent des amours torturées que Yourcenar a dépeintes ailleurs, notamment celles d'Éric et de Sophie dans *Le Coup de grâce*. Seuls ses maux y gagnent en intensité, le désir sortant toujours exacerbé de la résistance qu'on lui oppose. De façon significative, ce n'est pas l'inceste en lui-même, ni sa nature scandaleuse qui retient Yourcenar, mais le fait que cet amour interdit, donc torturé, est nécessairement plus excessif que les autres : "C'est contre les falaises les plus abruptes que se lance le plus violemment la vague" (Postface, p. 1030). D'ailleurs, l'interdiction de l'inceste est totalement intériorisée. Si tant est qu'ils aient la plus petite intuition de ce qui se passe, ni la mère qui n'arrive pas à s'en offusquer ("Ne vous inquiétez pas. Tout est bien", p. 866), ni le père pour qui cette question relève seulement de la justice de Dieu ("Personne n'a le droit de se mettre entre une conscience et Dieu", p. 883), n'y mettent d'obstacles. Du coup, comme dans *René* de Chateaubriand, l'impossibilité de l'amour réside essentiellement dans la conscience que les deux amants ont de l'aspect sacrilège de leur relation. Pourtant, contrairement à René et Amélie, les personnages d'*Anna, soror...* finiront par accepter la transgression, fût-ce au prix de la conséquence inéluctable, pour Miguel la mort, pour Anna le deuil éternel.

Après la mort de Miguel, la vie d'Anna prend des allures fascinantes parce qu'elle nous fait voir un personnage complètement dissocié de lui-même. En effet, la mystique de l'amour est ici à son comble : s'étant donnée à Miguel et Miguel étant mort, Anna devient cette morte-vivante dont le corps continue de vivre, d'une vie animale, par instinct ou selon des réflexes appris, mais dont l'âme et la sensibilité, complètement dissociées du corps, se sont pour toujours amalgamées au souvenir du disparu. On peut ainsi reconnaître dans Anna une de ces héroïnes romantiques qui, de par le monde et de tous les temps, ont fait don total de leur âme à leur amant. Si elle est étrangère et extérieure à elle-même, c'est précisément dans la mesure où elle s'est donnée à Miguel. En ce sens, elle symbolise l'alternative sublime du tout ou rien. Comme ces mystiques espagnols que l'Église canonise en ce début du dix-septième siècle, et à la lecture desquels elle ne cesse de revenir, Anna dépasse, tout en l'incarnant, le paradoxe de la vie et de la mort, de la présence et de l'absence, de la chair et de l'esprit, de l'instant et de l'éternité. Anna est en vie et Miguel est mort, mais Anna vit sa vie comme si

son âme avait déserté son corps tandis que Miguel, lui, continue à vivre en elle. Son mari, Monsieur de Wirquin, ses deux enfants, les autres pensionnaires du convent où elle finit sa vie, ont l'air de ne pas exister et leur disparition est à peine remarquée. Miguel, au contraire, est le seul qui soit à la fois irrémédiablement absent et partout présent.

C'est précisément dans la mesure où elle ne ressemble à aucune autre histoire d'amour de Yourcenar qu'*Anna, soror...* peut se lire comme le mythe personnel, non de la femme, mais de l'écrivain. Le processus de la création littéraire constitue en effet pour Yourcenar un phénomène de dépersonnalisation et d'investissement par l'autre qu'il est facile de comparer à l'alternance entre une Anna vidée d'elle-même et un Miguel halluciné par son désir : "D'abord, bien entendu, quand on est romancier, cela consiste à se laisser investir par un personnage. Mais cela consiste aussi à faire un total silence des idées, à éliminer tout l'acquis, à faire table rase de tout"^[5]. Double mouvement où l'écrivain à la fois se vide (d'elle-même) et se remplit (de l'autre), double processus de dépersonnalisation et d'identification qui conduit naturellement au paradoxe ultime, celui de l'identité du même et de l'autre, que le même se reconnaisse dans l'autre ("Tout être qui a vécu l'aventure humaine est moi") ou que l'autre cache une profonde identité avec le même ("Tout a déjà été vécu et revécu des milliers de fois par les disparus que nous portons dans nos fibres, tout comme nous portons en elles les milliers d'êtres qui seront un jour")^[6]. Ce paradoxe qui est au cœur de l'union mystique permet d'associer ces deux activités chères à Yourcenar, la contemplation et l'écriture, activités que nous retrouvons également dans le personnage d'Anna. Car, si la mort de Miguel semble la faire mourir à elle-même, elle lui ouvre en même temps l'accès à un autre espace, celui de l'écriture, par le biais de l'inscription funéraire. Stratégiquement placée au moment charnière de l'histoire, entre les deux volets de l'avant et de l'après Miguel, cette épitaphe, d'où est tiré le titre de la nouvelle, mérite qu'on s'y arrête :

[5] Marguerite YOURCENAR, *Les Yeux ouverts*. Entretiens avec Mathieu GALEY Paris, Le Centurion, 1980, p. 153.

[6] *Œuvres romanesques*, respectivement *Carnets de note de Mémoires d'Hadrien*, p. 537 et Postface, p. 909.

Anna, soror... ou le plaisir du texte

ANNA DE LA CERNA Y LOS HERREROS
SOROR
CAMPANIAE CAMPOS PRO BATAVORUM CEDANS
HOC POSUIT MONVMENTVM
AETERNVM AETERNI DOLORIS
AMORISQVE

De façon assez surprenante, Yourcenar choisit de reproduire dans son texte seulement cette partie de l'épithaphe où figurent le nom et les titres d'Anna, et non pas, comme on s'y attendrait, ceux de Miguel. De plus, l'emploi du participe "cedans" appliqué à Anna (qui se rapporte en l'occurrence au départ d'Anna vers la Belgique, mais qui est aussi traditionnellement employé d'un soldat tué sur le champ de bataille), nourrit le parallélisme entre la mort réelle de Miguel et celle métaphorique d'Anna. De Miguel, en fait, il ne reste rien que ce monument dont Anna est "l'auteur" et grâce à qui (le deuil de) Miguel entre dans l'éternité : "*Hoc posuit monumentum / aeternum aeterni doloris / amorisque*"^[7]. Monument funéraire et monument littéraire, mort et écriture ont donc partie liée. Le texte écrit est par essence une épithaphe, c'est-à-dire un témoignage et une célébration de quelque chose qui n'est plus, un effort pour réunir le présent et l'absent.

D'ailleurs, il n'est pas jusqu'à la différence entre le féminin et le masculin que les deux thèmes conjugués de l'inceste et de l'amour absolu dans *Anna, soror...* ne permettent de présenter comme une simple alternance du même : "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", explique Yourcenar dans la postface (p. 908). "Indifférence au sexe" qui est ici renforcée par le fait que Anna et Miguel sont, à la fois par leur lien de parenté et par l'excellence de leur lignage, comme deux variations du même, deux incarnations d'une essence unique, "deux êtres d'exception appariés par le sang, isolés par leurs qualités mêmes" (p. 245). Vu dans cette perspective, le thème de l'inceste est moins un accident biographique qu'une façon

[7] Cette formule consacrée qui associe deuil et amour n'est d'ailleurs pas sans évoquer ce vers d'Horace, lui-même probablement inspiré par la rhétorique des inscriptions funéraires, où il célèbre la pérennité de son œuvre poétique : "*Monumentum exegi ære perennius*" (*Odes*, III, 30, v. 1).

d'exacerber dans la relation amoureuse l'identité paradoxale du même et de l'autre, du masculin et du féminin, de l'écrivain et de son personnage. Et pourtant cette "indifférence au sexe" prônée par Yourcenar se traduit dans le texte par une différence flagrante dans les modalités d'existence romanesque.

III

Anna, soror... est raconté sur le mode impersonnel de la troisième personne. Mais il est intéressant de constater que l'uniformité du régime narratif recouvre en réalité une différence cruciale de points de vue. En effet, les personnages masculins, Miguel bien sûr, mais aussi don Alvare, le père, sont des instances d'introspection qui nous donnent accès à l'intimité d'une intériorité : le point de vue narratif nous met au fait des affres psychologiques de Miguel comme des angoisses métaphysiques de son père que nous vivons comme de l'intérieur, grâce au phénomène d'identification qui réunit l'instance narratrice et les personnages masculins.

C'est chez Miguel que nous allons étudier ce phénomène en détail. Là, le texte se concentre presque exclusivement sur la montée du désir et la résistance forcenée que Miguel lui oppose. En particulier, l'un des buts du récit est de nous montrer comment ce désir innommable travaille à conquérir ses modes de représentation : comme trouble d'abord, encore facilement contrôlé ; puis comme fantasme, qui pénètre lentement les abords de la conscience ; comme tentation ensuite, invouable et abjecte ; comme possibilité enfin, obsédant le corps et l'esprit jusqu'à ce qu'elle s'impose avec la force d'un impératif. Chaque étape de l'évolution du désir est marquée par un moment clé qui en commente et en symbolise l'intensité sans cesse plus aiguë. C'est d'abord l'épisode presque onirique de la "fille aux serpents". Miguel la rencontre deux fois. La première fois, c'est au cours d'une promenade à cheval, quand Miguel découvre par hasard les restes d'une ville en ruines : "Miguel attacha son cheval au fût d'une colonne et se mit à marcher dans ces ruines dont il ne savait pas le nom" (p. 858). Archéologie, non du savoir, mais du désir, dans un paysage qui renchérit à plaisir sur sa nature phallique ("une colonnade", "des fûts", "de gros troncs d'arbres", "debout", "se dressaient"). Si le nom de la ville en ruines est et reste inconnu, malgré les efforts de Miguel pour l'identifier, la fille qu'il

rencontre, au contraire, est une présence familière des environs. Mi-fillette, mi-sorcière, cette "Fadette" aux yeux jaunes fait partie du folklore local. Hypostase romantique du démon et de la tentation, c'est cette figure, onirique et inquiétante, qui servira d'interprète entre Miguel et son désir. Grâce à elle, la frontière entre le rêve et la réalité s'efface lorsqu'elle hante le sommeil de Miguel cette nuit-là : "Les pieds bruns de la fille [...] avançaient en dansant ; [...] Miguel, se penchant pour les embrasser, reconnaissait les pieds d'Anna, nus dans leurs mules de satin noir" (p. 860). La superposition des images qui n'est pas sans rappeler la technique du fondu enchaîné chère au cinéma surréaliste, fait soudainement apparaître derrière "les pieds bruns de la fille" le véritable objet du désir, "les pieds d'Anna". La deuxième rencontre fera se succéder, à l'aspect grandiose des colonnes en ruines, la petitesse étriquée "d'un trou d'eau à quelques pas de la route" où Miguel s'allonge "à même la terre, comme un animal" (p. 861). Le changement de décor entre les deux scènes et le changement de ton chez la fille aux serpents, des cabrioles verbales de la première rencontre au persiflage menaçant de la seconde, permettent d'évaluer la rapidité avec laquelle le désir incestueux progresse chez Miguel. Bientôt s'énonce la prophétie malheureuse : "Monseigneur, crut-il entendre, votre sœur vous attend près d'ici avec une coupe pleine d'eau pure. Vous boirez ensemble" (p. 861). Allongé près de cette source enfouie sous les herbes, et encore moins sûr que la première fois de ne pas être l'objet d'une hallucination ("Sans doute avait-il la fièvre"), Miguel montre à quel point il perd du terrain. C'est "chancelant" qu'il remonte à cheval, signe que le désir phallique de Miguel, en se greffant sur Anna, s'est laissé prendre au piège narcissique et mortel, maternel ou sororal, de l'eau. Quant au motif de la prophétie, il apparente la structure de la nouvelle à celle du conte ou du mythe antique, en nous faisant anticiper une longue suite de précautions inutiles où le héros, tel Œdipe ou les protagonistes de la Belle au Bois Dormant, essaie en vain d'échapper au sort qui a été prédit.

Le deuxième moment clé de l'histoire est celui qui inscrit brutalement le désir incestueux dans le registre du réel. De façon significative, c'est la Bible qui va assurer la transition du fantasme au réel lorsque Miguel trouve un exemple d'inceste dans un verset du Livre des *Rois* : "Une possibilité qu'il n'avait jamais osé regarder en face, lui apparut. Elle lui fit horreur. Il jeta la Bible au

fond d'un tiroir" (p. 870-71)^[8]. Même si Miguel est encore très loin de reconnaître à son désir le droit à l'existence, cette étape constitue un jalon essentiel dans la réalisation de l'amour incestueux, car elle le fait passer du statut de fantasma individuel et intime à celui de réalité historiquement attestée (le Livre des *Rois* est considéré comme le livre historique par excellence de la Bible). Par ailleurs, ce que ces étapes successives qui organisent le récit nous font comprendre, c'est combien l'histoire de Miguel se confond avec celle de son désir. Miguel est le sujet désirant par excellence, celui qui n'existe qu'au titre de son désir et de la résistance qu'il lui oppose. Toute l'histoire de Miguel se résume à cette opposition entre désir et résistance. Miguel n'existe que dans la mesure de son tourment.

Le cheminement est tout autre quand il s'agit d'Anna. Le contraste ici entre le frère et la sœur nous permet d'appréhender de façon plus précise les différences entre les modalités de la narration. Pendant que le texte tient le lecteur au diapason du désir de Miguel, nous restons à distance de sa sœur, en partie parce que nous la percevons le plus souvent à travers les yeux de Miguel. Plusieurs passages sont étrangement révélateurs de cette modalisation quasi-constante du personnage d'Anna. Par exemple, de retour au fort Saint-Elme, Anna fait suivre Miguel par un serviteur qui la renseigne sur les faits et gestes de son frère. Le fait est en lui-même une indication assez nette des angoisses que le changement d'attitude de son frère engendre chez Anna. Pourtant, la filature ne nous est connue qu'à partir des soupçons de Miguel. De même, si le texte nous fait connaître la réaction de Miguel, il garde un silence entier sur les motivations d'Anna : "Resté seul, il s'assit sur le siège qu'elle venait de quitter. Il exultait, se disant : Elle est jalouse" (p. 876). Un autre exemple de cette modalisation se situe dans la scène où se joue l'ultime résistance au désir incestueux. Miguel vient d'avouer son amour à Anna ; au milieu de la nuit, Anna se lève et s'approche de la porte de la chambre où dort son frère. Alors que l'initiative revient ici à Anna, la scène est racontée du point de vue de Miguel : "D'instinct, il retenait son souffle. Il ne voulait pas l'effrayer ; il ne voulait pas qu'elle sût qu'il écoutait. Il craignait qu'elle prît la fuite, et davantage qu'elle

[8] Il n'est pas impossible que ce soit l'idée de cette Bible que Miguel met sous clé de peur que sa sœur n'y découvre son secret, qui ait inspiré à Yourcenar le rapprochement qu'on trouve dans le titre avec le conte de Barbe-Bleue ("Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir ?").

restât.” (p. 881). De l’initiative d’Anna, ne restent que les scrupules et les dernières résistances de Miguel : “il ne voulait pas”, “il ne voulait pas”, “il craignait”. Modalisation obstinée dont l’effet n’est pas de nier le désir d’Anna, tant s’en faut : “Il faisait entièrement noir : chacun écoutait dans l’ombre le halètement d’un désir pareil au sien” (p. 881), mais de maintenir Anna en dehors du registre de la subjectivité. Car si Anna, dans cette épreuve très arthurienne de la chasteté, n’accède pas au rang de subjectivité ordinatrice d’un point de vue, c’est en partie parce qu’elle a déjà dépassé le stade de la subjectivité pour entrer dans celui de l’extase où le désir ne se différencie pas de l’amour, comme le suggère sans ambages la jouissance qui la submerge dès qu’elle comprend enfin la nature des sentiments de Miguel à son égard : “Une mollesse irrésistible la gagnait. Traversée de brusques secousses, les genoux serrés, elle restait repliée sur ce battement intérieur” (p. 44). Nul combat ici, nulle résistance. La révélation s’accompagne tout de suite d’une extase que le lecteur, qui connaît assez la prédilection d’Anna pour les mystiques espagnols, peut sans peine aligner sur le modèle de l’extase mystique. En ce sens, et contrairement à son frère, sujet désirant par excellence, Anna est en quelque sorte le lieu d’un désir sans subjectivité. C’est un désir sans réflexivité, sans contradiction, sans norme que celle instinctive de la survie, comme le montre sa fuite effarouchée, tel un animal, au moment où Miguel se décide fiévreusement à pousser les verrous de la porte : “Il entendit fuir et se perdre dans l’éloignement le bruit mat, léger, précipité des pieds nus” (p. 881).

Comme ces exemples le montrent, la conscience d’Anna est curieusement dépourvue de profondeur, de curiosité. Ignorante de son propre désir, elle interprète de travers la froideur de son frère tout comme elle reste aveugle aux signes par lesquels il tente timidement de lui faire comprendre ce qui se passe. Très différente de la trop curieuse épouse de *Barbe-Bleue* – le conte de Perrault auquel le titre de la nouvelle fait une discrète allusion – Anna referme sans la lire la Bible que son frère a intentionnellement laissée ouverte à la page fatidique : “Le livre était ouvert et retourné contre la table comme si celui qui lisait, en s’interrompant, avait voulu marquer un passage. Donna Anna le prit, mit un signet entre les feuillets, et le rangea soigneusement sur un rayon” (p. 877). De fait, Anna passe en un clin d’œil de l’ignorance naïve à l’acceptation totale. Alors que chez Miguel la prise de conscience du désir provoque une résistance farouche,

Anna se rend à l'évidence de son amour comme s'il s'agissait d'une révélation d'ordre mystique, une vocation qui était en elle depuis toujours et qu'elle venait seulement de comprendre. Contrairement à son frère, Anna saura avant de le lire ce que contient le passage des *Rois* : "sachant déjà ce qu'elle allait lire elle alla prendre la Bible de donna Valentine et l'ouvrit à l'endroit marqué, au passage où Amnon fait violence à sa sœur Thamar. Elle n'alla pas plus loin que les premiers versets. Le livre lui glissa des mains, et, renversée sur le dossier de son siège, stupéfaite de s'être menti si longtemps, elle écoutait bondir son cœur" (p. 880). Aussi peu décrite qu'elle-même est peu loquace, Anna offre peu de prise au texte, un peu comme sa mère Valentine dont on nous dit au début de la nouvelle que "sa perfection décourageait les faiseurs de sonnets des Deux-Siciles" (p. 853). Si Miguel, ou plutôt le désir de Miguel, constitue le moteur du récit, du moins dans son premier volet, le personnage d'Anna constitue au contraire, pour reprendre une opposition narratologique bien connue, l'équivalent d'un tableau. Son mode d'existence dans le texte est effectivement de l'ordre de l'image ; son intériorité, ses sentiments échappent à la description. Anna est une surface, un émail qui ne renvoie que des reflets.

C'est pourquoi il est tentant de lire le deuxième volet de l'histoire, celui du deuil d'Anna, comme le prolongement ou l'accomplissement dramatique de cette modalité d'existence romanesque que Yourcenar réserve au personnage d'Anna dans le premier volet. En un sens, le deuil d'Anna fournit le prétexte idéal pour inscrire dans la logique romanesque une donnée exprimant une nécessité d'ordre narratologique. Celle qui médusa le regard de Miguel, se change elle-même en pierre après la mort du bien-aimé, "inerte et sans larmes, oubliant même de prier", "pareille à une statue sur une tombe" (p. 888). En dissociant pour toujours l'âme d'Anna de son corps, en la faisant vivre d'une vie animale et instinctive, en lui coupant tout accès à sa propre intériorité, le récit se conforme à un choix narratologique préexistant, et aligne les aléas d'une intrigue sur les impératifs de la représentation. D'où un certain "plaisir du texte" à se montrer aussi peu curieux vis-à-vis des sentiments d'Anna qu'elle-même l'était de ses sentiments envers son frère. Anna n'est pas ici, avec nous, dans l'histoire, "Anna était tout simplement ailleurs", dit le texte avec un laconisme qui reflète la satisfaction de laisser en suspens, hors des

mots comme de l'histoire, tout ce qui se rapporte à l'intériorité d'Anna.

IV

J'ai montré plus haut comment le Désir, l'intériorité, la honte font avancer l'histoire d'*Anna, soror...*, et aussi comment toutes ces modalités de la présence à soi et de la présence dans le texte sont essentiellement incarnées par les personnages masculins. Est-ce à dire que le féminin n'a pas ou peu de place dans l'univers romanesque, et que sa fonction contemplative le voue à l'insignifiance ? Évidemment, non. Le féminin redoublé du titre où les mots comme les sonorités sont en miroir, le laisse assez entendre. Dans l'histoire d'amour comme dans celle des grands courants de pensée qui se succèdent à la fin du seizième siècle, le féminin en tant que catégorie de l'imaginaire, fonction épistémologique, et mode de dépassement de soi, a sa place.

L'un des attraits majeurs de la nouvelle est de reposer sur un paradoxe. D'une part, à travers les différents personnages de la nouvelle qui, masculins ou féminins, incarnent tous une certaine tendance idéologique – Valentine, Anna, don Alvare, don Ambrosio Caraffa, etc. –, le texte donne une représentation très foucauldienne de l'histoire où ne cessent de s'inventer des stratégies transitoires, des feintes idéologiques qui permettent le passage d'une époque à une autre, d'une mentalité à une autre, du néoplatonisme italianisant à la Contre-Réforme espagnole (la rencontre entre don Alvare et don Ambrosio Caraffa au couvent, ou encore le fil des générations qui va de la sereine Valentine à la mystique Anna pour aboutir à la fille d'Anna, religieuse dans un couvent, en sont des exemples frappants).

Par ailleurs l'inceste – cet interdit dans lequel, rappelons-le, Levi-Strauss situe le passage de l'état de nature à l'état de culture –, représente au contraire une solution de continuité, un point de non-retour qui désigne un au-delà du texte comme de l'Histoire, une mort, réelle ou symbolique, un passage vers un ailleurs. Il est en ce sens tout à fait révélateur que Yourcenar, ajoutant le sacrilège au sacrilège, fasse commencer les noces charnelles d'Anna et Miguel le soir du Vendredi saint et les fasse durer, initialement du moins, jusqu'au Lundi de Pâques^[9]. Placée

[9] Dans la version de 1933 – et non 1935 comme l'écrit l'auteur dans sa

sous le signe de la douleur et de la pâmouison, la transgression incestueuse s'apparente en effet au mystère divin : "Le ciel, dans cette nuit du Vendredi saint, semblait resplendissant de plaies. Donna Anna se roidissait de souffrance" (p. 883). De façon tout à fait étonnante, la réunion du frère et de la sœur devient le drame, mortifère, résurrectionnel, dont les étapes se superposent à celles de la liturgie catholique. Dans Anna, se trouvent confondues l'image de l'amante pâmée et celle d'une *mater dolorosa* – autre combinaison incestueuse, dont le mode compatissant, douloureux et glorieux éclaire ce moment de l'histoire : "Les mots qu'elle avait préparés s'arrêtèrent sur ses lèvres. Elle se pencha sur lui avec une compassion désolée. Ils s'étreignirent" (p. 883). C'est tout ce que le texte nous dira de ces heures d'amour : le silence ici ressemble à une gémflexion, comme si le texte communiait en silence avec le bonheur si chèrement conquis du frère et de la sœur. D'ailleurs, poursuivant le parallélisme entre l'inceste et la Semaine sainte, la scène suivante nous montre Miguel, étourdi de bonheur et de jouissance, assistant avec ferveur à la messe du Lundi de Pâques : "Il priait éperdument. À chaque prière en succédait une autre, plus ardente ; chaque fois, un élan nouveau l'emportait vers une troisième prière. Il ressentait, avec un étourdissement d'ivresse, cet allègement du corps qui semble libérer l'âme" (p. 884). Loin de provoquer remords et repentir, l'inceste donne lieu au contraire à une exultation et à une gratitude dont l'amplitude ne peut se comparer qu'à celle de la reconnaissance du chrétien envers Dieu pour le sacrifice de son fils : "Dans ce matin où des femmes éplorées ne trouvèrent devant elles qu'un tombeau vide, don Miguel laissait monter sa gratitude envers la vie, la mort, Dieu" (p. 885). En un sens, l'inceste fait de Miguel un élu, assez sûr de sa préférence et de sa rédemption pour exiger "comme un droit" le pardon de sa sœur : "Il priait Dieu, passionnément, d'épargner sa sœur. Il ne doutait pas que Dieu n'y consentît. Il l'exigeait, comme un droit" (p. 884). Déjà au-delà de la vie – il a signé son embarquement sur un navire batailleur où il sait qu'il va trouver la mort – Miguel est désormais si près de Dieu qu'il n'a plus besoin d'intermédiaire. Faust d'un genre nouveau, il a fait un pacte, non avec le diable mais avec Dieu. Ayant lui-même fixé le prix de son rachat, il regarde sa mort prochaine non pas comme une punition mais comme une dette d'honneur dont il est à

Postface –, n'existe pas le calme plat qui force le navire de Miguel à retarder son départ, et prolonge de deux jours les noces du frère et de la sœur. Cf. *La Mort conduit l'attelage*, Paris, Bernard Grasset, 1933, p. 146.

la fois fier et heureux de s'acquitter : "Et, certain d'accomplir sa mort comme il avait accompli sa vie, il sanglotait sur son bonheur" (p. 884).

Cependant, Miguel n'est pas destiné à rester homme mais à devenir cet époux céleste que le texte yourcenarien peut si facilement assimiler à celui des mystiques, en particulier à travers les lectures d'Anna. C'est cette comparaison glorifiante entre Miguel et Dieu qui, soudainement et d'une façon que le combat intérieur de Miguel ne laissait pas prévoir, marque d'un signe positif la transgression incestueuse. L'amour entre Anna et Miguel semble d'autant plus unique et absolu qu'il adopte les formes de la ferveur religieuse. La première fois que Miguel pose sur sa sœur un regard brûlant de désir, "Donna Anna était à son prie-Dieu" (p. 860). Quand Miguel, pris d'un soudain accès de jalousie ("Est-il bien nécessaire d'apprendre au peuple la façon de vos baisers ?"), (p. 879), intime à sa sœur l'ordre de regagner la forteresse Saint-Elme, celle-ci est en train de faire ses dévotions pascales et se prosterne aux pieds du Christ. Enfin, c'est lorsqu'Anna apprend à son frère sa décision d'entrer au couvent, que se déchaîne encore une fois la jalousie de Miguel qui le conduit à l'aveu : "Et je vous permettrais un amant parce qu'il est crucifié ? Êtes-vous aveugle, ou si vous mentez ? Croyez-vous que je veuille vous céder à Dieu ?" (p. 880). Inversement, la jalousie de Miguel est ultérieurement entérinée par Anna, comme si elle-même avait conscience de la rivalité entre son frère et le Christ. Contrairement à ce qui se passe dans *René* de Chateaubriand où le couvent est précisément le refuge ultime qui préserve Amélie de la tentation incestueuse, Anna, pour rester fidèle à Miguel, refuse de prendre le voile et préfère épouser Monsieur de Wirquin, "un mari que, du moins, elle ne craignait pas d'aimer" (p. 894).

Réussissant là où tant d'autres héros et héroïnes de Yourcenar ont échoué, Anna trouve ainsi le moyen d'inscrire l'amour absolu dans son existence. Comme sa mère, de qui elle tient la capacité de ne s'étonner de rien – on se rappelle cette maxime de Valentine "Tout ce qui est beau s'éclaire de Dieu" (p. 855) –, Anna unit "sans perplexité son amour irrepentant pour Miguel et sa confiance en Dieu" (Postface, p. 907). Parvenue au terme de sa vie, elle ressemble d'ailleurs de plus en plus à Valentine. Accoudée à sa fenêtre, un livre à la main, les yeux vers un ailleurs qu'elle seule est à même de percevoir, elle semble finalement accéder à la paix

d'un univers horizontal, plein, lumineux et musical : "Anna, assise sous le pâle soleil de l'automne, posait de temps en temps sur une ligne ses yeux fatigués. Elle ne cherchait pas à suivre le sens, mais ces grandes phrases ardentes faisaient partie de la musique amoureuse et funèbre qui avait accompagné sa vie" (p. 901). Contrairement à la version de 1933 où le texte nous montre une Anna si consumée, si desséchée que son amour est près de s'éteindre, celle de 1981 met en avant le triomphe, quasi-apocalyptique, de l'amour : "Cinq jours et cinq nuits d'un violent bonheur remplissaient de leurs échos et de leurs reflets tous les recoins de l'éternité" (p. 901). Lumière, reflets, musique, échos : la poésie ici réalise ce syncrétisme entre la mystique et violente Anna et la lumineuse Valentine. L'amour a survécu non seulement au temps, aux différences idéologiques, mais même à Anna et à sa douleur insurmontable. Aussi, la dernière page, oubliant les luttes et les chagrins, réinstalle-t-elle dans leur immobilité tranquille les images du passé : "Les images d'autrefois rayonnaient de nouveau dans leur jeunesse immobile, comme si donna Anna, dans sa descente insensible, eût commencé d'atteindre le lieu où tout se rejoint" (p. 901). Ce qui triomphe en même temps que l'amour, et ce qui apparente la fin de la nouvelle au début, c'est l'abolition des différences. En mentionnant "le lieu où tout se rejoint", le texte met en avant une nouvelle et triomphante conception du temps, non pas historique, progressif, vertical, agressif – comme le suggérait l'image de la vague à l'assaut des falaises les plus hautes –, mais au contraire étale et sans limite. Reprenant la composition en médaillon du début, le texte nous montre, maintenant que "le temps avait jeté bas ses barrières et rompu ses grilles" (p. 901), une Trinité restaurée sur laquelle le temps n'a pas eu d'emprise : "Donna Valentine n'était pas loin ; don Miguel resplendissait dans l'éclat de ses vingt ans ; il était tout proche. Une Anna d'une vingtaine d'années brûlait et vivait, elle aussi inchangée, à l'intérieur de ce corps de femme usé et vieilli" (p. 901).

Tout comme Valentine et Anna étaient des personnages "abstraits", coupés de leur milieu, difficiles à représenter et encore plus à faire parler, sans amitiés ni confidentes, intouchables et comme incontrôlables – on se rappelle que Valentine, isolée au dernier étage de la forteresse Saint-Elme, n'en arrivait pas moins à faire secrètement passer des vivres aux prisonniers enfermés dans les caves –, leur mode particulier d'existence romanesque, cette présence / absence qui les caractérise, dessine dans le texte un

nouvel horizon. Si les personnages masculins incarnent la présence à soi, le dialogue intérieur, le Désir, l'angoisse, les personnages féminins évoquent l'image contraire d'une permanence, d'une idéalité qui échappe au temps, à l'Histoire, et ultimement à la mort. Ainsi, la nouvelle nous donne-t-elle, à travers Anna, un exemple de cette rhétorique de la permanence et de la reconnaissance de soi dans soi que Yourcenar utilise dans sa Postface.

Quand Yourcenar a publié sa nouvelle pour la première fois en 1933, elle faisait partie d'un recueil intitulé *La Mort conduit l'attelage*. Soixante ans plus tard, l'écrivain essaie de réintégrer la version remaniée de sa nouvelle dans un autre recueil qu'elle intitule *Comme l'eau qui coule*. Tout comme entre *D'après Greco* et *Anna, soror...*, c'est le féminin qui se substitue au masculin, entre *La Mort conduit l'attelage* et *Comme l'eau qui coule*, c'est l'image rafraîchissante et primesautière d'une rivière qui se substitue à la rigidité macabre de l'allégorie originale. Le rapport entre le féminin et la mort d'une part, et la mort et l'eau d'autre part est un rapport dominant chez Yourcenar et facile à constater, en particulier dans celles de ses œuvres qui appartiennent à ce que l'on appelle parfois l'époque de la première Yourcenar, celle d'avant *Mémoires d'Hadrien*. Les changements apportés aux différents titres ainsi que la signification particulière qu'*Anna, soror...* place sur le féminin en général, m'incitent à identifier dans cette nouvelle le prototype en format réduit de l'évolution qui au fil des années conduit Yourcenar à une réévaluation générale du féminin comme de ses images aquatiques. Originellement associée à la mort et à l'étouffement, l'eau, à partir de *Mémoires d'Hadrien*, l'est ensuite au dépassement de la mort, à la régénérescence, à la permanence au-delà du changement – transformation dont *Anna, soror...* donnait une vision anticipée en faisant du féminin et de l'esthétique horizontale et maritime le bastion de la permanence et de la fidélité. Commentant un des changements qu'elle a apportés à la seconde version d'*Anna, soror...*, Yourcenar ne conclut-elle pas sur le même parallèle : "L'incident sert à rappeler l'étrange état qui est celui de toute existence, où tout flue comme l'eau qui coule, mais où seuls les faits qui ont compté, au lieu de se déposer au fond, émergent à la surface et gagnent avec nous la mer" (Postface, p. 911).