

LAURA BRIGNOLI

MARGUERITE YOURCENAR  
ET L'ESPRIT D'ANALOGIE

*L'image dans les romans des années trente*

Nouvelle édition revue et corrigée

## 1. Introduction

Il n'est qu'à travers la métaphore que la matière se révèle, parce qu'il n'y a pas d'existence en dehors de la confrontation, parce que l'existence même est une confrontation.

(O. MANDEL'STAM, *Razgovor o Dante*)

La métaphore unit fictivement deux termes éloignés, les échange pour un instant, le temps de saisir ce que le remplacement même place derrière son mouvement. Mais elle est une nécessité intérieure, un pont entre l'intérieur et l'extérieur; c'est, d'une certaine manière, un moyen de regarder *du dehors*, pour *assumer en soi*. Elle permet de trouver dans les mots sa propre vérité, une vérité de mots.

### 1.1 Du choix.

Récurrence du mécanisme analogique, fonction structurale des figures d'analogie dans les textes, silence total de l'auteur à ce propos. Ces trois observations préliminaires ont aiguisé ma curiosité et déterminé le choix du domaine d'une étude passionnante qui a trouvé dans les textes yourcenariens son application idéale.

Comment ne pas être frappé par la surabondance des figures d'analogie qui foisonnent aussi bien dans les romans que dans les essais de Yourcenar? Chaque page est un déferlement de métaphores et de similitudes<sup>1</sup> qui risque d'emporter le lecteur, ou bien, - risque encore plus grave - de le laisser indifférent à son appel. Précisément, parce que ces figures de style fonctionnent comme un appel, un clin d'œil, parfois une voix surimposée dont la signification foncière peut passer inaperçue. Qui plus est, il est souvent possible d'organiser ces figures en réseaux de significations qui permettent de saisir de nouveaux aspects de l'œuvre. Elles sont donc des signes herméneutiques qui nous font passer de la phrase à l'œuvre et du roman autonome à l'œuvre entière. On ne peut non plus négliger le silence de Yourcenar sur son utilisation presque obsessionnelle des figures d'analogie; aucune de ses nombreuses interviews ne traite directement de ce problème, qu'on sent pourtant comme central dans certaines de ses

---

<sup>1</sup> J'utilise ce terme dans son acception remontant à l'ancienne rhétorique; le Robert l'indique comme vieillie, mais il reste le plus approprié pour désigner la figure de style en la démarquant de la comparaison. Ce dernier terme, bien que plus courant (il est encore utilisé par H. MORIER, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, Paris, P.U.F., 1975), a une signification plus vaste, qui s'étend même au-delà du domaine de la rhétorique.

remarques<sup>2</sup>. Jamais Yourcenar n'établit clairement une théorie de l'analogie capable d'être à la base de la connaissance de l'univers comme le fait Henri Bosco, par exemple<sup>3</sup>; elle ne cristallise pas davantage la matrice de ses images dans une vision globale; son raisonnement n'est jamais mis à jour, il reste en deçà de la conscience de l'auteur, qui peut ainsi l'utiliser d'autant plus librement. Au lecteur, dès lors, d'enlever ce voile de pseudo-inconscience...

Cette analyse, malgré son inévitable partialité, permet d'entrevoir un aspect fondamental de la création yourcenarienne: c'est dans le mécanisme analogique que l'on peut déceler la combinaison originale d'un patrimoine imaginaire qu'on serait tenté de croire ancestral avec la vision personnelle de l'auteur: or, on connaît l'importance de la culture ancienne pour Marguerite Yourcenar qui, lectrice assidue, a su intérioriser de multiples images qui se sont en quelque sorte stratifiées en elle; toutefois, elle n'a pas renoncé à les réélaborer et à les relire à son profit. C'est dans l'interaction de cette relecture avec la création nouvelle que réside un des intérêts primordiaux de cette analyse.

À l'intérieur de ce concept, il faut sans tarder mettre en évidence une des caractéristiques de l'imaginaire yourcenarien. La volonté consciente de l'auteur de disparaître derrière ses personnages s'est manifestée également au niveau des images. Ainsi, elles relèvent davantage d'un mécanisme métonymique que proprement métaphorique. Je citerai, à titre d'exemple, les nombreuses métaphores et similitudes à base musicale qui s'imposent par leur évidence dès la première lecture d'*Alexis*, ou celles, littéraires, de *La Nouvelle Eurydice*. Ce procédé, somme toute prévisible dans des romans où on laisse la parole au protagoniste, est repris et prolongé dans *Denier du Rêve*, ainsi que dans *L'Œuvre au Noir*. Yourcenar se cache donc derrière ses personnages au point de s'assimiler à la pensée qu'elle leur attribue; mais c'est une manière comme une autre de leur prêter la sienne sans avoir l'air de parler d'elle; ainsi, la fonction d'intervention d'auteur, qui est souvent reléguée aux images, se nuance dans sa fonction spécifique<sup>4</sup>.

Ces figures d'analogie, qui n'appartiennent qu'à la conscience narrative, sous-tendent rarement un effort de communication. Partant, elles peuvent être considérées comme l'une des expressions de l'individualisme yourcenarien qui crée des personnages-monades, totalement repliés sur eux-mêmes - stratégie inconsciente pour n'engager le dialogue qu'avec soi-même.

Le fonctionnement du mécanisme analogique implique constamment le renvoi à une conscience; s'il est difficile de soupeser, à chaque fois, dans quelle mesure cette conscience coïncide avec celle de l'auteur, il est clair que, dans certains cas, elle ne se superpose même pas à celle que le texte prête au personnage, comme s'il existait quelque part, dans l'esprit de l'auteur, un désir de donner une conscience au monde. Faut-il y voir une tentative de dépassement de l'individualisme, ou bien une affirmation plus forte du moi dont le besoin de dialogue se concrétise sans s'extraire de son intériorité? Philosophiquement, les images

<sup>2</sup> Je me permets de renvoyer à mon article: *L' "humanisme à base cosmique" di Marguerite Yourcenar: alcune figure di analogia nei* Mémoires d'Hadrien, «Il Confronto Letterario», 12, (nov. 1989), pp. 443-471.

<sup>3</sup> M. MANSUY, *Études sur l'imagination de la vie*, Paris, Corti, 1970, p. 71.

<sup>4</sup> On pourrait même dire qu'elle perd sa spécificité, du moins à un premier niveau, dans le seul contexte du roman. La question change lorsqu'on considère ce substrat dans une perspective plus vaste: considérer simultanément des images différentes mais qui répondent à un même mécanisme permet de se rapporter non plus au personnage mis en scène, dont l'auteur a assumé les caractéristiques, mais à une vision du monde, qui se révèle parfois malgré l'auteur lui-même, dans la répétition de certains procédés et dans le choix des attributs des personnages.

établissent une polarité entre un «oui» d'adhésion au monde et un «non» de repli de l'individu sur lui-même.

Les images pourraient mettre en évidence la cohésion profonde entre le style et la vision du monde dans l'œuvre de Yourcenar, ou encore, condenser clairement quelques thèmes fondamentaux de l'œuvre; j'ai cherché par ailleurs, dans l'étude des figures d'analogie, non seulement les thèmes qui intéressent l'émotivité de l'auteur, mais aussi le parcours d'un sens capable d'informer toutes et chacune des œuvres choisies. La recherche du point de convergence de l'univers imaginaire de certaines œuvres comme objectif immédiat, permet, en élargissant la perspective, de dégager un parcours existentiel relatif à la première production yourcenarienne qui déjà se détache des tentatives gauches de la jeunesse. Il est trop tôt pour dire si cela aboutira à la configuration de l'univers imaginaire de l'auteur.

### 1.2 De la méthode.

La méthodologie pour l'étude des figures d'analogie reste aujourd'hui encore plutôt floue. En dépit de la profusion bibliographique (en grande partie consacrée à l'étude de la métaphore)<sup>5</sup>, il n'y a pas de convergence, par exemple, entre les approches linguistique, stylistique ou thématique de ces figures. Les linguistes, en effet, tendent aujourd'hui à assimiler, au niveau du message essentiel, métaphore et similitude, les implications stylistiques restant en dehors du domaine de la langue<sup>6</sup>; seule, reste pertinente la différenciation au niveau des «indicateurs de figures» comme dirait Fontanier, c'est-à-dire que, «sur le plan de l'expression, le trait distinctif de la similitude est le lien grammatical»<sup>7</sup>. La base

<sup>5</sup> Voir, par exemple, A. ABBOU, *Problèmes et méthode d'une stylistique des images*, «Le Français Moderne», 37, (juillet 1969), pp. 212-223; M.-C. ARTAUD, *Langage poétique et langage rhétorique: métaphore et allégorie*, in: D. GOLDIN (ed), in Atti del IV convegno italo-tedesco *Simbolo, metafora, allegoria*, (Bressanone, 1976), Padova, Liviana, 1980, pp. 9-16; S. BRIOSI, *Il senso della metafora*, Napoli, Liguori, 1985; P. CAMINADE, *Image et Métaphore*, Paris, Bordas, 1970; M. CHARLES, *Le discours des figures*, «Poétique», 4, (1973), n.15, pp. 340-364; M. CRESSOT, *Le style et ses techniques*, Paris, PUF, 1971; A. HENRY, *La stylistique littéraire*, «Le Français Moderne», 40, (1972), pp.1-15; P. LARTHOMAS, *Images et roman*, in *Au bonheur des mots. Mélanges en l'honneur de Gérard Antoine*, Presses Univ. de Nancy, 1984, pp. 281-287; T. TODOROV, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977.

<sup>6</sup> Ce sont les implications de nombreuses études linguistiques, telles: N.D. ARUTJUNOVA, *Funzioni sintattiche della metafora*, «Studi di grammatica italiana», 8, (1979), pp. 181-187; R. MARTIN, *Notes sur la logique de la métonymie*, in *Mélanges de langue et de littérature française offerts à Pierre Larthomas*, Coll. de l'Ecole Normale supérieure de Jeunes Filles, n.26, Paris, 1985, pp. 295-307; G. SINICROPI, *Sulla struttura semica della metafora*, in: D. GOLDIN (ed), in Atti del IV convegno italo-tedesco *Simbolo, metafora, allegoria*, (Bressanone, 1976), Padova, Liviana, 1980, pp. 17-35; F. SOUBLIN, J.TAMINE, *Le paramètre syntaxique dans l'analyse des métaphores*, «Poetics», vol.4, 2/3 (14/15), (aug.1975), pp. 311-338. Les études sémiotiques privilégient la métaphore: U. ECO, *Metafora e semiosi*, in: *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984; S. BRIOSI, *Il significato e la scelta. Sul problema della metafora*, «Paradigma», 5, (1983), pp. 245-265; Idem, *Retorica, grammatica e fenomenologia della metafora*, «Lingua e stile», XIX, 2, (apr.-juin. 1984), pp. 189-222. Pour les rapports entre rhétorique et sémiotique voir: A. KIBEDI VARGA, *Rhétorique et sémiotique*, «Revue des sciences humaines», 201, (jan.mars 1986), pp. 105-118.

<sup>7</sup> D. BOUVEROT, *Comparaison et métaphore*, «Le français moderne», 37, (avr. 1969), p.134.

linguistique, dont on ne peut d'ailleurs pas faire abstraction, ne suffit pas à mon discours, loin s'en faut.

Mais la thématique rejoint ici la linguistique du fait qu'il n'est pas possible, à l'intérieur d'une subdivision sémasiologique, de tracer une ligne de démarcation nette entre les métaphores proprement dites, les métonymies, les synecdoques et les similitudes<sup>8</sup>. L'insistance sur la nécessité de leur différenciation est relativement récente, si l'on tient compte de la séculière réflexion sur la fonction de l'analogie: en 1961, on pensait encore que la métaphore était une «comparaison condensée»<sup>9</sup>, ou bien que la comparaison était une métaphore explicitée. Le concept fondamental qui est à la base de ces figures est en effet la similitude, modulée en identité ou proximité de deux sphères différentes de la réalité. Et pourtant d'importantes implications stylistiques différencient la similitude de la métaphore: là où la métaphore tend à réduire à l'unité, à travers une démarche intuitive, la similitude reste une opération de la rationalité qui maintient distinctes, bien qu'en les rapprochant, deux séries de concepts<sup>10</sup>. Mais si cette distinction devient opératoire au moment de l'analyse ponctuelle, elle reste dénuée de pertinence dans la subdivision en réseaux. Ce travail se propose en effet de rassembler par champs sémantiques les images du texte; cette perspective me permet non pas d'ignorer tout court la distinction, mais de la faire agir à un autre niveau: je ne passerai pas sous silence les divergences stylistiques et leurs implications, qui n'empêcheront toutefois pas de regrouper dans un même réseau aussi bien des métaphores que des similitudes, des métonymies, ou des synecdoques. Le précepte fondamental que j'ai retenu met l'accent sur leur aspect commun: «L'analogie joue un rôle dans le mécanisme de la similitude comme dans celui de la métaphore et du symbole»<sup>11</sup>. Il existe une raison supplémentaire qui impose de ne pas séparer les métaphores des similitudes: il est souvent difficile de ranger les images d'un côté ou de l'autre<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> Travail réalisé par exemple par R. PLANTIER, dans son étude: *L'Univers poétique de Max Jacob*, Paris, Klincksieck, 1976. Ce livre propose en effet une étude différenciée des similitudes et des métaphores en analysant leur mode de présentation grammaticale et syntaxique, puis en présentant les structures sémantiques qui dominent ces analogies.

<sup>9</sup> La définition, empruntée à G. ESNAULT, (*Imagination populaire, métaphores occidentales*, Paris, 1925, p.30) est également reprise par S. ULLMANN, *L'image littéraire, quelques questions de méthode*, in Actes du VIII<sup>e</sup> Congrès de la Fédération Internationale des Langues et Littératures modernes *Langue et littérature*, Liège, "Les Belles Lettres", Paris, 1961, pp. 41-59.

<sup>10</sup> Voir A. HENRY, *Métonymie et métaphore*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 59. Voir aussi M.LE GUERN, *La métaphore dans la rhétorique française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, in *Mélanges de langue et littérature française offerts à Pierre Larthomas*, Collection de l'Ecole Normale Supérieure de Jeunes Filles, n.26, p. 284: «alors que les termes qui font image sont pris au sens figuré dans la métaphore, ils sont pris au sens propre dans la similitude. C'est là une différence qui concerne spécialement le grammairien.»

<sup>11</sup> M. LE GUERN, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973, p.57.

<sup>12</sup> Voir, par exemple, ces images, tirées de *Denier du rêve*: «Le tocsin de l'épouvante la réveillait trop tard, en pleine nuit, dans son corps investi déjà par l'ennemi, juste à temps seulement pour ne pouvoir plus fuir. Comme les assiégés des villes du Moyen Age, surpris par la mort, se retournaient dans leur lit et essayaient de se rendormir, se persuadant que les flammes qui les menaçaient n'étaient que dans leurs cauchemars, elle avait usé des stupéfiants qui mettent le sommeil entre la terreur et nous.». Ou encore la suivante: «ils avaient pourvu leurs images saintes d'une garde d'honneur de petites flammes, comme s'ils prêtaient aux dieux leur peur instinctive de la nuit.». C'est avec une certaine constance qu'une métaphore initiale devient plus explicite, par la suite de la phrase, grâce à la similitude qui la prolonge en ajoutant des détails supplémentaires.

La première difficulté contre laquelle j'ai buté est d'ordre terminologique. Puisant dans la terminologie classique à la recherche d'un terme capable de désigner de façon collective métaphore, métonymie et similitude, je n'ai pu trouver que le terme *trope*<sup>13</sup>, évidemment impropre à désigner la similitude, et lié, de plus, à la tradition qui focalisait le changement de sens au niveau du mot. On n'a pas accompli un grand progrès avec le Groupe Μμ<sup>14</sup>, dont l'effort a abouti au néologisme *métasémème*, dans lequel était également classée la similitude. La raison du néologisme choisi résidait dans la prise en compte du niveau sémantique qui, seul, dirigeait la classification des figures, et conduisait, entre autre, à faire dériver la métaphore et la métonymie de la synecdoque, alors que leur séparation reste pertinente au niveau stylistique<sup>15</sup>. Les implications sémantiques que sous-tend le terme *métasémème* le rendent inopérant dans un travail où le style a une importance particulière. À ma connaissance, le seul critique qui se soit dernièrement posé le même problème, l'a résolu avec le choix du terme «*figure*»<sup>16</sup>. Bien que magistralement motivé, ce choix ne me semble pas légitimer l'effort accompli, et, bien que ce terme l'emporte sur d'autres par la fréquence de son utilisation, il reste cependant trop général, trop vaste, et, en dernière instance, trop vague pour mon propos. Tout en partageant les motivations d'Irène Tamba-Mecz pour l'exclusion du terme *image*<sup>17</sup>, je désire de surcroît mettre l'accent sur les implications iconiques de ce mot, sur son évocation d'une manifestation sensible de la réalité qui suffit à le rendre inadéquat à la désignation globale des figures d'analogie. La plupart des figures yourcenariennes manquent en effet d'un caractère iconique très marqué: dans ces romans, l'alchimie du verbe prime sur la transposition en images. La notion canonique d'image ne constitue donc pas l'objet exclusif de mon intérêt, tourné plutôt vers la figure stylistique qui, reposant sur le mécanisme de l'analogie, l'englobe également. Si j'évoque aussi les arguments qui ont poussé Jean Burgos<sup>18</sup> à étendre son analyse aux images plutôt qu'aux seules métaphores, c'est pour lui emprunter une autre différence essentielle entre les deux termes: en se référant au langage de la poésie, il considère réductrice la métaphore qui «ramène toujours à des réalités préexistantes et se contente [...] de redonner d'une façon neuve du déjà-vu ou du déjà-vécu, du déjà-su, bref de faire œuvre frelatée». Or, ce qui importe, chez Yourcenar, c'est justement l'encodage du mécanisme analogique sur une réalité psychologique que l'esprit classique de Yourcenar n'aurait jamais pu manifester dans les termes de la violente rupture surréaliste. Choisir la rigueur d'un code, malgré les affirmations péremptoires de Burgos, ne signifie pas s'interdire la création d'une réalité autre, que toute œuvre d'art digne de ce nom exprime nécessairement.

<sup>13</sup> Voir P. FONTANIER, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion 1977 et H. LAUSBERG, *Elemente des literarischen Rhetorik*, München, Max Hueber Verlag, 1949; trad. it. *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969.

<sup>14</sup> GROUPE μ, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970.

<sup>15</sup> Voir Nicolas RUWET, *Synecdoques et métonymies*, «Poétique», 23, (1975), pp. 371-388.

<sup>16</sup> I. TAMBA-MECZ, *Le sens figuré*, Paris, P.U.F., 1981. Inévitable la référence à G. GENETTE, qui dans sa trilogie *Figures I, II, III*, considère la «figure» tout ce qui appartient au domaine de la rhétorique.

<sup>17</sup> «Mais parler d'image, n'est-ce pas abandonner le domaine rhétorique pour entrer dans celui de la psychologie? N'est-ce pas bouleverser totalement la conception théorique et remplacer l'opposition entre sens propre et sens figuré par celle qui intervient entre représentation réelle et imaginaire en s'appuyant non plus sur des effets sémantiques mais sur des processus cognitivo-perceptifs?», I.TAMBA-MECZ, op. cit., p. 26.

<sup>18</sup> J. BURGOS, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982, p. 63.

Or, le constat de l'inexistence d'un substantif capable d'assimiler linguistiquement ces différentes figures de style tout en respectant la typologie de chacune, ainsi que la volonté de dépasser l'anarchie terminologique à laquelle cette carence donne lieu, m'a obligée à forger un terme général capable d'englober les appellations spécifiques des figures dont il est question. Vu l'importance du mécanisme de l'analogie, j'ai cru utile d'ajouter à ce terme le suffixe -isme, qui indique par lui-même l'«appartenance à un groupe ou à un système» (Robert). Dès lors, si similitude, métonymie et métaphore, appartiennent à un *groupe* dont la caractéristique commune est l'*analogie*, le terme **analogisme** me semble le mieux qualifié pour les représenter de façon unitaire. Dans ce travail, il désignera le résultat linguistique de l'opération de l'esprit qui instaure un rapport d'analogie entre deux termes qui peuvent être soit liés par simple ressemblance (ce sera alors le cas des différents types de similitude), soit assimilés l'un à l'autre par identification (comme c'est le cas dans le procédé proprement métaphorique) ou par contiguïté (dans la métonymie). Je nommerai de la sorte non seulement les figures proprement dites, mais aussi les raisonnements par analogie, ou encore les juxtapositions sémantiques qui suggèrent, ou préfigurent une relation analogique - éléments que ma recherche n'ignorera pas. Finalement, dès la première lecture, on remarque que les analogismes yourcenariens ne transgressent pas la règle de la ressemblance (comme c'est le cas de l'image surréaliste), ce qui corrobore intrinsèquement mon choix.

Ce n'est donc pas tant la notion d'image qui charpente mon discours que celle d'analogisme, de procédé de transposition qui invite sans cesse à établir une relation entre deux ou plusieurs termes. Il s'agit en quelque sorte d'une *forma mentis* qui ne donne pas nécessairement lieu à l'image mais qui renvoie toujours à un autre contexte, à une «allotopie»<sup>19</sup>. Les analogismes yourcenariens se placent à mi-chemin entre la tension iconoclaste et l'aspiration à l'image.

Je suis bien décidée, dans mon analyse, à ignorer la notion de figure en tant qu'écart - ce concept étant trop arbitraire pour constituer la base d'un tel travail<sup>20</sup>. C'est davantage sur la notion de rupture d'isotopie que j'insisterai: rupture qui intervient dans la métaphore aussi bien que dans la similitude, encore que, en rétablissant l'isotopie, la métaphore agisse sur le transfert de signification, tandis que dans la similitude les mots gardent leur sens<sup>21</sup>.

L'analogisme détermine donc la matière stylistique initiale qui constitue l'objet de mon analyse. Une dernière remarque intéresse la délimitation de l'espace où intervient la figure. Figure «microstructurale» du point de vue de la reconnaissance<sup>22</sup>, l'analogisme est loin de limiter sa signification au contexte précis d'où il provient. Si l'apport de Ricœur<sup>23</sup> a donné une poussée fondamentale à la désignation de l'enjeu métaphorique au niveau de la phrase, dépassant ainsi les limites contraignantes - et fausses - du mot, la tendance ultérieure a été de franchir l'espace fermé de la phrase elle-même. Je me réfère à l'étude de Kittay et Lehrer où

<sup>19</sup> J'emprunte ce terme à M. COLLOT: *L'espace des figures*, «Littérature», 65, (fév. 1987), pp. 84-95.

<sup>20</sup> Ce concept est encore utilisé par S. SACCHI, *Outils pour l'interprétation*, Torino, Tirrenia, 1990; toutefois il a soin de l'opposer non pas à la norme, mais au «cotexte» (c'est-à-dire le contexte essentiellement linguistique) «où il se situe: c'est-à-dire par ex que telle figure n'aura pas le même effet d'écart dans n'importe quel Ct [cotexte]» (p. 46).

<sup>21</sup> Autrement dit, il n'y a pas de transfert de sèmes entre les sémèmes. Voir M. LE GUERN, op. cit., pp. 56-60.

<sup>22</sup> Voir aussi ce que dit à ce propos G. MOLINIÉ, *Éléments de Stylistique Française*, Paris, P.U.F., 1986, pp. 96-114, bien que son étude se limite aux tropes.

<sup>23</sup> P. RICŒUR, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

l'on démontre que «sentences are not always the smallest unit of metaphor for there are entire sentences which can be read as literal or metaphorical»<sup>24</sup>. Du côté francophone, Maarten van Buuren<sup>25</sup> fait reposer son étude de la métaphore filée de Zola sur une combinaison entre le principe syntagmatique cher à Ricœur, et celui, paradigmatique, proposé par Jakobson. Accusant Ricœur d'être dans l'impossibilité, par sa théorie, «de discerner les rapports paradigmatiques que les métaphores entretiennent entre elles»<sup>26</sup>, il montre leur importance pour l'individuation des métaphores et la détermination de leur sens à l'intérieur de l'œuvre. Ainsi, l'apport théorique de van Buuren a été utilisé dans mon travail comme un point d'appui pour dépasser le niveau de la phrase dans l'analyse des réseaux analogiques.

Mon inventaire s'accomplit d'abord au regard de la métaphorisation, c'est-à-dire dans l'intégration en une unité des éléments différents. En même temps, je prends en considération la thématization poursuivie autour de ces éléments traités analogiquement. Le mouvement centripète qui ordonne le groupement des analogismes est complété ensuite par le mouvement centrifuge de leur interprétation. En fait, la démarche peut être illustrée de la sorte:

- il s'agit d'abord d'examiner tous les analogismes d'une œuvre et de les classer, sauf exception justifiable, selon le champ sémantique des comparants en tenant compte des marques connotatives de ces derniers.

- À l'intérieur des champs sémantiques ainsi formés, l'analyse de chaque métaphore, métonymie ou similitude sera menée en privilégiant le point de vue thématique mais en laissant, autant que faire se peut, aux relations contextuelles la tâche d'orienter vers l'exhaustivité de la signification. Là où la focalisation fait sens, par exemple, j'emprunterai des éléments de narratologie; ailleurs ce seront les marques stylistiques du ton ou de l'organisation de la phrase qui devront être mises en évidence pour dégager le sens de l'analogisme, et ainsi de suite. La lecture thématique constitue de toute façon la structure portante de mon discours.

- Or, cette répartition, subtile, parfois dangereuse, en tout cas délicate, peut être absolument vaine si l'on n'atteint pas d'un côté les lignes de force qui déterminent la structure dynamique du texte, et de l'autre, à un niveau de synthèse supérieure, «la découverte de la spécificité de l'image ou des systèmes d'images *appartenant* à l'écrivain où à l'œuvre considérée»<sup>27</sup>. Si j'emprunte cette suggestion de Gérald Antoine, c'est pour cerner la spécificité de l'image à partir de l'interaction des tâches intermédiaires de l'analyse, insuffisantes par elles-mêmes, que sont l'inventaire des analogismes, leur répartition

<sup>24</sup> KITTAY-LEHER, *Semantic fields and the structure of metaphor*, «Studies in language», V, 1, (1981), pp. 31-32: «les phrases ne sont pas toujours les plus petites unités métaphoriques parce qu'il existe des phrases entières qui peuvent être lues aussi bien littéralement que métaphoriquement.» (Je traduis). Une étude sur la métaphore filée, (P. DUBOIS, *La métaphore filée et le fonctionnement du texte*, «Le Français moderne», 43, (juil. 1975), pp. 202-213) où le contexte est nécessairement élargi, inaugurerait cette tendance; Dubois reconnaît de plus à la rhétorique une fonction heuristique dans l'organisation du texte.

<sup>25</sup> M. VAN BUUREN, *La métaphore filée chez Zola*, «Poétique», 57, (1984), pp. 53-63.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>27</sup> G. ANTOINE, *Pour une méthode de l'analyse stylistique des images*, in Actes du VIII colloque de la Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes *Langue et Littérature*, Liège, «Les Belles Lettres», 1961, p.159. C'est lui qui souligne.



sémantique selon les comparants, leur caractérisation «comme résultant d'une fonction psychologique type», ou, selon les cas, «comme relevant d'un thème privilégié»<sup>28</sup>.

J'ai donc adopté l'analogisme comme un champ tensionnel où les forces du texte (comprenant les niveaux structural, sémantique, thématique, stylistique, narratologique, intertextuel) se rencontrent, se balancent ou se heurtent, déterminant ainsi la germination du sens.

Le choix des configurations sémantiques n'a pas été arbitraire: au fil de la lecture j'ai privilégié les analogismes qui, à cause de leur dissémination même, se prêtaient davantage à une lecture de plus grande envergure: ceux, en somme, qui ne limitaient pas leur fonction au contexte immédiat. Disons-le sans fausse honte: la démarche qui a permis d'établir ce choix est intuitif et en partie redevable à la leçon spitzérienne<sup>29</sup>, pour autant qu'elle puisse se référer à une méthode d'approche. C'est la lecture attentive et répétée qui a fait émerger les thèmes métaphoriques fondamentaux.

### 1.3 Structuration du travail

Armée de la leçon de van Buuren du côté de la critique littéraire, et de la théorisation proposée par Collot<sup>30</sup>, j'échelonnerai mon domaine d'enquête sur trois niveaux: le niveau microcontextuel, terme par lequel j'entends mettre en cause le contexte minimal qui permet de reconnaître l'analogisme, à savoir la phrase, ou le contexte immédiat; le niveau macrocontextuel désignant au contraire l'ensemble plus vaste constitué par l'œuvre dans laquelle l'analogisme fonctionne en tant que paradigme<sup>31</sup>; enfin le «macrotexte», dernier échelon vers la considération globale de l'œuvre. Ce dernier terme, que j'emprunte à Cesare Segre, désigne le regroupement de textes totalement ou partiellement autonomes dans un ensemble plus vaste<sup>32</sup> qui révèle un schéma unificateur. C'est précisément le cas des œuvres yourcenariennes que j'ai choisies: je tâcherai ici d'en expliciter la démarcation. Toutefois, ce qui m'a semblé encore plus pertinent pour justifier l'utilisation du terme, c'est la notion de «forces unificatrices»<sup>33</sup>. En effet Marguerite Yourcenar n'a jamais intentionnellement regroupé les romans dont je vais m'occuper dans un ensemble cohérent, comme elle l'a fait dans *Comme l'eau qui coule*, par exemple. On a tout de même constaté qu'*Alexis*, *La Nouvelle Eurydice* et *Le Coup de Grâce* pouvaient être regroupés d'un point de vue thématique, alors que *Denier du Rêve*, *Feux*, et les *Nouvelles Orientales* sont assimilables grâce à leur structure

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> L. SPITZER, *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970.

<sup>30</sup> Je renvoie aux articles cités, qui satisfont aux besoins d'exemplification d'un côté, et de précision linguistique de l'autre.

<sup>31</sup> On voit bien quelle est la différence qui sépare ma définition de macrocontexte de celle que M. RIFFATERRE indique dans ses *Essais de Stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, pp. 69-80.

<sup>32</sup> «Vi sono però dei casi in cui testi con totale o parziale autonomia vengono raggruppati in un testo più ampio, un macrotesto». C. SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi Paperbacks, 1985, p. 40.

<sup>33</sup> «forze unificanti», *ivi*, p.41. C'est une notion qui est déjà prise en considération par les auteurs ayant ce projet de cohésion: «sono insomma considerati già dagli autori: 1) il coordinamento fra i testi raccolti; 2) l'istituzione di rapporti con l'insieme; 3) l'istituzione di rapporti tra singoli testi entro l'ordine di successione attuato.» (*ivi*).

fragmentaire. À ces deux «forces unificatrices» qui ont été adoptées *a-priori*, j'ajouterai la tension dominante de l'analogie, qui constitue une force de cohésion supplémentaire portant sur la structure complexe de l'œuvre: le macrotexte, justement, qui, en vertu de cette force que les analogismes yourcenariens possèdent, acquiert cohérence et continuité<sup>34</sup>.

L'emploi des mêmes mots, qu'il s'agisse de substantifs, d'adjectifs ou de verbes employés métaphoriquement, m'a permis de percevoir des correspondances entre les analogismes du texte, même s'ils sont éloignés les uns des autres, n'appartenant pas au même contexte: c'est cela que je veux signifier quand je parle de dépassement du niveau microcontextuel pour arriver, à travers le macrocontexte, au macrotexte. Là réside l'intérêt de la création des réseaux analogiques qui confèrent un sens à ce que l'on peut définir, sur le modèle de Maarten van Buuren, comme la «contrainte paradigmatique»<sup>35</sup>, à savoir «l'influence que le paradigme exerce sur la métaphore isolée»<sup>36</sup>: la création des réseaux analogiques permet d'éclairer le sens d'une métaphore, sens qui dépend parfois de la relation de cette dernière avec les autres analogismes du réseau auquel elle appartient.

En d'autres termes, il s'agit de dépasser les significations contextuelles immédiates pour arriver à dévoiler ce qui nous semble exister dans l'"inconscient du texte"<sup>37</sup>. Il est donc moins opportun de démonter le texte que de démontrer comment l'incohérence elle-même garde sa profonde signification. Le fait est que les analogismes ne gagnent rien à être lus uniquement dans la linéarité. La lecture réticulaire est plus féconde, qui rend actifs, autour de chaque cellule analogique, différents niveaux que l'on peut expliquer sans les réduire à tout prix à un système.

Tout en tenant compte de l'ordre chronologique, je ne l'ai pas entièrement respecté puisque j'ai préféré regrouper et analyser des textes qui présentaient une affinité thématique et/ou stylistique; j'essayerai d'expliquer plus loin la concomitance, dans une même période de la production littéraire d'un auteur, de récits aussi différents que *Le Coup de Grâce* et *Feux*, la phrase sèche, rationnelle, et mesurée de l'un s'opposant au lyrisme et à l'excès de l'autre.

Aucune lecture ne sera privilégiée au détriment d'une autre, et cela non point parce que je rêve d'une analyse totalisante, objectif sans doute trop ambitieux, mais plutôt parce que j'ai cherché à adapter chaque approche au texte. Par exemple on pourra difficilement adapter une lecture anthropologique à des analogismes dont le comparant est abstrait.

Évidemment, si le principe saussurien que «tout se tient» est trop optimiste, les structures, tout au moins virtuelles, servent souvent l'intérêt du roman. Mon attention se

<sup>34</sup> M. COLLOT (art. cit., p. 91), en se référant à la poésie, considère que «l'interprétation d'une figure poétique implique la considération des divers contextes dans lesquels ces termes s'inscrivent: contexte propre (celui du vers, de la strophe, du poème), mais aussi contexte lointain (celui du recueil, voire de l'œuvre entière), qui renvoie en dernier recours au contexte extra-linguistique d'une certaine expérience du monde.»

<sup>35</sup> M. VAN BUUREN, art. cit.; pour ce critique, le paradigme désigne une «série de métaphores appartenant à la même isotopie» (p. 55); que l'on mesure toute la différence avec le paradigme saussurien... Pour éviter toute confusion, j'ai appelé simplement *réseau analogique* chaque ensemble d'analogismes regroupés selon la sphère sémantique d'appartenance des comparants.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p.58.

<sup>37</sup> Le sens que j'attribue à cette notion dont la paternité appartient à J. BELLEMIN-NOEL (*Vers l'Inconscient du texte*, Paris, PUF, 1979), diffère sensiblement de l'originnaire: alors que Bellemin-Noël suppose que l'inconscient du texte est en fait le «travail inconscient» que le texte cache, et donc suppose l'inconscient d'un auteur, moi j'appelle l'"inconscient du texte" le lieu - paradoxal si l'on veut - où le rapport entre des analogismes parfois même très éloignés prend un sens.

focalise à ce niveau. Le fait d'être devant une œuvre qui, comme toute œuvre littéraire, présente des fissures et des dysfonctionnements, se répercute sur la détermination du sens qui en résulte enrichi. Ainsi mon commentaire, loin de dessiner un circuit clos, et de se solidifier en L'Interprétation Unique, met en évidence la pluralité des parcours de sens. Mon but est la recherche d'une construction qui n'a pas nécessairement la cohérence d'un système permanent.

#### 1.4 L'état de la critique

La critique yourcenarienne, très riche, n'a pas ignoré l'abondance du matériel imaginaire, mais dans la plupart des cas, ne l'a traité que marginalement, en tant que corollaire ou point d'appui pour d'autres hypothèses et non comme problème central. Illustres exceptions: deux articles et deux thèses de doctorat. Le mécanisme de l'analogie a en effet été l'objet d'une étude concernant les essais de Marguerite Yourcenar<sup>38</sup>, et d'une communication centrée surtout sur l'œuvre autobiographique<sup>39</sup> alors que, au regard de l'œuvre proprement romanesque, on doit se référer à une thèse américaine (Ph.D.) traitant le «paradigme de la métamorphose»<sup>40</sup>. Celle-ci aborde marginalement le problème de l'analogie telle que je l'entends, en privilégiant la notion iconique d'image étudiée structurellement sur la base de l'opposition discours/récit; thématiquement, elle s'appuie sur la théorie bachelardienne, pour déboucher sur les conclusions auxquelles conduit l'approche psychanalytique (jungienne). La deuxième thèse de doctorat<sup>41</sup>, focalisée sur les deux romans principaux de notre auteur, utilise la notion d'image au sens iconique, englobant dans la même recherche les descriptions de paysages, et limitant le domaine d'enquête aux thèmes de l'eau et de l'air.

Si l'on peut circonscrire à ces quatre exemples l'étude de l'imaginaire yourcenarien, il en va différemment pour l'étude des images en général. Sur ce sujet, les œuvres critiques abondent, même si la plupart, surtout depuis quelques années, limitent leur enquête au niveau linguistique, où la métaphore, en fait, ne cesse de soulever de nouveaux intérêts.

---

<sup>38</sup> H. HILLENAAR: *Les essais de M. Yourcenar: analogie et éternité*, AA.VV. *Voyage et connaissance dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Pisa, Goliardica, 1988, pp. 123-136. L'auteur de cet article présente le mécanisme de l'analogie en termes négatifs: lier les personnages que Yourcenar évoque dans ses essais à des dizaines d'autres personnages historiques ou légendaires, l'empêche de les analyser en profondeur. L'analogie lui consentirait de rester à la surface des thèmes traités alors que, en profondeur, des thèmes comme la mort, l'abandon et le sacrifice pourraient éclairer son rapport à l'existence.

<sup>39</sup> E. REAL, *Marguerite Yourcenar: une écriture universelle*, in Actes du colloque de Ténérife *L'universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, S.I.E.Y., 1994, t.I, pp. 197-204. Le critique énumère trois facteurs essentiels par lesquels Yourcenar insère la spécificité individuelle dans le courant de la vie universelle: «la maxime généralisatrice, la pratique de l'analogie et la thématique du lien et du tissu» (p. 203).

<sup>40</sup> N. J. HARRIS, *Paradigme de la métamorphose dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, dissertation de Ph.D., Washington, 1985.

<sup>41</sup> N. YARAMANOGLU, *Les paysages et les images d'eau et d'air dans les Mémoires d'Hadrien et l'Œuvre au Noir de M. Yourcenar*, (These University of Maryland 1985), DAI, 47, 3 sep.1986, 928-A.

Mais finalement, que nous propose la critique littéraire sur l'étude des images? Faut-il se rallier à la méthode de Ch. Mauron<sup>42</sup>, dont l'intérêt pour les métaphores obsédantes a démontré l'utilité d'une approche psychocritique des textes littéraires et, sans prétendre à l'exhaustivité, a permis de porter un regard nouveau sur les œuvres<sup>43</sup>? Je ne l'utilise pas pour deux raisons: la première est mon intention de départ qui se proposait d'inventorier tous les analogismes présents dans les textes, même si par la suite leur analyse aboutit à sélectionner les plus significatifs<sup>44</sup>. Or, comme on le sait, la méthode de Mauron ne prend en considération que les images qui se définissent par la superposition de textes différents; dans le cas de Mallarmé, par exemple, une image obsédante s'esquisse à travers l'étude de trois poèmes seulement. La deuxième raison en est que la construction des réseaux qu'il propose, a pour effet de démonter la métaphore elle-même qui n'est donc pas perçue dans son mécanisme particulier et caractéristique. Plus encore, mon projet d'adhérence et de fidélité aux textes me laisse en un premier temps indifférente à la connaissance de l'auteur en tant que personne humaine<sup>45</sup>. La possibilité d'expliquer un texte sans faire intervenir la figure de l'auteur est toujours possible, et même nécessaire, quand on veut aborder le phénomène littéraire dans sa spécificité sans impliquer son producteur.

Compte tenu du but de ce travail, qui propose une lecture des analogismes dans le domaine relativement circonscrit du microcontexte, puis en élargissant peu à peu la perspective jusqu'au macrotexte, la méthode de Mauron se révèle inapplicable.

L'intérêt des *Structures anthropologiques de l'imaginaire* de Gilbert Durand est limité, pour moi, à l'interprétation des symboles, qui constituent souvent un point de départ pour une évaluation plus fine et spécifique des textes. Il s'agit d'un travail précieux sans lequel cette étude n'aurait probablement pas eu lieu d'être, mais il en reste étranger en ce qui concerne la démarche. La «méthode de convergence», dont Durand s'est servi pour «délimiter les grands axes de ces trajets anthropologiques qui constituent les symboles», étant fondée sur une «équivalence morphologique, ou mieux structurale, plutôt que [sur une] équivalence fonctionnelle»<sup>46</sup>, ne s'accordait évidemment pas à ce que j'ai choisi comme point de départ. De plus, son but consiste à mettre en évidence justement les «structures anthropologiques» de chaque constellation d'images, qu'il perçoit statiquement, en se référant aux archétypes et aux mythes. Il n'a donc pas pour but l'organisation d'un texte spécifique, dans lequel l'image assure - ou met en question - la cohérence.

---

<sup>42</sup> Ch. MAURON, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, 1962.

<sup>43</sup> Cela a donné lieu à des jugements très favorables, comme celui de M.-J. DURRY: «[Ch. Mauron] nous apporte toujours une façon de lire les textes qui ne permet plus, une fois qu'on la connaît, de les lire tout à fait comme on faisait auparavant.» *Hommage à Charles Mauron*, Saint-Rémy de Provence, «Lou Provençau à l'Escolo», 1967, p.9.

<sup>44</sup> L'inévitable sélection que l'analyse doit consentir pour être lisible, ne doit pas faire perdre de vue les analogismes jugés insuffisants pour entrer en réseau: il se peut qu'un hapax soit à même de fournir la clef d'un réseau dans lequel il n'entrait pas.

<sup>45</sup> Le locuteur n'est presque jamais ignoré dans les lectures psychanalytiques: un exemple récent est encore l'article de G. KASSAI (*Le style et ses rapports avec l'inconscient*, «Revue des sciences humaines», 201, (jan.mars 1986), pp. 79-89), qui réhabilite la notion d'écart et l'assimile au «déplacement» psychanalytique pour définir toutes les figures de style comme une manifestation détournée des contenus de l'inconscient.

<sup>46</sup> G. DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1960, p. 40 et 41. Voir aussi, du même auteur: *L'imagination symbolique*, Paris, P.U.F., 1964.

C'est dans la même indépendance des textes que se situe l'approche bachelardienne<sup>47</sup> qui, on le sait, est moins une étude des images qu'une analyse - rigoureusement décontextualisée - des rêveries, souvent traduites en forme métaphorique. Elle reste intéressante de mon point de vue pour la réalité psychologique qu'elle décèle, mais se révèle inutile si, comme dans mon cas, on maintient l'intérêt pour la forme, que Bachelard ignore pour se situer en deçà d'elle. De plus, toute œuvre est sujette à deux types de déterminisme: l'un qui dérive de la réalité extérieure et englobe des déterminants sociaux, historiques, culturels, et archétypaux; l'autre qui dérive du psychisme et du monde intérieur de l'auteur, nourri de son histoire personnelle. Les deux concourent à la formation du sens et il ne faut pas les ignorer dans l'interprétation de l'œuvre. Voilà une raison supplémentaire pour me faire décréter que le déterminisme archétypal de Durand et Bachelard est insuffisant pour l'objet qui m'occupe.

La stylistique des thèmes trouve son point de départ dans le signifié pour arriver ensuite au signifiant: elle accomplit donc le même chemin que l'auteur, qui a en quelque sorte «encodé» ses thèmes. Le danger majeur d'une telle démarche, on le sait, consiste dans les *a-priori* du critique qui peut orienter de façon arbitraire sa lecture. C'est en ce sens que la «Nouvelle Critique» a évolué avec tous les dangers auxquels elle a soumis l'interprétation de l'œuvre d'art: finalement, le texte ne serait plus qu'une entrave à l'imagination du critique qui a créé son beau système cohérent. Je me situe en marge d'une telle critique, ne fût-ce que parce que mon point de départ réside davantage dans le signe; et c'est à partir de la structuration de celui-ci, de son rapport aux autres éléments textuels qu'on parvient à la détermination du concept, en suivant ainsi une démarche sémasiologique.

L'apport de J.-P. Richard<sup>48</sup> a été considérable de ce point de vue, et s'il affirme la nécessité de l'effacement des frontières entre le subjectif et l'objectif, en postulant que tout regard intelligent est subjectif, ce n'est pas sans payer son tribut de fidélité rigoureuse au texte. Permettant que ce soit à celui-ci de lui suggérer ses démarches, il se soumet, finalement, à ce que je crois être la nécessité fondamentale de sa critique littéraire.

Tout en étant sensible à l'enseignement précieux de Richard, je m'en détacherai sur un point: dénuer la critique de toute intention d'exploitation, comme il prétend le faire, me laisse perplexe<sup>49</sup>. Le repérage des forces organisatrices de chaque texte et, partant, des directions fondamentales de l'œuvre entière m'a paru non seulement possible, mais nécessaire, et cela afin d'éviter de faire de la critique littéraire - à ce niveau qui est le mien, dépourvue que je suis du génie de Richard - un simple exercice finalisé à lui-même.

Une place importante dans la critique de l'imaginaire revient certainement à Jean Burgos. Dans son texte, *Pour une poétique de l'imaginaire* (1982), il indique une méthode de lecture qui adopte celles qui l'ont précédée et va jusqu'à les dépasser. Cette œuvre constitue une pierre de touche précieuse pour mon travail, mais je n'oublierai pas toutefois de prendre

<sup>47</sup> G. BACHELARD, *L'eau et les rêves*, Paris, Corti, 1942; *La psychanalyse du feu*, *ivi*, 1938; *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, *ivi*, 1943; *La terre et les rêveries de la volonté*, *ivi*, 1948; *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1974.

<sup>48</sup> J.P. RICHARD, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961.

<sup>49</sup> «Il faut s'y résigner - affirme Richard - le centre de convergence, le point de "suspens vibratoire" se déroberont toujours», et encore: «l'œuvre enfreint et oublie les schèmes selon lesquels elle avait pourtant choisi de se former.». Trouver les lignes de force d'une œuvre ne signifie pas, pour moi, ignorer tout ce qui échappe à la simplicité essentielle de la structure dominante.

les distances qu'impose la différence de l'objet de l'analyse. Tout d'abord, Burgos se réfère explicitement au langage poétique et son attention est tournée en particulier vers les surréalistes; à des œuvres, donc, qui s'inscrivent en marge, bien en marge de la pensée logique et qui sont les plus éloignées du langage de la prose. À l'intérieur de ce champ d'investigation, il privilégie l'étude de l'«image vraie, expression d'une réalité jamais vécue jusque-là, ne renvoyant précisément à rien d'antérieur à elle et créatrice d'un être de langage qui s'ajoute à la réalité et fabrique du sens.»<sup>50</sup> Il s'érige donc contre la codification métaphorique «qui n'est jamais qu'un signe»<sup>51</sup> «reconnu, codifié, figé dans ses diverses acceptions»<sup>52</sup>. Traiter de la poésie moderne signifie évidemment faire abstraction de toute règle, ces poètes s'écartant violemment et volontairement de tout sentier battu. Ce n'est donc certes pas à l'élément codifié de la métaphore que ces poètes confieront l'image personnelle d'un monde individuel.

Mais, dans ce cas, on est confronté à un écrivain d'un tout autre genre. Yourcenar n'a pas pour but immédiat de s'écarter des héritages culturels millénaires et si elle érige sa singularité c'est avec des pierres bien anciennes. Elle ne refuse pas par principe les codes préexistants: il semble évident qu'elle utilise, pour exprimer de sa vision du monde, un élément traditionnel et reconnaissable comme la métaphore et les autres figures d'analogie. Je crois fermement que Yourcenar a confié à ses analogismes, donc à l'élément le plus transgressif d'une œuvre dont le respect des traditions frôle le conformisme<sup>53</sup>, le message qui surgit de son moi le plus profond et le plus personnel. Parce que l'analogisme dans ses œuvres est moins le tribut d'obéissance au style classique qu'une ingérence autoritaire - même si savamment contrôlée - de l'inconscient.

Ce qu'il faut mettre en évidence, c'est toutefois la convergence des résultats obtenus: comme on le verra au moment de la conclusion, ma méthode d'analyse des textes conduira vers la configuration d'une approche de l'auteur au problème du temps: en choisissant une voie différente, Burgos aboutit à cerner la même problématique dans les textes qu'il a analysés.

### *1.5 De l'objectivité.*

«Se méfier» enseigne Bachelard dans *La psychanalyse du feu*<sup>54</sup>, assumer une attitude malveillante qui sache prendre ses distances vis-à-vis de son objet pour le considérer au-delà de la séduction qu'il exerce. La stylistique linguistique de Guiraud utilise la statistique pour garantir l'objectivité de son analyse. Dans le même but, M. Riffaterre a recours à celui qu'il appelle l'«architecteur». À l'opposé Paul de Man et le New Criticism américain affirment que la critique est elle aussi constituée par le travail d'un sujet sur un autre sujet, et que souvent elle révèle davantage du critique que de l'œuvre critiquée. En cherchant à se situer au

---

<sup>50</sup> J. BURGOS, op. cit. p.9.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p.9.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p.36.

<sup>53</sup> Ses poèmes démontrent jusqu'à quel point l'héritage peut écraser l'inspiration originale.

<sup>54</sup> Paris, Gallimard, 1949, p.10.

carrefour de ces chemins contradictoires, mon enquête ne prétend nullement à l'objectivité absolue mais mes efforts ont été consentis pour garantir le dépassement de la subjectivité absolue. De quelle manière? En laissant le texte, autant que faire se peut, guider l'analyse au fil des réseaux qu'il constitue, et suggérer les solutions. Mais, dans le cas où certaines d'entre elles auraient été obtenues intuitivement, j'exigerai qu'elles soient confirmées *a posteriori* par le texte lui-même. Cette démarche ne prétend nullement d'être d'une scientificité totale, mais elle se présente pour ce qu'elle est: une valorisation du texte de l'intérieur, une démarche aventureuse mais guidée, toujours difficile mais sans cesse fascinante, liée à une conception imaginative et interprétative d'ensemble. Je suis convaincue enfin que l'adhérence au texte ne doit pas être une soumission aveugle mais un rempart contre l'arbitraire. Le critique ne doit jamais démissionner de son être, mais prendre des précautions contre lui.

Le fait d'abstraire des figures ou des associations d'un texte est toujours une opération artificielle, voire contestable. Je ne me permettrai jamais, ici, de passer sous silence la signification que l'analogie instaure dans son contexte immédiat: la phrase entière et le paragraphe ou le chapitre, ainsi que le moment précis et la situation dans lesquels il est inséré. Il arrive toutefois que le regroupement en réseaux mette en lumière une vérité différente de celle qui est proposée - sinon imposée - par le contexte immédiat. Et voilà qu'on retrouve le point focal de ma critique: opérer une lecture des analogismes qui dégage leurs filières, en enrichissant le texte d'associations qui dépassent le contexte immédiat.

### 1.6 Des élections et des exclusions

Il faut encore motiver les choix qui ont régi mon parcours à travers l'œuvre de Marguerite Yourcenar: comme je l'ai déjà dit, il s'agit de six œuvres romanesques qui ne dépassent pas la limite chronologique des années '30; une limite importante dans la production de Marguerite Yourcenar, puisque, à partir des *Mémoires d'Hadrien* sa technique se précise et son ambition s'amplifie. Pour mon étude, j'ai choisi le moment de sa production où elle était certes moins consciente de son rôle, et où elle exerçait avec moins de rigueur le contrôle sur sa plume.

*Alexis ou le traité du vain combat*, *La Nouvelle Eurydice*, *Le Coup de Grâce* se regroupent d'un point de vue thématique, tandis que *Denier du Rêve*, *Feux* et *Les Nouvelles Orientales* relèvent de l'esthétique du fragment. La forme courte caractérise particulièrement cette première période de la production yourcenarienne: elle sera abandonnée ensuite, sauf dans *Un homme obscur* qui, en fait, possède un statut ambigu, entre la nouvelle longue et le roman bref.

Le choix de la limite chronologique des années '30, période dans laquelle se situent les six œuvres en question, ne suffirait pas à motiver l'exclusion de *La mort conduit l'attelage*, publié en 1934, si l'on ne tenait pas compte du fait que ces trois récits ont assumé un statut différent après leur révision: comme on le sait, le premier, *D'après Durer*, a finalement constitué *L'œuvre au Noir*, il s'agissait donc d'une nouvelle, ou récit court, devenue un roman de plus grande envergure; le deuxième récit, *D'après Greco*, a subi d'importants remaniements avant sa réédition sous le titre d'*Anna soror...*, et le troisième, *D'après Rembrandt*, s'est

dédoublé en *Un homme obscur* et *Une Belle Matinée*, ces trois derniers composant le recueil *Comme l'eau qui coule*, publié en 1982.

Ces importants changements les différencient des œuvres choisies, et même de *Denier du Rêve* et des *Nouvelles Orientales*, qui, bien que révisées respectivement en 1959 et en 1963, n'ont pas changé de genre.

Mais alors pourquoi, nous objectera-t-on, avoir exclu de l'analyse *Les songes et les sorts*? D'un point de vue strictement chronologique, en effet - l'œuvre date de 1938 - sa présence serait nécessaire; elle n'a même pas changé de statut, n'ayant pas été révisée par l'auteur. Si je l'ai exclue, c'est à bon escient: d'abord le genre dans lequel on peut l'insérer - les mémoires, comme le témoigne sa plus récente parution dans le dernier volume de la Pléiade, *Essais et mémoires* - la différencie des œuvres en prose où la création littéraire pure a une place plus large<sup>55</sup>; parce que les rêves dont ce recueil est la transcription, répondent en eux-mêmes à un mécanisme analogique et ils exigeraient, alors, une autre méthode d'analyse: ce seraient les rêves en entier qu'il faudrait analyser, parce que se limiter aux analogismes du texte en question signifierait choisir un matériel métaphorique de deuxième degré; un travail plus compliqué, qui aurait introduit une certaine hétérogénéité dans le corpus des œuvres des années trente. Mais une autre raison justifie mon choix: c'est qu'un matériel onirique amène souvent à focaliser l'attention plus sur l'auteur que sur l'œuvre elle-même, plus sur l'origine psychologique des images, que sur leur structuration dans l'œuvre, et finalement plus sur leur sens psychanalytique que sur leur portée poétique. *Les Songes et les Sorts* échappent à cette autoréférentialité que peuvent avoir les œuvres de fiction. On sait bien que, lorsqu'on s'attarde sur les figures de style, il faut considérer les deux «bouts» dont elles sont à la fois l'aboutissement et le départ. D'une part elles sont le résultat d'un état d'âme de l'auteur, de l'autre elles engendrent une émotion chez le lecteur: c'est surtout vrai en ce qui concerne des figures telles que l'exclamation, la répétition, l'anadiplose etc. Les tropes et les similitudes qui, selon la rhétorique classique, ont pour rôle de «présenter au regard» et non pas celui d'engendrer une émotion, ont souvent été étudiés à partir de leur formulation, en tant qu'expression d'une individualité. Dans mon travail, je me suis toujours située du point de vue de l'expressivité, et des rapports que les analogismes tissent à l'intérieur de l'œuvre; un problème où la création littéraire se retrouve au centre.

On trouvera donc ici une tentative pour comprendre une section de l'œuvre de Yourcenar sous une perspective qui reste voilée lors d'une première lecture et à travers laquelle on découvre un certain travail de l'auteur. J'irai à la recherche de ce qui est caché pour mettre en évidence - s'il en était encore besoin - la valeur d'une telle production, bien antérieure aux chefs-d'œuvre de la maturité.

---

<sup>55</sup> Faute de preuves en sens contraire, je veux croire que cette œuvre contienne la transcription de rêves authentiques, comme Marguerite Yourcenar l'a elle-même affirmé à plusieurs reprises (voir, en particulier, *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, 1991, p.1626).



## 2. Alexis ou le traité du vain combat

He knew that the senses, no less than the soul,  
have their spiritual mysteries to reveal.  
(O.Wilde, *The picture of Dorian Gray*)

C'est par ce court récit que j'aborderai l'analyse des images et des analogismes dans l'œuvre yourcenarienne; le respect de l'ordre chronologique des œuvres de cet auteur<sup>1</sup> permettra de considérer la progression dans l'ensemble de la production romanesque; en outre, l'absence d'éditions antérieures et postérieures (qui auraient présenté des variantes) me permettra de me borner à l'investigation synchronique qui seule est visée dans ce chapitre. La relative simplicité d'un récit dont on ne possède pas de version antérieure, ni de source qui ne soit celle d'une existence réellement vécue - dit Marguerite Yourcenar - par «quelqu'un que je connaissais et aimais»<sup>2</sup>, ne cesse néanmoins de poser quelques problèmes quant à l'analyse de son univers imaginaire.

Du point de vue stylistique, ce récit s'insère dans la lignée de l'écriture française classique: les situations scabreuses sont rendues par des termes 'honnêtes', avec un recours fréquent à la litote ou à l'euphémisme. Seul l'emploi d'un certain vocabulaire et de structures stylistiques recherchées pouvait garantir une pudeur qui, au fond, appartient aux mots plus qu'à la chose même.

Dans *Alexis*, la pudeur liée au caractère scabreux du sujet s'enrichit d'un «respect pour la sensualité elle-même»<sup>3</sup>, partie intégrante de la personnalité même du protagoniste. Cette personnalité se présente, dès le début du récit, fortement partagée entre deux pôles: l'âme et le corps, la volonté et l'instinct, les entraves de la morale et le désir de liberté, la pulsion homosexuelle et l'aspiration à une hétérosexualité, perçue comme seule normale. La vie d'Alexis semble bâtie sur des contraires qu'il cherche à concilier, en vue de la réalisation d'une existence idéale où ces oppositions disparaîtraient, où la volonté et l'instinct s'uniraient pour concourir à l'épanouissement de son être.

Alexis lui-même réfléchit souvent sur la dualité de son être, dualité radicale, qui va bien au-delà de la simple opposition âme-corps, s'il peut se désigner comme «cet être que je suis bien forcé d'appeler Moi, puisque je ne puis m'en séparer» (AX 46). Ailleurs, la peine que lui provoque cette situation est évidente:

<sup>1</sup> Ce court récit, paru en novembre 1929 au *Sans Pareil*, est en effet la première œuvre romanesque de M. Yourcenar et n'a jamais été remaniée.

<sup>2</sup> M.YOURCENAR, *Les Yeux Ouverts*, Paris, Le Centurion, 1980, p.63.

<sup>3</sup> Préface à *Alexis ou le Traité du Vain Combat*, dans M. YOURCENAR, *Œuvres Romanesques*, Paris, NRF Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1982, p.5. La numérotation entre parenthèses qui suit chaque citation après le sigle AX se réfère aux pages de cette édition. Pour les autres œuvres parues dans ce volume j'ai utilisé les abréviations suivantes: NE pour *La Nouvelle Eurydice*, CG pour *Le Coup de Grâce*; DR pour *Denier du Rêve*, FX pour *Feux*. Dans le cas des *Nouvelles Orientales* j'ai utilisé, pour chaque nouvelle, un sigle différent qui sera indiqué au début du chapitre concerné. Je renvoie aux autres œuvres du même volume, dont je ne me suis pas occupée ici, avec le sigle OeR suivi du numéro de la page.

On n'est jamais tout à fait seul: par malheur, on est toujours avec soi-même (AX 48).

La double existence qu'il a dû mener pour cacher ou étouffer ses instincts a généré une sorte de schizophrénie latente qui nous fait comprendre que l'homosexuel et l'aspirant hétérosexuel ont dû engager une lutte farouche (mais souterraine, réprimée, cachée) avant d'en venir à cette lettre.

C'est avant tout une réflexion sur une vie particulière que propose ce court récit. La signification courante de la notion de vie n'est pas suffisante pour expliquer la fonction autonome que ce terme désigne dans *Alexis*. Et le terme de «vie» occupe une place primordiale aussi bien dans les pensées du protagoniste, que dans le foisonnement d'analogismes. Il est beaucoup question de vie dans cette lettre qui retrace l'histoire d'une existence; le mot revient dès la première page avec une fréquence remarquable. La dénotation courante des premières occurrences<sup>4</sup>, est ensuite enrichie quand le protagoniste la présente comme distincte de sa personne:

la vie et moi n'avions pas le temps de nous modifier beaucoup (AX 12).

Surtout pendant l'enfance, et peut-être à cause de l'ambiance familiale d'*Alexis*, la vie spirituelle, intérieure, n'a qu'une importance marginale par rapport à des faits matériels, comme la «fortune du grand-père», ou «les distinctions obtenues par le bisaïeul» (AX 13), qui en déterminent les conditions. C'est peut-être à cause de cela qu'il devient indispensable de donner une définition de cette vie mystérieuse et incompréhensible, parfois moins réelle que des faits matériels; il pense alors qu'elle «n'est qu'un secret physiologique.» (AX 18). Cette définition réductrice aussi bien en vertu du tour grammatical choisi («n'est que») que par la référence à la mécanique du corps reste nuancée par la présence du mot «secret», qui insère dans cette recherche de normalité le barrage de l'inconnu. Elle est donc tout de suite corrigée, mais la rectification est une constatation de son caractère insaisissable:

La vie, Monique, est beaucoup plus complexe que toutes les définitions possibles (AX 18).

Voilà que plus rien n'est suffisant pour expliquer l'existence de façon exhaustive, et qu'on retombe dans la tautologie:

La vie est quelque chose de plus que la poésie; elle est quelque chose de plus que la physiologie, et même que la morale [...] Elle est tout cela et bien davantage encore: elle est la vie. (AX 18).

La pertinence de la réflexion sur la vie s'explique, évidemment, à l'aide d'images ou d'analogismes entre différents domaines ou entités plus ou moins matériels. La vie est le point de départ et l'aboutissement de plusieurs réseaux d'images qui s'enchaînent les uns aux autres.

---

<sup>4</sup> «S'il est difficile de vivre, il est bien plus malaisé d'expliquer sa vie» (AX 9); «Mais la vie non plus n'est pas simple et ce n'est pas ma faute» (AX 10).

Ce sont d'abord deux mouvements qui ordonnent les premiers réseaux: le premier, obtenu presque essentiellement au moyen de verbes, s'exprime par la concrétisation d'expériences abstraites qui devient personnification ou animation dans le cas des sentiments et des instincts d'Alexis. Ce jeu de concrétisations donne lieu, en quelque sorte, à un monde autre où la réalité est renversée et où, par conséquent, des situations, des objets, voire des personnes sont dématérialisés. Voilà le second mouvement, qui complète la configuration de ce monde où l'abstrait devient concret et le concret tend à l'abstraction.

Sur ces deux mouvements s'enchaînent d'autres images dont les comparants ont été trouvés dans les termes liés à l'eau, la musique, la maladie, la culpabilité, la lutte.

La plupart des analogismes du récit<sup>5</sup> s'inscrivent dans ces réseaux dont ils représentent les mailles, et chaque maille non seulement fournit une explication plus riche du contexte immédiat dans lequel elle est insérée, mais éclaire également un aspect du réseau.

Il faut signaler néanmoins la présence d'analogismes dont la fonction est limitée au microcontexte: ils ne fournissent pas de significations supplémentaires au récit (c'est-à-dire au macrocontexte de premier niveau). Une partie de ceux-ci entreront toutefois dans les plus vastes réseaux sous-jacents à la section de l'œuvre analysée à partir desquels leur importance sera mise en lumière.

## ***2.1 De l'abstrait au concret***

### **2.1.1 La concrétisation et l'animation**

Ce récit en forme de roman épistolaire<sup>6</sup> est d'abord un aveu où le protagoniste cherche à rationaliser sa faute; Alexis cherche les raisons de sa sensibilité féminine, réfléchit sur sa condition et sur la signification de son existence: à travers l'insertion des maximes, il présente ses expériences comme l'application d'une loi générale<sup>7</sup>. Ce récit est donc autre chose qu'un simple aveu. Mais cette démarche, que l'on voudrait rationnelle au possible, est constamment entravée par la tendance émotive qui envahit le texte sous forme d'image. Plus précisément, à cause de cette réflexion qui amène Alexis à considérer l'essence de son être, l'aveu progressif se nourrit d'analogismes où le terme abstrait est largement présent en tant que comparant. Les mots qui désignent les sentiments ou les entités abstraites sont donc concrétisés. Cela pourrait paraître un procédé tout à fait normal dans le domaine métaphorique, si ce n'était que, dans ce bref roman, il acquiert une spécificité particulière: le regard qu'Alexis pose sur son existence l'amène à confronter sans cesse l'abstrait au concret au point de produire la sensation que ce dont il parle (la vie, les passions, la musique, les instincts etc...) est doué d'une existence

<sup>5</sup> En raison du 82%.

<sup>6</sup> Voir, à ce propos, M. DELCROIX, Alexis ou le traité du vain combat: *un roman épistolaire de M. Yourcenar*, «Cahiers de l'Association Internationale d'Études Françaises», 29, (mai 1977), pp. 223-241.

<sup>7</sup> Voir V. DECROOS, *Maximes et autobiographie dans Alexis ou le traité du vain combat de Marguerite Yourcenar*, «Revue des Langues Vivantes», 5, (1976), p. 471.

autonome, indépendante de l'homme; voilà pourquoi ces analogismes sont souvent construits sur la double valence d'un verbe, qui prête sa dénotation concrète à un terme abstrait, ou bien sur un substantif désignant une action accomplie par des entités abstraites<sup>8</sup>.

Les images liées à la vie lui confèrent une consistance matérielle davantage sensible aux perceptions sensorielles liées à l'ouïe et à la vue: ainsi, l'homme au clavecin qui figure sur tel tableau de Woroiño «s'arrê[t] de jouer pour écouter sa vie» (AX 17)<sup>9</sup>. Cette écoute de la vie, inaudible ailleurs, est certes liée à la vocation musicale d'Alexis et, au sein de cette vocation, au prix du silence, qui assume une valeur particulière pour le musicien:

tout était silencieux comme si tout s'écoutait vivre (AX 31),

dit-il lorsqu'il raconte à demi-mots sa première expérience amoureuse. Cette attention aux bruits intérieurs du désir qu'il refusait d'admettre, est universalisée, comme si toute la nature était impliquée dans sa découverte. Mais l'atténuation de l'expression obtenue ici par le parallélisme et par l'universalisation («tout») est dépassée dans cet autre exemple, où le passage à la métaphore et la prise en charge de l'action par le protagoniste constituent un renchérissement sur l'exemple précédent, une particularisation:

simplement, j'écoutais leur vie. (AX 42).

Dans cette attitude envers ses amis de rencontre il y a un respect, un don de soi dont le silence de sa parole peut, seul, rendre compte. Bien que lié à l'art du protagoniste, le contexte immédiat auquel renvoie le verbe écouter dans *Alexis* - la musique - régresse dans cet exemple, pour laisser la place moins à son prolongement ici considéré naturel - le silence - qu'à l'inexprimé qui devient perceptible.

Mais la vie peut également être regardée ou vue. Dès ses premières pages, Alexis constate:

Les autres voient notre présence, nos gestes, la façon dont les mots se forment sur nos lèvres; seuls, nous voyons notre vie. Cela est étrange: nous la voyons, nous nous étonnons qu'elle soit ainsi, et nous ne pouvons la changer (AX 19)<sup>10</sup>.

Alexis marque avec lucidité la séparation entre les composantes de l'existence qui peuvent être vues, et la vie profonde qui peut revêtir, pour chaque individu, un aspect très concret. C'est comme s'il voulait avertir sa femme qu'il entend faire une introspection en profondeur, au-delà de la simple apparence.

Mais, presque à la fin de son récit, Alexis se souvient des prétextes trouvés par Monique et lui «pour rester sur la rue à regarder la vie des autres» (AX 65). Ce qui différencie les deux verbes, qui traduisent la même attitude extérieure, c'est la volonté, absente dans le

<sup>8</sup> Voir, à titre d'exemple: «Il semblait [...] que la vie s'en fût allée hors de mon corps» (AX 16); ou le passage où la vie est comparée à une «ascension» (AX 39); et encore: «vous étiez [...] un jeune être [...] moins encombré d'âme.» (AX 72); «je jouais [...] délicatement comme si j'avais mon âme à endormir en moi.» (AX 73).

<sup>9</sup> Voir aussi: «la vie continue sous elle [la matière congelée d'une chose tue]; seulement, on ne l'entend pas» (AX 16).

<sup>10</sup> Toute cette page contient une longue méditation sur la vie, toujours considérée de façon concrète, comme composée d'éléments inséparables.

premier et présente dans le second. 'Voir' fait partie des aptitudes humaines involontaires tandis que 'regarder' traduit l'effort d'une volonté qui désire voir; on regarde pour voir: le caractère inévitable de la première attitude contraste avec l'intention présente dans la seconde. D'ailleurs, «regarder la vie des autres», de la part d'Alexis et de Monique, ne constitue qu'un effort pour éviter de rentrer chez soi et de se voir vivre, volontairement ou non. Le fait que l'emploi métaphorique des verbes 'voir' et 'regarder' soit placé au début et à la fin du récit, pourrait aussi être l'indice de la prise de conscience progressive du protagoniste. Ces verbes indiqueraient donc l'évolution de l'attitude d'Alexis face à une existence qui se révèle peu à peu: se voir est inévitable au début, mais, jusqu'à la fin, il cherche à l'esquiver.

Il faut pourtant remarquer que le premier analogisme lié à la vie ne relève pas des perceptions des sens; il ne s'agit pas d'une véritable image mais plutôt d'une analogie entre des entités abstraites:

Toute mon enfance, quand je m'en souviens, m'apparaît comme un grand calme au bord d'une grande inquiétude qui devait être toute la vie (AX 11).

Même si l'inquiétude est une notion abstraite, elle représente ici néanmoins un certain glissement vers le concret grâce à la présence d'un «bord» qui la délimite dans l'espace et dans le temps<sup>11</sup>. On peut attribuer à ce mot la même fonction de concrétisation qu'il possède dans cette autre image: «Je suis pour la seconde fois sur le bord d'un aveu» (AX 22). Dans ce cas, la préposition «sur» permet de considérer comme concret le terme «bord», et d'écarter l'emploi figuré lexicalisé (être *au* bord de). L'effet obtenu est sans doute celui d'une revitalisation d'une figure qui n'est plus ressentie comme telle; mais l'image créée englobe également le terme abstrait «aveu» en lui conférant une épaisseur matérielle.

La vie, entité agissante autonome, peut s'en aller hors du corps sans, néanmoins, le livrer à la mort (AX 16). La vie, donc, n'exprime pas une notion opposée à celle de la mort; au contraire, elles peuvent accomplir les mêmes actions si Alexis peut affirmer: «la vie et la mort m'ont également pris mes sœurs» (AX 21). L'action exprimée par le verbe 'prendre' implique, dans ce contexte, un caractère concret attribué à la vie et à la mort capables de 'priver de', d'"éloigner", de 'transporter ailleurs'. En plus, c'est cette égalisation de la vie et de la mort qui permet à l'auteur d'attribuer à la vie la faculté séparatrice qui appartient normalement à la mort. En effet, M. Yourcenar associe à la vie une image de destruction:

les livres ne contiennent pas la vie; ils n'en contiennent que la cendre; c'est là, je suppose, ce qu'on nomme l'expérience humaine (AX 23).

Le comparé de l'image n'est pas la vie elle-même, mais ce qui est censé la représenter: si l'expérience est la cendre de la vie, cela signifie que cette dernière, ou l'écriture qui relève d'elle, implique l'image du feu dans sa fonction destructive: l'expérience (ou sa représentation à travers l'écriture) est à la vie ce que la cendre est au feu<sup>12</sup>. Cette mort, qui est un *leitmotiv*

<sup>11</sup> Dans ce contexte ce serait plutôt le temps puisque l'enfance occupe la première partie de la vie d'un homme, mais le terme choisi relève de la spatialité.

<sup>12</sup> Point de vue qui a changé au cours de la vie de l'auteur, si elle a pu intituler une œuvre *Feux*: de toute évidence, ce livre-là ne contient pas la cendre de la vie, mais ses braises encore incandescentes. C'est peut-être pour cette raison que l'œuvre en question commence par ces mots: «j'espère que ce livre ne sera jamais lu.» (FX 1051), phrase paradoxale à la tête d'un livre qu'on publie.

dans l'œuvre yourcenarien, sert aussi à représenter ce qui devrait être son contraire. Grâce à cette image, on peut déjà anticiper ce qui apparaîtra avec plus d'évidence à la fin de cette analyse, à savoir que l'expérience racontée ici par le moyen d'une lettre a été une expérience de mort. Que cette définition soit suggérée par une métaphore n'est pas fortuit. L'exigence de rationalité est donc dépassée au profit d'une plus grande expressivité; reste, néanmoins, que la suite de la phrase contient le terme de transition - «ce qu'on nomme l'expérience humaine» - et projette une lumière éclairante sur toute l'image. Or, en mettant en relation cette métaphore avec un autre analogisme, on obtient un enrichissement de la vision sur la vie. C'est un chant de passants d'abord silencieux qui frappe Alexis par sa pureté:

Je me souviens d'une voix de femme, si limpide qu'elle aurait pu voler sans fatigue, indéfiniment, jusqu'à Dieu. Je ne croyais pas impossible que la vie tout entière devînt une ascension pareille; (AX 38-39).

La représentation de la vie comme 'ascension' ne contraste pas avec le feu (impliqué par l'image précédente) qui tend à la verticalité. En outre il est intéressant de noter que le produit de la destruction accomplie par le feu est lié aux livres, tandis que la positivité exprimée par l'ascension, la montée «jusqu'à Dieu», est liée au son de la voix, et plus précisément au chant, qui unit la voix à la musique. Les livres sont donc incapables de contenir la véritable image de la vie, telle qu'Alexis la voudrait; l'écriture n'est ici que le moyen de rendre compte d'une mort. Leur caractère superflu est encore souligné par cette personnification de l'existence:

La vie, qui seule nous apprend la vie, nous explique par surcroît les livres (AX 33).

Un autre lieu commun, qui voudrait les livres capables de contenir l'essence de la vie et de nous la rendre compréhensible, tombe grâce aux analogismes. N'oublions d'ailleurs pas que ces analogismes sont intimement liés au personnage qui est censé les produire; le moyen privilégié par lequel Alexis s'exprime le mieux, on le sait, n'est certainement pas l'écriture:

je n'aime pas beaucoup écrire. J'ai lu souvent que les paroles trahissent la pensée, mais il me semble que les paroles écrites la trahissent encore davantage. (AX 9).

En donnant un regard d'ensemble à cette représentation matérielle de la vie, on remarque que la concrétisation se produit uniquement au moyen d'un verbe (le terme d'animation est donc plus approprié). Dans le cas où l'analogisme est créé par un substantif, on n'a pas le droit de parler d'image au sens propre, ce substantif étant toujours abstrait, impossible à visualiser, aussi bien quand il désigne un état comme l'«inquiétude» (AX 11), que quand il se réfère à une action telle que l'«ascension» (AX 39).

En ce qui concerne la concrétisation des fonctions ou des aptitudes humaines telles que la mémoire, la passion, la raison, le pouvoir artistique, les instincts etc., l'analogisme se produit également au moyen d'une animation ou d'une personnification, grâce à des verbes ou à des substantifs. Quelques exemples, parmi d'autres, peuvent suffire:

On finit même par s'habituer à n'y [dans les vieilles familles] parler qu'à voix basse, comme si l'on craignait d'y réveiller des souvenirs qu'il est vraiment préférable de laisser dormir en paix (AX 14);

Il fallait quelqu'un pour exprimer ce silence, [...] pour ainsi dire le faire chanter. [...] la musique n'est pas indiscreète et, lorsqu'elle se lamente, elle ne dit pas pourquoi. (AX 16)<sup>13</sup>;

Mais l'art fait parler aux passions un si beau langage, qu'il faut plus d'expérience que je n'en possédais alors pour comprendre ce qu'elles veulent dire (AX 16)<sup>14</sup>.

Parmi les personnifications obtenues par le verbe il faut encore en mettre trois en évidence, dont les comparés, «raisons», «instinct», «nature», désignent l'irrépressible tendance sexuelle d'Alexis:

je vois bien qu'on doit toujours en revenir à des raisons beaucoup plus intimes, beaucoup plus obscures, que nous comprenons mal parce qu'elles se cachent en nous-mêmes. (AX 22);

On eût dit que l'instinct, pour prendre possession de moi, attendait que la conscience s'en allât ou qu'elle fermât les yeux (AX 35)<sup>15</sup>;

peut-être, ma nature se taisait. Quand j'y pense, c'était déjà beaucoup qu'elle se tût. (AX 58).

Les verbes qui confèrent à ces mots une épaisseur matérielle, ou la tournure phrastique dans laquelle ils sont insérés, témoignent encore du refoulement de l'homosexualité du protagoniste. On sait, par la psychanalyse freudienne, qu'une tendance refoulée cherche à se manifester par d'autres moyens<sup>16</sup>. Niée et repoussée, ne fût-ce qu'au niveau de l'explicitation verbale<sup>17</sup>, l'homophilie d'Alexis exprime toute sa force en se personnifiant. Du point de vue des images de ce récit créées par des verbes ayant la fonction de concrétiser une abstraction, on peut en citer trois autres qui, placées à une distance égale, jalonnent le texte en marquant une progression:

<sup>13</sup> Les liens entre la musique et le silence, qui n'est pas son contraire mais son prolongement, ont une importance particulière dans ce récit; en ce qui concerne la thématique du silence lié à la passivité féminine, d'autres œuvres l'illustrent plus clairement.

<sup>14</sup> D'autres analogismes sont fondés sur le même système. Les voici brièvement: «tant d'instincts qui dorment s'expriment obscurément» (AX 21); «ni mon esprit, ni mon corps, ne m'avertissaient plus nettement qu'à l'ordinaire. Je ne dis pas que les circonstances me surprisent: elles s'étaient déjà présentées sans que je les accueillisse, mais les circonstances sont ainsi. Elles sont timides et infatigables [...]» etc. (AX 31); «la facilité de la faute déconcertait le repentir» (*ibid.*); «Ce sont nos imaginations qui s'efforcent d'habiller les choses» (AX 32); «Les choses non plus ne sont pas très heureuses; c'est ce qui fait que nous nous prenons d'amitié pour elles» (AX 40); «ils avaient allongé dans ce lit leur sommeil ou leur insomnie» (*ibid.*); «l'on a, chaque fois qu'on s'endort, la sensation de se livrer à un ami» (AX 41); «ma conscience, mise à nu, me révélait celle des autres» (AX 68); «cette forme tout animale de la douleur» (AX 70). Pour ce dernier analogisme il ne s'agit évidemment pas de personnification mais d'animalisation.

<sup>15</sup> La personnification de la «conscience» s'impose encore plus clairement.

<sup>16</sup> Il s'agit du «retour du refoulé» dont Freud a parlé à plusieurs reprises dès ses premières œuvres; voir, entre autres: S. FREUD *L'interprétation des rêves*, Paris, P.U.F., 1971, pp. 508 et suiv.; et “*Metapsicologia*” in *Opere*, Torino, Boringhieri, 1976-1980, vol. 8, pp. 44 et suiv.

<sup>17</sup> Le texte de la lettre ne parle jamais explicitement d'homosexualité: le refoulement se lit encore dans la difficulté du protagoniste à en parler sans voiles.

le perpétuel recommencement des mêmes choses finit par nous imprégner d'elles. (AX 15);

je finis par reconnaître que nos instincts se communiquent à notre âme, et nous pénètrent tout entiers. (AX 45);

Mon âme s'était plus profondément enfoncée dans ma chair; (AX 73).

Or, les substantifs qui évoquent l'homosexualité sans la désigner précisément<sup>18</sup>, relèvent de la généralité extérieure à la personne dans le premier exemple («les mêmes choses»), progressent en impliquant l'humanité entière à travers la maxime, pour aboutir à la spécificité de l'individu du dernier («mon âme»). La connotation des verbes présente également une gradation, mais dans la violence. Ainsi, à la progressive précision de la cible s'ajoute la violence de l'action. En effet, si le verbe «imprégner» (qui désigne, dans sa signification moderne, l'action de tremper produite par un liquide) renvoie par connotation à une action plutôt douce, certainement non agressive, «pénétrer» (entrer profondément en dépassant les obstacles), contient une idée de véhémence et finalement, «enfoncer» possède une indéniable connotation de violence. Dans cette dernière image (AX 73), le verbe évoque une série d'objets perçants ou tranchants qui la rendent plus impressionnante que les deux premiers analogismes: elle est placée à la fin du texte, lorsque pour Alexis, l'impossibilité d'ignorer sa nature va se constituer en principe de vie.

Alexis perçoit sa vie intérieure d'une manière si poignante que tous ses sentiments, toutes ses perceptions s'enrichissent de connotations nouvelles qui les transportent de l'abstrait au concret. Les sentiments et les passions qu'il ressent acquièrent une épaisseur matérielle dans son univers intérieur. Il en est de même pour des sentiments ou des états de la personnalité qui sont traités comme s'ils possédaient une vie propre: la joie n'«habitait guère» (AX 13) la triste maison de Woroïno<sup>19</sup>; le silence aussi s'«établit» dans une maison d'où il est difficile de l'en faire sortir» (AX 15), comme s'il s'agissait d'un visiteur inopportun<sup>20</sup>; la richesse enfin «paraissait installée» dans la maison de la princesse Catherine «depuis des temps très anciens, comme chez nous la pauvreté» (AX 54-55).

<sup>18</sup> On a déjà souligné qu'Alexis évite soigneusement la précision en se référant à son homosexualité. Les termes à travers lesquels cette condition arrive à émerger et à se dire, sont le plus souvent abstraits, n'ont aucun lien direct à la sexualité: l'exemple le plus représentatif est l'«âme» dans la matérialisation métaphorique que l'on vient de citer (AX 73). Ailleurs, l'âme est assimilée à «une simple respiration du corps» (AX 33). Là où ce sont les substantifs qui créent l'association, elle reste abstraite, ne se concrétise pas en image; c'est en effet encore un verbe qui confère une sorte d'épaisseur corporelle à l'âme: «L'âme meurt souvent avant lui [le corps]» (*ibid.*).

<sup>19</sup> Voir aussi: «je ne désirais pas refermer les mains sur le peu de bonheur qui m'était apporté» (AX 42), où les mains jouent, comme toujours dans l'œuvre yourcenarien, un rôle principal: se refermer sur un cadeau précieux pour le protéger, pour le cacher à la vue des autres, pour s'en emparer totalement et à jamais.

<sup>20</sup> A ce propos, il faut souligner que la résidence de Woroïno, si chargée de silence, de tristesse et de solitude, n'avait plus d'espace pour les hommes qui n'y étaient jamais «que des visiteurs mal à l'aise» (AX 14).



### 2.1.2 L'intérieur et l'extérieur

L'existence autonome et concrète de concepts abstraits qui s'imposent dans la vie d'Alexis lui semble d'autant plus douloureuse que tout, autour de lui, partage une harmonie à laquelle lui seul échappe. Il n'y a pas de solution de continuité entre les personnes de ce monde et l'ambiance où elles vivent. Ainsi les termes de comparaison des analogismes sont toujours choisis conformément au personnage dont ils éclairent un aspect: les chagrins de la princesse Catherine sont comparés, à cause de leur valeur transitoire, à «ses robes de bal» (AX 52) qu'elle range dans «des armoires de souvenirs» (AX 53). La finesse de ses sentiments lui fait attribuer «une âme de dentelle» (*ibid.*) où le comparant complément déterminatif instaure un prolongement de l'extérieur à l'intérieur. Dans les trois cas, en effet, il s'agit d'analogismes basés sur le procédé métonymique de la contiguïté; l'effet de surprise que ces images gardent malgré tout - à des degrés différents, bien sûr<sup>21</sup> - ne doit être attribué qu'au passage du concret à l'abstrait. Le même procédé métonymique de désignation des caractères de la personnalité humaine est employé pour représenter Marie, la voisine de chambre d'Alexis à Vienne. Elle ne peut atteindre au raffinement de la princesse Catherine; puisque la «mémoire des femmes ressemble à ces tables anciennes dont elles se servent pour coudre» (AX 44), la mémoire de Marie doit lui servir «à broder son passé» (*ibid.*), et ses caractéristiques sont désignées métonymiquement par les objets (« tiroirs secrets», «fleurs séchées», «écheveaux emmêlés») dont la jeune femme se sert habituellement. D'ailleurs la différence de statut social semble se répercuter sur ses sentiments, qui baignent dans une sorte de vulgarité: «les plus conventionnels lui paraissaient les plus beaux: on eût dit que son âme, comme sa personne, se contentait de parures fausses» (AX 43).

Évidemment, cette même démarche englobe le milieu qui entoure Alexis; quand ce sont les pensées de la famille entière qui sont mises en cause, alors le comparant concrétisant est choisi parmi les objets appartenant à ce même milieu familial: les «pensées [de ses ancêtres] si anciennes qu'elles sont maintenant hors d'usage» sont comparées aux «traîneaux dorés et aux voitures de cour» (AX 71).

Sans doute les sentiments, les mouvements de l'âme occupent-ils la place la plus considérable parmi les analogismes d'*Alexis*; il faut néanmoins remarquer que lorsque c'est le corps qui est considéré comme le lieu privilégié pour l'expression des sentiments, il est comparé aux vêtements qui le couvrent, et la similitude s'appuie encore une fois sur un procédé métonymique: «sa figure et ses mains me semblèrent usées comme sa robe» (AX 29), dit Alexis à propos de sa mère, en traduisant ainsi la détresse que trouve l'enfant revenu à la maison; mais, par-delà son amertume, on découvre aussi dans cette expression une harmonie entre l'essence du corps et l'apparence du vêtement qui ne surgit pas quand il est lui-même le

---

<sup>21</sup> Les deux métaphores en 'de' (AX 53) ne relèvent pas, en effet, du même procédé: la première ne pose pas l'identification entre les deux termes joints par la préposition comme c'est le cas dans la deuxième.

sujet en question. Lors de son arrivée à Vienne, où Alexis, «plein de bonnes intentions», voulait réaliser les souhaits de sa mère de devenir un grand musicien, il «croyai[t] pouvoir ranger méthodiquement [ses] désirs et [ses] peines comme on range les objets dans le tiroir d'un meuble» (AX 39). Cette proposition d'être sage se traduit, comme on peut le constater, par une réification des désirs ravalés au rang d'objets d'usage quotidien<sup>22</sup>, qui ne grincent pas avec le paysage environnant. Mais il est vite détrompé; il cède au désir, et après:

il fallait bien finir par remonter chez moi, ôter de nouveau mes vêtements comme j'aurais souhaité, peut-être, pouvoir me débarrasser de mon corps (AX 41).

Ce qui est mis en cause ici, c'est le rapport problématique entre le protagoniste et son propre corps, qu'il cherche constamment à rejeter hors de lui, tout en restant confronté à l'impossible réalisation de ce désir ambigu; cette nouvelle similitude présente une idée semblable, à savoir le manque d'harmonie, voire l'incompatibilité entre extérieur et intérieur:

On sait bien qu'il existe des réalités humiliantes, mais on vit comme si on ne les subissait pas. C'est comme si l'on finissait par prendre ses vêtements pour son corps. Sans doute, je n'étais pas capable d'une erreur si grossière; il m'était arrivé de me regarder nu. (AX 55).

La tournure grammaticale syntaxiquement complexe qui introduit la similitude révèle une prise de distance de la part d'Alexis qui juge négativement cette attitude: «c'est comme si» éloigne autant que possible l'identification que d'ailleurs Alexis refuse consciemment. Mais, à la lumière des implications que crée ce réseau d'analogismes, on comprend aussi que ces similitudes singularisent Alexis par rapport aux autres personnages avec lesquels il partage le milieu social et familial.

C'est le corps qui sait traduire les sentiments et les passions et si, normalement, ils émergent à la surface dans les expressions du visage, ce sont plutôt les mains qui expriment habituellement les mouvements intérieurs dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar<sup>23</sup>. Elles sont donc un lieu privilégié, davantage même que le visage, pour l'expression de l'intériorité. L'auteur a dit avoir écrit *Alexis* avec un style «tremblant» et traduisant «une manière de poser les mains sur les choses, en tâtonnant»<sup>24</sup>. En débordant momentanément du cercle fermé de l'œuvre, on pourrait insérer cette métaphore dans le réseau de l'imaginaire d'*Alexis* dans la mesure où, bien que «les choses» dont le récit rend compte soient abstraites, relevant de la vie intérieure, leur concrétisation assez systématique peut permettre d'y «poser les mains». Et ce sont toutes ces choses dont il est partie intégrante qui servent au protagoniste pour s'exprimer en tant qu'individu et en tant qu'artiste; il «se sert de tout ce qu'il est, de ses bases sensuelles propres, et refuse, du moins momentanément, ce qu'il n'est pas.»<sup>25</sup>. L'échange se veut limité, et

<sup>22</sup> Cette insuffisance créative appartient au personnage plutôt qu'à l'auteur, dans la mesure où cette caractéristique s'harmonise avec la personnalité que Marguerite Yourcenar a voulu créer: toujours retenu, freiné dans l'expansion de soi, on pourrait difficilement imaginer un Alexis audace dans ses images.

<sup>23</sup> Voir à ce propos l'article de M. LACHET-LAGARDE, *Les signes de la main*, in Actes du II colloque de Valencia *Marguerite Yourcenar, Biographie, Autobiographie*, Valencia, 1988, pp .71-80.

<sup>24</sup> *Les Yeux Ouverts*, cit., p. 65.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 67.

c'est en cela aussi qu'Alexis se différencie des grands personnages présents dans les romans de la maturité de l'auteur qui visent à l'universalité, but qu'on pourrait même mettre en évidence à travers l'analyse des réseaux d'images. L'extension lexicale des comparants dans Alexis est donc limitée à ce que sont censés être, dans cette fiction épistolaire, la richesse du monde intérieur du protagoniste et les objets extérieurs qui ont eu une influence sur lui. Un exemple pertinent est donné par les similitudes liées à la lampe:

il en était de leur présence [de la mère et des sœurs] comme de ces lampes basses, très douces, qui éclairent à peine, mais dont le rayonnement égal empêche qu'il ne fasse trop noir et qu'on ne soit vraiment seul. (AX 21);

Vous [Monique] étiez sereine à la façon d'une lampe (AX 57).

La deuxième similitude, qui associe la sérénité de Monique à l'éclairage des lampes, ne saurait être complètement appréciée sans la première. La présence discrète de la mère et des sœurs d'Alexis n'excède pas celle d'un outil ménager pourtant tellement indispensable. Ces images ne sont pas dépréciatives, mais on est obligé de constater le rapport qui s'instaure entre la douceur des souvenirs et la banalité des comparants choisis. La lampe est aussi le seul objet qui éclaire ce récit sombre plongé dans la monotonie du noir et blanc, où les choses sont presque totalement dépourvues de couleur<sup>26</sup>. Dans le monde d'Alexis, la sérénité discrète de sa femme ne trouve de comparant que dans un objet banal et sans vie<sup>27</sup>. Ces deux similitudes apparaîtront plus compréhensibles si l'on remonte à l'épisode de l'aveu manqué d'Alexis à sa mère (AX 37). Il ne parvient pas à confesser son trouble parce que la servante entre dans la chambre avec une lampe. La lumière empêche l'aveu, tout en permettant à Alexis de se sentir moins seul. D'ailleurs, l'existence qu'il a menée jusqu'à ce moment-là n'admet l'abandon à la tentation que dans l'obscurité où les individus mêmes deviennent irréels<sup>28</sup>. La sérénité assurée par la lampe (dans le sens dénotatif et connotatif qui lui est attribué ici) s'oppose à l'inquiétude associée à l'obscurité. Sa présence rétablit un ordre apparent que le trouble du protagoniste risque de bouleverser à tout moment. Alexis décrit l'importance de l'ambiance familiale dans laquelle il a vécu son enfance, et peint minutieusement, mais toujours en noir et blanc, sa réalité psychologique contradictoire, qui tire son épaisseur concrète des objets qui l'entourent.

La nature environnante entre au même titre dans ce monde intérieur. Elle sert d'abord à situer les réactions psychologiques d'Alexis dans une ambiance extérieure qui est censée participer de son état d'âme mais qui, parfois, ne semble suivre que ses propres lois<sup>29</sup>: le

<sup>26</sup> N'oublions pas qu'Alexis dénonce l'excès de rouge dans une rose (AX 62), comme si cette teinte pouvait en quelque sorte le troubler.

<sup>27</sup> Le soleil ou le ciel bleu qui renvoient normalement à la représentation de la sérénité sont bien rares dans *Alexis*. Le soleil n'apparaît que deux fois dans le texte: la première au moment du voyage de noces (AX 62), mais il semble grincer avec l'austérité des sens à laquelle veut se soumettre Alexis; la deuxième apparaît sous forme métaphorique, dans l'évocation du bonheur dont Monique peut jouir, qui contraste avec ce qu'elle peut donner: «toute l'innocence de la joie, cette forme ensoleillée du bonheur» (AX 64). C'est le soleil qui baigne la joie, ce même soleil qui semble exclu de la vie d'Alexis. Le «ciel gris» (*Le coup de Grâce*) lié à la féminité sans amour traduit également l'état d'âme d'un personnage à sensibilité féminine.

<sup>28</sup> Voir plus loin, paragraphe 2.2.1.

<sup>29</sup> Voir AX 48: «j'en vins à haïr la nature, à cause des tendresses du printemps» et AX 62: «j'eusse préféré d'autres régions plus tristes, plus austères, en harmonie avec l'existence que je m'efforçais de désirer vivre. Ces contrées d'insouciance et de charnel bonheur m'inspiraient à la fois de la méfiance et du trouble»

caractère passager des sensations et des sentiments, d'abord identifié au vieillissement de la chair, est vu comme «l'épanouissement d'une saison» (AX 42), qui à son tour est encore associée, dans la même phrase, à «la jeunesse elle-même». C'est une image assez complexe<sup>30</sup> qui, en utilisant la nature, traduit la vision pessimiste qu'Alexis a de la vie: de la jeunesse de l'âge et de la plénitude de la nature on ne voit que le côté éphémère<sup>31</sup>, même si ce n'est que pour traduire la vulnérabilité de ce qu'il appelle «âme» et qui, au premier abord, semble dénué de toute connotation religieuse. En réalité il faut noter que l'utilisation de ce mot pour désigner simplement notre univers sentimental ne peut pas être innocente. Contigu au concept d'immortalité, évoqué deux phrases plus haut, et au terme de «miracle», la connotation religieuse rebondit sur ce terme d'âme qui en semblait dépourvu, en jetant une lumière presque sacré - sacralité d'autant plus vraie qu'elle reste insaisissable - sur ces sentiments qu'il consigne à l'évanescence du moment.

C'est toujours dans la nature qu'il cherche la confirmation de son état psychologique intime; c'est notamment vrai lorsqu'il décrit ce qui l'a amené à sa première expérience homosexuelle: il identifie implicitement la nécessité de cette expérience à un fruit qui «ne tombe qu'à son heure, lorsque son poids l'entraînait depuis longtemps vers la terre: il n'y a pas d'autre fatalité que ce mûrissement intime» (AX 31). La relation s'établit par apposition, selon l'expression utilisée par Ch. Brooke-Rose, mais ce moyen n'a pas ici la faiblesse qu'elle lui attribue<sup>32</sup>; bien au contraire, cette métaphore obtient l'effet de conférer à une constatation personnelle la valeur d'une loi naturelle: l'universalisation entre en jeu.

Tout, autour d'Alexis, partage sa peine de vivre; c'est comme si le monde extérieur était influencé par sa tristesse: il se souvient d' «un de ces jours mêlés de soleil et de pluie, qui changent facilement d'expression, comme un visage humain. Il semblait qu'il s'efforçât de faire beau, et que je m'efforçasse d'être heureux.» (AX 62). Ce mécanisme qui donne un aspect anthropomorphe au monde extérieur pour le rendre conforme à la nature d'un individu, s'exerce aussi en sens contraire, en naturalisant les sentiments: «nous - dit Alexis - achevions de goûter en silence cette fin d'un été et d'une tendresse, qui avaient porté leurs fruits et n'avaient plus qu'à mourir.» (AX 72). Une réciprocité s'instaure donc entre Alexis et le monde extérieur. Une sorte de vibration baudelairienne<sup>33</sup> établit un rapport de correspondance entre le protagoniste et les objets qui l'entourent, comme si sa «sensibilité, n'étant plus bornée à [lui] seul, se fût dilatée dans les choses» (AX 32); l'extension de ces «choses» est en fait assez limitée, puisque le monde ne l'intéresse guère dans sa totalité: c'est plutôt une réalité assez simple que reflète son complexe monde intérieur.

Une des rares images d'Alexis qui relèvent des analogismes entre des objets concrets, est une similitude attribuée à Monique:

<sup>30</sup> Citons-là entièrement: «Je sens trop bien que l'âme vieillit comme la chair, n'est, chez les meilleurs, que l'épanouissement d'une saison, un miracle éphémère, comme la jeunesse elle-même.»

<sup>31</sup> Sous une autre perspective, Hadrien réfléchira de façon analogue: «Je songeai que les mots d'achèvement, de perfection, contiennent en eux le mot de fin.» (*Mémoires d'Hadrien*, OeR., p.422).

<sup>32</sup> Dans *A Grammar of Metaphor*, (London, Secher & Warburg, 1958), p.93, elle affirme: «Apposition is a rather obvious method of replacing one term by another. It has the advantage of directness, the disadvantage of being overexplicit, without [...] the authority that a direct equation with the verb *to be* can give.»

<sup>33</sup> Voir le chapitre que G. POULET consacre à Baudelaire dans *Les Métamorphoses du Cercle*, Paris, Plon, 1961, p. 404.

Vous connaissez les étangs de Woroino; vous dites qu'ils ressemblent à de grands morceaux de ciel gris tombés sur la terre, et qui s'efforceraient de remonter en brouillard. (AX 11).

L'image de l'eau dormante des étangs, qu'aucun mouvement ne rend vivante, reprend horizontalement l'uniformité du ciel gris; la seule dynamique de cette image à éclairage intermédiaire entre l'obscurité et la clarté, est constituée, de façon presque paradoxale, par le brouillard qui s'efforce de remonter au ciel. Une connotation morale réside dans le choix du comparant (le ciel) et, surtout, dans celui des verbes «tomber» et «remonter»: la négativité de la chute vers le bas est compensée par l'effort vers l'état antérieur, la position élevée. C'est l'effet d'une sorte de narrativité mythique que Monique introduit dans cette description. En fait, on peut aisément se convaincre que toute la vie d'Alexis est résumée dans cette image<sup>34</sup> qui, en principe, n'est censée décrire que l'ambiance extérieure de Woroino.

Or, son milieu familial n'était guère différent, puisque son «ambiance était morne comme un très long novembre» (AX 36). Le monde extérieur, l'atmosphère familiale et l'état d'âme du protagoniste se correspondent et semblent se répercuter les uns sur les autres. Ainsi, la reprise des mêmes comparants permet la mise en évidence du réseau sous-jacent, où chaque image en explique une autre:

Les choses dans la vie ne sont jamais précises; et c'est mentir que de les dépeindre nues, puisque nous ne les voyons jamais que dans un brouillard de désir. (AX 24)<sup>35</sup>.

La particularité atmosphérique qui caractérise les alentours de Woroino vient affecter la vision de la vie d'Alexis: dans cette métaphore où la préposition lie le comparant et le comparé, le brouillard qui enveloppe la campagne balte s'assimile au désir, et transpose sur la passion sa propre caractéristique, qui est de confondre les contours. On serait tenté de parler de connotation morale en établissant un point de contact avec l'image précédente (AX 11), mais il n'en est nullement question ici: la métaphore ne souligne qu'une caractéristique commune qui est la confusion dans la perception de la réalité, générée visuellement par le brouillard et émotivement par le désir. Que cette confusion soit l'indice d'un trouble de la conscience n'est pas induit par cette image.

---

<sup>34</sup> Cela ressort davantage encore de la suite du passage où Alexis avoue que, pendant son enfance, il avait peur de ces étangs. Cette peur enfantine, apparemment irrationnelle, deviendra explicable grâce à d'autres analogismes et constituera le lien entre les images liées à l'eau, à la musique, à la maladie.

<sup>35</sup> Son corps, en revanche, il l'a vu dans sa nudité bien plus psychologique que physique.

## 2.2 Du concret à l'abstrait

### 2.2.1 Un monde de fantômes

Si les sentiments d'Alexis subissent cette transformation qui leur donne une vie concrète, il est toute une série d'images qui accomplissent la fonction contraire, c'est-à-dire qui visent à désincarner les êtres vivants, avec une préférence pour les individus, rigoureusement anonymes, qui sont en relation avec l'homosexualité du protagoniste. En effet, cette impression de manque d'épaisseur réelle est saisie *a posteriori* dans l'enfance d'Alexis, quand il cherche les origines de son penchant sexuel au sein de sa vie familiale. Du coup, tout se dématérialise:

On aurait pu croire que nous n'existions pas, que des personnages invisibles, mais beaucoup plus imposants que nous-mêmes, continuaient à emplir de leurs images les miroirs de notre maison. (AX 13)

À ce point du récit, Alexis n'exprime que le rôle social de sa famille, mais il est assez significatif qu'il utilise une telle image: au fond l'évanescence est un trait familial. Le passage se termine par une pointe qu'il indique comme telle; de cette façon, il lui ôte une partie de son effet, mais il souligne la vérité en amoindrissant le paradoxe: «on pourrait dire, en un certain sens, que ce sont les vivants, dans les vieilles familles, qui semblent les ombres des morts.» (*Ibid.*). Tout se passe comme si Alexis, en cherchant les causes de son penchant, voulait inscrire l'évanescence dans les caractères héréditaires de sa famille.

Ce n'est qu'à la naissance de Daniel, le fils du protagoniste, que l'ordre traditionnel semble se rétablir: «les portraits de famille» alors, «cessaient d'être une présence» plus réelle que les êtres vivants, pour n'avoir que l'importance qu'ils méritent, celle d'une «apparition» (AX 71). L'enfant qu'ils ont eu permet qu'ils ne soient plus «la fin d'un lignage» (AX 13). Mais cet ordre n'est qu'illusoire: le désir refoulé est toujours aux aguets.

Ce sont surtout les amis de rencontre d'Alexis qui sont comme transposés dans une vie d'ombres et de fantômes. Il est intéressant de remarquer que ces images surviennent quand Alexis est fortement tenté par son désir, et que l'inévitable qui s'ensuit lui fait ressentir un sentiment de culpabilité, en l'occurrence pendant son séjour à Vienne:

Les gens que l'on rencontre dans les rues [...] paraissent marcher dans leurs rêves. Les passants me semblaient, comme moi, avoir l'aspect vague des figures qu'on voit dans les songes, et je n'étais pas sûr que toute la vie ne fût pas un cauchemar inepte, épuisant, interminable (AX 40-41).

Ce sont ces passants qui incarnent sa grande «tentation» (AX 40), ces mêmes figures indistinctes qui resteront, pour Monique, des «fantômes» (AX 41)<sup>36</sup>. Les raisons qui

<sup>36</sup> Avant le départ pour Vienne, quand Alexis croit encore pouvoir étouffer son désir, les passants qu'il entend chanter dans «une nuit immense et claire», et qui n'incarnent pas encore la tentation du désir, «ne souffraient qu'obscurément, à la façon des choses» (AX 38); cette similitude laisse perplexe au premier abord, à cause de la généralité du comparé qui rend sa fonction si peu caractéristique; mais il se peut que la réification soit l'étape intermédiaire vers l'évanescence.

empêchent Alexis de décrire ces individus avec plus de précision peuvent être trouvées dans son respect pour la sensibilité de sa femme aussi bien que dans sa crainte de la vulgarité, mais l'emploi de ces termes figurés traduit sa hantise de dématérialiser les objets de ses rêves pour leur nier une consistance réelle. Rappelons d'ailleurs que «les rêves sont parfois les avant-coureurs du désir» (AX 22). Tout reste enfermé en lui; comme la figure mythologique à laquelle il revoie - Narcisse -, Alexis révèle ici son incapacité à communiquer, à «s'ouvrir à l'autre et [à] connaître l'amour»<sup>37</sup>. D'un certain point de vue, on peut définir cette dématérialisation comme un jeu de contraires qui bouleverse l'ordre naturel de l'existence; mais, de l'autre, je crois y reconnaître un sens plus profond: il s'agit, pour moi, d'un mécanisme de censure auquel Alexis doit soumettre son désir pour qu'il se reconnaisse le droit d'en parler<sup>38</sup>.

Dans cette déréalisation des choses concrètes qui vont s'insérer dans un long cauchemar, le sommeil «nous réveille de la vie» (AX 41) - le paradoxe confirmant l'analogie<sup>39</sup>. Mais cette dernière se manifeste plus nettement encore par une métaphore ultérieure qui se présente au moment où, en décrivant les moments d'ivresse érotique, il «passe sur le somnambulisme du désir» (AX 46). Cette figure est construite sur une association oxymorique: la tendance consciente que représente le désir s'unit à l'automatisme inconscient du somnambulisme, censé dévoiler le caractère inévitable de ce désir. Ces identifications qui renversent l'ordre naturel et logique des choses s'adaptent à une passion considérée comme anormale, contraire au déroulement conformiste de la vie. Ce que je veux exprimer sera plus clair après l'analyse de cette autre similitude où Alexis, parlant de «l'existence du bonheur» dont il croyait jouir à côté de Monique, le compare au «rêve d'un après-midi d'été» (AX 55): puisque c'est une existence normale qui est envisagée ici, les rêves reviennent à leur place, dans l'irréalité. Comparer le bonheur avec Monique à un rêve ne signifie pas du tout l'idéaliser: il ne s'agit, en réalité, que d'en montrer le caractère illusoire.

Il faut enfin attirer l'attention sur les formes qu'assument ces derniers analogismes, sans risquer aucune interprétation: c'est la similitude (AX 55) qui laisse les rêves à leur place, dans cet espace illusoire qui n'est pas la vie; au contraire l'auteur utilise des métaphores (AX 46, 41) lorsqu'il s'agit de présenter une toute autre réalité, contraire à ce qu'on perçoit dans le quotidien. Je n'irai pas jusqu'à dire que toutes les métaphores transportent toujours le protagoniste dans une réalité différente, opposée à celle où il n'y a pas de place pour son désir, ce serait une généralisation trop forte, même si elle est séduisante. Je me contenterai de constater ce fait déjà significatif en soi.

<sup>37</sup> Y.A.FAVRE, *Temps et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, in Actes du colloque de Tours 1985 *Marguerite Yourcenar. Une écriture de la mémoire*, SUD, 1990, p. 183.

<sup>38</sup> Cette réflexion tient de la théorie freudienne de la littérature formulée par F. ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973. Pour l'application de cette théorie aux textes littéraires, voir, du même auteur, *Lettura freudiana della «Phèdre»*, ivi, 1971, et *Lettura freudiana del «Misanthrope»*, ivi, 1979.

<sup>39</sup> Voir aussi: «Nous sentons (nous croyons sentir) que notre âme n'est que [le] meilleur rêve [du corps]» (AX 33); «Je n'étais pas heureux, à Wand, avant votre [de Monique] arrivée: je n'étais qu'assoupi» (AX 55).

Les sentiments acquièrent une épaisseur particulière et certains individus deviennent donc des fantômes dans ce monde d'ombre<sup>40</sup> où pourraient, à la limite, se dérouler des scènes ayant la consistance éphémère d'une fiction théâtrale:

la scène dont le hasard me fit témoin m'eût certes beaucoup moins choqué si les acteurs en avaient été plus beaux (AX 27).

En effet le jeu théâtral, dont la convention est un des piliers de fonctionnement, ne suscite des images que pendant l'enfance du héros, lorsque son existence partage encore, même partiellement, l'insouciance du jeune âge. Plus tard, c'est la princesse Catherine, personnage toujours entouré d'un halo de futilités, qui considère le mariage comme «une comédie de salon, semée d'attendrissements et de sourires, où le bonheur arrive avec le cinquième acte» (AX 56). Alexis aura recours à une image appartenant au même champ sémantique lorsqu'il définira la vie des jeunes filles comme «un poème avant de devenir un drame» (AX 57), mais le tragique assure chez lui une profondeur qui n'est pas en cause dans la comédie.

L'ombre, le fantôme, la fiction théâtrale déréalisent, transposent dans l'ordre du factice, parce que cette passion ne peut être acceptée que si on la fait paraître irréaliste. De ce point de vue, à vrai dire, la dernière métaphore citée pose un problème. Le mariage s'insère bien dans la normalité d'une existence conformiste et il n'aurait donc pas besoin d'être déréalisé. L'image se réfère pourtant à ce qui, pour Alexis, n'a jamais été vrai: le bonheur du mariage. Un mariage «où le bonheur arrive avec le cinquième acte» (AX 56) doit être rangé parmi les événements irréels de la vie d'Alexis et cela non par besoin de le faire admettre à la conscience, mais seulement parce que, comme le dit le protagoniste lui-même immédiatement après: «Le bonheur n'est pas venu...» (*ibid.*).

### 2.3 *L'eau et la musique*

Le désir inassouvi d'Alexis, choisi comme comparé dans de nombreux analogismes, permet d'établir des liens de continuité entre les différentes images regroupées par affinité du comparant. Ainsi, les images de brouillard qui unissent la campagne autour de Woroiño aux sentiments d'Alexis, peuvent aisément être mises en rapport avec les analogismes aquatiques. J'avais parlé d'absence de connotation morale dans l'image du «brouillard de désir» (AX 24); au contraire, quand il s'agit de la fatalité des rêves d'Alexis, qui l'obsèdent malgré sa victoire temporaire sur le désir, et on entre en cela dans un nouveau réseau métaphorique, la connotation morale n'est plus déplacée:

On dirige quelquefois ses actes; on dirige moins ses pensées; on ne dirige pas ses rêves. J'eus des rêves. Je connus le danger des eaux stagnantes. Il semble qu'agir nous absolve. Il y a quelque chose de pur, même dans un acte coupable, comparé aux pensées que nous nous en formons. (AX 47)

---

<sup>40</sup> L'ombre non métaphorisée, l'obscurité qui semble à Alexis une invitation à céder au désir, est vue «comme une salissure de plus» (AX 46).



D'abord, une sorte de maxime à trois reprises universalise, par un procédé déductif, l'expérience particulière d'Alexis<sup>41</sup>. Mais le recours à l'image, aussi bien que les signes de ponctuation plus forts, mettent en évidence dans ce passage une charge émotive personnelle que la maxime tend à ignorer, ou à dépasser. Rien de plus commun que le choix des eaux stagnantes pour symboliser l'inaction impliquée par la suite du passage. C'est des eaux immobiles que naissent les rêves; que ces rêves soient liés au désir homosexuel d'Alexis est évident. Le lien que l'on peut établir entre les deux images des pp.11 et 24<sup>42</sup> et la présente est peut-être moins évident, mais non moins vrai. À mon avis, pour comprendre ces images au niveau du récit entier, il faut sortir du contexte immédiat et se reporter au réseau des analogismes liés au brouillard et à l'eau. Il faut permettre aux deux images précédentes de concourir à l'explication de celle-ci pour que ces réseaux puissent porter à la lumière le paysage imaginaire, inhérent au texte. Je l'ai appelé 'paysage imaginaire' parce que certaines descriptions ne semblent être créées que pour permettre l'extériorisation de l'intimité du protagoniste. Alexis, par un procédé métonymique, inscrit les mouvements de son âme dans un contexte extérieur qui, de connu, devient vécu et, finalement, senti. Ainsi, peu importe que l'image des étangs qui s'efforcent de remonter en brouillard (AX 11) soit attribuée à Monique. Le protagoniste de ce roman épistolaire filtre quand même toute considération et s'en approprie, non pas directement, mais en prolongeant l'image et en l'utilisant pour l'expression de son monde intérieur. C'est donc un paysage intérieur où les étangs tendent à devenir brouillard, et le brouillard est en quelque sorte le désir devenu visible. Par conséquent, il est logique que ces rêves qui surgissent des eaux stagnantes s'identifient à ses désirs inassouvis et obsessionnels: c'est là le danger des étangs.

Mais le choix des étangs n'est pas innocent: l'eau immobile reflète, dédouble comme un miroir. Et ce n'est pas un hasard si les miroirs dans la chambre d'Alexis sont désignés par un adjectif qui se réfère normalement à l'eau: «troubles, comme si des haleines en avaient terni la glace» (AX 33). Les haleines, d'ailleurs, sont aux miroirs ce que le brouillard est aux étangs, et le renvoi au monde intérieur d'Alexis suit immédiatement cet analogisme: «Puisque quelque chose de si grave avait eu lieu en moi...» (AX 33).

Pour ce qui est de la sonorité, les étangs et les eaux stagnantes en sont la négation, l'association se produit plutôt du côté du silence que de celui du bruit et du son. En effet, le secret d'Alexis n'a pas trouvé le moyen de s'exprimer jusqu'à présent; même la musique, chargée plus tard d'exprimer ce silence, a dû être abandonnée. Le texte contient une dynamique intéressante qui souligne le rapport entre la musique et l'eau (par la médiation du silence) au point qu'il devient impossible de considérer séparément ces deux réseaux.

Immédiatement après l'image des étangs assimilés au ciel, Alexis compare la paix au silence puisqu'ils ne sont «jamais qu'une surface» (AX 11) de quelque chose qui frémit et vit et profondeur et qui ne permet la tranquillité que dans la mesure où on l'ignore: «cette ignorance, que nous appelons la paix» (AX 11). L'existence familiale d'Alexis, «si austère, était froide en surface» (AX 21), d'une froideur probablement générée par le silence. Et le silence d'une chose tue évoque (c'est une identification atténuée: «On dirait qu'il s'agit») «une

<sup>41</sup> Voir V. DECROOS, art. cit., p.470-471.

<sup>42</sup> Rappelons-les: les «étangs qui s'efforcent de remonter en brouillard» (AX 11) et le «brouillard de désir» (AX 24).

matière congelée, de plus en plus dure et massive» (AX 16)<sup>43</sup>. Déjà, avec le participe passé «congelée», on introduit par négation l'idée de liquidité liée au silence. Et si, quelques lignes plus loin, on prête une matérialisation non identifiée au silence<sup>44</sup>, c'est ensuite que l'image se définit davantage puisque les trois thèmes de comparaison sont alors présents:

Il fallait une musique [...] adhérent au silence et finissant par s'y laisser glisser  
(AX 16).

Deux états d'un même comparant sont mis en jeu: le silence comme matière congelée<sup>45</sup> si la musique y adhère; comme élément liquide si, ensuite, elle peut y glisser, c'est-à-dire y pénétrer. La construction laisse les deux alternatives, tout comme les deux participes présents «adhérent» et «finissant» traduisent, par leur mode, la continuité et la douceur d'un mouvement naturel.

Le passage de la musique au silence et vice versa, succession naturelle qui n'exclut pas l'identification, est exprimé par une autre image qui relève précisément du domaine liquide:

Il m'a toujours semblé que la musique ne devrait être que du silence, et le mystère du silence, qui chercherait à s'exprimer. Voyez, par exemple, une fontaine. L'eau muette emplît les conduits, s'y amasse, en déborde, et la perle qui tombe est sonore. Il m'a toujours semblé que la musique ne devrait être que le trop-plein d'un grand silence. (AX 49).

Le silence et la musique sont donc comparés au même élément, l'eau, et, dans cette image, la fontaine ne serait que l'instrument d'où sort la mélodie. La dernière phrase suggère que c'est du silence que prend naissance la musique; le lien avec l'état d'âme d'Alexis est aisément reconstituable: le silence forcé auquel le contraint son secret ne peut s'exprimer que par la musique. Le silence englobe tout: même la lecture que Monique et lui faisaient ensemble était l'expression de «deux silences accordés» (AX 58). Il n'est donc pas perçu comme un manque, une privation de l'élément sonore, ni comme une pause, mais plutôt comme une situation qui se déstabilise dans l'excès. Or, l'expression de son silence est confiée à la musique parce que «nous ne savons jamais ce que va nous dire une musique qui finit [...] la musique nous parle de possibilités sans bornes» (AX 66)<sup>46</sup>. D'ailleurs, le pouvoir communicatif de la musique a été découvert très tôt par Alexis bien que, d'emblée, ce pouvoir l'eût «presque terrifié» (AX 16). Il devra comprendre par la suite que, jusqu'à un certain moment, le seul moyen d'épanouissement de son être sera fourni par la musique. Mais la vie ne se résume pas à cela:

<sup>43</sup> Une autre image du même champ sémantique confirme la cohérence du réseau: l'aveu qu'Alexis a failli faire à sa mère dans l'obscurité d'un soir, en brisant un silence lourd, «allait couler hors de [lui], involontairement, à la façon des larmes.» (AX 37).

<sup>44</sup> «Woroïno était plein d'un silence», «il fallait quelqu'un pour exprimer ce silence [...] pour ainsi dire le faire chanter» (AX 16): la matérialisation glisse vers la personnification, ou s'exprime par paradoxe: AX 49.

<sup>45</sup> Voir plus haut, la similitude à la p.16 du récit.

<sup>46</sup> L'attribution de qualités humaines à la musique s'était déjà présentée dans une similitude («cette musique nouvelle, qui battait en moi à la façon d'un cœur», AX 28) générée par une sensation physique, et se manifestera encore vers la fin du récit, lorsque Alexis dit que les sons dorment dans le clavier, et que «la forme des notes invisibles» peut être «palpée sur les claviers sonores» (AX 74). La sensation physique des notes sensibles au toucher est perceptible grâce aux mains qui peuvent, de la même manière, «effleurer le silence comme pour l'inciter à se révéler en accords» (AX 74).

«notre âme, je suppose, n'a qu'un clavier restreint, et la vie a beau faire, elle n'en obtient jamais que deux ou trois pauvres notes» (AX 24). La vie joue sur le clavier de l'âme, mais c'est la chair qui donne corps aux sons puisque «l'âme et la chair ne sont pas séparables, [...] l'une contient l'autre, comme le clavier contient les sons» (AX 66). Dans ce «monde d'harmonie» (*Ibid.*) où Monique n'a pas d'accès, «la musique est l'univers de l'âme» (*Ibid.*)<sup>47</sup>; mais, à cause de l'effacement du corps, Alexis comprend qu'il a jusqu'alors réduit son âme «à une seule mélodie, plaintive et monotone»; il avait fait de sa vie du «silence, où ne devait monter qu'un psaume» (AX 74). Le référent de ce psaume est à chercher dans l'inconscient du texte puisqu'il n'est que le retour d'une image qui marque une cohérence révélatrice: en effet, dans ce cas, il faut remonter au passage où l'histoire de Monique est comparée à ce même mot de «psaume» renvoyant à un chant religieux (AX 57). La présence de sa femme dans la vie d'Alexis devient donc comme un psaume qui monte dans le silence et dans lequel il cherchait la tranquillité qui avait caractérisé l'existence de son épouse.

Ces analogismes se posent comme les deux premiers termes d'un syllogisme (eau = silence, silence = musique) dont la conclusion naturelle (eau = musique) déjà introduite par le parallélisme de la fontaine (AX 49), s'enrichit et se définit grâce à d'autres images:

Elle [la musique] emplissait l'infirmerie, elle me roulait sous elle comme dans le bercement d'une lente houle régulière, voluptueuse, à laquelle je ne résistais pas, et pendant un instant je me sentais calmé. (AX 28)<sup>48</sup>.

Avant de confier aux arpèges l'aveu de son penchant sexuel, lorsqu'il se met au piano pour être «désaltéré» (AX 73) par la musique, il choisit «les morceaux les plus calmes, de purs miroirs d'intelligence», puisqu'il «craignai[t] la musique trouble». L'emploi métaphorique de ce dernier adjectif, qui renouvelle l'association entre la musique et l'eau, rappelle également les «miroirs troubles» (AX 33) de la chambre d'Alexis. C'est encore une fois dans l'inconscient du texte, à travers l'attribution de la même signification métaphorique aux mêmes adjectifs, que les différentes images se trouvent liées l'une à l'autre.

La qualité liquide de la musique n'est qu'indirectement impliquée dans cette autre image:

La musique me transporte dans un monde où la douleur ne cesse pas d'exister, mais s'élargit, se tranquillise, devient tout à la fois plus calme et plus profonde, comme un torrent qui se transforme en lac. (AX 49).

C'est la musique qui transforme la douleur: elle la transporte dans le monde aquatique qui lui appartient à juste titre; par manque de musique, la joie même se «dessèche» ou se «congèle» (AX 66). La musique peut permettre aux hommes d'entrer en eux-mêmes: voilà pourquoi les gens qui vont au concert «se retrempe[n]t dans ce qu'ils sont» (AX 50), la musique leur offre la possibilité d'entrer en contact avec leur essence la plus intime.

<sup>47</sup> Voir aussi: «remontant de pensée en pensée, d'accords en accords, vers mon passé le plus intime» (AX 73).

<sup>48</sup> Voir aussi: «votre voix trempée de silence» (AX 58). Et encore: «je jouais vaguement, laissant chaque note flotter sur du silence» (AX 73); «Abandonnant mon âme au sommet des arpèges, comme un corps sur la vague quand la vague redescend, j'attendais que la musique me facilitât cette retombée prochaine vers le gouffre et l'oubli» (*ibid.*).

Une dernière image générée par la musique présente des liaisons avec d'autres réseaux; la complexité de cette image est due à l'imbrication de deux métaphores:

Le rythme suit la montée du trouble intérieur: cette auscultation est terrible, quand le cœur bat trop vite. Ce qui, maintenant, naissait de l'instrument où, pendant deux années, j'avais séquestré tout moi-même, ce n'était plus le chant du sacrifice [...] (AX 74).

C'est le moment où Alexis exprime son secret par sa musique. La première image est une métaphore *in praesentia* par juxtaposition: le rythme est celui de l'«art» (la musique) et de la «vie» (AX 74), et l'auscultation est l'attention qu'il a prêtée à son penchant considéré comme une maladie. Mais cet «instrument» dont joue Alexis et qui désigne littéralement le piano est aussi ce «cœur» de la phrase précédente: c'est un aveu qui 'naît du cœur' pour employer une expression figée<sup>49</sup>, et l'instrument d'où sort sa haine ne peut être que son cœur.

Le choix du verbe «séquestré» constitue le point de liaison avec un autre réseau, relatif à la lutte d'Alexis contre son homophilie, qui sera examiné plus loin.

La musique joue donc un rôle capital en tant que véhicule de la prise de conscience d'Alexis, et cette musique est constamment comparée à l'eau. Il faut donc se demander la raison d'une telle identité qui est tout autre qu'anodine. Alexis est un musicien, et la musique est évidemment son moyen d'expression privilégié - la cohérence de tout personnage yourcenarien ne saurait transgresser cette règle implicite. Mais si chaque image cache la cohérence d'un personnage, on y trouve également, la plupart du temps, les assises d'une vision du monde. Tel est le cas de cette identification. L'eau, pour Yourcenar, joue un rôle capital dans l'acceptation de l'existence, elle seule se fait le symbole d'une harmonie retrouvée entre l'homme et la nature, c'est à dire, dans ce cas spécifique, entre l'homme et *sa* nature. J'évoquerai en passant l'épisode du bain de Zénon dans la mer, comme élément confirmatoire, de façon bien synthétique, de ce que je viens d'affirmer.

## *2.4 La maladie*

La douleur peut s'apaiser grâce à la musique, mais elle reste néanmoins présente dans la vie d'Alexis pour des raisons physiques aussi bien que psychiques. C'est la maladie de son désir, du moins celle qu'il désigne comme telle, qui génère tout un réseau analogique. Le champ sémantique de la maladie pour désigner son penchant sexuel possède une assez vaste extension terminologique par rapport aux autres réseaux. À côté du terme «maladie» tout court, on trouve: «maladie contagieuse» (AX 26), «accès» (AX 27), «malaise» (AX 27-28), «fièvre» (AX 32), «plaie» (AX 47). Même ses actions ont la valeur de «symptômes» (AX 45)

---

<sup>49</sup> Le battement du cœur avait déjà constitué le comparant pour la musique, une musique toute intérieure qui n'est rien d'autre que l'expression du désir homosexuel (voir AX 28).

que produit une «nature» malade. Ce sont aussi ses «pensées» ou ses «hantises» qui lui transmettent un poison qui n'infecte que l'âme<sup>50</sup>.

À la base de ce réseau il y a évidemment sa cause première, à savoir l'homosexualité d'Alexis:

Je sais qu'il y a des noms pour toutes les maladies, et que ce dont je vous parle passe pour être une maladie (AX 18).

Le choix de la maladie comme comparant privilégié pour l'homophilie naît d'abord de la coutume sociale qui la désigne de cette façon. Ici, en effet, le tour de la phrase «passe pour être» révèle une prise de distance de la part d'Alexis, l'identification lui étant imposée de l'extérieur. Il n'est donc pas contradictoire que, même dans cet excès de métaphores médicales, il déclare une ligne plus loin ne pas être sûr «d'être un malade» (AX 18). L'emploi de l'article indéfini indique que, dans ce cas spécifique, la condition de malade serait ressentie comme un état permanent de la personne, et non comme un moment transitoire qui peut se résoudre dans un délai plus ou moins court.

Il s'agit en tout cas d'une maladie bien métaphorique, s'il peut affirmer posséder «une nature malade» (AX 21): ce terme englobe aussi bien la constitution physique que la conscience morale de notre protagoniste. Ensuite l'image devient plus poignante et, quand il commence à en soupçonner la présence en lui, la réaction émotive est plus forte:

C'était comme si je venais de découvrir une maladie contagieuse qui s'étendait autour de moi; et, bien que j'affirmasse le contraire, je sentais qu'elle pouvait m'atteindre. (AX 26).

Elle semble ici lui venir des choses qui l'entourent, de l'extérieur: image qui est donc en pleine contradiction avec le constat d'une nature malade. C'est bien là une caractéristique de son aveu, celle de se corriger constamment, d'ajuster chaque affirmation par de petites touches successives.

Comme on l'a déjà dit, le terme d'homosexualité n'est jamais employé, son évocation n'est confiée qu'aux métaphores, aux similitudes et aux périphrases que, bien entendu, je n'ai pas prises en considération ici; leur importance dans le texte est liée à leur pouvoir évocateur, mais leur utilisation en dit plus long que le mot propre. Mais comme tous les autres analogismes qui trouvent leur source immédiate dans le microcosme où vit Alexis, celles de ce réseau n'enfreignent pas la règle. En effet la maladie n'est pas seulement présente comme comparant dans les images, elle est une constante de la vie d'Alexis: sa faiblesse physique l'a habitué à vivre avec des troubles de santé plus ou moins psychosomatiques. Mais à un moment donné, lorsque ses désirs deviennent obsessionnels, Alexis tombe véritablement malade, bien que lui-même attribue «une cause sentimentale» à sa souffrance (AX 27). Cette maladie généralise ce qui ne devrait être qu'un épisode désagréable mais passager:

---

<sup>50</sup> Voir aussi les images suivantes: «une pensée qui ne me quittait plus m'empoisonna tous les contacts» (AX 27); «J'étais comme un fiévreux [...]» (AX 31); «Je trouvais, dans les pensées les plus innocentes, le point de départ d'une tentation; je n'en découvrais pas une seule qui demeurât longtemps saine;» (AX 45); «On eût dit que cette plaie [son homosexualité], fermée trop vite, se fût rouverte dans l'âme et finit par l'empoisonner.» (AX 47).

Je me disais que la vie serait éternellement ce mur gris, ces voix rauques, et ce malaise d'un trouble caché. (AX 27-28)

En effet, à ce moment-là, il ne voit pas de solution, et il en vient à désirer la mort.

Or, on a vu que la première réaction d'Alexis à la découverte, par le truchement d'une gravure, du pouvoir communicatif de la musique avait presque été la terreur (AX 16). Il éprouve le même sentiment de crainte, peut-être un peu moins violent, en découvrant son homosexualité:

Je crus être indigné. [...] Je sais maintenant que c'était la peur. (AX 26).

La référence à cette crainte se fait à l'intérieur du réseau sémantique de la maladie: «l'objet de cette peur fut précis», c'est la «maladie contagieuse» que l'on vient de citer.

La 'maladie' et la musique génèrent donc au premier abord la même réaction émotive<sup>51</sup>. En fin de compte c'est le désir homosexuel d'Alexis, dont il craint même les métamorphoses<sup>52</sup>, qui constitue le trait d'union entre les réseaux sémantiques. Et c'est justement à travers cette correspondance que son penchant sexuel perd la négativité liée à la maladie. Il dit, d'abord:

Toute ma vie, la musique et la solitude ont joué pour moi le rôle de calmants (AX 28),

où la dénotation pharmacologique du terme «calmant» pose la musique du côté opposé à la maladie et à la fièvre. Ensuite, quand il raconte à Monique sa première expérience homosexuelle, la musique s'assimile au contraire à la fièvre de l'exaltation amoureuse:

Puis, un matin, il [l'ami] ne vint plus. Ma fièvre tomba: ce fut comme un réveil. Je ne puis comparer cela qu'à l'étonnement produit par le silence, quand la musique a cessé. (AX 32).

Cette image est extrêmement rationalisée: la présence du verbe «comparer» la montre en tant que mécanisme tout à fait conscient, mais réalisé à postériori. Alors, l'exaltation du désir arrivait à tout emporter, même ce qui auparavant servait à l'apaiser.

Mais la maladie s'étend petit à petit à d'autres personnages. En ce qui concerne ses sœurs, à travers lesquelles Alexis a appris à aimer, l'identification amour-maladie est immédiatement présentée:

Toutes, je pense, avaient déjà leur amour qu'elles portaient au fond d'elles-mêmes, comme plus tard, mariées, elles ont porté leur enfant ou la maladie dont elles devaient mourir. (AX 21)

C'est une nouvelle tentative pour présenter son penchant sexuel comme inévitable, l'amour-maladie faisant partie d'un patrimoine génétique. Mais plus tard, lorsque son homosexualité

<sup>51</sup> Il ne faut pas oublier que le lien entre la musique et la maladie, outre qu'il est émotif, relève également d'un épisode du récit: Alexis, dans l'infirmerie du collège, sent monter en lui une musique qu'il compare au battement d'un cœur, et qu'il attribue enfin à ses «artères» qui «battaient trop vite» (AX 28).

<sup>52</sup> Rappelons la peur qu'Alexis éprouvait lorsqu'il était enfant pour les étangs (AX 11), autres avatars de son désir inexprimé (AX 47); s'il dit d'avoir «confondu toute [s]a vie le désir et la crainte» (AX 32), c'est à la fin du récit (AX 73) qu'il avoue clairement d'avoir «peur» de sa «vie passionnée».

cesse peu à peu d'être définie comme une maladie, ce terme peut avoir une référence plus vaste; Monique en est atteinte aussi («nous n'étions plus que deux malades s'appuyant l'un sur l'autre», AX 66), parce qu'elle partage, de la vie de son époux, du moins le côté mélancolique. Mais la princesse Catherine, personnage dépourvu de facettes qui choisit la beauté par incapacité à comprendre la profondeur du sordide, reste immunisée dans la mesure où elle s'éloigne de la maladie et de la pauvreté<sup>53</sup>, comme d'un écœurant manque de goût.

Si la maladie se référait tantôt au penchant sexuel, tantôt à la faiblesse physique, la guérison, elle, n'est mise en cause que dans la perspective de l'homosexualité<sup>54</sup>. Au début du récit, la possibilité d'une guérison offerte par la sincérité est encore envisagée (AX 10); mais, à la fin, une négation tautologique de celle-ci ôte tout espoir:

Je me disais que ma vie était à refaire et que rien ne guérit, pas même la guérison. (AX 73).

Ce sera seulement l'acceptation du corps qui pourra effacer la maladie, et il y parvient finalement, lorsqu'il refuse «un déni de soi si proche de la démence» (AX 75). Alors ce corps, jadis lieu *haï* où se cristallisait son désir maladif, devient l'objet d'une telle réflexion:

Mon corps, qui me guérit d'avoir une âme. (AX 75).

## *2.5 La culpabilité*

La convention sociale, qui est en partie la base du lien entre la maladie et l'homosexualité, peut également expliquer l'association entre celle-ci et le sentiment de culpabilité. Et, comme l'homosexualité n'était une maladie que pour les autres, ce n'est que pour se «conformer à l'usage» (AX 12) qu'il utilise le terme de «faute» (*ibid.*). On est ici encore au début de la lettre, et rien n'est moins clair que le référent de ce vocable. Il ne devient compréhensible que par la suite, lorsque toute une série de termes à connotation morale, tels que «faute» (AX 23, 32, 34, 35, 46, 47, 59, 75), «contagion morale» (AX 23), «péché» (AX 29, 32, 34, 62), «vice» (AX 34) vont désigner son homosexualité; «coupable» (AX 10, 12, 18, 20, 27, 47, 53, 61) et «complice» (AX 34, 35) ou «complicités» (AX 42, 45), renvoient tantôt au protagoniste et à son désir, tantôt à ses partenaires<sup>55</sup>, laissant croire au lecteur qu'Alexis

<sup>53</sup> «la pauvreté, comme la maladie, étaient des choses laides dont elle se détournait.» (AX 53).

<sup>54</sup> Les images suivantes en sont l'exemple: «l'une me guérissait de l'autre [l'homosexualité et la mort], et aucun raisonnement ne me guérissait des deux.» (AX 27); «Une guérison [de son homosexualité vue comme une maladie] plus lente me sembla moins précaire» (AX 45); «On se croit guéri du désir, mais la convalescence est une rechute» (AX 51); «je comprenais que seul je ne guérirais plus. À cette époque, je voulais guérir» (AX 60).

<sup>55</sup> Parallèlement, au moins dans un cas, le mot «vertu» (AX 65) implique métaphoriquement l'abstention des rapports homosexuels. Et le concept de pureté (AX 23, 26, 47, 64) s'oppose souvent à la faute. Le silence aussi - c'est-à-dire l'aveu manqué - devient une faute (AX 15). L'antonyme le plus fort des termes de ce champ

assume pleinement la responsabilité morale de ses actions. Si cela est vrai, en partie, il faut néanmoins remarquer l'évolution des référents de ces termes au long du récit, qui oblige à rectifier la vision morale du protagoniste. Dès le début, deux oxymores, joints à une métaphore, rendent compte en termes saisissants de sa double attitude à l'égard de son penchant:

Les gens qui parlent par oui-dire [...] ne savent pas combien la pureté peut contenir de trouble; ils ignorent surtout la candeur de la faute. (AX 23).

Alexis se fait en quelque sorte le porte-parole d'une attitude sociale qu'il assume sans la partager: voilà alors que son expression devient oxymorique. Elle s'explique aisément par la valeur du terme «pureté» qui, ici, indique uniquement la chasteté, la continence, qui peut bien sûr s'accompagner de pensées impures. Ainsi les «larmes» publiques lui semblent «une sorte de péché» (AX 29) dans la mesure où elles sont le signe d'un excès de sensibilité. Les mécanismes de la contrainte sociale interviennent pesamment dans le choix lexical d'Alexis. C'est à ce niveau qu'agit le mécanisme de censure dont on a déjà parlé: l'affleurement à la conscience de son désir implique toute une série de restrictions qui le rendent acceptable: dans le cas de ce réseau il s'agit bien évidemment de restrictions morales qui imposent la connotation négative de son homosexualité.

Le contrôle de la morale s'exerce bien plus rigoureusement lorsqu'Alexis se pense par rapport à autrui; cela n'empêchera pas l'idée de plaisir d'affleurer quelquefois:

depuis que je m'étais juré de ne plus la [la faute] commettre, je regrettais un peu moins de l'avoir une fois goûtée. (AX 34).

«Commettre» s'oppose de façon évidente à «goûtée» qui évoque tout le plaisir physique lié à cette faute.

Dans la deuxième moitié du récit on assiste à une évolution dans le réseau des images liées à la culpabilité. À mesure que sa réflexion se développe, les analogismes s'enrichissent de connotations de plus en plus sombres de culpabilité. Dès qu'Alexis, par lâcheté, entraîne Monique inconsciente de sa lutte intérieure, sa faute devient un «crime» (AX 61)<sup>56</sup> parce qu'il vole l'avenir de sa femme<sup>57</sup> et même le peu de vertu qu'il possède deviennent les «complices» (AX 61) de son inexorable mensonge. Mais le référent du terme métaphorisé n'est plus, dans ce cas-là, son désir sexuel; c'est plutôt son attitude mensongère à l'égard de sa femme. Quand c'est le rapport à autrui qui est en cause, les analogismes s'appuient sur des termes émotivement plus saisissants. Cette faute d'omission n'acquiert une connotation totalement négative que par l'injustice commise envers un autre individu («Vous étiez le seul être devant qui je me jugeais coupable», AX 76); et puisque ses frères accomplissent la même faute à son égard en lui taisant la mort de leur mère, il leur prête la même intention criminelle: «il

---

sémantique est sans doute le terme de «salut» (AX 60) qu'Alexis n'envisage que dans la perspective d'un mariage avec Monique.

<sup>56</sup> Le verbe «incriminer» est déjà employé dans la première partie du roman: «J'ai beaucoup entendu incriminer leur influence [des livres]; il serait aisé de m'en prétendre la victime» (AX 23); «Je n'ai pas incriminé les livres» (AX 25), mais c'est afin d'exclure cette possibilité qu'il en parle.

<sup>57</sup> «Je volai votre avenir» (AX 61).



semblait qu'on m'eût volé quelques semaines de douleur» (AX 51), bien que d'une façon moins directe que lorsqu'il la retrouve en lui.

D'abord mis en relation avec l'homosexualité du protagoniste, le référent de la culpabilité glisse peu à peu vers le regret d'une omission: «je vous demande pardon - ce sont les derniers mots d'Alexis - le plus humblement possible, non de vous quitter, mais d'être resté si longtemps.» (AX 76). À la fin de la confession, son penchant n'est plus considéré comme une faute. Il semble que l'aveu lui-même ait permis de l'exorciser.

Les nuances de ce réseau sémantique, dont d'autres se sont occupés avant moi<sup>58</sup>, sont, dans ma perspective, encore plus intéressantes, parce qu'elles permettent de signaler un point commun des analogismes du récit. La notion de culpabilité n'est jointe à un mouvement de chute vers le mal que dans un seul analogisme, où Alexis exprime sa faute d'omission envers sa femme; en évitant de rompre les fiançailles, il dit:

Je me laissai glisser, je ne dis pas vers ce bonheur (mon amie, nous ne sommes pas heureux), mais plutôt vers ce crime. Le désir de bien faire me conduisit plus bas que les pires calculs (AX 61).

Les analogismes où il est question de chute<sup>59</sup> se réfèrent, plus ou moins clairement, au penchant d'Alexis qui est incapable d'y résister. Cela ne surprend guère, vu l'atmosphère de culpabilité dans laquelle baigne le récit. Mais rappelons que le référent de la faute évolue au cours du récit, et si au début il désigne l'homosexualité du protagoniste, à la fin il se réfère au silence dont, seul, Alexis se sent coupable. Le terme le plus explicite lié à la culpabilité subit une évolution vers le positif. On peut en dire autant des connotations qui caractérisent le désir homosexuel, et sa volonté irrésistible de l'avouer, dans les images que l'on avait examinées dans les réseaux précédents, l'idée de chute était déjà impliquée: le «ciel gris» (AX 11), le «fruit» (AX 31) et la «perle» d'eau (AX 49) évoquant tous, directement, ou par analogismes successifs, le penchant homosexuel d'Alexis. À la fin, pourtant, la «retombée prochaine vers le gouffre et l'oubli» (AX 73) ne concerne plus l'abandon au plaisir, mais se réfère à cette résolution de se «laisser mourir» parce qu'il est incapable de résister à sa nature. Au contraire, lorsqu'il cesse de mépriser sa vie passée, lorsqu'il est le plus proche de l'accepter, il «remont[e], de pensée en pensée, d'accords en accords, vers [son] passé le plus intime et le moins avoué» (*ibid.*).

Ce que le réseau sémantique en question nie subtilement, à savoir l'immoralité d'Alexis, pour qui, à la fin, la faute ne consiste plus que dans le silence, est impliqué également par le dénominateur commun d'autres analogismes. Dans un récit aux fortes implications morales comme celui-ci, l'évolution d'un état d'âme se lit avec cohérence dans tous les aspects du texte.

<sup>58</sup> Voir M. DELCROIX, *Marguerite Yourcenar et l'obsession de la faute justifiée*, «La Licorne», 20, (1991), pp. 145-152.

<sup>59</sup> Voir aussi: «rechutes misérables» (AX 47).

## 2.6 La lutte

Le paradoxe se présente nettement dans une image qui entame la transition vers un autre réseau: si les vertus sont des complices, les «défauts sont parfois les meilleurs adversaires que nous opposons à nos vices» (AX 35). L'image qui régit ce réseau, et qui peut également expliquer la personnalité du protagoniste d'*Alexis*, est celle du «personnage en lutte avec la vie» (AX 46), pour pouvoir mener une existence plus libre qui soit en harmonie, non pas avec un milieu social restreint, mais avec la nature de l'homme.

Dans *Alexis ou le Traité du Vain Combat*, les termes de ce réseau relèvent du domaine militaire: le mot «combat» est déjà présent dans le sous-titre et, dans le texte, on parle d'«adversaires» (AX 35) aussi bien que de «victoire» et de «défaite» (*Ibid.*), ou de «conquête» (AX 67)<sup>60</sup>. Or, on a vu au début de cette analyse qu'*Alexis* considérait la vie, et en particulier la sienne, non comme un état, une propriété, mais comme une entité en soi, différente de sa personne; la personnification de cette entité, ce dédoublement inconscient de la personnalité créée, à côté du protagoniste, un personnage qui est *Alexis* tout en ne l'étant pas. Cette double caractérisation d'étrangeté et d'identité est déjà exprimée par l'attribution de la majuscule au pronom tonique de la première personne: «l'être que je suis forcé d'appeler Moi» (AX 46), comme si ce «Moi» était un nom propre désignant un individu distinct de l'autre «moi» qui se réfère à *Alexis*. Il en vient même à le désigner clairement comme une troisième personne:

je puis parler de lui [le Moi] comme je ferais d'un étranger; je ne comprends pas quelles raisons m'en font le prisonnier. Et le plus terrible peut-être, c'est que les autres ne connaîtront de moi que ce personnage en lutte avec la vie. Ce n'est même pas la peine de souhaiter qu'il meure, puisque, lorsqu'il mourra, je mourrai avec lui. (AX 46).

Il a déjà perdu, au moment où il écrit la lettre, cet espoir de s'enfuir qu'il avait manifesté plus haut:

Je pensais à une sujétion bien pire, dont j'espérais me délivrer en partant. (AX 37);

il a perdu également l'illusion d'une victoire sur lui-même qu'il a eue à un certain moment de la période vécue à côté de Monique, où il commence à croire qu'il s'est «conquis» (AX 67).

Toute la vie d'*Alexis* a donc été ce combat («Je continuais à lutter», AX 45) contre ses instincts charnels refoulés, mais néanmoins si concrets qu'ils se personnifient en un «étranger». Cet 'autre que lui' est si puissant qu'il arrive à l'emprisonner («C'est assez d'être le prisonnier d'un instinct», AX 42). Le sentiment de peur n'est plus qu'une conséquence logique: «j'eus peur de mon corps» (AX 45)<sup>61</sup> et il en vient à n'avoir plus de place où il puisse se sentir sûr: «je n'eus plus d'asile» (*Ibid.*). Il se sert de tous les moyens dont il dispose pour réprimer

<sup>60</sup> Voir, à ce propos, les images suivantes: «c'était une défaite, et qui présageait l'autre» (AX 46); «Je vainquis. À force de rechutes misérables et de plus misérables victoires» (AX 47); «je m'étais efforcé de me reconquérir sur moi-même.» (*Ibid.*); «Rien n'égale la douceur d'une défaite qu'on sait définitive.» (AX 75).

<sup>61</sup> Souvenons-nous de la peur des étangs de Woroiño, du pouvoir communicatif de la musique, de la maladie contagieuse et, enfin, de son corps.

ses instincts: il se condamne «à l'absolue solitude des sens et du cœur» (AX 39), il emploie «l'ambition» pour «fouetter son âme» (AX 49), il s'enferme chez lui et, évoquant l'image classique du prisonnier, va et vient dans sa chambre-cellule (AX 46). En se servant de la «morale humaine» comme d'«un grand compromis» (AX 68), il entraîne même son épouse dans cette prison qu'est devenue la maison où ils vivent<sup>62</sup>.

Parmi les analogismes qui font partie de ce réseau, il en existe un qui permet d'établir une liaison avec le champ sémantique de la maladie: quand Alexis sent resurgir en lui l'instinct homosexuel, il traduit ainsi son sentiment:

une inquiétude physique s'était glissée en moi, une fièvre, des insomnies,  
contre lesquelles je luttais et dont j'accusais l'automne. (AX 73).

Mais, finalement, l'acceptation de la défaite comme fin de la lutte est ressentie positivement:

Rien n'égale la douceur d'une défaite qu'on sait définitive (AX 75)<sup>63</sup>.

S'il ne craint pas la défaite c'est parce que, paradoxalement, elle est une victoire dans la mesure où l'accepter représente pour Alexis une victoire sur lui-même; en effet il se rend compte amèrement, après avoir renoncé à une occasion de péché, que «[s]es victoires sur [lui]-même n'étaient qu'une autre défaite» (AX 35). Il reste donc, jusqu'au bout, victime:

La vie m'a fait ce que je suis, prisonnier (si l'on veut) d'instincts que je n'ai  
pas choisis (AX 75).

Il doit en être ainsi, puisque ce livre clôt une phase de la vie d'Alexis où il ne pouvait jouer qu'en perdant. Dès ce moment, le jeu peut prendre une autre allure, mais ce sera dans un autre texte qu'il faudra la chercher.

## *2.7 La victoire dans la défaite, la vie dans la mort*

La victoire sur lui-même a lieu avec la défaite de sa volonté. Trouver sa réalisation dans l'acceptation de l'état de victime signifie accepter le paradoxe en tant que principe

---

<sup>62</sup> «ces pièces encore nues, où nos deux existences seraient emprisonnées» (AX 67).

<sup>63</sup> L'attribution de la douceur à la défaite avait constitué le trait d'union entre l'amour et la mort: «Ma façon de concevoir la mort ne différait guère de mes imaginations sur l'amour: j'y voyais une défaillance, une défaite qui serait douce» (AX 27). Ces deux obsessions, de l'amour et de la mort, qui se présentent à son esprit l'une après l'autre pendant sa maladie et qui sont associées à la fois à la maladie, aux pansements ou aux soins, reçoivent même dans cette image une double connotation. La négativité des mots «défaillance» et «défaite» est corrigée par l'adjectif «douce», qui présente une nuance positive malgré l'atténuation fournie par la proposition relative et le verbe au conditionnel. Ces analogismes sont donc toujours chargés d'une double valeur affective dont l'une relève de l'influence des moeurs sociales et l'autre de la sensibilité personnelle du protagoniste.

régulateur de la vie. Il est alors moins surprenant de trouver des images qui, non seulement lient strictement la naissance à la mort, mais les identifient l'une à l'autre. C'est une étroite conjonction que le narrateur conçoit comme faisant partie de l'essence de la femme, qui sait porter en elle une maladie mortelle ou un enfant (AX 21); et de la comparaison, il passe ensuite à exprimer le même concept dans une métaphore qui ne laisse plus aucun doute:

Bien des femmes, je suppose, aux jours anciens de ma famille, s'étaient couchées là pour attendre leur enfant ou leur mort, et la mort n'est peut-être que l'enfantement d'une âme. (AX 69).

Ces deux images illustrent un concept qui revient, de façon obsédante, sous forme d'image, dans tous les textes yourcenariens; un concept qui explique le rapport d'Alexis avec la vie, non la vie particulière et individuelle, mais l'existence humaine. C'est à cette identification qu'aboutissent tous les réseaux d'images du récit, identification qui constitue en quelque sorte le comble du paradoxe. La personnification de la vie, qui avait ouvert la réflexion d'Alexis, a un point de conjonction avec cette image, et ce n'est pas un hasard si ce lien se noue à la fin du texte:

La vie venait de l'arracher [l'enfant d'Alexis] aux chaudes ténèbres maternelles: il avait peur, je pense, et rien, pas même la nuit, pas même la mort, ne remplacerait pour lui cet asile vraiment primordial, car la mort et la nuit ont des ténèbres froides, et que n'anime pas le battement d'un cœur. (AX 70-71).

Ces deux analogismes suggèrent que le lien entre la mort et la naissance s'opère à un autre niveau que celui de la vie, scandée par ce rythme du temps dont le «battement du cœur» est la métamorphose. C'est au niveau de l'éternité qu'elle s'opère. Ici, sur la terre, l'homme n'a plus d'asile (AX 45) parce que la vie l'entraîne dans le temps.

Ce qu'Alexis laisse derrière lui est aussi un moyen d'expression qui ne lui appartient plus; ce sera d'une autre façon qu'il parviendra à l'épanouissement de son être. Ce récit, donc, commencé avec une réflexion sur la vie, se clôt sur des images qui lient la naissance à la mort. Rien ne semble plus approprié pour résumer, en fin de texte, le parcours suivi. La nouvelle naissance d'Alexis, la naissance à sa vie authentique, se fait au prix d'une mort. *Alexis* est donc le récit d'une mort accomplie. Ainsi n'est-il pas surprenant, - ni décevant - que ce récit ait l'air d'une «préface - une longue préface à un livre qui n'a pas été écrit»<sup>64</sup>. On dirait que l'objectif du texte est précisément de donner cette impression d'inaccompli, de récit à faire: la vie même de son protagoniste reste à faire.

---

<sup>64</sup> C'est l'un des jugements qu'avait émis E. JALOUX dans un des premiers comptes rendus du livre, paru dans *Les Nouvelles Littéraires*, le 29 avril 1930.

## 2.8 *Sous le signe de la censure*

Avoir choisi de terminer cette analyse avec un réseau si richement représenté dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar<sup>65</sup> peut sembler un artifice rhétorique: il l'est si peu que ce final en «pointe» ne m'empêchera pas de poser un regard d'ensemble sur les analogismes de l'œuvre, au risque de détruire un effet qui me semble créé par l'œuvre elle-même.

À travers les analogismes se dessine avec plus de précision la figure d'un personnage qui, pour être crédible, pour avoir droit d'existence, a dû se soumettre aux rigueurs de la censure. Ainsi les deux mécanismes qui régissent les réseaux analogiques éclairent les bases du personnage: d'une part, l'impérieuse et systématique concrétisation de l'abstrait est ce qui pousse le protagoniste à parler, ou mieux à écrire; ce qui normalement se cache à la vue est devenu en lui si imposant, si "concret", qu'il ne peut plus le cacher. Les analogismes rendent compte donc de cette concrétisation. Par ailleurs, elle a aussi la fonction de ramener le penchant d'Alexis à la normalité rassurante du paysage environnant. De l'autre côté, pour que son désir puisse effectivement arriver à la surface, être exprimé en somme, il doit doubler la censure morale qui, avant d'être sociale, est interne à Alexis. Pour ce faire, il faut qu'il se présente comme déréalisé, évanescent: d'où la série d'analogismes qui transposent le concret en abstrait. Évidemment, les réseaux de la maladie, de la culpabilité et de la lutte s'expliquent aussi par le même mécanisme de censure qui ne permet à Alexis de parler de son propre désir qu'à travers sa condamnation, condamnation qui concerne le corps et l'âme aussi bien en eux-mêmes (maladie et sentiment de faute), que dans le rapport à autrui (lutte). Seul le dernier réseau analysé, concernant l'identification mort-naissance, échappe à ce mécanisme: celle-ci est étrangère au bouleversement des données abstraites et concrètes; aussi n'a-t-elle rien à voir avec ce mécanisme de censure qui s'impose en parlant de désir homosexuel.

## 2.9 *Les formes de l'analogisme*

On aura remarqué toutes les hésitations qui accompagnent les analogismes relevés: l'emploi régulier du conditionnel l'emporte sur d'autres moyens tels que la parenthèse qui atténue l'expression. Dans le choix des images, la métaphore l'emporte largement sur la similitude: sur un total de 187 analogismes on compte 51 similitudes et 136 métaphores<sup>66</sup>. Les identifications métaphoriques traduisent la charge d'émotivité d'Alexis durement marqué par son intense vie intérieure. Leur valeur émotive dépasse donc, paradoxalement en l'effaçant, la

---

<sup>65</sup> On verra, dans les chapitres suivants, avec quelle fréquence se répètent les analogismes qui lient la naissance à la mort.

<sup>66</sup> La catégorisation des analogismes a été possible dans la mesure où ils sont simples et dépassent rarement le cadre de la phrase brève comme c'est le cas dans d'autres romans yourcenariens. En cela le récit reflète la pureté et la rigueur classiques souvent remarquées dans l'écriture yourcenarienne.

fonction descriptive. En effet, dans leur déroulement, la mise en relation est souvent hésitante et atténuée, comme on peut s'y attendre de la part d'un personnage globalement si peu sûr de lui<sup>67</sup>. La tentation constante de la définition métaphorique obtenue par le verbe copule est, dans la plupart des cas, relativisée par le conditionnel ou par l'introduction de 'peut-être'. La restriction marquée par la locution 'n'est que' qui intervient très souvent dans les métaphores, se révèle en homogénéité avec la caractéristique thématique générale de ces analogismes qui s'inscrivent à l'intérieur d'un monde circonscrit et limité; une telle locution admet l'existence de toute une série de possibilités; pourtant on n'en choisit qu'une, qui est présentée comme la seule acceptable. La façon dont se déroulent ces analogismes, à mi-chemin entre l'impulsion émotive et l'effort de rationalisation (parfois coïncidant avec pulsion et refoulement), reproduit également la caractéristique générale d'un style qui se présente comme le continuum de la personnalité du protagoniste.

J'ai déjà souligné la cohérence dans la construction de ce personnage: sa retenue sur le plan de l'imaginaire, sa discrétion ne lui a permis de développer que des images très liées à son propre monde. Mais cette réserve, qui par moments était de la véritable réticence, ne l'a pas empêché de construire un monde à part, monde imaginaire aux contours flous et à l'aspect chaotique qui est le miroir de sa vie intérieure.

Il faut enfin remarquer que les véritables images sont plus nombreuses parmi les similitudes, alors que certains termes métaphorisés peuvent passer presque inaperçus. Peut-on en attribuer la raison à un emploi plus subtil de la métaphore, qui viserait à exploiter son pouvoir émotif, alors que la similitude serait le moyen d'ancrer Alexis à la réalité? En ce cas, cela relève-t-il d'un mécanisme inconscient qui appartient à l'auteur, ou bien la romancière a-t-elle consciemment choisi cette différenciation dans le but d'adapter l'univers imaginaire aux exigences de ce récit? L'analyse est à poursuivre, la réponse étant disséminée dans toute l'œuvre.

---

<sup>67</sup> G.EYNARD, dans sa thèse *L'imaginaire et le réel dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, (Lyon, 1982, p.210), parle de «rigueur stylistique» et affirme qu'«on ne trouve nulle part trace d'une phraséologie balbutiante». On peut souscrire à ce jugement uniquement dans la mesure où il est attribué à l'habileté de l'auteur qui, dans ce récit, a délibérément choisi le balbutiement qu'Eynard voudrait ignorer.

### 3. *La Nouvelle Eurydice* ou le palimpseste de l'existence

Soumettre à l'étude des analogismes ce roman «infiniment raté» qu'est *La Nouvelle Eurydice*<sup>1</sup> me fournit l'occasion de prolonger le discours entamé à propos d'*Alexis ou le traité du vain combat*. La proximité des périodes pendant lesquelles ils ont été écrits - deux ans séparent les deux rédactions<sup>2</sup> - est favorable à leur parenté; mais surtout la filière dans laquelle s'inscrivent les deux textes, celle des écrits intimes<sup>3</sup>, et les nombreuses similitudes entre les deux sujets incitent à les traiter d'une façon analogue. Que le second reprenne certaines des métaphores rencontrées dans le premier confirme cet apparentement. Ainsi se précisera par petites touches l'esquisse que j'essaie de dessiner sur la manière dont Marguerite Yourcenar représente et donc perçoit le monde. En effet les thèmes majeurs qui ressortent de la lecture sémantique des analogismes, offrent une perspective intéressante pour analyser le monde tel que le conçoit l'auteur.

Une œuvre «ratée»; mais ce jugement de l'écrivain, confirmé et motivé par tel de ses critiques<sup>4</sup>, ne me concerne pas vraiment ici. Attentive à ce que le parti-pris de l'insuccès n'aille pas influencer ni diriger mon analyse, j'ai cherché au travers des figures d'analogie du roman la cohérence interne qu'elles assurent à son paysage imaginaire, contribuant ainsi à garder la valeur du texte en dépit de la banalité des images, des longueurs, des passages livresques, doucereux ou affectés qui justifient la sévérité yourcenarienne. Ce substrat imaginaire sera examiné, en partie, au regard de celui que j'ai cerné dans *Alexis*. La démarche me semble d'autant plus légitime que Marguerite Yourcenar elle-même a déclaré avoir voulu imposer la même forme qu'*Alexis* à ce deuxième roman qui avait - pensait-elle - un «sujet différent»<sup>5</sup>. C'est toutefois moins la forme qui peut légitimer ma démarche, que le thème. Sans doute les deux romans sont-ils différents: au point de vue unique du roman épistolaire s'oppose la multiplication des interprétations; à l'aveu de l'homosexuel fait écho une quête désespérée de la femme aimée... Et pourtant ces deux romans - aussi bien que *Le Coup de Grâce* - mettent

<sup>1</sup> De l'avis de l'auteur, (voir P. de ROSBO, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Mercure de France, 1972, p. 18) qui l'a écarté du volume de la Pléiade consacré aux œuvres romanesques. Le sigle NE suivi du numéro de la page renvoie à l'édition originale (Paris, Bernard Grasset, 1931).

<sup>2</sup> En effet *Alexis* a été écrit entre août 1927 et septembre 1928, selon la datation placée à la fin du récit, tandis que *La Nouvelle Eurydice*, selon la chronologie en tête du volume de la Pléiade, a été écrite au cours de l'année 1930.

<sup>3</sup> Voir, à ce propos: C. BENOÎT, *M. Yourcenar: de la première à la troisième personne*, «Bulletin S.I.E.Y.», 3, (fév. 1989), pp. 35-50.

<sup>4</sup> B. TRITSMANS, *Opposition et esquivé dans Alexis et La Nouvelle Eurydice*, in: *Mythe et idéologie*, Bulletin S.I.E.Y., 5, (nov. 1989), pp. 1-14.

<sup>5</sup> P. de ROSBO, op. cit., p. 18.

en scène une situation de triangle amoureux où la femme, tout compte fait, n'est jamais que le sujet déstabilisateur d'une hypothétique harmonie. Dans les trois cas, on confie à ce triangle l'expression de la diversité prismatique de la vie.

On avait vu dans *Alexis* une tentative de rationalisation de la vie du protagoniste, tentative qui aboutit, finalement, au récit d'une mort advenue, si le mot n'est pas trop fort pour la négation, le désaveu et le dépassement d'une vie antérieure. Les analogismes relatifs à la vie y jouaient pour cette raison même un rôle considérable. Il n'en est pas question dans *La Nouvelle Eurydice*, récit d'un homme qui aimait la femme de son ami, mais l'a perdue, et ne l'a retrouvée que morte, à travers l'image que d'autres personnages lui présentaient d'elle. Les deux seules images ayant la vie comme cadre, révèlent la relativité de cette réflexion:

je ne savais pas, à cette heure où je n'attendais qu'elle, si c'était bien cette femme que je rêvais d'étreindre, ou plutôt toute la vie (NE 59);

je me sentais vide de ma vie (NE 196).

La valeur conventionnelle de ces concrétisations métaphoriques, qui identifient la présence de l'amour à la seule forme de vie acceptable, en dit long sur la spécificité du deuxième roman au regard du premier. *La Nouvelle Eurydice* n'est pas un aveu, encore moins une rationalisation, en dépit des maximes et des phrases sentencieuses qui abondent dans tout récit yourcenarien<sup>6</sup> mais qui, dans ce cas, sont davantage l'indice d'un manque d'assurance du narrateur qu'un effort de voir clair en lui; par conséquent, le protagoniste lui-même ne veut pas être un narrateur omniscient, mais patauge, tout autant que le lecteur, dans les différentes interprétations auxquelles sont soumis les mêmes événements. Si effort d'éclaircissement il y a, il révèle son échec dès le début, lorsqu'il constate qu'il «est difficile, en essayant de se souvenir, de ne pas inventer» (NE 10). Cette déclaration de Stanislas Langelier révèle ainsi un enjeu aussi ambigu que possible, puisque l'incertitude émane déjà de la voix du narrateur. Une image particulièrement expressive peut résumer cette caractéristique, une similitude qui se réfère aux «mécomptes sentimentaux» de Mlle Godechaud (la sœur du prêtre du village) «si continuellement ravivés par une imagination romanesque» qui font penser à «ces tableaux souvent repeints, où l'on n'est plus sûr qu'il reste rien d'authentique» (NE 101). Excellente définition qui convient aussi bien à l'histoire mise en scène qu'au roman qui la contient.

Trois thèmes majeurs ordonnent les analogismes les plus significatifs: l'inauthenticité, l'évanescence de Thérèse d'Olinsauve, et l'échange des rôles entre cette dernière et les deux protagonistes masculins: Emmanuel d'Olinsauve et Stanislas. Ces trois thèmes seront présentés dans une séquence logique qui met en évidence leur enchaînement et où l'ambiguïté est le point de départ.

---

<sup>6</sup> Je suis en désaccord, de ce point de vue, avec l'analyse de C.BENOÎT (*La Nouvelle Eurydice ou le labyrinthe du moi*, in Actes du II Colloque de Valencia *Marguerite Yourcenar, biographie, autobiographie*, Valencia, 1988, pp. 65-69), qui assimile *Alexis* à *La Nouvelle Eurydice* en tant que récits autobiographiques révélant un effort de rationalisation.



### 3.1 La mise en abyme métaphorique

Cette ambiguïté, du point de vue des seuls analogismes, est prise en charge par ce qu'on pourrait définir une mise en abyme. Les nombreuses figures qui renvoient à une fiction littéraire ou théâtrale font penser à ces tableaux où la même image est reproduite à l'infini. Le renvoi iconique serait tout à fait approprié si l'on pouvait se borner à ce seul réseau. C'est un roman qui raconte une histoire souvent définie comme «drame» (NE 10, 28, 37, 45, 82, 92, 130, 137, 143, 223, 224, 226, 228), «roman» (NE 13, 80, 157, 185), «comédie» (NE 91, 187)<sup>7</sup>. La seule fréquence de ces dénominations suggère en quelque sorte les règles du jeu d'une fiction qui aura une conclusion fictive, quel que soit son dénouement, ou ses dénouements. Les analogismes construits sur ces termes sont pour la plupart des images lexicalisées; ce n'est que leur fréquence qui les impose à l'attention et oblige à les regrouper en réseau.

L'emploi des références au code littéraire dans *La Nouvelle Eurydice* a été interprété comme une tentative d'esthétisation analogue à la fonction de la musique dans *Alexis*<sup>8</sup>. Fonction indéniable, certes, mais leur regroupement en réseau dévoile aussi un mécanisme plus profond: ces références à la littérature et surtout au théâtre imposent leur caractère fictif à une réalité qui, dès lors, ne peut plus être interprétée de façon univoque; comme une pièce de théâtre, son dénouement dépend des exigences et des goûts du metteur en scène. Thérèse, Emmanuel, Stanislas, aussi bien que les lieux et les espaces semblent remplir un rôle: ils ne sont donc crédibles que dans la mesure où l'on accepte la convention du jeu.

Mais, avant d'entreprendre l'analyse de cette multiplicité des personnages, il faut souligner que leur 'réalité' est inversement proportionnelle à la pluralité de leurs visages. Tout le roman nourrit l'équivalence entre inauthenticité et irréalité. Ainsi, le personnage de Thérèse qui est construit sur cette pluralité, révèle aussi, bien que de façon beaucoup plus discrète, son évanescence. De cette femme, qui était déjà «impalpable» (NE 53) quand Stanislas l'aimait, ne reste bientôt plus qu'un souvenir, et ce dernier aussi est réifié et comparé à un «de ces objets chers, mais inutiles, rangés dans un tiroir» (NE 69). N'ayant donc que la consistance d'un «fantôme(s)» (NE 132) quand il la croyait vivante, en apprenant sa disparition il sent se décomposer en lui «le souvenir de cette morte [Thérèse]» (NE 195). Cette évanescence s'opère à travers une réification qui relève pourtant de la plus plate convention. Le seul détail de Thérèse qui frappe Stanislas, lorsqu'il la voit pour la première fois, est que sa robe rappelle «le calice renversé d'un glaïeul» (NE 12-13): quoi de plus stéréotypé que l'assimilation d'une jeune femme à une fleur? Mais ce passage révèle aussi quelque chose de plus dans la mesure où Thérèse s'y trouve toute entière rappelée à travers une image du vêtement qui ignore sa personnalité<sup>9</sup>; et d'ailleurs la métaphore femme-fleur ne réduit souvent le premier terme de comparaison qu'à un simple ornement, donc à un objet. La réification de Thérèse, étape vers

<sup>7</sup> Moins directement, certaines phrases, banales et insignifiantes, sont comparées à celles qu'on met dans les livres (NE 112).

<sup>8</sup> B. TRITSMANS, art. cit., p.11.

<sup>9</sup> Inversement, lors du second contact que Stanislas a eu avec Thérèse, il est frappé par sa «robe sans couleur» (NE 19) dont la simplicité est à l'image de ce qu'il croit être la «nudité toute spirituelle» de Thérèse. Ainsi, Stanislas prête à cette femme le prestige auquel elle devrait avoir renoncé, tout comme «l'universelle décoloration des choses tend à nous montrer, dans la lumière, un prestige auquel elles ont renoncé» (NE 18).

l'évanescence, se fait par assimilation au règne végétal<sup>10</sup>. De ce fait, dans ce roman, même une image conventionnelle réussit à dépasser sa banalité lorsque, dans son développement, elle se charge d'une signification nouvelle en s'insérant dans le système contextuel des images. Cela devient encore plus évident quand l'assimilation inconsciente de la femme à une fleur (une rose en l'occurrence) charrie une forte émotion. L'image se situe dans un contexte psychologique de déception, après que Stanislas a attendu vainement Thérèse pendant une nuit d'orage; le matin, se promenant dans le jardin délabré, un geste qui fait naître en lui une émotion inexplicable entraîne une réflexion sur son amour; le passage du concret à l'abstrait est total:

Une impulsion bizarre me fit ramasser l'une d'elles [les roses tombées]; je la secouai; elle était pleine de boue; et la serrai entre deux feuilles. Je me disais que mon amour finirait par se dessécher, perdrait sa couleur, son parfum [...] (NE 64).

À la métaphore *in praesentia* obtenue par juxtaposition se superpose la scène, dont on aura connaissance par la suite, de Thérèse criant sous la pluie et rentrant complètement trempée; la boue n'est pas sans évoquer les médisances et les bavardages qui l'ont concernée après sa mort. Et le geste de Stanislas serrant la rose entre deux feuilles pourrait jeter une lueur sur cette incompréhensible femme tirillée entre l'amour de deux hommes... La métaphore effleure subtilement un parallélisme repris en d'autres occasions, comme lorsque Stanislas constate avoir «pleuré, une nuit de tempête, à la grille fermée d'un jardin et d'un cœur» (NE 65); ou imperceptiblement suggéré quand, allant à la recherche de Thérèse, Stanislas tombe sur les roses dont il avait jadis remarqué la présence et le parfum:

ce n'est qu'au théâtre qu'il est des spectres de roses. Mais ce qu'il y aurait d'effrayant, dans un spectre, ce serait justement sa réalité (NE 109).

Dans cette métaphore, les roses, génératrices de désir par un mécanisme de réminiscence proustienne, par un jeu raffiné de renvois, se confondent avec la femme que leur parfum évoque. Et ce n'est pas sans raison que l'humanisation de ces fleurs s'exprime en ces termes:

nous pensons qu'elles sont pures. Mais les fleurs sont peut-être les seules voluptueuses qui avouent sans scandale, puisque de leur plaisir nous ne percevons qu'un parfum. (NE 109-110).

Derrière les roses, apparaît alors en filigrane l'image de Thérèse.

L'assimilation de Thérèse à la rose dans les images que l'on vient de voir s'appuie sur un cliché poétique. Mais, dans ce cas, on assiste à un mécanisme que l'on peut définir comme

---

<sup>10</sup> L'hypothétique vieillesse de Thérèse évoque, par analogie, ce qu'on appelle «l'automne des femmes» (NE 76): la référence me semble néanmoins insuffisante pour permettre de parler de temporalité cyclique, comme ce sera le cas pour la nouvelle orientale «Le dernier amour du prince Genghi». On constate, là, une toute autre insistance sur la cyclicité temporelle qui fait du végétal non pas une étape vers l'évanescence, comme dans ce cas, mais le premier pas vers la mythification. Cet exemple montre bien comme le contexte de l'œuvre détermine la signification des analogismes.

une “transgression de stéréotype”<sup>11</sup>: le cliché de la femme-rose, avec toutes les caractéristiques qu’il entraîne (beauté, délicatesse, fragilité, pureté et en même temps sensualité, passion...) existe comme arrière-fond, mais est présenté dans une relecture qui l’avilit pour le dépasser.

L’image du spectre introduit finement un des thèmes principaux du roman: l’évanescence de Thérèse; c’est ici qu’il faut chercher la cohérence entre le roman et son titre: comme un nouvel Orphée, Stanislas voit se dissoudre l’image de la femme aimée qu’il avait regardée, non pas trop tôt, mais trop fixement. Thérèse nouvelle Eurydice, donc, et non seulement parce qu’elle est l’objet de la quête amoureuse de Stanislas, mais parce que, au fur et à mesure que le roman progresse, elle devient de plus en plus inconsistante. Cette évolution est un des aspects fondamentaux de l’œuvre, puisque Yourcenar fonde sur cette disparition le déplacement du point focal de l’intrigue.

Il n’est pas sans importance que la réalité d’un spectre (le spectre du désir?) réussisse à effrayer le protagoniste. Mais, ai-je dit plus haut, cette inconsistance ne va pas sans référence à une pluralité qui se pose comme signe d’inauthenticité. À Thérèse en effet est confié le rôle le plus ambigu: dès le début, alors que le foisonnement des interprétations sur sa vie n’est pas encore commencé, elle est comparée à «ces héroïnes de théâtre ou de livres de vers» (NE 14). Il est intéressant d’observer également la multiplication des référents: Thérèse n’est pas *une* héroïne, mais *ces* héroïnes, le démonstratif au pluriel disséminant autant que possible les images d’un être dont le caractère insaisissable conditionne l’impossibilité d’en donner une image unitaire. Au début du roman, Stanislas confond le visage de Thérèse «avec ceux des portraits de femmes qu’il [lui] était arrivé d’apercevoir à Vivombre, comme si, entrant dans cette famille, elle avait pris, avec le nom, la ressemblance des aïeules.» (NE 14). Cette image semblerait s’opposer à la multiplication et à la dissémination puisqu’elle représente une tentative de figer le visage de Thérèse à l’intérieur des traits héréditaires d’une famille; en réalité, la pluralité des référents aboutit encore une fois à l’impossibilité de saisir un caractère fuyant. D’ailleurs, il me semble que c’est justement cette multiplication des visages qui la rend fascinante aux yeux de Stanislas. À l’«époque où elle était encore elle-même» (NE 13), Stanislas s’attache à une image qu’il tend à fixer dans un portrait (véhicule de la métaphore): «un large chapeau de velours noir mettait sur son visage l’ombre pathétique qu’on voit au centre des vieux cadres» (NE 13). Identification qui renvoie à une fixité niée par la suite à cause de son manque d’authenticité; et lorsqu’il prend conscience que Thérèse est autre, et multiple, il ne l’en aime que davantage:

Peu m’importait que sa vie débordât de toutes parts le cadre où je l’immobilisais dans une attitude fautive à force d’être unique (NE 125).

En effet, Thérèse assume pleinement son rôle d’actrice:

Une colère me prit à l’idée qu’elle s’admirait dans ce rôle difficile, et jouait devant moi la comédie de la bonté (NE 40).

---

<sup>11</sup> J’emprunte la définition à M. DELCROIX: *La transgression des stéréotypes*, in Actes du 1er colloque de Tours M>Yourcenar, une écriture de la mémoire, Sud, 1990, pp. 127-140.

Stanislas semble refuser ce manque d'authenticité équivoque, mais bientôt il se résigne en constatant que lui-même et le milieu sont contaminés par cette polyvalence:

Je sortis, sous cet éclairage théâtral qui me donnait l'impression d'être un autre que moi-même (NE 89)<sup>12</sup>.

Le clair de lune, soudain, est identifié à un éclairage théâtral, comme si, en vertu de la présence de Thérèse, chaque élément naturel se dédoublait en outil de décor: pensons aux pièces de la villa de Vivombre, «décor» où se jouait le drame, qui cessent d'être tels en l'absence de Thérèse (NE 99), ou bien aux «magots, tissés dans l'étoffe» qui, eux aussi, «poursuivaient bizarrement leur comédie falote» (NE 98). Même l'espace se camoufle sous des apparences dont on ignore le degré de fausseté, puisqu'il «ne montrait de nouveau que son visage de sérénité» (NE 61). Il n'est donc pas univoque: il masque, en s'humanisant, ce bouleversement d'une nuit de tempête où tout aurait pu être modifié. D'ailleurs, les «événements de notre vie» sont «comme ces paysages depuis longtemps dépassés, mais que chaque tournant de route nous présente à nouveau, et sous un nouvel aspect. [...] et, parce que chaque fois l'éclairage, les proportions, l'horizon même a changé, nous en souffrons chaque fois comme si c'était la première.» (NE 106). L'image annonce, en les transposant dans une perspective plus vaste, les interprétations successives auxquelles seront soumises les vies de Thérèse, d'Emmanuel et de Stanislas: l'universalisation cache une volonté de transposition mythique<sup>13</sup>.

Chaque personne qui entre dans le milieu de Vivombre est comparée à «un acteur chargé d'un rôle modeste, mais long, et surtout monotone» (NE 100). Et l'image se généralise progressivement, comme il se doit chez Yourcenar, jusqu'à insérer la fiction théâtrale parmi les caractéristiques de la nature humaine:

Nous sommes tous des acteurs: nous jouons un rôle, que du reste nous ne choisissons pas [...]; comme ces comédiens médiocres qui, par timidité, par routine, se contentent toute leur vie d'imiter Sarah-Bernhardt ou Talma, nous suivons sans rien y changer les indications d'un texte [...] (NE 198-199).

Le protagoniste n'est certes pas exempt de la fiction généralisée: dans ce manque total d'authenticité, lui aussi joue un «rôle» (NE 161), même si c'est celui de «comparse» (NE 233) à côté du couple et il se reproche, le soir où Thérèse lui demande de partir, de troubler «ce mélancolique chef-d'œuvre» (NE 48) que se révélait être la vie de ses amis.

On l'a vu, c'est surtout Thérèse, centre des pensées du narrateur, et Stanislas lui-même qui sont soumis à titre personnel à cette fragmentation des perceptions. Emmanuel, lui, reste, à bien des égards, le personnage le plus ambigu du roman, n'avouant que de façon détournée et,

<sup>12</sup> C'est d'abord son visage qui n'est qu'un «moulage infidèle» (NE 79) ne réussissant à exprimer qu'imparfaitement son âme.

<sup>13</sup> La nuit où Stanislas attend vainement Thérèse, l'orage métaphorise l'union sexuelle des éléments de la nature: on parle de «fécondité monstrueuse» (NE 58) du ciel chargé de nuages, et des «noces secrètes des arbres» (NE 59). Mais il semble que ces violents accouplements cosmiques (qui rappellent les images des romans d'Henri BOSCO) empêchent l'union humaine: c'est donc la *nature* qui rend impossible un rapport considéré inévitable si seulement Thérèse avait pu joindre Stanislas. La double signification de ce terme met en cause l'inconscient du texte, qui attribue à la «nature» l'impossibilité de l'accouplement hétérosexuel.

somme toute, indéchiffrable, son probable penchant homosexuel qui peut constituer la clef de toute l'histoire. Pourtant, les images ne le concernent que marginalement: s'il est soupçonné d'être «l'acteur» d'un drame possible (NE 118), une seule similitude est censée se référer à son ambiguïté, et uniquement pour en exprimer la fin:

Il se couvrit le visage de ses mains, comme s'il regrettait que ce masque fût tombé (NE 184).

Ce «masque» n'est que l'image d'amitié qu'Emmanuel avait conservée pour son compagnon, et qui maintenant s'avère être quelque chose d'autre. Il est évidemment très important que les seuls moments d'authenticité dans ce roman concernent les passages où Emmanuel est le plus près d'avouer son amour à Stanislas<sup>14</sup>.

J'ai parlé, au début de l'analyse de ce réseau, de 'mise en abyme'. Une dernière image vient confirmer cette définition: Stanislas est un écrivain, et c'est à un écrivain qu'il se compare en réfléchissant, devant un portier d'hôtel, sur la peur que lui transmet Emmanuel:

de même qu'un écrivain ne reconnaît plus son œuvre, traduite dans une langue étrangère, ma peur, renvoyée par ce gros homme méfiant, obséquieux et galonné, me revenait méconnaissable (NE 210-211).

Mais le fait d'être écrivain aussi bien au sens littéral qu'au sens métaphorique, ne l'empêche pas de se sentir un personnage de roman, et son émotion se traduit en une apostrophe:

Mon amie, je vous l'ai ramené. Je pense, avec une amère douceur, à ces écuyers des contes du moyen âge, étendus par terre, au pied de la couche où s'unissent les amants qu'ils eurent mission de servir. Il me semble que, ce soir, je suis chargé de faire ce lit. (NE 238).

De cette façon, la mise en abyme métaphorique, imparfaite comme le roman qui la contient, à cause du manque de coïncidences entre les différentes figurations, n'en est pas moins complète: le narrateur, personnage de l'histoire qu'il écrit, est aussi personnage du roman métaphorique.

La pluralité des interprétations semblerait donc, seule, être admise et acceptée; même un analogisme de prime abord incongru s'y insère avec cohérence:

Seules, les images qui nous restent d'autrui sont stables, figées dans un geste, contenues dans une parole, come fixées par un peintre ou arrêtées par un sculpteur (NE 124).

Ce sont en effet ces différentes interprétations, ces images d'autrui - si tranchantes dans leur univocité - qui se superposent dans le récit, et la pluralité est générée par leur incompatibilité même. Comparées à des œuvres d'art, les images d'autrui ne naissent que de la création de celui qui les prend en considération; mais, vues dans leur ensemble, elles offrent l'image confuse d'un palimpseste.

Toutefois un autre analogisme, antérieur à celui-ci, nous impose de le considérer en tenant compte de la diachronie interne au roman:

---

<sup>14</sup> Voir aussi: «En ce moment, Emmanuel et moi nous étions sortis d[e] notre [rôle]» (NE 199).

à mesure que nous avançons dans la vie, se ferment comme autant de portes toutes les chances que nous avons rendues vaines, et peu à peu, nous laissant seuls comme nous le serons dans la mort, se séparent de nous les innombrables personnages que nous n'avons pas été. (NE 66).

En effet, en contradiction apparente avec le développement du roman, cette image en dévoile une autre cohérence, plus profonde. Le roman progresse parallèlement à la solitude du protagoniste qui fait abstraction - dans le sens étymologique du mot - de ceux qui l'entourent. Par conséquent, les rôles multiples et ambigus qu'il remplissait à côté du couple prennent fin.

Une des lignes de force du roman, l'évanescence de Thérèse, devient donc perceptible à travers le réseau d'images liées à la théâtralité. Les autres réseaux sont en quelque sorte le support imaginaire de corollaires qui complètent ce caractère: c'est sur ce dernier que repose l'échange de rôle entre Thérèse et les deux personnages masculins.

### 3.2 L'eau

Dans la signification de ce roman, où se succèdent différentes interprétations d'un même comportement, l'eau a une fonction particulière. Représenter la vie, dans sa progression régulière et continue, par le mouvement de l'eau qui coule appartient certes à la spécificité de l'imaginaire yourcenarien. Ainsi, ce qui me pousse à insérer, parmi les images de l'eau, la métaphore suivante:

La vie, que je le voulusse ou non, m'éloignait d'elle [Thérèse] par un courant insensible (NE 72),

c'est que la vie de Stanislas est elle-même formée de «deux coulées à la fois parallèles et contraires de [s]es actes vers le passé, de [lui]-même vers l'avenir» (NE 81-82)<sup>15</sup>. Comme dans l'usage commun, ce qui coule et ce qui court confluent dans ces métaphores lexicalisées.

Cette représentation implicite du lent écoulement de la vie est homologue à la vision du monde que l'auteur nous transmet à travers les analogismes de *La Nouvelle Eurydice* et que l'on trouvera également dans d'autres romans. Ainsi, entraînés par ce flot vital, les hommes sont définis comme les «passagers d'un navire qui cingle vers la nuit» (NE 147), et, en tant que tels, une «amarre» peut les retenir au «passé» (NE 71). Leur fusion avec l'élément aquatique ne se produit pas sans risque, comme c'est le cas pour ces «passants, qui semblaient se diluer dans la brume» (NE 211). Mais, dans ce cas-là, la dissolution n'est pas assimilable à l'évanescence; si cette dernière frappe, pour le protagoniste, les objets du désir, la première n'obtient d'autre effet que de rendre les «autres» moins importuns, d'isoler les acteurs du

<sup>15</sup> Même des considérations générales sur la vie s'expriment souvent à travers ces images: «Tu as remonté le courant. J'ai continué de le descendre.» (NE 182) dit Emmanuel à Stanislas au moment de leur retrouvaille qui est aussi un bilan de leur vie.

drame en imposant clairement leur spécificité. Cela explique de la même manière pourquoi, dans *Alexis*, les passants pouvaient eux aussi subir cette abstraction: c'était sur eux, en effet, que convergeaient les désirs du protagoniste.

Mais ce qui frappe dans ces métaphores aquatiques, c'est que pour la moitié, elles renvoient à des images de fixité, comme si on voulait paradoxalement figer ce qui est mouvant, durcir l'insaisissable et, par-là, le rendre plus incisif:

la vie, par ce matin d'hiver, semblait fixée une fois pour toutes dans l'étincellement du givre (NE 37);

Je me sentais occupé tout entier par une lucidité tranchante, pareille à celle de l'hiver et du ciel; (NE 38);

Sa figure s'était durcie, à la façon d'une eau qui subitement se congèle (NE 47);

Le silence se referma comme une eau qu'on cesse d'agiter (NE 202).

Le paysage hivernal dans lequel Marguerite Yourcenar place la plus grande partie de son histoire joue déjà son rôle en tant que référent métonymique, mais la façon répétitive d'associer, du moins dans les trois premières images parmi celles que j'ai citées, le durcissement à la fixité, au manque de mouvement, révèle une signification supplémentaire. C'est une concrétisation semblable que subissent les 'moments saillants',

ces moments, qui seuls émergent dans nos souvenirs, flottent, sur la nappe obscure, mais continue, des longues heures anonymes (NE 217-218).

Le passage à l'état solide est nécessaire pour différencier certains épisodes de la coulée ininterrompue des événements quotidiens; mais que dire de la fixité qui accompagne ce durcissement? Sans doute peut-on la lier au microcontexte, puisque les trois images en cause (NE 37, 38, 47) jalonnent le passage où Thérèse demande à Stanislas de partir. La réaction très négative du jeune homme («je m'indignais maintenant de le voir proposer par elle», NE 38) peut néanmoins expliquer cette fixité qui communique un refus et une fermeture n'appartenant pas naturellement à la vie.

La vie vécue, elle, se présente comme une séquence ininterrompue d'événements qu'il est impossible de cerner avec précision:

Entre ce que je sens et ce que je pourrais ressentir, je n'arrive pas à tracer une ligne de démarcation bien nette (NE 69).

Les bornes entre le présent et le futur, les sensations éprouvées et celles qui restent en puissance, sont impossibles à définir dans ce roman où les événements mêmes sont tellement mêlés qu'il devient impossible d'en donner une interprétation univoque<sup>16</sup>. Cette image, qui a été définie avec pertinence comme «une des métaphores les plus significatives du texte»<sup>17</sup> a partie liée avec la prolifération des interprétations qui montre l'impossibilité non seulement de

<sup>16</sup> Il est tellement facile de se «laisser glisser» (NE 69) dans le mensonge...

<sup>17</sup> B.TRISMANS, art. cit., p.9.

figer le passé, mais aussi de le saisir, en dernière analyse d'en démontrer l'existence objective, en dehors d'une création personnelle. Cette impossibilité d'isoler les moments de la vie a été exprimée aussi dans un essai que Yourcenar avait écrit à la même date: il s'agit de «Sixtine», réflexion sur les liens entre la vie et l'art présentée comme un dialogue entre Michel-Ange et ses modèles, qu'elle a par la suite insérée dans *Le Temps, ce grand sculpteur*. À cette époque - en 1931 - elle soutenait qu'«il n'y a ni passé, ni futur, mais seulement une série de présents successifs, un chemin, perpétuellement détruit et continué, où nous avançons tous»<sup>18</sup>.

Celui qui regarde de l'extérieur, en s'octroyant la place privilégiée et abusive du spectateur, peut seul prétendre à une vision univoque:

j'avais la sensation d'assister à leurs [de Thérèse et d'Emmanuel] débats intérieurs, comme s'ils agissaient dans du cristal (NE 36).

Mais sa vision se révèle bientôt inacceptable parce qu'elle est forcément limitée.

Or, il est une dernière image liée à l'eau qui établit un rapport étroit avec *Alexis*. On a vu, en analysant le roman précédent, la liaison entre l'eau et la musique, et l'image la plus expressive qui présentait la musique comme le bruit d'une perle d'eau qui tombe d'une fontaine après s'être agrandie et gonflée (AX 49). Dans *La Nouvelle Eurydice*, où la littérature se substitue à la musique<sup>19</sup>, c'est le dialogue entre les personnages qui entre en jeu - dialogue réel dans la mesure où il étale sa fiction. Ainsi:

Nos demandes, nos réponses, se formaient en nous, sans hâte, à la façon de ces gouttes d'eau qui se gonflent, s'arrondissent, s'allongent sans bruit au bord d'une feuille, mais résonnent longuement quand elles tombent. (NE 200).

On aura remarqué que c'est le mouvement décrit qui permet d'assimiler cette image à la similitude qui, dans *Alexis*, était liée à la musique. Mais, à la différence de celle du récit précédent, elle produit également un changement sur le temps qui semble se dilater. Le rythme de la phrase, qui reste suspendue comme les gouttes d'eau par la scansion ternaire produite par les trois verbes centraux, ainsi que la présence imposante des syllabes nasales, agissent sur la durée et dilatent à l'infini cette conversation entre les deux amis, où les pauses, les silences en disent autant ou même davantage que les mots. Enrichir la phrase de ces sonorités signifie inscrire dans la forme l'implicite du contenu. Une autre notion est encore exprimée par cette image: le bruit de l'eau, chez Marguerite Yourcenar, du moins jusqu'ici, est lié à la chute. Dans le cas des torrents, des ruisseaux, c'est plutôt sur le mouvement que repose l'image; la sonorité, qu'on serait tenté d'assimiler à l'effort de communication<sup>20</sup>, s'exprime par la chute. C'est une donnée significative qui mériterait d'être étudiée à travers d'autres œuvres plus

<sup>18</sup> M.YOURCENAR, *Le Temps ce grand Sculpteur*, Paris, Gallimard, 1983, p.21.

<sup>19</sup> Il n'y a, dans tout le roman, que deux images qui reprennent ce thème fondamental d'*Alexis*: la première évoque «cette nuit de printemps, où comme une voix s'élève et s'ajoute à la symphonie, son [de Thérèse] appel s'était joint aux supplications du vent» (p.125); la seconde, «L'odeur des prés, des champs, de la rivière [qui] monte comme une Symphonie Pastorale éternelle» (p.239); mais, dans ce dernier exemple, la similitude musicale est filtrée par l'intertexte gidien.

<sup>20</sup> *Alexis*, par exemple, communique avec sa musique ce qu'il ne réussit pas à exprimer par la parole et ce que l'écriture ne traduit qu'imparfaitement.



importantes. Remarquons encore, en passant, que la lecture suivie de ces images confirme que tout pouvoir de communication et de traduction des sentiments est nié à l'écriture.

Or, les images d'eau, qui constituent l'un des réseaux métaphoriques privilégiés dans tout l'œuvre yourcenarien, sont particulièrement révélatrices dans ce roman, où l'auteur leur confie le rôle de véhiculer un thème majeur. En effet, non seulement «le vide entre cette femme [Thérèse]» (NE 91) et le protagoniste est comblé par une source, mais encore, devant cette même fontaine, il avait senti l'âme de sa bien-aimée «coul[er]» (NE 90) en lui. Ces deux métaphores cachent quelque chose de plus, qu'elles ne révèlent pas au premier abord: je suis convaincue qu'au moment du retour de Stanislas à Vivombre pour chercher Thérèse, s'opère une sorte de transposition dont ces deux métaphores rendent compte: Stanislas a la possibilité de prendre la place de la disparue et cette substitution se réalise, au niveau symbolique, par la voie humide. Ce n'est pas un hasard si «l'eau gelée» qui rappelle «un terne miroir» (NE 37), apparaît une seule fois dans le texte pour fournir un terme de comparaison au visage de Thérèse (NE 47). Rappelons-nous d'ailleurs que la première vision de Thérèse est assimilée à «un objet perçu derrière une glace sans tain» (NE 13) où le terme exclu semble n'être là que pour affirmer sa présence, en dépit de la négation. Plus tard, une identification totale entre Thérèse et le miroir (NE 82) rend encore plus légitime ce changement de rôle entre Thérèse (le miroir) et le personnage qui dit «je».

Je me rends compte que ce thème, que je considère comme majeur chez Yourcenar, n'est pourtant qu'esquissé dans le roman; mais il existe, encore que faiblement, et on en comprendra toute l'importance par la suite.

### 3.3 *L'enfant*

Il est une similitude, dans *Alexis*, que j'ai volontairement passée sous silence; c'est une image solitaire, le texte refusant toute autre référence à une imagerie de l'enfant:

j'avais cessé de me blottir contre vous, le soir, comme un enfant qui a peur des ténèbres, et l'on m'avait rendu la chambre où je dormais lorsque j'avais seize ans (AX 72).

On ne saurait expliquer la richesse de cette image sans l'insérer dans un réseau plus vaste, même en dehors de la limite du texte où elle se trouve. En effet, à cette unique image fait écho une série d'analogismes du même genre dans *La Nouvelle Eurydice*. Sous cette perspective, une différence importante sépare encore les deux œuvres: c'est que dans *Alexis* l'enfant était présent sous forme non métaphorique: même si son évocation n'a été que sporadique, Alexis est père. La prolifération d'images ayant comme comparant l'enfant remplace-t-elle en quelque sorte sa présence réelle? Contentons-nous d'écarter cette interprétation simpliste; ces images révèlent plutôt une étrange liaison entre le rapport filial et les 'déviations' d'ordre sexuel restées latentes ou inavouées. L'enfant est rarement enfant chez Yourcenar; on verra clairement

ailleurs que sa présence, bien plus souvent métaphorique que réelle, s'appuie sur des clichés qui le réduisent à une sorte d'emblème.

Mais je me limiterai, pour l'instant, à constater que les similitudes de ce genre foisonnent dans *La Nouvelle Eurydice*, et c'est tantôt Stanislas lui-même qui en est le bénéficiaire, tantôt Emmanuel, donc toujours un personnage masculin. Il est significatif que Thérèse, en tant que femme, ne soit jamais comparée à l'enfant.

L'analyse de ce réseau a permis de mettre en lumière une nouvelle substitution: entre Thérèse et Emmanuel. C'est Stanislas qui la suggère à plusieurs reprises<sup>21</sup>, mais, du point de vue des seuls analogismes, elle se produit dans l'inconscient du texte, grâce au rôle de Stanislas qui se sent un enfant devant Thérèse<sup>22</sup> ou Emmanuel<sup>23</sup>, et enfin devant les deux<sup>24</sup>. Le fait de se considérer un enfant en leur présence renvoie, certes, au rôle de dépendance que le narrateur se réserve à l'égard de ces deux personnages, mais cela implique, néanmoins, qu'il les rend signifiants et les résume dans une identité de relation; leur fonction protectrice ou intimidatrice reste la même, au point de générer chez Stanislas une confusion sur l'objet de son amour. Encore faut-il souligner que se considérant l'enfant de ces personnages, il devient leur somme. Peu importe, dès lors, qu'ils continuent d'exister.

Mais il est aussi un autre personnage qui est comparé à l'enfant: Emmanuel; la première similitude qui le concerne relève d'une impression de Thérèse: «Il me semble que moi aussi j'ai un enfant» (NE 43), dit-elle à Stanislas en racontant le désarroi de son mari; ou encore «les hypothèses» d'Emmanuel sont comparées à «ces jouets d'enfants où les triangles se changent en cercles, les cercles en losanges [...]» (NE 195). Mais celles-ci ne fonctionnent qu'au niveau du microcontexte, ne fournissant pas une nouvelle perspective sur l'imagerie de l'enfant chez Yourcenar, comme c'est le cas pour cette autre image:

son sommeil [d'Emmanuel mort] prenait un aspect d'enfance (NE 231).

C'est la vue d'Emmanuel mort, allongé sur le lit retroussé, qui suggère la liaison entre la mort euphémisée en sommeil et l'enfance. C'est, encore une fois, sous un aspect métamorphosé, l'étroite liaison que Marguerite Yourcenar établit entre la mort et la naissance qui entre en jeu ici. La différence s'explique assez facilement si l'on pense que c'est la mort, le passage lui-

<sup>21</sup> Plusieurs passages non métaphoriques viennent à l'appui de cela: «j'en vins à chérir mon ami d'autant plus que je le découvrais en elle» (NE 22) avoue Stanislas, plus tard il se demande «si ce n'était pas de lui [Emmanuel] qu'elle tenait tout ce qui maintenant [l]e charmait en elle» (NE 25), et «si ce n'était pas surtout Emmanuel qu'[il] aimai[t]» (NE 51).

<sup>22</sup> «(comme les enfants qui se bercent en se racontant des histoires)» (NE 17); «elle ne voyait en moi qu'un enfant sans importance, mais loin que mon orgueil en souffrît, je sus gré à cette jeune femme aisément maternelle de me donner ainsi une partie stable de son cœur» (NE 20); «tout maintenant se bornerait à pleurer sur son épaule, comme si j'avais été son enfant» (NE 60).

<sup>23</sup> «repris par une timidité d'enfant» (NE 181); «je pleurai avec des hoquets bruyants, comme ceux des enfants qui s'étranglent dans leurs larmes» (NE 188); «me caressant les cheveux comme un enfant qu'on veut calmer» (NE 205).

<sup>24</sup> «de nouveau, en leur présence, je ne me sentais qu'un enfant» (NE 37). Dans ce cas le contexte justifie l'assimilation: Stanislas se trouve chez eux et les surprend lorsqu'ils s'embrassent.

même qui est comparé à l'accouchement, tandis qu'ici, l'état durable qui suit ce passage ne peut être comparé qu'à la condition qui suit la naissance, c'est-à-dire l'enfance<sup>25</sup>.

Parmi toutes ces associations il y en a une qui mérite une analyse plus particulière:

on se jette à terre comme un enfant malade sur le corps maternel (NE 147).

Cette similitude censée traduire le désespoir de Stanislas qui se rend compte de la mort de sa bien-aimée, exprime en fait plus que cela. Le désespoir de l'adulte est comparé à la maladie de l'enfant comme pour en souligner non seulement l'aspect dramatique, mais aussi le sentiment de désarroi et le besoin de secours. Et le corps maternel contre lequel se serre l'enfant n'est qu'une métamorphose de la terre. Un rapport s'établit alors, un rapport ici à peine esquissé dans la mesure où la similitude rapproche les termes sans les identifier, où il y a déplacement et non fusion, entre la terre et le corps maternel. Cette image va à rebours de l'universalisation, c'est plutôt un rapetissement, une concentration, un passage du macrocosme au microcosme. Certes, considérer la «terre» de cette expression «on se jette à terre» comme un élément cosmique peut paraître hasardeux. Et de fait cela ne serait pas possible sans la similitude qui suit l'expression figée et qui invite à lui attribuer cette signification.

En conclusion, il faut remarquer dans ce roman la double valence de l'enfant métaphorique: si, d'un côté, le fait pour Stanislas de s'assimiler à un enfant s'insère dans cette tentative de se découper un rôle marginal dans l'histoire, de l'autre, ce faisant, il se pose comme le seul personnage projeté vers le futur, le seul qui hérite de ce patrimoine de vie qui lui est légué par ses amis.

### ***3.4 La culpabilité***

L'anomalie d'une situation conflictuelle pour Stanislas, partagé entre l'amitié et l'amour au point de ne plus les distinguer, se reflète dans le réseau d'analogismes liées à la culpabilité. Dans *Alexis*, le même réseau mettait à nu le sentiment que le protagoniste homosexuel éprouvait vis-à-vis de la société et surtout de sa femme. Dans *La Nouvelle Eurydice*, la cohérence est beaucoup moins évidente et peut-être n'existe-t-elle pas, tant l'ambiguïté est forte entre amour et amitié. Ainsi, on peut seulement présumer que la faute niée par Stanislas («je n'étais pas coupable», NE 29) au moment de la conversation avec Emmanuel, est relative à son amour pour Thérèse; mais la responsabilité du protagoniste envers son ami va plus loin qu'une simple liaison avec sa femme: c'est ce que nous laissent entendre ces pages où l'aveu qui semble imminent finit par ne pas se produire. À la première lecture, on dirait que c'est l'amour de Stanislas envers Thérèse qui est culpabilisé aussi bien parce que cette attirance constitue une trahison envers son ami, que parce que l'insistance qu'il y met semble blesser la

---

<sup>25</sup> Le défunt est presque toujours désigné comme un dormant, aussi bien que la mort est comparée au sommeil et inversement (NE 208-9). La mort, au fond, n'est qu'un sommeil éternel; on ne s'étonnera donc pas qu'elle puisse «chloroform[er]» (NE 232) les vivants.

fidélité de Thérèse. Mais si l'on en juge par les analogismes suivants, on est bien contraint de corriger l'hypothèse:

ce fut en découvrant jusqu'à quel point la possession de Thérèse m'eût semblé criminelle, que je sentis combien m'était cher l'ami que je ne voulais pas trahir. (NE 18)

Il faut dire qu'à ce stade de la narration, les rêveries de Stanislas sur les femmes ne sont liées que très légèrement à Thérèse, qui semble être plutôt un prétexte. En tout cas le sentiment de culpabilité s'insinue d'abord, dans l'esprit de Stanislas, et cela rend cette passion coupable en soi et non par rapport à la trahison envers Emmanuel, qui n'en est qu'une conséquence. Le deuxième analogisme oblige aussi à relativiser:

Ma passion pour cette femme si obstinément fidèle me semblait criminelle, maintenant que je la jugeais sans espoir (NE 61-62).

Cette fois, il ne ressent la culpabilité de sa passion que parce qu'il la croit «sans espoir»; mais il s'apprête à accuser l'entêtement de Thérèse, ce qu'il ne manque pas de faire plus loin, lorsque le mot «crime» (NE 126) est employé pour désigner le renoncement facile de l'amoureuse à son objet: ce n'est donc pas seulement le désir, c'est également son refus qui revêt ces connotations de faute: en somme on est bien loin du profond sentiment de culpabilité et de la conscience de soi d'Alexis. Ici, la faute est l'apanage de tous: de Stanislas et de Thérèse, comme on vient de le voir, mais aussi d'Emmanuel, si l'on en juge par l'analogisme qui suit:

je compris ce qu'il peut y avoir d'émouvant, pour deux êtres, [...] à se protéger de toutes parts contre l'opinion qui les blâmerait tous deux, lui de commettre une faute, elle de ne pas s'en indigner, et qu'une femme pût trouver je ne sais quelle douceur à être, pour l'homme qu'elle aime, un alibi vivant. (NE 90).

L'«alibi» est le comparant aussi bien de la femme, dont la seule présence constitue l'excuse vivante aux fautes du mari, que du sommeil qui avait empêché Stanislas d'assister à la tentative de suicide d'Emmanuel (NE 46). Les «complices» ne manquent jamais dans une situation de culpabilité: il s'agit tantôt des maîtresses payées (NE 70) qui se substituent à Thérèse, du moins en partie, tantôt de ces arbres qui avaient été témoins du désir de Stanislas:

J'avançais, sous ces arbres dont j'avais fait des confidents, dont j'avais voulu faire des complices (NE 108).

Mais le sentiment de culpabilité le plus fort, Stanislas l'a ressenti à cause de la mort de ses amis; à propos de Thérèse:

sa maladie me bouleversa, comme le font les malheurs dont nous ne sommes pas innocents (NE 116).

Par le biais de la litote, est introduit un terme évocateur d'une situation de faute qui retombe sur le protagoniste avec toute la force d'une condamnation, mais où il ne semble plus être question d'amour. Et, lorsqu'il apprend le suicide d'Emmanuel:

qu'il se fût suicidé pour Thérèse m'innocentait presque de sa mort (NE 227)

Cet adverbe - «presque» - prouve que malgré tout Stanislas croit avoir sa part de responsabilité: c'est pourquoi, lorsque la femme du sergent de ville lui demande si c'était lui la personne de qui il attendait une lettre, il déclare ne s'être «jamais senti si coupable» (NE 229).

Le sentiment de culpabilité, que ressentent dans un premier temps tous les personnages du roman, se focalise à la fin sur le seul Stanislas, qui se sent coupable malgré sa marginalité dans les drames qui se sont noués autour de lui. C'est à ce niveau que l'on remarque la différence la plus significative par rapport à *Alexis*: la progression du texte marquait la déculpabilisation d'*Alexis*, alors que dans ce roman c'est l'inverse.

### 3.5 *La maladie*

C'est ce même sentiment de culpabilité qui, comme dans *Alexis*, donne lieu à toute une série d'images qui créent un rapport entre l'amour et la maladie. Mais, en fait, seuls deux analogismes en posent l'équivalence et ce sont les seuls qui peuvent se référer à l'amour homosexuel d'Emmanuel pour Stanislas:

Il me sembla qu'elle s'exagérait ce qu'une telle passion pouvait avoir d'inguérissable (NE 39).

Le référent immédiat est constitué ici par les probables relations d'Emmanuel avec d'autres femmes, mais ce passage où Thérèse demande à Stanislas de partir, relu après avoir parcouru tout le texte, semble contenir lui-aussi des indices, ambigus certes, puisque rien ne sera jamais explicité - mais néanmoins présents -, du probable penchant d'Emmanuel. Supposons que Thérèse connaisse la vérité, mais qu'elle n'ait pas la force de la révéler à Stanislas: un jeu de dit et de non-dit, de vérités en apparence simples, et de mensonges apparemment bouleversants s'ensuit. «Il ne me trompe pas» (NE 44) dit Thérèse, et pourtant, une page plus loin: «Ce matin, il a voulu mourir... [...] Pour une femme» (NE 45); et puis encore: «- Stanislas, je puis vous assurer qu'Emmanuel vous aime... Elle se raidit pour achever sa phrase: - Vous aime beaucoup.» (NE 46). Autant d'indices, à mon avis, qui, avec d'autres encore plus révélateurs (NE 204-205), pourraient appuyer la thèse de l'homosexualité d'Emmanuel. Le fait qu'il en existe autant qui procèdent en sens contraire laisse pourtant la question ouverte. Une des interprétations du comportement de Thérèse sera en effet la simple jalousie qui la pousserait à vouloir séparer les deux amis. Cependant, un fait m'incite à pencher pour la première hypothèse: les deux seules métaphores qui ont pour comparant la maladie se réfèrent à la passion d'Emmanuel (NE 39) ou au bouleversement qu'il a créé chez Stanislas:

l'idée d'Emmanuel continuait sourdement de se rappeler à moi, comme celle d'une maladie dont je n'eusse pas cessé de souffrir. (NE 218).

Même s'il n'est pas question de passion amoureuse de la part de Stanislas, une telle similitude indique au moins que cette possibilité a été contemplée par l'auteur. L'incertitude peut se dissiper à propos d'Emmanuel: la maladie a été pleinement assumée par lui, surtout après son suicide, puisque son lit, avec «les matelas retournés l'un sur l'autre» rappelle ceux des «cliniques après le départ du mort» (NE 102). Emmanuel était donc métaphoriquement malade, au point d'être métaphoriquement soigné à l'hôpital.

Il faut bien admettre que ce qui se dégageait avec netteté dans *Alexis*, dont les analogismes se suivaient d'un réseau à l'autre avec cohérence, ne se présente pas ici; je serais tentée de dire que les assimilations restent hésitantes parce que l'homosexualité est latente. Mais ce serait chercher une cohérence à tout prix et je n'irai pas jusque-là. Ce qui émerge avec netteté, en revanche, est le lien entre la maladie et l'amour-passion. Voyons par exemple l'état d'âme de Stanislas le matin où il croyait revoir Thérèse:

mon exaltation de la veille était tombée comme une fièvre (NE 91).

Dans *Alexis* aussi il a été question de fièvre, et de fièvre brusquement tombée: mais c'était après avoir cédé à la passion. Ici, l'exaltation n'est liée qu'à l'imagination d'un bonheur attendu.

La maladie jointe à l'amour se présente aussi sous une autre forme: l'amour de Stanislas pour Thérèse, lui aussi abîmé, dans la mesure où il a partie liée avec la culpabilité, se corrompt par le poison:

Mon amour s'accrut, ou plutôt s'envenima (NE 53).

La conjonction adversative ne remplit pas véritablement son rôle ici; il semble que le fait même d'aller vers la pourriture puisse en augmenter la puissance. Lorsque Stanislas décide de retourner à Vivombre, il arrive «aux premières heures de l'aube, à ce moment si triste où tout semble encore infecté de nuit» (NE 54); comme si le venin qui lui empoisonne l'âme appartenait à la nuit elle-même. C'est enfin la vie entière, à cause de ses complications perçues comme une maladie, qu'on a l'exigence de guérir (NE 78).

### *3.6 Le chemin de l'existence*

Le fait de résumer le parcours existentiel proposé dans ce roman m'offre l'occasion d'appuyer mon analyse sur deux séries d'images extrêmement significatives à cet égard. Elles permettent de considérer le roman sous une nouvelle perspective, préparée par les images des réseaux précédents. À travers l'évanescence de Thérèse, l'échange des rôles entre Emmanuel et sa femme, et la possible substitution entre elle et Stanislas, s'impose de toute évidence le fait que le protagoniste réel de l'œuvre, son point de départ et son terme d'aboutissement, n'est pas Thérèse, mais plutôt Stanislas. Et cela est vrai non seulement parce que, en tant que narrateur, il a la faculté d'ordonner (ou mieux de se subordonner) son discours, mais surtout parce que,

derrière la recherche d'une femme, apparemment la protagoniste de l'œuvre, se cache la quête de soi.

### 3.6.1 La route

Le fait de parler de parcours existentiel à propos du protagoniste signifie utiliser une métaphore qui se lexicalise: le texte s'en approprie, mettant en œuvre le champ sémantique de la route pour expliciter le lieu commun:

J'étais sorti de cette période obscure, tortueuse, engagée de toutes parts dans l'avenir, qu'on est convenu d'appeler l'enfance (NE 9).

Cet analogisme n'est pas une véritable image, puisque les seuls éléments visuels, concrets, sont exprimés par les adjectifs «obscur» et «tortueuse» qui associent l'abstraction de la période à l'image d'une route sinueuse. L'enfance, donc, en tant que période de la vie, fait partie d'un parcours, d'un itinéraire; et quel pourrait être chez Yourcenar ce parcours, sinon un «itinéraire de la mort» (NE 16) qui semble découler des «récits d'agonie» (*ibid.*)?

Le chemin, ici, comme ailleurs le voyage, se révèle être un analogisme privilégié pour signifier la présence de l'homme sur la terre. L'espace métaphorise le temps<sup>26</sup>:

chaque tour de roue, me faisant entrer dans cet avenir si passionnément imaginé d'avance, intégrait celui-ci au présent et bientôt au passé (NE 19);

Le passé de Thérèse d'Olinsauve était droit, monotone, lent comme le chemin qui menait à Vivombre (NE 76).

Ces analogismes n'apportent pas grand-chose à cette perception peu originale, si ce n'est le patrimoine des lieux communs de la littérature qui, au fond, restent les points de repère d'un texte. Même la métaphore qui est suggérée à Stanislas par le souvenir du visage qu'il pensait trouver un peu vieilli ne semble qu'une image conventionnelle:

Le chemin s'est raccourci entre nous et la mort (NE 76).

Toutefois il y a quelque chose de plus, au niveau microcontextuel. En effet cette image se présente à Stanislas au moment où il s'achemine vers Vivombre; là, il espérait retrouver ses amis d'antan. Il n'est pas encore informé de la mort de Thérèse, car cette phrase prendrait alors pour lui une valeur de simple constatation et le seul mot qui pourrait avoir un sens détourné serait justement celui de «mort». La coexistence du sens littéral et du sens métaphorique confère un grand pouvoir expressif à cette image.

<sup>26</sup> Même dans la brièveté d'une remarque introductive, E. RESTORI dans son article: Le premier soir *ou l'immobilité en marche*, in *Voyage et Connaissance dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Pisa, Goliardica, 1988, pp. 221-231, parle clairement de la «spatialisation du temps» dans *La Nouvelle Eurydice*.

Ainsi, à côté d'analogismes qui ne semblent être que l'exercice mécanique du stylisticien, se détachent quelques images significatives qui, parfois, jettent une lueur sur des thèmes plus généraux se répandant sur toute l'œuvre:

Je me mis à marcher, [...] comme si ce cheminement machinal m'eût fait progresser en moi-même (NE 40).

Cet analogisme prononcé au moment crucial où Thérèse demande à Stanislas de partir, contient déjà en soi un aperçu de la progression interne au roman, où le cheminement intérieur du protagoniste prime sur toute recherche extérieure à lui. Ainsi, le voyage dans l'espace se transforme en un voyage intérieur, car «un trajet en chemin de fer» est une «séparation temporaire d'avec notre ambiance et nous-mêmes» (NE 80).

### 3.6.2 Le cosmos

Du chemin terrestre la vue s'élargit et s'universalise dans une courte série d'images qui transportent les protagonistes dans une dimension cosmique. Elles sont peu nombreuses, mais leur pureté, qui les rend pleinement dignes de ce nom, les rend aussi plus saisissantes. Il importe de respecter leur ordre de succession parce qu'elles dénoncent une évolution importante.

Au début de l'histoire, Stanislas se sent clairement protagoniste, surtout lorsqu'il excite son imagination pour trouver le courage de trahir son ami en s'intéressant à sa femme. L'impression qu'il éprouve est celle de se soumettre à une «fatalité sensuelle»:

[...] et tout, la nuit froide travaillée d'étoiles, l'attente découragée de cette femme dans la chambre inférieure, et l'amour plus vulgaire auquel, peut-être, Emmanuel s'abandonnait ailleurs, convergeait à moi comme si je me trouvais au centre du désir (NE 33).

Thérèse n'est que très partiellement au centre des intérêts de Stanislas, et il le reconnaît plus loin, comme une possibilité somme toute invraisemblable:

avoir fait d'une femme le centre de gravité du monde me stupéfia comme si je ne l'avais pas aimée (NE 61).

Il se rend compte, par moments, de sa propre existence, et lorsqu'il s'y confronte, il est porté à exclure tout le reste. D'ailleurs, dès le début, il s'interrogeait sur l'objet de sa quête («je ne savais pas, à cette heure où je n'attendais qu'elle, si c'était bien cette femme que je rêvais d'êtreindre, ou plutôt toute la vie.», NE 59); et l'affirmation de sa propre existence «en dehors de cet être pour lequel [il] aurai[t] tout donné» (NE 63) ne fait que confirmer les hésitations à propos des centres gravité du roman même.

En fait, Stanislas cherche, presque désespérément, à faire de Thérèse, de cet amour en partie inventé, le «centre autour duquel ordonner [sa] vie» (NE 81). Mais cette femme est loin d'être véritablement un pôle d'attraction: «c'était en elle - dit Stanislas à la même page - en elle



seule, que je pouvais rejoindre une image non modifiée de moi-même» (*ibid.*). Elle n'est donc qu'un moyen pour se retrouver inchangé, cet amour est une sorte d'opposant au passage du temps. C'est pourquoi, tout juste avant de descendre du train qui devait le reconduire chez elle: «je me précipitais dans son orbe [de Thérèse], satellite d'une femme dont je n'espérais rien» (NE 87). Il ne la retrouvera plus, et c'est alors qu'il sent son monde vaciller:

j'ai l'illusion de sentir dans tout mon corps ce tournoiement planétaire (NE 147).

Lors de cette réflexion, l'inexorable mouvement de la terre, le passage du temps qui la domine lui enlève tout point de repère. Mais il a aussi cessé de vouloir trouver un point ferme dans sa vie et alors la rotation terrestre, avec son «rythme égal, incessant, monotone» (*ibid.*), n'est plus un vertige: «Il est apaisant de penser que la terre nous emporte tous dans cette rotation éternelle» (*ibid.*). Vers la fin du roman, Stanislas avoue: «Je ne voyais plus dans cette femme, dont pendant deux années je m'étais fait une idole, que la cause d'un malentendu entre mon ami et moi.» (NE 215).

En somme, ces analogismes montrent que cet amour est loin d'être le pivot de l'histoire; certes il y a un moment où Stanislas en fait son centre gravitationnel, mais seulement dans le but d'ordonner sa vie, de se retrouver inchangé malgré le passage du temps et l'évolution des situations. Espoir qui ne pouvait qu'échouer. Au fond, la recherche d'une femme a évolué, petit à petit, vers une quête plus absolue qui ne sort pas de la conscience du personnage narrateur.

Il semble bien que ces analogismes, qui trouvent des confirmations dans d'autres passages du texte, contribuent à construire l'importance du protagoniste. Les analogismes qui concernent la démarche de Stanislas vers l'amour sont liés à la structure narrative de l'œuvre qui procède de pair avec la marche de l'homme dans son parcours existentiel.

### ***3.7 Pour une synthèse: tout résumer en soi***

Il est une ligne de force, qui ressort de l'analyse des analogismes, et qu'il convient de mettre en évidence à présent car elle peut éclairer un aspect important de cette œuvre. Deux niveaux sont à considérer: le premier est le niveau de la réalité que tout roman prend en charge; le second est le niveau de la mise en abyme de l'existence que l'on trouve dans ce roman. C'est ce deuxième cas qui m'intéresse d'abord, parce que le premier concerne la vision du monde de l'auteur qui ne sera examinée qu'à la fin de ce travail. Il s'agit ici de présenter un monde vu par les yeux d'un personnage qui est écrivain. On a vu, dans le premier chapitre, qu'il présente une existence en abyme; il reste à éclairer, avec le plus d'exactitude possible, les contours de cette existence: Stanislas est un écrivain qui est confronté, d'abord, à une vie qui s'échappe de tous côtés, qu'il ne parvient pas à maîtriser, ce qui signifie, en fin de compte, qu'il n'arrive pas à la comprendre. C'est sûrement cet aspect de l'œuvre qui frappe immédiatement le lecteur; mais il en existe un autre, latent, qui contredit cette première impression, et qui ressort en filigrane grâce à l'examen des analogismes. Tous les réseaux qui, par leur étendue, s'imposent à l'analyse: l'eau, l'enfant, la culpabilité, la maladie, le chemin de

l'existence, ont un trait commun: la réduction de la multiplicité à l'unité. Il existe, parmi les analogismes liés au champ sémantique de l'eau, une image qui détermine l'anéantissement des personnages autres que le narrateur interne, de sorte que Stanislas devient le seul être réel en question: l'eau est un miroir, l'eau est Thérèse donc Thérèse est un miroir dans lequel celui qui se mire ne voit que lui-même. Parmi les images liées à l'enfant, bon nombre désignent Stanislas comme l'enfant d'Emmanuel et surtout de Thérèse: c'est en lui qu'ils aboutissent. La culpabilité indiquait encore Stanislas comme centre autour duquel le drame s'est noué, et cela malgré l'esquive initiale du protagoniste qui, emporté par une multiplicité difficilement maîtrisable, a dilué la responsabilité sur autrui. La maladie, encore une fois, même si d'une manière un peu cryptique, désigne toute passion, et non plus seulement l'homosexualité<sup>27</sup>, de sorte que la passion de Stanislas pour Thérèse se retrouve au centre de l'histoire. Enfin les analogismes liés à la route et au cosmos, que j'ai regroupés dans "le chemin de l'existence" indiquaient clairement la focalisation sur Stanislas. Toutes ces constatations permettent de mettre en lumière un problème fondamental qui est à la base de ce roman et de son protagoniste: le besoin de stabilité, besoin qui se lit aussi dans l'exigence (finalement déçue) de pouvoir connaître les autres. Stanislas cherche à réduire la multiplicité angoissante de la vie en ramenant tout à lui-même, en se faisant le centre qui peut donner un ordre à sa vie et à celle des gens qu'il a connus. Démarche qui lui permettrait, en même temps, de découvrir l'espace authentique, parce que finalement saisissable, de cette existence constamment guettée par une multiplicité dispersive. Cela pourrait amener à parler de tentation démiurgique de notre protagoniste, parce qu'il est non seulement le créateur de l'histoire, mais aussi son pivot. Mais Stanislas reste jusqu'à la fin trop "agi" pour posséder un tel pouvoir. Il se peut que cet aspect soit en partie responsable du jugement négatif porté sur l'œuvre que l'auteur même considérait comme un roman «raté». Pour ma part, le roman garde tout son intérêt dans la mesure où il présente la multiplicité de la vie, avec son caractère insaisissable, et le comportement suscité par cette prise de conscience<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Donc, en l'occurrence, la passion d'Emmanuel.

<sup>28</sup> L'analyse des réseaux d'images a mis en lumière le fait que cette œuvre contient en soi de grandes potentialités de signification, mais qui restent à peine amorcées. Aussi, leur disposition un peu chaotique et leur ensevelissement sous le poids des conventions littéraires les rendent-ils nébuleuses. Ces pages expriment le regret que Marguerite Yourcenar n'ait pas voulu perfectionner ce qui, même si en ébauche, était déjà sorti de sa plume. En définitive, si je devais esquisser une évaluation sur une œuvre si sévèrement jugée, je ne la condamnerais pas sans appel, même si je reconnais que le livre n'a pas obéi aux impulsions que l'auteur s'était évertué à lui donner.

#### 4. *Le Coup de Grâce* ou de la démission

...les auteurs de confession écrivent surtout pour ne pas confesser, pour ne rien dire de ce qu'ils savent. Quand ils prétendent passer aux aveux, c'est le moment de se méfier, on va maquiller le cadavre.

(A. Camus, *La Chute*.)

Volet final d'un ensemble de trois romans (avec *Alexis ou le traité du vain combat* et *La Nouvelle Eurydice*) dont nul ne voudra contester les ressemblances, *Le Coup de Grâce* clôt, en quelque sorte, la série d'écrits intimes de moindre haleine dans l'œuvre yourcenarienne. Il est possible, dès lors, d'effectuer un survol diachronique qui considère, en termes généraux, l'évolution d'un sujet cher à l'auteur: il s'agit, comme on l'a déjà souligné, de l'expression problématique du triangle amoureux. Ce schéma tripolaire, par la pureté dans laquelle il est ici représenté, demeure le plus éloquent témoignage d'une féconde idiosyncrasie yourcenarienne dont la spécificité tragique a évolué au cours de ses trois réalisations romanesques. Les situations baignent en effet dans une atmosphère de plus en plus chargée, étouffante, qui pèse comme une fatalité sur le ciel lourd de la femme refusée.

Au fil des trois romans, le sujet comporte donc des transformations qui, même si elles ne sont pas radicales, méritent d'être notées, au moins dans les grandes lignes. Cela me permettra, entre autres, de situer dans un contexte précis mon discours sur le dernier de ces trois romans.

La progression du tragique se mesure aisément à travers des personnages à la fois différents et très semblables.

Les trois voix narrantes, Alexis, Stanislas et Éric, ont tous perdu leur père: c'est comme si leurs racines s'étaient effritées; ils se détachent dans le temps en tant que représentants solitaires et emblématiques de leur race. Mais ces personnages sont insérés dans une histoire qui implique pour eux une différence fondamentale. Leur solitude devient de plus en plus radicale: rappelons qu'Alexis a un fils; Stanislas n'a pas de successeurs mais le roman ne clôt pas sa destinée; Éric, enfin, si radicalement seul, est sans doute le représentant le plus pur du modèle mis en œuvre: son futur est resté emprisonné dans un passé malheureux.

La même évolution se retrouve chez les personnages féminins: Marguerite Yourcenar, a-t-on dit, écrit des histoires d'hommes, mais où la féminité joue un rôle de plus en plus important; je dirai même que ce n'est pas tel ou tel personnage de femme qui jouit de l'attention discrète de la narration, mais la féminité elle-même, son abstraction permettant de la considérer dans sa pureté qui se fortifie. S'il est vrai que la voix féminine ne s'impose pas dans les romans yourcenariens, il est également incontestable que sa présence, peut-être peu éclatante, reste incontournable. Dans *Alexis*, par exemple, Monique, la femme du narrateur, n'apparaît que très discrètement dans le récit, mais elle justifie au niveau narratif la forme épistolaire de ce roman. À quoi bon cette longue lettre d'explication s'il n'y avait pas de

destinataire? Cela n'empêche pas sa présence d'être tout à fait négligeable; une seule expression lui appartient, et le hasard - mais est-ce bien un hasard? - veut que ce soit l'une des rares images du récit. Il en va différemment en ce qui concerne *La Nouvelle Eurydice*: Thérèse est bien là, elle existe en tant que personnage, parle, agit, mais elle n'est que le prétexte d'un malentendu entre deux amis, ou, à la rigueur, le moyen qui permet à Stanislas de se retrouver. Seule la Sophie du *Coup de Grâce*, d'abord soumise au point de vue d'un homme qui ne reconnaît pas ses responsabilités, dérange par ses exigences une camaraderie sinon heureuse, du moins tranquille. Elle est l'intruse, l'élément déstabilisateur qui hante les consciences. Au niveau formel, sa présence indiscreète est mise en évidence par le recours à des scènes dramatisées, réservées aux dialogues qu'Éric a eus avec Sophie, alors que la narration pure suffit aux entrevues avec Conrad, d'ailleurs moins nombreuses<sup>1</sup>. Le discours direct ajoute à l'intensité tragique du drame qui se joue entre ces deux personnages.

Cet approfondissement du thème du triangle amoureux qui devient de plus en plus sombre se manifeste par l'impact que cette expérience tripolaire a eu sur la vie des protagonistes et, par conséquent, dans la signification globale des romans. Si, dans tous trois, le narrateur vise à prendre ses distances par rapport à une situation accablante, *Alexis* y parvient par la rationalisation au moyen du récit: celui-ci existe en effet pour permettre au protagoniste de mettre de l'ordre dans sa vie et, comme dans une psychanalyse, pour confirmer sa séparation de Monique. Le locuteur est donc projeté dans un futur sinon plus heureux, du moins plus authentique. *La Nouvelle Eurydice*, au contraire, peut être globalement considéré comme une tentative de légitimation d'un passé qui hésite entre l'être et le non-être; étape importante pour l'initiation amoureuse de Stanislas, l'expérience qu'il relate ne prétend pas être déterminante pour son futur; ce sont les autres, dans ce cas, qui prennent leurs distances, et de la façon la plus radicale: la mort. *Le Coup de Grâce* enfin est une catharsis<sup>2</sup>: le récit intime vise ici à libérer la conscience, Éric veut exorciser une expérience douloureuse<sup>3</sup>. Le passé ici est cause de souffrance, ressentie ou infligée, et sa revitalisation aboutit à se décharger d'un fardeau, en sublimant une expérience passée qu'il est impossible d'effacer et qui s'impose dans toute la force de son vécu. Comme on l'a bien souligné avant moi, il s'agit ici de «l'obsession de la faute justifiée»<sup>4</sup> qui évoluera au cours de la maturation artistique de Yourcenar et qui se présente dans ce récit dans sa forme la plus percutante, bien que, d'un point de vue lexical, on remarque une diminution de l'occurrence du terme «faute» par rapport à *Alexis*. Éric veut chasser le démon du remords à l'aide d'une narration qui est au

<sup>1</sup> «...of the ten episodes recalled directly only one involves Conrad and that is their quarrel after Éric return from his unsuccessful military sally», H. WATSON-WILLIAMS, "Vie obscure": a reading of Marguerite Yourcenar's *Le Coup de Grâce*, «Essays in French literature», XXI, (nov. 1984), p. 73.

<sup>2</sup> Mais qui concerne le personnage et non pas l'auteur. Ma définition ne sort pas du texte, comme c'est le cas pour celle de J. SAVIGNEAU (*Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, 1990), qui définit *Le Coup de Grâce* un «règlement de comptes symbolique (et qui se voulait cathartique) avec lui [André Fraigneau]» (CG 132). La catharsis concerne pour une part aussi le récit d'*Alexis*, dans la mesure où il cherche à se libérer de la faute de s'être tu trop longtemps.

<sup>3</sup> Cette définition semble ne pas tenir compte de la préface au roman où Yourcenar dit qu'Éric cherche ses souvenirs avec le maximum d'exactitude et surtout en dehors de toute complaisance avec lui-même. En réalité je me permets d'insinuer le doute à propos de cette lucidité un peu suspecte que Yourcenar attribue à son protagoniste dans une habile préface; lucidité qui me semble d'ailleurs aux antipodes de l'expérience simplement humaine mais aussi quelque peu hallucinée que l'auteur propose de raconter.

<sup>4</sup> M. DELCROIX, *Marguerite Yourcenar et l'obsession de la faute justifiée*, cit., pp. 145-152.

fond une cérémonie, une sorte de rite. Tout aussi bien que l'«ancien marinier» de Coleridge, Éric ne répète que par une contrainte intérieure «l'interminable confession qu'il ne faisait au fond qu'à lui-même» (CG 86). Mais son expérience pèsera lourdement sur sa vie future, ce poids n'étant que le dernier aspect de cette progression dans le tragique.

Le récit, au milieu géographique et historique défini, est également bien déterminé du point de vue narratif: il est en effet précédé d'une brève introduction qui ne couvre que deux pages, mais qui suffit à nous faire comprendre qu'Éric est un narrateur de deuxième degré. Au-delà des caractéristiques qui font de ce procédé une simple convention littéraire, sa présence fait en sorte que le récit respecte au moins deux des unités requises par la tragédie: les unités de lieu et de temps<sup>5</sup>. L'effet de cette introduction, pourtant, dépasse la caractérisation stylistique du genre. Elle vise à mettre à distance le point de vue d'un personnage que l'on tient à désigner comme tel: toute interprétation et tout jugement dans ce qui va suivre lui appartiennent. Cela autorise le lecteur à évaluer les affirmations de ce narrateur qui est aussi un personnage. La voix d'Éric est toujours un filtre: néanmoins, elle ne s'impose pas de façon péremptoire, ce qui dévoilerait son jeu de mise en perspective, mais s'éparpille et se confond avec d'autres voix qui deviennent parfois, comme elle, indiscernables. Il est souvent difficile de séparer la voix d'Éric de celle de Sophie<sup>6</sup>, ce qui implique non seulement que le narrateur rend inaudibles les voix des autres personnages<sup>7</sup>, mais surtout qu'il s'attarde à générer une confusion visant à attribuer à autrui ses considérations personnelles. Il est important de souligner cet aspect puisqu'il permet de mesurer la portée des explications qu'Éric fournit sur son expérience. Et si ce moyen de prise de distance de soi à autrui se révèle plutôt faible à cause de la gravité du sujet<sup>8</sup>, il sert néanmoins à nuancer subtilement la personnalité du personnage principal. On verra plus loin avec quels effets.

La narration du protagoniste se compose elle-même, en gros, de quatre parties: une référence rapide mais dense au passé perdu, heureux, qui a eu comme cadre le Kratovicé d'avant-guerre et qui ne cesse d'être évoqué nostalgiquement tout au long du roman (pp.87-91); le récit des amours de Sophie jusqu'à son départ et les vaines recherches d'Éric et de Conrad (pp.91-144); ensuite, une brève parenthèse où l'absence de Sophie semble ramener le bonheur de l'enfance (pp.144-145); enfin l'aggravation de la guerre, la mort de Conrad et l'exécution de Sophie retrouvée parmi les Bolcheviks (pp.145-157).

Le narrateur organise son récit autour d'une puissante polarisation qui prend rapidement des connotations morales. Entre le ciel et la terre, la solitude et l'amour, l'offre et le refus, l'adolescence et l'âge mûr, le narrateur intradiégétique cherche à placer son histoire parfois rebelle à toute catégorisation. On verra par quels moyens ce narrateur n'assume sa faute que pour chercher à se disculper, et attribue subtilement à Sophie le pôle connoté

<sup>5</sup> Auxquelles Marguerite Yourcenar, dans la préface, (*Œuvres*, cit., p.79) a ajouté «l'unité de danger», qu'elle-même a empruntée à Corneille.

<sup>6</sup> Voir l'analyse que N.J.HARRIS, dans *Le paradigme de la métamorphose dans l'œuvre de M. Yourcenar*, cit., (pp. 183-193) consacre au jeu des voix dans *Le Coup de Grâce*.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p.10.

<sup>8</sup> L. RASSON, dans son étude *Un humanisme inadéquat: Le Coup de Grâce*, in *Mythe et idéologie*, «Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes», 5, (nov. 1989), pp. 47-60, propose une intéressante interprétation de la prise de distance d'Éric par rapport à la situation idéologique: il voit dans l'attitude du protagoniste à se dégager «d'une situation dans laquelle il est objectivement impliqué», un comportement typique de la personnalité «d'extrême droite» (p.53).

négativement alors qu'il insère ce qui le concerne dans ce qu'il pense être positif. Mais pour que cette polarisation ne se réduise pas à un schématisme manichéen incapable de traduire l'expérience humaine représentée, il convient de la nuancer: le texte fournira plusieurs occasions d'en montrer les fissures. Rappelons entre temps que si l'on a pu attribuer à ce récit la pureté d'une tragédie classique, c'est entre autre par cette polarisation: ce contraste thématique si violent, joint à un effort d'harmonisation constamment en échec, trace un chemin douloureusement tragique.

La polarisation qui est le fondement de la qualité hautement dramatique du récit sera employée comme catégorie heuristique dans la mesure où elle dérive d'un premier regroupement des analogismes. L'examen ponctuel de ces derniers permettra d'évaluer la juste portée de la tentative d'Éric qui voudrait relativiser sa faute par le repérage d'une *situation* douloureuse, et de sa volonté d'être innocenté par la noblesse de la douleur et de l'expiation.

Dans *Le Coup de Grâce* plus qu'ailleurs, les analogismes possèdent la détermination et parfois la fixité propre aux symboles. C'est pourquoi il est plus facile de ramener les comparants à une symbolique appartenant à l'imaginaire collectif<sup>9</sup>.

Toutefois cette constatation élargit ses implications: la facilité du recours à des universaux invariants établis une fois pour toutes sert aussi à rendre compte d'une rigidité qui se répercute sur la pensée du narrateur: c'est à une totale fixité qu'Éric voudrait astreindre ce qui par nature est vague et flottant.

Je commencerai mon analyse par la catégorie la plus pauvrement représentée, le pôle positif qui fait référence à une situation idéale définitivement perdue.

Superposé à cette polarisation, se profile un schéma qui structure l'œuvre entière: dédoublement et inversion de rôle sont les deux mouvements qui caractérisent l'attitude d'Éric envers la situation qu'il narre. Sa vision sarcastique de la vie est mise en scène dès le début à travers l'image - qui n'est pas une figure de style! - du soldat souffleté avec la peau écorchée de sa propre main (CG 88). C'est un mécanisme de dédoublement et d'inversion (dédoublement du gant des officiers et inversion de rôle, le gifleur qui est giflé) qui, se répétant avec constance, marque de son empreinte tout le texte: la scène du gifleur giflé par la peau de sa propre main acquiert donc une valeur paradigmatique qui dénote l'envahissement progressif de la conscience d'Éric par une vision qu'il tire de la réalité contemplée.

#### 4.1 *Le céleste*

En suivant le développement du roman<sup>10</sup> on a d'abord affaire à la présentation d'un passé qui semble irrémédiablement perdu et vers lequel Éric tourne un regard nostalgique. Positivité du lieu et des personnages qui dénonce une idéalisation trop parfaite pour convenir

<sup>9</sup> De ce point de vue, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, cit., de G. DURAND se révèlent une base précieuse.

<sup>10</sup> Comme toujours, le respect du développement du texte est une règle de ma lecture, qui devient ici d'autant plus nécessaire que les faits présentés suivent l'ordre chronologique.

à une situation humaine. Ces valeurs univoquement positives voudraient exclure Sophie dont la nature tirait vers le malheur...

#### 4.1.1 L'Éden perdu

Kratovicé, endroit privilégié à l'abri de la guerre, dispense une harmonie parfaite qui se concrétise par l'identification du lieu à un «Éden septentrional» (CG 90), semblable à «une espèce de grand paradis calme, sans interdiction et sans serpent» (CG 91). La similitude surenchérit sur la métaphore en voulant ajouter en perfection à un lieu déjà idéal, encore que cette allusion au serpent frôle la parodie du mythe. La volonté de lucidité d'Éric se manifeste souvent par cette prise de distance par rapport à ses propres expressions.

L'harmonie ne règne dans une telle époque idéale qu'en l'absence de Sophie. Elle n'y est en fait mentionnée explicitement qu'à la fin, en trois lignes qui suffisent à la définir «négligeable» (CG 91). Sa présence introduit en effet le pôle négatif dans la vie d'Éric, le funeste pendant à cette situation idyllique: et voilà qu'il s'attend de sa part à un «sacrilège» (CG 106), qu'elle n'accomplira pourtant pas. C'est ce mot qui suggère de lire l'opposition polarisante en termes de sacré et de diabolique. Avec Sophie, c'est le malheur qui entre dans la vie d'Éric: leurs «reconnaisances à travers le parc [...] devaient être *pour elle* des promenades de damnés» (CG 106)<sup>11</sup>. Elle n'est donc pas le serpent, mais la victime. De «damnés» à condamnés, qui eût mieux convenu, la différence est un indice. Pour Sophie cet amour est absolu; et pourtant, ce ne sont que des termes antinomiques par rapport à la situation paradisiaque qui expriment cette qualité, puisque cet amour est tout de même filtré par la conscience d'Éric qui, dans son rôle de narrateur, reconstruit les sentiments de Sophie<sup>12</sup>. C'est le choix des termes «sacrilège» et «damnés» qui impose de prendre en considération la perspective car, par son choix, Éric suggère l'inadéquation de Sophie au lieu et à la situation. Mais cela nécessite tout de suite une remarque, pour ne pas tomber dans le piège qu'Éric se tend à lui-même: le point de vue étant résolument orienté, la focalisation strictement interne met en évidence le fait qu'Éric, au fond, commence à attribuer à Sophie la responsabilité de son malheur et à s'innocenter lui-même. L'expression «pour elle», répétée à quelques lignes de distance, le prouve bien. Dans cette phase du récit, Sophie n'est pas moins innocente qu'Éric et Conrad. De l'extérieur, on peut les rapprocher et étendre à Sophie aussi cette innocence paradisiaque: Chopin ne manque pas de le faire, la jeune fille ayant toujours été pour lui une «idole» (CG 143). Éric, pourtant, est bien loin de partager cette idée, et ce n'est qu'après le départ de Sophie qu'il idéalise à nouveau Kratovicé: ce lieu «redevient ce qu'il avait été aux temps qu'on croyait révolus, un poste de l'Ordre Teutonique, une citadelle avancée des Chevaliers Porte-Glaives» (CG 144). L'idéalisation, après l'expérience malheureuse de la guerre, ne porte plus sur le côté spirituel, sacré, mais implique plutôt des qualités

<sup>11</sup> Je souligne.

<sup>12</sup> Lorsqu'il consent à parler de son «amour», il accompagne ce terme d'un adjectif qu'elle n'eût pas utilisé elle-même: «absurde».

chevaleresques remontant à un passé aussi lointain que le Moyen Âge<sup>13</sup>: l'attribution d'une dimension mythique aux personnages complète la tentative d'ennoblissement.

Pour Éric, Sophie se charge rarement d'une valence positive. La polarisation se manifeste très nettement lorsqu'il considère en même temps le frère et la sœur: les paramètres de jugement subissent un renversement complet. Mentionnons au passage la légèreté de Conrad sans cesse opposée à la pesanteur de Sophie et comparons immédiatement deux extraits extrêmement significatifs à cet égard; il s'agit d'abord d'une courte description de Conrad, dont les analogismes seront examinés plus loin:

{1}pâle et ravi comme Oreste dès le premier vers d'une tragédie de Racine, je vis reparaître un Conrad [...] {2}marqué à la lèvre d'une petite cicatrice qui lui donnait l'air de mâchonner distraitemment des violettes. Il avait gardé une {3}innocence d'enfant [...] et [une] {4}bravoure de somnambule [...]; {5}ses soirées se passaient à commettre de mauvais vers dans le goût de Rilke. (CG 93)<sup>14</sup>.

Mais voyons aussi l'effet qu'ont provoqué ces mêmes premières semaines de bataille sur la sœur, copie renversée et avilie de son frère: si on lui attribue du {4}«courage», c'est celui «de la folie» (CG 94) et, malgré une apparente appréciation de sa beauté - {3}«elle avait perdu la bouffissure de l'adolescence» - , sa description est négative:

Sa figure maussade {2}était marquée d'un pli amer au coin des lèvres; [...] {5}ses soirées se passaient à tisonner rageusement le feu du salon, avec {1}les soupirs d'ennui d'une héroïne ibsénienne dégoûtée de tout. (CG 94-95).

Les deux descriptions portent sur les mêmes caractéristiques, mais celle qui concerne Sophie s'oppose point par point à la caractérisation de Conrad. La bienveillance de la description dédiée à Conrad a pour pendant les termes dépréciatifs qui abondent dans le portrait de Sophie: «folie», «maussade», «amer», «rageusement», «ennui», «dégoûtée». Ils auront tous les deux une mort violente<sup>15</sup>, mais on n'attribue qu'à Conrad «cette légèreté qui est à la fois [une] vertu et [un] privilège de dieux» (CG 145).

#### 4.1.2 L'enfant

Personnage positif, sans ombres, Conrad garde tout au long de l'histoire une innocence totale qui donne lieu à plusieurs analogismes: le terme de comparaison privilégié est l'enfant. Comme on l'a vu dans le roman précédent, cette utilisation métaphorique dont l'importance

<sup>13</sup> Rappelons que les chevaliers de l'Ordre Teutonique combattaient les Russes; la coïncidence des valeurs authentifie l'identification mythique.

<sup>14</sup> La numérotation entre parenthèses se réfère aux séquences qui seront reprises dans la description de Sophie.

<sup>15</sup> Dès lors, il n'est pas impossible de voir dans l'image des violettes au coin des lèvres de Conrad, dans la mesure où elle s'apparente à la blessure, une préfiguration de sa mort, comme s'il existait dans l'esprit du narrateur la conscience douloureuse de la fin de son compagnon.



semble inversement proportionnelle à sa présence dans la narration, confère une épaisseur d'emblème au personnage comparé. Dans ce cas, la figure de Conrad est en quelque sorte idéalisée, placée hors du temps destructeur, figée dans le lieu idyllique que l'on construit autour de lui, et dans un âge plus libre, dénué de responsabilités. «Ma jeunesse me servait de laissez-passer pour vivre avec Conrad» (CG 89), cette la considération d'Éric confirme, métaphoriquement, que cette relation lui permettait d'accéder à un lieu séparé du commun des hommes, lieu que, comme on l'a déjà vu, il considère un Éden.

Les premières semaines de guerre, en effet, n'ôtent pas à Conrad son «innocence d'enfant» (CG 93); il est «fatigué et content comme un enfant qui sort de l'école» (CG 104); il s'endort «d'un sommeil d'enfant» (CG 112); il manifeste une «imprudence de gamin» (CG 125) en grimpant sur un chêne pour s'emparer d'une touffe de gui sous le regard soucieux d'Éric mû par un sentiment presque paternel. Et on peut remarquer la facilité avec laquelle Conrad, en dépit de sa «jambe malade», s'élève, accomplit une ascension qui est déjà tout à fait conforme à sa nature.

Mais cette nature s'inscrit également sous le signe de l'insouciance que le réseau analogique allie bientôt à l'inconscience. En effet, deux analogismes d'enfance, sur quatre au total, sont juxtaposés à une référence au sommeil de Conrad; c'est presque un lieu commun d'évoquer, en parlant du sommeil, la sérénité de l'enfance, mais le sommeil est aussi le frère jumeau de la mort, constamment présente dans le récit. Et ce n'est pas un hasard si au moment de sa mort, la voix de Conrad sera dite «enfantine» (CG 147): la coïncidence est faite pour surprendre à première vue, non pour étonner à la réflexion; tout bien pesé, le réseau ne pouvait aboutir qu'à cela.

L'enfance perpétuelle attribuée à Conrad renvoie donc à une pureté et à une innocence qui dépassent les limites temporelles de l'histoire et figent le personnage dans l'achronie. Conrad ne subit aucune évolution importante; il ne fait que s'affadir, se décolorer. C'est la mort, à la limite, qui lui rend son enfance. Il reste une promesse, la puissance qu'il contient ne se réalise qu'épisodiquement et n'est mentionnée qu'en passant. Au fond, il s'agit de confirmer métaphoriquement ce qu'Éric affirme ailleurs, à savoir que ce n'était pas le frère qui l'empêchait d'aimer la sœur. La somnolence de Conrad, aussi bien que son enfance, le relèguent dans un rôle marginal autant que protégé.

Le terme 'enfant' ne se réfère pas qu'à Conrad; il constitue aussi le comparant pour le personnage de Sophie. Par deux fois, Sophie est définie une «enfant» (CG 97 et 98) et c'est à l'occasion de l'évocation des brutalités de la guerre et plus spécifiquement de la violence qu'elle a subie d'un de ces «banals coureurs d'aventure» (CG 97) dont Éric se sent très éloigné. L'innocence de Sophie est indiscutable dans ce cas, mais Éric n'est pas en jeu...

Il utilise le même terme lorsqu'il vexe Sophie par une de ses brutalités qui lui causent tant de remords; c'est alors qu'il la voit pleurant devant un miroir qui aurait dû lui témoigner sa laideur:

La glace lui renvoya des yeux d'enfant et d'ange (CG 109).

L'autre terme métaphorique, «ange», l'insère dans ce paradis d'où elle semblait soigneusement exclue<sup>16</sup>: on constate donc que la négation de Sophie de la part d'Éric n'est pas absolue,

---

<sup>16</sup> Voir plus haut, chap. 4.1.1.

mais c'est comme si Éric ne consentait à poser un regard positif sur Sophie que sous l'effet du repentir le plus cuisant ou lorsqu'il reconnaît, pour une fois, l'innocence de l'amour de Sophie. Il faut quand même constater que dans cet exemple, comme dans celui où Éric parle de Sophie comme de «[l]'enfant» (CG 103), il y a un passage à la généralité à travers l'utilisation du lieu commun qui attribue l'innocence aux enfants.

Il choisit plus volontiers l'adolescence comme âge de référence type pour la jeune fille, parce que c'est une porte sur l'abîme des choix fondamentaux de la vie. L'identification est radicale, Sophie n'étant plus que l'incarnation d'une abstraction:

j'étais surtout frappé par son aspect d'adolescence blessée (CG 97).

Elle est encore assimilée à une «pensionnaire» (CG 118 et 120), à «l'écolière d'autrefois» (CG 120) qui perçoit les dédains d'Éric comme un «examen» (CG 119) qu'elle ne réussit pas à passer. Éric accepte son innocence quand il sent le poids de sa responsabilité<sup>17</sup>: elle-même se comporte «comme une enfant souffletée» (CG 122) quand elle découvre le dégoût d'Éric après leur unique baiser. Sophie confirme cette innocence lorsqu'elle dévoile la nature de ses véritables rapports avec Volkmar «avec sa tranquille simplicité d'enfant» (CG 152): on découvre avec Éric, prêt à soupçonner ce comportement qui lui donnait raison, qu'il soupçonnait à tort.

Mais, comme toujours, la responsabilité de cette 'perversion' qui n'est pas loin d'être une innocence revient encore une fois à Sophie, puisque c'est elle-même qui choisit de renoncer à sa pureté:

elle avait investi Conrad de tous les privilèges, de toutes les vertus auxquels elle renonçait, comme si ce fragile garçon avait été son innocence (CG 134).

Présentée comme un acte d'extrême générosité, la volontaire 'perversion' de Sophie permet à Éric de décliner la responsabilité la plus grande, celle qui concerne la mort de Sophie, et qui le touche directement; aucun contexte, aucune perspective ne peut relativiser sa position, de sorte qu'il arrive à dire:

Sophie n'était pas une enfant, et je respecte assez les êtres, à ma manière, pour ne pas les empêcher de prendre leurs responsabilités. (CG 137).

On ne saurait le nier, le piège est tendu avec une extrême habileté: le profond respect d'Éric pour les choix de Sophie recèle sa propre esquive. Au moment culminant, il tire sur Sophie «à peu près comme un enfant effrayé qui fait détoner un pétard pendant la nuit de Noël» (CG 157): manière subtile de s'innocenter, qui repose sur sa prétendue inconscience. Et toutefois cet «à peu près» qui précède la similitude, trahit qu'il n'adhère pas entièrement à l'image. Elle convainc plus par la dérobade irresponsable qu'elle implique, que par l'enfance elle-même, l'innocence tapageuse dont la fête sacrée, aube d'un autre enfant, garantit la fraîcheur.

Comme par hasard, le réseau nous a transportés à côté de la mort, et la mort, chez Yourcenar, ne va pas sans une mention à la naissance comme dans ce cas où l'image évoque

<sup>17</sup> Mais cela ne suffit pas pour permettre à Sophie de faire partie du monde innocent de Kratovicé; on ne peut qu'attribuer cette signification au fait qu'Éric assimile à son «enfance» (CG 144) la période passée dans le vieux château en l'absence de Sophie.

Noël, emblème de la naissance, au moment où le narrateur va donner la mort. Mais ici, l'enfance sainte ne fonctionne qu'au titre de fausse note, par son contraste avec l'horreur de cette exécution à bout portant, de la part d'un homme qui a refusé le corps à corps. C'était déjà un contexte de mort qui avait suscité cette autre image apparemment cocasse où Éric s'associe à ses compagnons: «nous nous exposâmes à toutes les variétés de mort subite que risque un automobiliste passant ses vacances de Noël en Suisse.» (CG 110). Cet avatar de l'imagerie yourcenarienne, volontiers récurrente, tend à se radicaliser dans ce roman: la référence à la naissance du Christ donne valeur d'absolu à l'association de la naissance et de la mort. Elle devient primordiale, inévitable, elle assume le rôle de constituante de toute vie humaine. La reprise de la même image, le Christ en moins, à propos de Conrad, personnage suffisamment emblématique pour être dépouillé des nuances qui l'inscriraient dans la réalité, ne fût-ce que romanesque, ne surprend guère: «Il y a ainsi des êtres, et ce sont les plus frêles de tous, qui vivent à l'aise dans la mort comme dans leur élément natal.» (CG 145). Un innocent chasse l'autre, en quelque sorte, on substitue à l'agneau sacrifié la collectivité anonyme où se fond toute image. La psychocritique aurait tendance à faire remonter la source de cette obsession aux conditions mêmes de la naissance de l'auteur, qui a coïncidé avec la mort de sa mère: c'est alors que l'on pourrait sortir du texte pour suivre la trace de l'hérédité, pour mesurer l'influence du destin de Marguerite Yourcenar sur sa production littéraire et on pourrait constater que cette trace est éparpillée dans les méandres d'un texte où elle dénonce moins ses origines qu'elle ne s'intègre dans la narration.

Éric, donc, fait partie, avec Conrad, de ce monde idyllique où les valeurs d'innocence, de capacité de lutter, de mort héroïque sont en principe niées au pôle négatif, mais avec la souplesse nécessaire pour que cette polarisation maintienne l'ambivalence propre à l'existence humaine. Faute de cela, ce serait surtout à la figure de Sophie de sombrer dans la monovalence d'un pantin.

#### 4.2 *Le terrestre*

L'antipode du paradisiaque est bien le diabolique, mais, pour sortir du domaine de la transcendance, il ne reste que l'abaissement au niveau terrestre. Là, l'idéalisation manque, bien sûr, et la position de Sophie se fait d'autant plus inquiétante à mesure qu'elle se développe. Remarquons, de ce point de vue, que *Le Coup de Grâce* marque une halte importante dans le parcours de l'œuvre yourcenarienne qui évolue vers la mythification du quotidien: Hadrien, situé à un moment de l'histoire où «les dieux n'éta[ient] plus et le Christ pas encore» se découvre «d'autant plus dieu [qu'il était] homme». Et, après l'exaltation de l'humain dont Zénon était l'auteur, on descend encore plus à ras de terre avec l'humilité de Nathanaël, qui fabrique des mythes à sa mesure. On dirait que *Le Coup de Grâce* se situe à un carrefour dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar: la lucide méchanceté du protagoniste de ce roman aurait pu devenir un pur sadisme et conduire l'œuvre vers la construction de mythes négatifs issus du

ventre de la terre qui, en présentant le côté sordide de l'existence, nous feraient nous pencher vers les profondeurs tragiques de la conscience<sup>18</sup>. On sait d'ailleurs que Marguerite Yourcenar a choisi l'autre voie, celle qui l'a portée vers les grands mythes classiques auxquels on demande d'expliquer - et de nous consoler de - l'existence. Je ne veux certes pas affirmer que son œuvre est édulcorée, bien au contraire: il suffit de penser à la façon dont elle a traité sa famille, sa grand-mère Noémi en tête, pour s'en convaincre; je n'affirme pas non plus qu'elle n'a jamais incliné au baroque: pensons à *Feux*. Seulement, même là où elle va sonder les abîmes de l'existence, elle le fait en deçà de cette complexité qui voudrait faire du désordre, de la multiplicité et de la dissymétrie des valeurs.

#### 4.2.1 La terre

Le paysage n'exerce pas seulement un rôle symbolique en reflétant l'angoisse intérieure: il *est* cette angoisse; certes, le paysage de la guerre n'est pas seulement, par analogie, l'extériorisation de la désolation des cœurs; parfois, il fait diversion à cette tragédie même. Toutefois, le lien entre la tragédie et son lieu est rendu indissociable, au point que le paysage et la cause du drame<sup>19</sup> se fondent, accomplissant ainsi le dépassement de ce lieu commun dont les romantiques ont abusé: à maintes reprises identifiée à un «pays» (CG 97, 109) qui ne peut être que possédé, Sophie devient aussitôt un «chemin privé» (CG 114) réservé à l'insouciant Éric, lequel, tout en n'entrant pas dans ce «grand pays conquis» (CG 121), se sent néanmoins comme le «chef d'État [qui] abandonne une province trop éloignée de la métropole» (CG 129)<sup>20</sup>. Mais l'amertume d'Éric dans ces similitudes semble bien dépasser ses prédilections amoureuses et impliquer plutôt le personnage de Sophie elle-même. Le rétrécissement qui clôt l'alternance entre l'élargissement et le rapetissement de la perspective<sup>21</sup>, en effet, est significatif du destin qu'Éric voudrait réserver au souvenir de cette fille: l'amoindrissement, encore que ce dernier eût été plus évident si «grand pays» et «province» étaient venus en premiers. Ce fait s'explique, néanmoins, rappelant que cette tentative de réduction est entravée par le puissant remords qui travaille le protagoniste.

Le noyau sémantique sur lequel reposent les analogismes cités est l'identification de Sophie à la terre, élément cosmique qui transpose sur elle les connotations de densité et de

<sup>18</sup> En parlant de sordide, on ne peut éviter une référence à «La Veuve Aphrodisia», la septième des *Nouvelles Orientales*, composée, à en croire Yourcenar, entre 1932 et 1937. Mais c'est un sordide dépourvu de profondeur.

<sup>19</sup> Pour Éric c'est Sophie, son entêtement, son amour, qui incarne cette cause, mais ce n'est pas que cela: la situation, la guerre jouent leur rôle.

<sup>20</sup> Dans *L'Œuvre au Noir*, une similitude du même champ sémantique est attribuée à Henri-Maximilien qui, en dialoguant avec Zénon, manifeste ses prédilections en matière d'érotisme: il pense aux corps féminins «si plaisamment différents du nôtre où l'on entre comme des conquérants pénétrant dans une ville en joie fleurie et pavoisée pour eux.» (OeN 648). Evidemment, par delà le choix érotique différent, la similitude d'Henri-Maximilien possède une note joyeuse qui manque à Éric. Mais il est intéressant de comparer les analogismes de ces deux aventuriers qui s'opposent de quelque point de vue qu'on les considère.

<sup>21</sup> «pays», «chemin», «grand pays», «province».

condensation qui l'opposent au plus évanescent et subtil Conrad. Sophie, même dans les moments d'abandon, maintient sa pesanteur:

Ce corps à la fois défait et raidi par la joie pesait dans mes bras d'un poids aussi mystérieux que la terre l'eût fait, si quelques heures plus tôt j'étais entré dans la mort (CG 122)<sup>22</sup>.

Cela permet à Éric, résigné, d'en apprécier la solidité:

je me disais que cette femme au moins serait solide comme la terre, sur laquelle on peut bâtir ou se coucher (CG 127).

Pourtant, cette expression n'exclut pas la solitude dont Éric prétend ne pas savoir se passer: le lexique enseigne que faire l'amour avec la terre c'est le faire en solitude.

Ce réseau se termine par la comparaison de l'expression de Sophie, désormais à la fin de son existence, à «celle des champs labourés sous un ciel d'automne» (CG 151), image de vieillissement pour celle dont le visage, sillonné par les rides qu'elle n'aura jamais, rend manifeste le destin qui s'impose à sa jeunesse<sup>23</sup>. Plus morales que physiques, ces sillons de douleur marquent la monotonie, l'apaisement, en même temps que le souvenir de la douleur.

#### 4.2.2 L'eau

Si la polarisation entre le céleste et le terrestre est incontestable, on ne peut s'empêcher de constater qu'il existe un antagonisme entre les éléments qui sont appelés à composer un même paysage anthropomorphe: la terre et l'eau.

Confronté à l'idylle du paradis, mais aussi à la connotation de sécurité attribuée à la terre, l'élément aquatique impose tout de suite sa négativité, négativité qui est durcissement, gel, fermeture, et qui introduit, par voie naturelle, le thème de la mort. L'identification du château de Kratovicé à un «navire abandonné pris dans une banquise» (CG 103) est générée, de toute évidence, par la référence atmosphérique du contexte immédiat - les abondantes chutes de neige. Néanmoins, l'image qui place encore le château en dehors des ferments de la guerre, l'insère, en même temps, dans un contexte symbolique précis. En tant que cadre indispensable au surgissement de la passion, le château, transformé en navire, devient une barque de Caron. Ainsi dans cette section du roman, l'isolement du manoir semble devenir par moments moins idyllique: ses habitants, confrontés aux dangers de la guerre, tiennent des «conciliabules de naufragés» (CG 107)<sup>24</sup>; la fin que l'on croit imminente revêt l'image d'une noyade. Le château n'en reste pas moins l'abri et le lieu de sûreté, si l'on considère que hors de

<sup>22</sup> L'association constante et infaillible entre l'acte d'amour et les pensées de mort (et vice versa) sera examinée plus loin.

<sup>23</sup> L'analogisme évoque, malgré tout, un travail de pénétration dans ce cas bien plus moral que physique; mais, en même temps, il soumet Sophie à une perspective temporelle qui reste épargnée à Conrad.

<sup>24</sup> Cette même image se représentera dans *L'œuvre au Noir*, à propos des anabaptistes d'Amsterdam: «les Bons tenaient dans la maison de Simon des conciliabules de marins sur un bâtiment qui sombre.» (OeN 604).

la région où il est situé, définie «prospère» (CG 149) par rapport à Kovo, les soldats «se noyèrent dans cette boue où l'on enfonçait jusqu'à mi ventre, comme des chasseurs de canards sauvages dans un marécage» (CG 149).

Mais si l'on suit le fil des métaphores qui concernent de plus près Sophie, l'eau n'est pas tout de suite morte; elle dissimule sa nature pour mieux être englobée dans un paysage: «la maussaderie de Sophie fondait par places» (CG 96), remarque Éric, encore que cette liquéfaction épisodique n'arrive pas à adoucir un paysage qu'il veut dur, sec. En revanche, au moment où Sophie cherche une consolation à son désespoir dans le regard qu'elle jette sur elle-même, la glace lui renvoie:

un large visage un peu informe qui était la terre même au printemps, un pays, des campagnes douces traversées de ruisseaux de larmes; des joues couleur de soleil et de neige; [...] et des cheveux blonds comme ce bon pain dont nous n'avions plus. (CG 109).

Les connotations changent de signe. La métaphore filée itère des sensations visuelles - les couleurs - et tactiles - la tiédeur - métonymiquement liées à la terre, et qui traduisent la douceur d'une alanguissante tristesse. C'est presque imperceptiblement que l'eau devient négative, comme lorsque Sophie se soule pour la mort de son chien, et qu'elle est assimilée à une «passagère atteinte de nausées» (CG 117): encore distante de l'eau, elle commence pourtant à en ressentir les effets. Son malaise physique suggère la comparaison avec la «statue d'une fontaine» (*Ibid.*), où la fonction du comparant est moins celle d'un renvoi à l'art que d'une hiératisation, d'une fixation dans l'immobilité. Mais cette bouche vomissant est aussi flot répugnant: il s'agit de préparer Sophie à l'idée de la répulsion d'Éric, et Éric à l'absence de répulsion.

Ce n'est que plus tard qu'est explicité le concept selon lequel l'eau apporte la mort, lorsque l'élément submerge, engloutit:

Comme un nageur épuisé, elle se vit couler à deux brasses du rivage, au moment où peut-être j'aurais commencé à l'aimer (CG 119).

Seul l'amour d'Éric peut réussir à la sauver et, au moment où Éric envisage une possible vie avec elle, c'est dans le désarroi d'une «solitude de naufragés» (CG 127). La passion de Sophie se soumet à un destin aquatique, dans la mesure où elle tend constamment à s'abîmer dans l'eau profonde. Le mouvement vertical descendant de cette progression est net. Elle est un être voué à l'eau qui «meurt à chaque minute, sans cesse quelque chose de sa substance s'écroule»<sup>25</sup>; la passion de Sophie trouve dans l'eau son destin. C'est la raison pour laquelle cette «fontaine crachant de la boue» (CG 133) dans laquelle se métamorphose Sophie «dégoutée» des comportements de Conrad et d'Éric est encore plus significative: vers la fin l'eau fusionne avec la terre comme s'il s'agissait de conférer symboliquement à la jeune femme un inéluctable destin de mort. Mais loin d'acquiescer une fluidité aquatique, Sophie devient en quelque sorte la victime de l'eau qui complète la métamorphose de cette femme-paysage, et confirme par cette voie l'antagonisme des deux éléments. Les larmes de la jeune fille

---

<sup>25</sup> G. BACHELARD, *L'eau et les rêves*, cit., (éd. de référence: 1989), p. 9.

introduisent le thème de la noyade<sup>26</sup>, elles préconisent la dissolution dans l'eau d'un être destiné à la mort par son amour même.

Avec l'évolution du roman, l'eau précise sa provenance et il ne sera bientôt plus question que d'eau de mer. La mer renvoie à une profondeur abyssale, opposée à la montée céleste. Ainsi, se souvenant d'un épisode amoureux avec Sophie - il s'agit de leur unique baiser - Éric passe d'une similitude qui met en relation la femme et la terre à une métaphore par apposition qui transforme cette sensation et la rapproche du contact froid, gluant, humide, désagréable, avec une «étoile de mer» (CG 122). Symbole de la profondeur et de la féminité, la mer ici se résume en une astérie qui, grâce à son nom courant, porte à l'extrême cette profondeur: l'étoile de mer est le nadir, diamétralement opposée à l'étoile céleste; elle porte à son point culminant, à la profondeur abyssale la solution de cette passion dont Éric ne veut pas.

Cette eau mortelle constitue aussi le dernier plan d'une symbolique ternaire constituée par l'éther (le ciel), c'est-à-dire le bonheur perdu; la terre, le présent avili et déprécié; et la mer, le futur détesté, le futur catastrophique; autrement dit la pureté, la solidité, et l'amertume de l'amour.

C'est un acheminement vers la mort que la fuite de Sophie, et ce n'est pas sans raison que son «petit châle de laine jeté sur la tête» est comparé au «mouchoir de soie dont les femmes s'affublent cette année aux bains de mer» (CG 133).

L'eau maritime ne s'assimile pas à l'eau de source:

sa tendresse pour son frère avait continué à sourdre à travers sa passion pour moi, invisible comme une source dans l'eau salée de la mer (CG 134).

Une différence radicale sépare ces eaux, mais c'est encore la caractérisation de l'amour de Sophie qui importe le plus. Il est capital que le terme de passion soit finalement prononcé: c'est à travers la passion que l'eau devient désagréable sans nuances; quantitativement imposante, cette eau marine s'oppose à la discrétion d'une autre tendresse.

Plus significative encore est l'image par laquelle Éric, en se référant d'abord au souvenir qu'il a de Sophie, résume l'épisode final:

il ne m'en restait qu'un de ces souvenirs décolorés qui font hausser les épaules quand on les retrouve au fond de sa mémoire, comme une photographie trop floue ou prise à contre-jour au cours d'une promenade oubliée. Depuis, l'image a été renforcée par un bain dans un acide. (CG 148).

Revitalisation des contours, renouvellement de la peine; même s'il peut paraître abusif d'insérer un terme technique du développement photographique («bain») dans l'isotopie aquatique, celui-ci atteste de toute façon son appartenance au domaine de la liquidité, d'autant plus négative qu'il s'agit d'un acide. L'événement qui a ravivé le souvenir de Sophie dans la mémoire d'Éric est paradoxalement sa mort, déjà métaphorisée par le titre. Mais cette mort n'eut rien qui pût «renforcer» un visage: déjà Éric, s'approchant de Sophie pour l'exécuter, ne voyait plus d'elle que «le contour d'un profil perdu» (CG 157); le premier coup de feu emporte

---

<sup>26</sup> Je citerai, par un contraste quelque peu bizarre, la mère Loew, «cette vieille créature noyée dans la graisse» (CG 139). Leur rapprochement antinomique est proposé assez souvent dans le texte.

«une partie du visage», empêchant Éric de savoir «quelle expression Sophie eût adoptée dans la mort» (*ibid.*). À défaut d'eau, seule la corrosion de l'acide maintient dans l'image quelque chose du vécu. Mais le paradoxe ultime est précisément que cette destruction d'un visage l'ait renforcé dans la mémoire d'Éric, qui est dès lors le vrai lieu où le coup a frappé. Le caractère approximatif du lien entre le comparant et le comparé n'a pas seulement pour effet de déguiser momentanément au lecteur ce à quoi il est confronté, mais encore, et surtout, de marquer l'importance de l'effet par son caractère paradoxal.

En résumant, on notera donc que c'est une eau qui ne dissout pas, c'est une eau mortelle qui fige la mobilité. Les pas de Sophie vers la mort n'aboutissent nullement à une dissolution. L'élément liquide, qu'il soit eau ou acide, accomplit la métamorphose de la vie de Sophie en destin.

### 4.2.3 Le feu

Métaphoriquement, la nature de Sophie emprunte à un autre élément:

j'avais reconnu du premier coup d'œil en elle une nature inaltérable, avec laquelle on pouvait conclure un pacte précisément aussi périlleux et aussi sûr qu'avec un élément: on peut se fier au feu, à condition de savoir que sa loi est de mourir ou de brûler. (CG 103).

Paradoxalement, donc, même si la passion de Sophie est ailleurs assimilée à l'eau, sa nature continue à embraser jusqu'à la mort vers laquelle cette passion, justement parce qu'elle est eau, la conduit inévitablement; dans l'esprit d'Éric, ces deux éléments se combinent et cela fait d'elle un «alcool» dont il ne peut se passer mais dont il n'entend pas se «griser» (CG 102). Sa volonté n'est pas un rempart suffisant contre ce péril: les réponses méchantes d'Éric sont «un coup de poing d'ivrogne» (CG 109). Cela explique également la continuelle hésitation du protagoniste entre l'acceptation et le refus.

À noter que cet hapax ne met pas en discussion la vocation de Sophie à la mort aquatique: les effets embrasants de cette passion se répercutent davantage sur Éric que sur la jeune femme<sup>27</sup>; d'ailleurs le soleil de l'amour «ne s'est jamais levé sur le paysage de sa vie» (CG 104). Dira-t-on que cette impossibilité découle du mouvement d'ascension de l'astre qui ne peut appartenir à l'essence d'un personnage voué à la descente?

---

<sup>27</sup> Je remarque, par désir d'exhaustivité, que l'association entre l'alcool et les filles s'établit aussi par le moyen d'un zeugme: «des localités qui offraient l'appât d'une provision de vins et de filles à peu près intacte» (CG 94). Cette figure de style nuance de sarcasme une affirmation qui dans un autre contexte n'eût été que simplement ironique.



#### 4.2.4 Les animaux

Les analogismes à base animale sont partout les plus fréquents, aussi bien en littérature que dans le langage courant, domaine de l'imaginaire anthropologique. Dans certains cas cela réduit considérablement leur portée et, en quelque sorte, les banalise. Pourtant, leur utilisation n'est point donnée pour sûre dans les œuvres de Yourcenar: on aura remarqué, par exemple, qu'*Alexis*, très riche en analogismes, n'offre *aucune* image animale. L'exclusion frappe mais se justifie partiellement par la caractéristique du roman qui se déroule dans une atmosphère d'enfermement psychologique total. *La Nouvelle Eurydice* en compte quelques-unes, mais leur présence n'est pas suffisante à en imposer l'interprétation. Dans *Le Coup de Grâce*, au contraire, les analogismes à comparant animal priment par la fréquence et l'intérêt.

Ces analogismes concourent plus que d'autres à former une sorte d'échelle de valeurs parmi les personnages: il est en effet possible de considérer séparément les analogismes qui entrent dans la composition d'un véritable univers imaginaire, de ceux qui, liés simplement au microcontexte, ou bien attribués à des personnages marginaux, ne sont qu'une sorte de jugement sur eux.

Ainsi, le paradigme de l'animal familier est utilisé pour ceux qui ne sont pas aimés. L'expression de la soumission aveugle de Sophie à l'égard d'Éric est par exemple exprimée par son geste de gratter la porte de la chambre de l'homme comme le ferait «un animal familier qui demande à se faire ouvrir par son maître» (CG 128). À son tour, Franz von Aland, amant occasionnel de Sophie, est dit avoir un «air de chien qui mange du sucre» (CG 114) lorsque la dédaigneuse jeune fille lui accorde la moindre attention. Le narrateur mesure ici la chance qui le sépare de cet amant moins fortuné et exprime le mépris qu'il lui réserve. L'air de supériorité d'Éric se manifeste encore envers Michel, qui «avait des instincts d'excellent chien de garde» (CG 89): métaphore oxymorique où l'adjectif «excellent» s'oppose aux connotations négatives du comparant sans réussir à mitiger la fierté d'Éric<sup>28</sup>.

Ce dernier garde pour l'amour de Sophie un mépris toutefois atténué par l'estime et la tendresse qu'il lui conserve; il en arrive ainsi à dépasser l'indifférence, comme lorsqu'il caresse son bras, mais la similitude ajuste encore une fois le tir: l'action est accomplie «un peu à la façon dont [il] aurai[t] flatté un beau chien ou un cheval qu'on [lui] aurait donné» (CG 101)<sup>29</sup>; ce n'est sans doute pas par hasard que le choix est tombé sur deux animaux psychopompes<sup>30</sup>. Une image analogue met en relation le «regard dur et tendre» que Sophie jette sur son ami mort, avec celui «qu'elle avait accordé au chien Texas» (CG 151), auquel pourtant elle était très attachée. Toutefois elle réserve ses sensations les plus ardentes pour l'amour qui occupe sa vie: les sentiments pour autrui, par voie de conséquence, restent relégués au second rang, et la

<sup>28</sup> La connotation de supériorité n'existe pas lorsqu'Éric refuse de faire ensevelir Conrad «comme un chien» (CG 147), expression lexicalisée qui exprime, fût-ce par antiphrase, la place privilégiée qu'occupait Conrad dans le cœur d'Éric.

<sup>29</sup> Plus loin, c'est «la pelisse de Sophie» qui semble «un chien sans maître» (CG 142): comme il arrive souvent chez Yourcenar, les métaphores chargées d'une signification inconsciente, naissent au départ d'une observation métonymique.

<sup>30</sup> Le lien avec la mort, et donc le choix de ces deux animaux, se justifie, à l'intérieur du roman, par la concomitance d'un geste d'amour de la part d'Éric: voir plus loin, chap. 4.4.5.

métaphore en rend toujours compte. L'ambivalence de cette fille méprisée-méprisante se cristallise dans ces similitudes animales.

Si les analogismes de ce réseau rendent compte des degrés d'affection et de supériorité qui lient les personnages, ils sont par ailleurs symptomatiques d'autres aspects bien plus importants. Je me réfère aux considérations politiques qui occupent Éric et qui ressemblent souvent à des dénégations, et à l'épisode final de l'exécution de Sophie et de ses compagnons.

Éric refuse à plusieurs reprises de donner un quelconque caractère volontaire et délibéré à son choix politique: ce n'est que par tradition qu'il s'est toujours tenu «du côté droit de la barricade» (CG 85). Sa prétendue démotivation idéologique<sup>31</sup> engendrée par un dégoût pour la politique, trouve son expression dans une métaphore lexicalisée:

C'était le bon âge pour mordre à l'hameçon sentimental d'une doctrine de droite ou de gauche, mais je n'ai jamais pu gober cette vermine de mots. (CG 91-92).

Ce dont Éric se dit incapable, c'est de faire partie d'une collectivité dont le propre est de se laisser attraper et de ne plus pouvoir rien faire, ensuite, pour se libérer. Mais le choix de l'expression figée est en soi révélateur: n'oublions pas que l'auteur a créé son personnage sur de solides bases minérales: dans le prologue, où la voix narrante n'appartient pas encore à Éric, le narrateur le décrit «pétrifié dans une espèce de dure jeunesse» (CG 85). Il est donc dans la logique du personnage qu'il refuse de se voir assimilé à un animal aquatique, n'ayant cité jusqu'ici que ceux qui le dégoûtent: rappelons l'épisode de l'étoile de mer et comparons-le à cette autre métaphore:

elle [la prostituée de Riga] s'accrocha à moi [...] avec une ténacité de poulpe (CG 111).

Toute affection féminine engendre en lui le désir de s'en délivrer. La femme semble vouloir le retenir dans les profondeurs aquatiques de la passion où la mort est certaine. À la limite, il accepte «d'être pris» dans une «trappe» (CG 132). C'est l'expression qu'il utilise lorsqu'il envisage d'épouser Sophie, et l'emploi lexicalisé est revitalisé par la référence au geste concret de «remettre immédiatement le pied dans la trappe». Il faut pourtant souligner que le terme 'trappe' n'implique pas, aussi incontestablement que celui de 'piège', la référence à des animaux terrestres; seul le pied pourrait éventuellement impliquer l'action de marcher. Il me semble plutôt que, sur le choix d'un tel terme, a influé une autre expression figée: 'avoir le pied dans la tombe'. La référence à la mort est très plausible pour Éric envisageant d'épouser Sophie<sup>32</sup>, et l'identité sonore des dentales et des bilabiales (tombe-trappe) pourrait expliquer ce choix. L'examen des analogismes permet de mettre en relation un même type d'inconscience et de refus de s'engager en politique d'une part, et dans la responsabilité du meurtre de Sophie de l'autre, puisqu'il se sent «[p]ris dans une série de décisions toutes définitives, pas plus qu'un animal» (CG 100). Il ne s'attribue une inconscience animale que pour garder une place anodine dans le déroulement d'une histoire qu'il veut fortement marquée par le destin: c'est en somme une tentative d'éviter d'assumer ses responsabilités. Plus

<sup>31</sup> Voir surtout les pp. 88-89 du récit.

<sup>32</sup> Le terme de «mort» (CG 132) d'ailleurs, se trouve immédiatement avant cet analogisme.

significative encore à cet égard, une image lexicalisée qui reçoit toute sa force du contexte où elle est placée: Éric, écrasé par la fatigue de combats exténuants, s'attribue un engourdissement de l'esprit qui l'accompagnera jusqu'à l'épilogue de l'histoire:

Toute la fin de cette histoire s'écoule pour moi dans une atmosphère qui n'est pas celle du rêve, ni du cauchemar, mais du lourd sommeil. Je dormais debout, comme un cheval fatigué. (CG 148).

On ne peut attribuer à l'image du cheval dormant debout qu'une valeur réduite par une lexicalisation<sup>33</sup>, mais il convient de rappeler la symbolique à laquelle il renvoie: animal psychopompe d'un côté, de l'autre le cheval est étroitement lié au thème de l'errance et de la fuite devant le Destin<sup>34</sup> qu'Éric exprime ici on ne pourrait mieux<sup>35</sup>. Éric cherche constamment à esquiver le sort qui lui est imposé, principalement en tâchant de se soustraire à sa responsabilité. Une autre expression, remarquable par sa violence, rend compte de ce fait. C'est au moment de l'exécution du groupe bolchevique dont fait partie Sophie:

C'était toujours Michel qui se chargeait dans ces occasions du rôle de bourreau, comme s'il ne faisait que continuer ainsi les fonctions de boucher qu'il avait exercées pour nous à Kratovicé, quand il y avait par hasard du bétail à abattre. (CG 156).

La férocité de l'image réside moins dans la similitude de ces gens avec du bétail<sup>36</sup>, que dans l'évocation d'une habitude nécessaire, au fond innocente, liée au «hasard»: tout cela confère une connotation de profonde inconscience à l'acte.

Les analogismes à comparant animal les plus importants et les plus nombreux concernent Sophie, mais ils sont une fois de plus l'indice qui permet d'entrer dans les mécanismes psychologiques qui sont à la base de la construction d'Éric.

Au fond, c'est Éric qui permet à Sophie d'être la *summa* de trois éléments cosmiques - terre, eau, feu - mais il l'exclut carrément du dernier: l'air. Et pourtant, parmi les analogismes à base animale, les associations entre Sophie et les volatiles priment sur les autres. Papillon, oiseau, colombe, perdrix, faisane, cygne, Sophie semble incarner l'aspiration au vol, exposant ainsi à une diffraction son personnage par ailleurs ravalé. Remarquons encore que son nom, Sophie, selon les «structures anthropologiques de l'imaginaire», désigne la parole du Saint-Esprit portée par la colombe<sup>37</sup>, et que le «cygne» qu'elle devient en dansant (CG 125) est un symbole d'ascension solaire: elle incarne le désir d'être le symbole de la liaison entre le ciel et

<sup>33</sup> En fait les chevaux ne font que se reposer debout, lorsqu'ils n'ont pas assez d'espace pour s'allonger: c'est une habitude linguistique qui a ensuite provoqué la généralisation de ce comportement.

<sup>34</sup> Voir G. DURAND, op. cit., p.67.

<sup>35</sup> En effet cette similitude animale est la seule à laquelle Éric adhère à propos de lui-même. Tout au plus fait-il prononcer à Volkmar, personnage par ailleurs radicalement méprisé, cette autre similitude qu'il semble refuser par le seul fait qu'il l'attribue à son ennemi: «il [Volkmar] avait pour moi une vieille haine animale, et pas seulement intéressée. J'étais à ses yeux un objet de scandale, et probablement aussi répugnant qu'une araignée» (CG 131).

<sup>36</sup> Similitude qui, au fond, est métonymiquement liée à la situation créée, les prisonniers étant enfermés dans un «fourgon à bestiaux» (CG 151).

<sup>37</sup> Voir G. DURAND, op. cit. p.146.

la terre<sup>38</sup>. Toutefois, le narrateur qui semble lui donner la possibilité virtuelle de l'ascension, en nie aussitôt la réalisation. En effet, bien que Sophie soit comparée à un «grand papillon dévoré [...] par une flamme inexplicable» (CG 113), elle n'a rien d'aérien, de léger, de volatile: plusieurs fois comparée à un oiseau, elle reste incapable de s'envoler; on n'oublie jamais la pesanteur de son corps, et jamais on ne cite l'organe du vol: l'aile. Elle est donc la négation du vol: elle est un «oiseau blessé» (CG 116) dont on entend le «frémissement»; le «renflement» de sa gorge «qui rappelle le cou d'une colombe» (CG 133) ne renvoie pas, une fois de plus, à la possibilité de voler. Et cette impuissance arrive à son point culminant dans la similitude qui vient à l'esprit d'Éric, quand il la croit morte: il la met en relation avec le «cadavre d'une perdrix ou d'une faisane endommagée par un braconnier» (CG 142). Ce dernier analogisme finit par dépasser, en le niant définitivement, le hiatus spatial entre le ciel et la terre. Étendu à même le sol, cet oiseau de l'imaginaire n'atteindra jamais son ciel.

Ces images ornithologiques qui devraient manifester un «désir dynamique d'élévation, de sublimation»<sup>39</sup>, bloquent en fait les oiseaux dans leur essor<sup>40</sup>. Seule, la sublimation sexuelle symbolisée traditionnellement par la colombe, qui permet de rester à un niveau chtonien<sup>41</sup>, reste plausible dans ce contexte. Mais Sophie est réduite à être l'incarnation d'un amour sublime qui ne peut qu'être damné et disparaître dans l'abîme. La sublimation et la damnation s'unissent dans cette femme, mais ces tendances contradictoires existent moins en elle qu'elles ne lui sont attribuées de l'extérieur. Le fait qu'on lui nie la possibilité d'ascension est aussi évident dans d'autres analogismes concentrés - et ce n'est pas un hasard - dans cette deuxième section du roman<sup>42</sup>: la négation du schéma ascensionnel est reprise et aggravée par deux métaphores qui désignent comme «aveugle» (CG 103 et 115) ce personnage qui était déjà myope (CG 126)<sup>43</sup>. Son aveuglement est évidemment dû à un manque d'amour:

Elle avait souffert parce que l'amour ne s'était pas encore levé sur le paysage de sa vie, et ce manque de lumière ajoutait à la rudesse des mauvais chemins où le hasard des temps l'avait fait marcher. (CG 104).

On a ici, encore une fois, l'occasion d'opposer Sophie à Conrad, dont les «vers» étaient le «reflet»<sup>44</sup> de l'«âme charmante» (CG 101), et de la «pâleur de nacre» (CG 112) d'où émane une luminosité discrète qui, pendant toute l'histoire, reste niée à Sophie. Un «court moment» fait exception, lorsque la présence d'Éric et de Conrad la rétablit dans son rôle de maîtresse de maison; alors «ces yeux reprirent leur candide éclat qui n'était que le rayonnement d'une âme royale.» (CG 98). Moment intense, sans doute, et l'allitération qui intensifie cette luminosité

<sup>38</sup> L'hypothèse est d'autant plus plausible que de nombreuses images du texte alimentent l'opposition entre le céleste et le terrestre: choisir tel nom et tels analogismes dans un contexte pareil ne peut pas être innocent.

<sup>39</sup> Voir G. DURAND, op. cit., p.145.

<sup>40</sup> Avec une tendresse insolite le dur Éric compare la tante Prascovie à «une vieille tourterelle malade» (CG 96); il semblerait finalement que le vol ne concerne pas les oiseaux.

<sup>41</sup> Voir G. DURAND, op. cit., p.146.

<sup>42</sup> D'après ma subdivision.

<sup>43</sup> «Un remarquable isomorphisme unit universellement l'ascension à la lumière» affirme G. DURAND, op. cit., p.163.

<sup>44</sup> L'adjectif «fade» qui accompagne ce terme empêche toutefois d'attribuer au personnage un scintillement qui contredirait sa caractérisation.

semble vouloir en dépasser la brièveté. Mais fatalement, «ses yeux qui disaient tout se troublèrent de nouveau» (*Ibid.*)...

La contradiction dans laquelle oscille l'image de Sophie réside, bien sûr, dans l'esprit d'Éric, attiré et en même temps rebuté par cet amour total. Si cette passion projette celle qui l'éprouve dans les hautes sphères de la sublimation, il revient à Éric seul de l'abattre sur le sol: Sophie reste donc l'incarnation d'une tendance analogique constamment frustrée. C'est encore l'«Ancient mariner» de Coleridge qui vient à l'esprit ici, ce matelot qui tue sans raisons l'albatros, l'oiseau du bon vent. Terrasser l'animal signifie, dans les deux cas, choisir un destin de remords et d'expiation éternelle.

Sublimation du vol, certes, cette interprétation appartient à la tradition de l'imaginaire, mais sa réalisation dans ce roman possède aussi une autre signification. À travers les analogismes, le texte suggère que le vol est moins élévation spirituelle qu'aspiration à la mort. Dans cette «guerre d'oiseaux de marécages», «la mort [...] tombait du ciel» (CG 119), dit Éric. Et ce n'est pas sans raison que ce vol devient d'autant plus sinistre qu'il est proche, au point de donner lieu à cette image:

L'avion ennemi tournait encore dans le ciel verdâtre, et le silence était plein de ce bourdonnement horrible de moteur, comme si tout l'espace n'était qu'une chambre où virait maladroitement une guêpe géante. (CG 121).

La situation de guerre contribue à convertir le désir d'élévation de Sophie en une aspiration à la mort, qui trouve néanmoins sa réalisation dans les profondeurs marines. Je ne crois pas surdéterminer le texte en considérant qu'Éric ne refuserait pas l'envol à Sophie s'il ne cherchait, fût-ce rétrospectivement, à la soustraire à la mort: les analogismes confirment du moins pour une part le témoignage du récit, qui voudrait assurer, noir sur blanc, la survivance de la morte.

Le moment est venu d'esquisser une interprétation plus globale qui porte simplement sur la seule présence de ces analogismes et sur le rapport que l'on peut instaurer avec les autres romans appartenant au même ensemble. La théorie anthropologique sur laquelle Durand base son étude de l'imaginaire est précieuse pour expliquer l'évolution des deux romans précédents au *Coup de Grâce*. Selon Durand, en effet, la présence de l'animal, et surtout de son mouvement, au niveau de l'imaginaire, indique une inquiétude, une anxiété, une dépression qui bloquent en définitive tout intérêt vers l'élan vital, pour la vie elle-même<sup>45</sup>. Si

---

<sup>45</sup> «Généralement, les pourcentages de réponses animales et de réponses kinesthésiques sont inversement proportionnelles, les unes compensant les autres: l'animal n'étant plus que le résidu mort et stéréotypé de l'attention au mouvement vital. Plus le pourcentage de réponses animales est élevé, plus la pensée est vieillie, rigide, conventionnelle ou envahie par une humeur dépressive.» (G. DURAND, op. cit., p. 76). L'absence ou la présence d'analogismes animaux permet de mesurer la différence qui sépare *Alexis* du *Coup de Grâce*: d'une part destinée ouverte et projetée vers un futur plus authentique, de l'autre fermeture totale et effacement du futur. Il faut néanmoins remarquer que l'interprétation durandienne, qui s'adapte à l'univers imaginaire du *Coup de Grâce*, n'est pas vraie dans l'absolu: l'exemple le plus probant est sans doute constitué par Scarron: dans le *Roman Comique*, l'animal contribue à mettre en évidence l'aspect le plus authentique de l'existence humaine. Ressembler à l'animal signifie pour l'homme choisir un parti pris de vie naturelle. Les images de ce roman, bien qu'appartenant au même champ sémantique de l'animalité, sont radicalement opposées à celles du *Coup de Grâce*: la joie qu'elles expriment est totalement absente de l'œuvre yourcenarienne.

on considère le thème illustré par ces trois romans et les réalisations auxquelles il a donné lieu, on se rend compte que l'élan vital est de plus en plus suffoqué, et que la projection vers le futur que contenait *Alexis*, n'existe plus dans *Le Coup de Grâce*. Le fait de trouver ici tant d'associations animales, confirme cette progression dans le tragique dont j'avais parlé au début du chapitre<sup>46</sup>.

Le choix des associations animales révèle donc un mécanisme psychologique lié aux archétypes de l'imagination qui permet de passer du cercle clos du roman à l'évolution de l'œuvre tout entière. On vérifie encore une fois que l'analogisme se charge d'indiquer des rapports qui portent sur la signification globale de l'œuvre.

Mais revenons à notre roman...

#### 4.2.5 L'avilissement

Plus encore ici qu'à travers l'animalisation, Éric s'adonne à une opération constante de dépréciation de la jeune fille dont il ignore la féminité aussi bien parce qu'elle ne se dissimule que trop bien:

Tout me prédisposait à me méprendre sur Sophie [...] sa voix douce et rude, ses cheveux tondus, ses petites blouses, ses gros souliers toujours encroûtés de boue faisaient d'elle à mes yeux le frère de son frère. (CG 99);

qu'à cause d'une prédisposition naturelle d'Éric:

En attendant, et brochant sur le tout, j'avais pour Sophie la camaraderie facile qu'un homme a pour les garçons quand il ne les aime pas (*Ibid.*).

D'ailleurs Sophie aussi contribue par son travestissement à la masculinisation de son personnage:

Vêtue, chaussée comme les autres, on eût dit un très jeune soldat. (CG 151);

elle avait l'air désinvolte d'un garçon qui vient de se faire exempter d'une corvée (*Ibid.*).

Considérer comme dépréciative la masculinisation pourrait sembler hasardeux si on tient compte des propensions naturelles du narrateur et, à un niveau extralittéraire, des conceptions de l'auteur à ce propos<sup>47</sup>; en fait, la valeur négativisante que l'on a remarquée dans

---

<sup>46</sup> La pertinence des schémas durandiens dans ce roman n'a bien sûr pas valeur de loi, puisqu'il existe d'autres cas, d'autres œuvres, où les animaux sont loin d'exprimer ce symbolisme. Cela ne m'empêchera pourtant pas d'affirmer que *Le Coup de Grâce* confirme cette interprétation.

<sup>47</sup> Je me réfère ici moins à la prétendue homosexualité de Yourcenar qu'à son refus d'attribuer une différence sexuelle à des sentiments ou à des désirs simplement humains.

ces analogismes relève plutôt d'un mécanisme de reconnaissance manquée<sup>48</sup>: en niant une empreinte sexuelle sûre à Sophie, Éric refuse de la reconnaître en tant que femme et partant comme être humain; du point de vue de la caractérisation sexuelle, on ne dit que ce qu'elle n'est pas: un «garçon manqué» (CG 113); sa désignation en négatif radicalise le caractère insaisissable du personnage dans la mesure où son être devient indéfinissable au niveau primaire de la distinction des sexes.

L'avilissement semble ne pas intervenir dans cette masculinisation lorsqu'Éric compare Conrad et Sophie, quelles que soient les circonstances:

Du frère et de la sœur, c'était Conrad qui répondait paradoxalement le plus à l'idée qu'on se fait d'une jeune fille ayant des princes pour ancêtres. (CG 112);

ce corps [de Sophie] pesamment étalé me rappelait celui de mes camarades soignés dans le même état, et Conrad lui-même (CG 117).

Il est encore plus facile de parler de valence dépréciative lorsque l'aspect extérieur de la jeune virilisée ne manifeste pas son rang:

La nuque hâlée de Sophie, ses mains gercées serrant une éponge m'avaient rappelé subitement le jeune valet de ferme Karl (CG 112).

Dans ce genre de contexte, la masculinisation va de pair avec l'avilissement de la jeune fille, dont on ne voudrait pas reconnaître l'existence<sup>49</sup>. Sophie, «fille d'auberge» (CG 109), perd bientôt toute la noblesse que sa caste devrait manifester:

Son visage avait pris une expression de grossièreté paysanne: j'ai vu chez des filles du peuple de ces explosions d'obscénité indignée (CG 133).

Fille du peuple, donc, qu'elle ait l'air d'une «paysanne» (CG 108, 112), d'une «bonne» (CG 120, 129), d'une «servante renvoyée» (CG 133), ou d'une «colporteuse» (CG 136). Si l'image de la colporteuse courbée sous le poids de son fardeau sentimental est d'une efficacité exemplaire, ce sont surtout les analogismes qui la comparent à une paysanne qui priment sur les autres. Une fois quitté Kratovicé, elle n'est plus pour autrui qu'une «jeune paysanne en pelisse de fourrure» (CG 138), comme si, à partir de ce moment, sa symbiose avec la terre devenait une certitude<sup>50</sup>. Cela resserre les liens qui l'associent à la terre, par cette action de «participation» dont parle Bachelard selon laquelle «[t]oute matière [...] attire à soi tout ce qui peut accentuer ses qualités»<sup>51</sup>. Or, justement, si la vie dans ce château jadis idyllique est comparée à du «fumier» (CG 110), ce n'est pas seulement à cause de la guerre qui abêtit les gens: la présence de Sophie qui s'approche de plus en plus de la terre joue son rôle.

<sup>48</sup> Je me rapporte au concept de la reconnaissance entre deux autoconsciences qu'HEGEL avait exprimé dans la *Phénoménologie de l'Esprit* (édition de référence: *Fenomenologia dello spirito*, a cura di E. De Negri, Firenze, La Nuova Italia, 1933, vol.I, pp. 165-168).

<sup>49</sup> L'analogisme où Éric se réfère aux jambes de Sophie «qui étaient moins d'une jeune déesse que d'un jeune dieu» (CG 116) n'est qu'une dépréciation masquée. L'effet de cette apparente appréciation est de rendre moins rigides ces attributs et plus crédible le personnage, mais les implications ne changent pas.

<sup>50</sup> Seule la mère Loew refuse de voir la paysanne derrière la «jeune comtesse» (CG 140).

<sup>51</sup> G.BACHELARD, *La terre et les rêveries de la volonté*, cit., p. 251.

Mais l'avilissement auquel Sophie est soumise dépasse le stade de l'abaissement social; bientôt, son importance n'est plus que celle que l'on attribue aux choses:

romanesque elle ne l'était pas plus qu'un couteau (CG 101),

dit Éric d'elle, avec une expression ironique qui ne cache pourtant pas son malaise devant la déclaration d'amour de Sophie. Le comparant est bien moins anodin qu'il ne semble à première vue: au-delà de la signification symbolique que l'on peut attribuer à cette arme, elle constitue la partie d'un intertexte disséminé dans l'œuvre yourcenarienne. Deux vers de l'«Héautontimorouménos» de Baudelaire: «Je suis la plaie et le couteau [...] Et la victime et le bourreau»<sup>52</sup> instaurent une identité entre la victime et le victimaire que *Le Coup de Grâce* - on le verra par la suite - reprend narrativement, et souligne émotivement au moyen des analogismes. Pour l'instant, je me limiterai à remarquer que Sophie, quelques pages plus tard, ne peut plus «offrir désormais à son premier amour que cette douceur ravissante d'un fruit qui se propose également à la bouche et au couteau» (CG 104). D'abord couteau, ensuite victime du couteau: ce renversement reprend le schéma structurant du roman (l'agresseur blessé par sa propre arme, le personnage devenant victime de la souffrance qu'il a provoquée) mais dans l'ordre inverse. Par la suite, il appartiendra à Sophie, «victime» d'un «bourreau» qui ne peut être qu'Éric, de renverser par sa mort la situation et de faire d'Éric sa victime. Cet intertexte ne se limite donc nullement à fonctionner au niveau métaphorique mais permet, à travers le miroitement d'une apparente réification, de dévoiler des parallélismes insoupçonnés. Réification apparente, derrière laquelle se cache une signification qui porte sur le roman tout entier. Que le mécanisme de l'inversion soit véhiculé par ces réseaux, qui sont les plus exploités, n'empêche pas qu'il prenne ici une configuration particulière: au début du roman, on vu qu'Éric décrit le «supplice de la main chinoise» par lequel «le patient se voyait souffleté avec la peau de sa propre main écorchée vive» (CG 88). Cette punition exemplaire que les Bolcheviks infligeaient à leurs ennemis ouvre un paradigme: son avatar est repris au fil des analogismes, dont ceux que l'on a vus jusqu'à maintenant ne sont que le résultat le moins évident. L'image initiale se représente de façon percutante lorsque la réification de Sophie passe à travers son assimilation à un gant:

L'amour avait mis Sophie entre mes mains comme un gant d'un tissu à la fois souple et fort; quand je la quittais, il m'arrivait des demi-heures plus tard de la retrouver à la même place, comme un objet abandonné. (CG 105).

Sans la référence au «supplice de la main chinoise», cet analogisme achèverait sa signifiante au niveau microcontextuel; même son insertion dans le réseau ne suffirait pas à élargir sa signification; mais, en vertu d'un miroitement lexical, le paradigme lui confère une prégnance singulière où un fait de style se conjugue à l'histoire événementielle: le dénouement montrera comment Sophie a pu être le gant charnel d'Éric qui ne cesse d'être souffleté par le remords qu'elle a su soulever. Le drame est ici tracé dans la forme. Les subtilités du texte confèrent

<sup>52</sup> Ch. BAUDELAIRE, *Les fleurs du Mal*, Paris, Classiques Garnier, 1961, p. 85; on remarque que le titre de ce poème (emprunté à une comédie de Térence) est un terme grec qui signifie «Le bourreau de soi-même» (*Ibidem*, p. 369). Yourcenar a repris le même vers dans *Le Mystère d'Alceste* (in *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1971, p.117).



donc à l'analogisme une valeur de prolepse, qui, entre autres, porte au paroxysme l'importance que Yourcenar attribue habituellement à la main: son double vestimentaire prend une saveur de mort. Le paradoxe que l'on ne cessera pas de rencontrer montre ici sa figure la plus incisive.

Mais la réification continue et plus tard, lorsqu'Éric gifle Sophie à cause de son comportement provocant avec Volkmar, il réalise qu'il l'a «marqu[ée] aux yeux de tous, comme une chose qui n'était qu'à [lui] seul» (CG 129). Par la suite, il ne sera même plus question de cette exclusivité de la possession qui pouvait encore flatter Sophie; l'indifférence envers elle progresse en s'aggravant: elle n'est plus «qu'une passante comme les autres, les émotions qu'elle [lui] avait procurées s'enfonçaient à distance dans l'insignifiante banalité de l'amour» (CG 148). À la fin, placé devant la nécessité militaire de la tuer, il fait cette réflexion:

songeant au peu de prix de la denrée humaine, je me disais que c'était faire beaucoup de bruit autour d'un cadavre de femme [...] (CG 155).

L'enjeu moral de cette affirmation est suffisamment considérable pour que l'on soit moins sensible à la chosification de Sophie que heurté par la dureté d'Éric; au moment où il frappe Sophie de l'anathème le plus dur:

“Les filles de trottoir n'ont pas à se charger de la police des mœurs, chère amie.” (CG 135).

il se définit lui-même «un goujat insolent et obtus», mais cette admission n'est qu'une autre manière de faire du lecteur un complice.

### ***4.3 Le domaine artistique***

Si les mécanismes de dédoublement et d'inversion ont commencé à informer les réseaux précédents, c'est dans cette section comprenant les analogismes à caractère artistique et le dédoublement des rôles qu'ils se déploient entièrement; le mouvement du texte devient ainsi de plus en plus apparent.

#### **4.3.1 Les arts**

Le domaine de l'art est peu exploité dans *Le Coup de Grâce*, dont la diégèse appelle moins qu'*Alexis* une présence surabondante d'analogismes à base artistique.

Seuls deux analogismes lient l'expression amoureuse à la musique, mais leur signification se limite au microcontexte; surtout en ce qui concerne l'assimilation des «phases

monotones d'un amour» aux «rabâchages infatigables et sublimes des quatuors de Beethoven» (CG 122). Faute d'un champ sémantique plus ample et chargé de signification (comme c'était le cas pour *Alexis*), cette similitude épuise ici sa fonction.

Au contraire, un analogisme lié à la voix de Sophie possède un écho plus vaste: «cette voix à la fois *rude* et *douce* [dit Éric] *m'émouvait* toujours comme les notes basses d'un violoncelle» (CG 120)<sup>53</sup>. On est d'abord attiré par la réaction émotive du protagoniste, qui avait affirmé, une demi-page auparavant, qu'il «*détestai[t]* ces inflexions *enrouées* et *tendres* qu'elle avait adoptées depuis qu'elle se conduisait en fille» (CG 119)<sup>54</sup>: l'harmonie binaire des adjectifs (*rude* - *douce*; *enrouées* - *tendres*) intensifie la contradiction totale entre les deux positions émotives<sup>55</sup>. Il est vrai que les deux sentiments coexistent, ou plutôt se présentent en succession dans l'âme d'Éric, comme il arrive plus tard, lorsque le baiser d'une «violente [...] [et] affreuse douceur» (CG 122) s'assimile au dégoût que lui avait inspiré l'étoile de mer. Mais il est possible d'expliquer autrement l'opposition entre les deux sentiments. Cette émotion, opposée à l'aversion éprouvée auparavant, semble en effet dépendre davantage du comparant que de la voix de Sophie, et cela doit être reconduit au mot même de violoncelle. Pourquoi le violoncelle émeut-il? Les réponses les plus naturelles, la douceur du son de l'instrument (mais d'autres instruments ont des sonorités aussi douces), ou la relation à une expérience particulière du personnage (qui acquerrait ainsi une épaisseur référentielle impropre), sortent du domaine linguistique de l'œuvre. Mais, en secondant le mouvement centripète du roman<sup>56</sup>, on peut trouver dans le signe lui-même les éléments qui fournissent la raison du choix. C'est en effet dans le signifiant choisi qu'on doit chercher une telle réponse, signifiant qui peut être décomposé et générer ainsi d'autres signes: le substantif 'viol', la voix verbale 'violon[s]', et le pronom démonstratif féminin 'celle'. L'association phonétique et sémantique qui, par la voie de la détermination contextuelle, permet de reconduire ce passage d'amour et de mort au viol subi par Sophie<sup>57</sup>, et encore davantage à la mention de «ces occasions [favorables à l'amour] qui sont le viol des femmes» (CG 103), se superpose à la simple référence musicale de cette similitude. En même temps, celle-ci permet de comprendre l'émotion d'Éric pour le son d'une voix qu'il avait déclaré détester. La souillure subie par Sophie a été rapprochée de l'expérience d'Éric au bordel (CG 98). L'affinité de leurs expériences les unit et explique l'émotion d'Éric; et, d'ailleurs, c'est à cette occasion qu'il mentionne pour la première fois la «voix *douce* et *rude*» (CG 99) de Sophie, la citant comme un élément de sa masculinisation. C'est la reprise des mêmes mots dans le texte (que l'on a parcouru ici en sens inverse pour respecter la priorité de l'image) qui permet de rendre compte de la contradiction.

Retentissement de mots, condensation en image. Mais que dire quand c'est un tableau qui est choisi pour dépasser l'évanescence qui guette un personnage comme Conrad? C'est, au préalable, instaurer un dialogue entre deux images: l'une picturale, l'autre littéraire:

<sup>53</sup> Je souligne.

<sup>54</sup> C'est encore moi qui souligne.

<sup>55</sup> Les deux adjectifs sont repris et modulés à quelques lignes de distance, donc dans le même contexte.

<sup>56</sup> Je fais appel ici à la notion de référence interne dont parle RICŒUR dans le chapitre *Plaidoyer contre la référence* contenu dans *La métaphore vive*, cit., pp. 279-288.

<sup>57</sup> Cette nouvelle avait profondément bouleversé Éric, qui ne s'est senti érotiquement plus proche de Sophie que lorsqu'il l'a découverte souillée et abrutie comme lui. Abrutissement auquel il a contribué à la conduire: «elle était tout simplement arrivée à cet état d'abrutissement où plus rien ne compte» (CG 120).

Quand je pense à ces derniers jours de la vie de mon ami - dit Éric -, j'évoque automatiquement un tableau peu connu de Rembrandt que le hasard d'un matin d'ennui et de tempête de neige me fit découvrir quelques années plus tard à la Galerie Frick, de New York, où il me fit l'effet d'un fantôme portant un numéro d'ordre et figurant au catalogue. (CG 146).

Le tableau en question a été identifié comme *Le Chevalier 'Polonais'*, toile qui constitue encore un problème d'interprétation pour les historiens de l'art, et qui a été considérée longtemps comme le portrait du fils de Rembrandt, Titus<sup>58</sup>. Déjà, les problèmes d'identification du chevalier, - malgré leur manque de pertinence ici - méritent d'être notés, ne fût-ce que pour l'aura de mystère qu'ils lui confèrent avant même d'entrer dans les détails du tableau. De plus, ce qui frappe, dans cette figure d'homme, c'est sa remarquable beauté physique qui pourrait déjà constituer un point de contact avec le personnage en question (CG 93). Le contraste entre le paysage sombre et la figure lumineuse de l'officier au visage «very even and symmetrical [...], not exactly impersonal, but hardly very individual, the handsome face of an ideal hero, transfigured by an inner light of quiet determination»<sup>59</sup>, situe avec précision la place idéale de Conrad<sup>60</sup> dans cette atmosphère tragique du récit. Yourcenar a trouvé dans le tableau de Rembrandt de quoi informer son roman; l'énumération des points communs peut donc continuer: on a par exemple trouvé que ce chevalier pouvait être l'expression de l'idée du «Miles Christianus» érasmien; là, la référence à la lutte contre les Bolcheviks athées est possible, à la rigueur. Mais la remarque la plus importante concerne la source du tableau: le *Chevalier 'Polonais'* s'inspirait de la gravure de Dürer *Le chevalier, la mort et le diable*, Rembrandt sublimant en idée les figures explicites de Dürer qui n'auraient pas été crédibles au dix-septième siècle<sup>61</sup>. On peut légitimement croire que Yourcenar connaissait cet antécédent, puisqu'elle prête à Éric cette interprétation du tableau:

Ce jeune homme dressé sur un cheval pâle, ce visage à la fois sensible et farouche, ce paysage de désolation où la bête alertée semble flairer le malheur, et la Mort et la Folie infiniment plus présentes que dans la vieille gravure allemande, car pour les sentir toutes proches on n'a même pas besoin de leur symbole... (CG 146).

Que disent ces points de suspension sinon l'envol de la pensée d'Éric vers une situation bien connue? Cette situation est certes la mort de Conrad dont il est en train d'évoquer les instants, mais cette histoire à trois personnages qu'il va achever de raconter semble impliquée dans cette phrase. En effet, il n'est pas impossible de voir les trois personnages de notre roman,

<sup>58</sup> Marguerite Yourcenar elle-même, plusieurs années après la rédaction de ce roman, cite «le jeune chevalier polonais, qui est Titus, respirant l'air du danger» dans «Deux noirs de Rembrandt», *En pèlerin et en étranger*, Paris, Gallimard, 1989, p. 225.

<sup>59</sup> «très régulier et symétrique, non proprement impersonnel, mais peu caractérisé, le beau visage d'un héros idéal, transfiguré par une lumière intérieure de calme détermination» (je traduis) Julius S. HELD, *Rembrandt's "Polish" Rider*, «The Art Bulletin» (New York), XXVI, 1944, p. 253.

<sup>60</sup> L'idéalisation à saveur quelque peu romantique est également exprimée par cet autre analogisme: «Ma vareuse trempée fumait sur le poêle que Conrad alimentait d'affreuses petites bûchettes humides, sacrifiées une à une avec le soupire de regret d'un poète qui voit flamber ses arbres» (CG 115).

<sup>61</sup> Voir J.S.HELD, art. cit., p. 264.

Conrad, Sophie et Éric, incarnant ces trois 'présences' différemment représentées: le Chevalier, la Mort et le Diable (ou la Folie). Notons toutefois ce lapsus (qui peut ne pas en être un, bien entendu) substituant la Folie à la figuration dürerienne du Diable. Serait-ce par référence à la folie de Sophie? Elle est d'ailleurs mentionnée en plusieurs occasions<sup>62</sup>. Aussi peut-on considérer ici la capacité de Yourcenar d'effacer les sutures, d'éviter le dénivellement entre les matériaux utilisés en intertexte; en effet, les personnifications transposent le motif de ce drame personnel dans une condition morale absolue. Exactement comme dans le tableau de Rembrandt, la description yourcenarienne ignore un des symboles düreriens: le but vers lequel pointe le chevalier, la citée haut placée dans la gravure de Dürer n'est pas mentionnée ici. En tant que symbole, il semble être superflu; l'essentiel ce sont les trois actants. Est-ce ôter une finalité à la démarche précise des personnages? Ce qui semble incontestable, c'est l'universelle absence de but, le vide existentiel. Le chevalier 'polonais' lu par le protagoniste du roman, devient le tableau de la condition humaine dépourvue d'idéal transcendant. Cet amalgame de résolution et d'inconséquence devient l'emblème du roman.

Il est évident que l'importance de cette référence dans le roman ne se limite pas à l'évocation des points de contacts entre l'œuvre picturale<sup>63</sup> et le personnage littéraire; cette base de l'analogie se complète d'une motivation psychique qui porte sur le narrateur en tant que personnage. Ce qui compte, c'est la fonction hiératique de cette 'évocation automatique'; le tableau cristallise ici la nécessité d'Éric de fixer, sinon de figer, les personnages de ce drame et leurs rapports réciproques, laissant un voile d'ambiguïté sur la Mort et la Folie, dont la superposition respectivement avec Éric et Sophie pourrait aussi bien être renversée. Tentative de fixation tout autant que dérobage, esquive.

### 4.3.2 Le jeu de rôle

La tentation de la part d'un narrateur de définir son récit en termes métalittéraires est toujours forte: cela contribue à consolider le pacte avec le lecteur, et aide à prendre pour la vie ce qui n'est qu'expression de la vie. On a vu quelle importance cette fonction revêtait dans *La Nouvelle Eurydice. Le Coup de Grâce*, bien sûr, est loin de donner autant d'espace aux références littéraires, le contexte étant différent; toutefois ces renvois sont suffisamment nombreux et significatifs pour imposer leur interprétation. Pour l'instant, cette identification semble constituer la seule fixation possible à laquelle Éric peut soumettre Sophie.

Que ce roman «port[e] en soi tous les éléments du style tragique»<sup>64</sup>, c'est ce que Yourcenar elle-même affirme dans la préface. On ne sera guère surpris de retrouver le terme de 'tragédie' comme véhicule d'une série d'analogismes. Leur présence s'intègre par ailleurs

---

<sup>62</sup> Voir CG 94, 118 et 143.

<sup>63</sup> D'autres analogismes limitent leur action au contexte immédiat; il s'agit d'une métaphore: «nous regardions en bas le gros pinceau lumineux de la lampe osciller sur la neige» (CG 121) et d'une similitude: «Il [Volkmar] me ressemblait comme une caricature ressemble au modèle: il était correct, aride, ambitieux et intéressé» (CG 123).

<sup>64</sup> *Préface*, cit. p. 79.

avec homogénéité dans le schéma structurant du roman, qui est celui du dédoublement et de l'inversion. Il va de soi que ce système est illustré par les deux protagonistes de la tragédie. Mais puisqu'elle ne serait pas telle en l'absence du troisième personnage qui sert de pierre de touche, la première image du réseau lui est consacrée:

pâle et ravi comme Oreste dès le premier vers d'une tragédie de Racine, je vis  
reparaître un Conrad [...] (CG 93).

Les retrouvailles des deux amis possèdent un emblème mythique et le narrateur privilégie, pour l'exprimer, le rapport avec une référence littéraire prestigieuse: l'*Andromaque* de Racine. La valeur emblématique que confère cette similitude n'est pas pour autant dépourvue de connotations subjectives attribuables soit à un souvenir personnel d'Éric<sup>65</sup>, soit à un mécanisme d'inversion où le comparé connoterait le comparant: ainsi la pâleur et l'expression ravie de Conrad peuvent n'appartenir qu'à lui, mais connoter irrévérencieusement le modèle mythique. Le caractère beaucoup plus incisif de l'analogisme me porte à privilégier cette deuxième interprétation<sup>66</sup>.

Rappelons la signification, symétriquement opposée à celle-ci, que revêt l'autre analogisme déjà cité, où il est dit que Sophie a «les soupirs d'ennui d'une héroïne ibsénienne dégoûtée de tout» (CG 95). L'expression semble constituer l'héroïne en pendant de Conrad, lui-même identifié avec l'Oreste racinien; mais mesurons ce qui les sépare: aucune idéalisation pour Sophie, au contraire une adhérence désenchantée à une réalité dont elle est exclue, parce que ce monde semble réglé par des lois créées exclusivement par et pour les hommes. L'inflexible rigueur psychologique de Sophie, que cette comparaison avec les femmes ibséniennes rend apparente, est néanmoins, encore une fois, une attribution extérieure: bien qu'éprouvée par les duretés de la guerre, qui ont pesé particulièrement sur sa jeunesse, elle conserve une pureté qu'Éric ne lui reconnaît que de façon discontinue. Ce sera beaucoup plus tard qu'elle abandonnera tout par dégoût: en véritable «héroïne ibsénienne», «Ah! - fit-elle - vous me dégoûtez tous...» (CG 133).

Mais Sophie aussi a droit à un analogisme où intervient un intertexte racinien; analogisme d'appréciation, où Éric, lorsqu'ils se retrouvent dans le parc, dit à Sophie:

le jour n'est pas plus pur que le fond de votre cœur (CG 101)<sup>67</sup>.

La louange, étant excessive, se retournerait contre celle qu'elle semble flatter, donnant à penser, quand elle ne se conduit pas en femme convenable (stéréotype de la pureté) mais en femme libérée, que sa prétendue pureté n'est que transparence du désir, incapacité à cacher l'amour, à refréner l'offre repoussée. Le modèle racinien serait-il traité trop ironiquement pour que le mythe survive? Malgré tout, le mythe survit à ce mauvais traitement: la pureté restituée en dépit de la situation et plus encore en dépit de la répulsion, c'est précisément celle du désir amoureux, Sophie étant pure parce qu'elle n'est qu'amour. Rien ne signale Racine dans le contexte immédiat, et Sophie - telle que le roman la définit - ne doit pas le connaître. C'est

<sup>65</sup> C'est la thèse avancée par N.J. HARRIS, op. cit., au risque de traiter un personnage littéraire en personne réelle.

<sup>66</sup> Je n'extrémiserai pas l'interprétation en voulant discerner dans cette inversion le reflet du schéma chiasmique: ce serait soumettre le texte à une sollicitation excessive encore que fascinante.

<sup>67</sup> *Phèdre*, IV, 2: Hippolyte à Thésée: «Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur».

donc à lui-même et au lecteur qu'Éric donne à comprendre cette citation plus pure que la précédente (un seul mot change: «mon» - «votre»). Et c'est assez pour que le modèle passe de la revendication d'innocence de l'Hippolyte racinien à l'attribution d'intégrité amoureuse qu'en fait Éric.

Mais l'intertexte racinien, surtout là où il risque de passer inaperçu, est traité avec ironie, comme dans la suite du passage où Conrad est comparé à Oreste:

il avait gardé cette bravoure de somnambule qu'il mettait autrefois à grimper sur le dos d'un taureau ou d'une vague (CG 93).

La référence, très discrète, est faite encore à la *Phèdre* racinienne, en particulier au récit de Thémène, dans l'association du taureau et de la vague. L'insouciance de son compagnon, qu'Éric veut exprimer ici, contraste avec le caractère tragique du dernier acte de *Phèdre*: en somme le tragique fait surface, malgré le traitement ironique que lui réserve Éric; on n'utilise pas la tragédie dans le but de masquer le tragique.

Réduire la polyphonie des analogismes à un seul chant: voilà ce que l'on doit faire maintenant pour lire le texte en tenant compte de cet aspect; et pourtant c'est un chant qui reproduit fidèlement le mouvement principal, essentiel de la symphonie.

Les autres analogismes, comme dans la plus grande partie du roman, s'épuisent à l'intérieur du couple Éric-Sophie; l'exclusion des autres personnages n'empêche pas de les considérer comme «accessoires de tragédie» (CG 99). Simples figurants, sans doute, pour Sophie à qui il n'est de présence nécessaire que celle d'Éric. Il en va différemment pour ce dernier, selon lequel les tragédies sont «conditionnées par leur décor» (CG 105). Dans celle qu'il vit, le temps joue son rôle «par l'offensive impatientement attendue et par la chance perpétuelle de mourir» (*Ibid.*). C'est encore une fois, avec d'autres termes, la tentative d'attribuer une partie de la responsabilité à la situation.

Sophie, dont l'orgueil se cuirasse,

atteignait d'emblée à la beauté des acrobates et des martyres. L'enfant s'était haussée d'un tour de reins jusqu'à la plate-forme étroite de l'amour sans espoir, sans réserves et sans questions: il était certain qu'elle ne s'y maintiendrait pas longtemps. (CG 103).

La double métaphore répond à deux mouvements également inéluctables, mais de direction contraire: le mouvement physique de l'acrobate, le vertige, l'attraction vers l'abîme, la peur de la chute, indiquent une direction descendante. Mais le terme «martyres» et, à la rigueur, le stéréotype de la porte étroite (vraisemblablement présent dans «la plate-forme étroite»), suffisent à suggérer, sur l'exercice de voltige - et à l'origine de l'image - la virtualité pourtant niée de l'envolée spirituelle. Ce moment extrême, préparation à un changement radical, fige la figure de Sophie en un instant éternel d'éphémère beauté. La hiératisation instantanée et le caractère insaisissable de ce personnage s'unissent ici, en réduisant des contradictions si absolues.

Mais, par ailleurs, Sophie s'évertue plutôt à jouer un rôle qu'elle croyait susceptible de convenir à Éric:

je vis se faire sous mes yeux - dit Éric - une transformation plus étonnante et presque aussi conventionnelle que sur aucune scène. (CG 113),

s'acheminant ainsi sur «la grand-route poussiéreuse des héroïnes de tragédie» (CG 113). Ici, le thème de la destinée tragique fait surface: Sophie commence à avancer dans un sillon où elle reste, malgré ses efforts, une protagoniste solitaire, le «rôle» d'Éric se limitant à être celui d'un «Dieu» (CG 100) vénéré et distant, inaccessible<sup>68</sup>.

Exaspérée par sa solitude, elle cherche des pis-aller:

Il y eut de nouveaux épisodes charnels issus du même besoin de faire taire un moment cet insupportable monologue d'amour qui se poursuivait au fond d'elle-même (CG 114);

Sophie présentait à cette brute [Volkmar] les lèvres les plus invitantes et les plus fausses que jamais actrice de cinéma ait offertes en louchant vers l'appareil de prise de vues (CG 126)<sup>69</sup>.

Éric se rend bien compte que tous ces adultères s'inscrivent sous le signe de la fiction, théâtrale ou cinématographique, et qu'ils n'impliquent que des «comparses» (CG 142) dont l'identité est bien indifférente. Mais la tentative de déréalisation ne se limite pas à cet épisode de l'histoire: même si ce n'est qu'au dernier acte, il s'attribue lui-même le rôle de «figurant somnambule» (CG 149). S'insérer dans la tragédie de cette façon signifie, surtout à partir de ce moment où la fin est proche, participer à un dessein qui le dépasse. D'ailleurs il propose lui-même l'objection «qu'il y avait aussi dans les mélodrames romantiques de ces rôles muets et voyants de bourreaux» (*Ibid.*), mais il préfère, en fin de compte, prendre ses distances, pour assumer la fonction de simple exécuteur et laisser à Sophie l'initiative (autant dire la responsabilité) de sa mort.

La métaphore de l'«espionne» (CG 143) née de l'incapacité de Conrad à comprendre le départ de sa sœur, bénéficie d'une interprétation valorisante de la part d'Éric:

faire de Sophie une Mata-Hari de film ou de roman populaire était peut-être pour mon ami une manière naïve d'honorer sa sœur (CG 143).

D'abord ambiguë, lorsqu'elle fait référence à un modèle historique du genre Mata-Hari, cette interprétation cherche et trouve sa positivité en attribuant l'accusation insultante à la frustration fraternelle.

Les analogismes empruntés à la paralittérature (roman populaire) ou à la paramusique<sup>70</sup> sont des moyens, pour un Éric narrateur *post-mortem*, non pas vraiment de déprécier le personnage de Sophie, mais d'exprimer pitoyablement la fausseté de sa situation;

<sup>68</sup> Un autre analogisme indique la prédisposition de Sophie pour ce rôle: une «robe à la fois démodée et neuve suffisait à changer en héroïne de roman» (CG 125) celle qui la veille n'était qu'un «camarade».

<sup>69</sup> Cette métaphore, à mon avis, porte sur un autre aspect du roman: être dans la position de l'«appareil de prise de vues» pour Éric ne comporte pas uniquement sa place dans l'histoire racontée, mais également dans l'acte de narration lui-même, strictement soumis à la perspective du narrateur intradiégétique. Une seule fois Éric sent son privilège mis en discussion: lorsque Sophie, cachant sa relation avec Volkmar, lui «enlevait simplement [s]on droit de regard sur sa vie» (CG 123).

<sup>70</sup> Voir le passage déjà cité du «mélodrame romantique» ou encore le passage où Éric constate que le seul fait d'être «une femme isolée en pleine caserne» (CG 123) suffisait à lui faire acquérir «sur les hommes un prestige qui tient de l'opérette et de la tragédie» (*Ibid.*).

ils sont un des moyens qui ont exprimé, dans le temps de l'expérience diégétique, sa répulsion pour un «rôle» mal joué.

On aura donc remarqué que l'identification femme-actrice remplit une fonction bien différente par rapport à *La Nouvelle Eurydice*: mettre en question l'authenticité de la femme n'est plus possible à ce stade de l'évolution; l'histoire ne le permet pas. Ces analogismes dont on a exploré les nuances répondent plutôt à d'autres exigences: d'un côté, ils marquent le refus d'Éric de reconnaître Sophie dans le rôle qu'elle a choisi pour elle-même. Ce qui revient à lui refuser le droit d'existence; de l'autre, ils favorisent l'établissement d'un scénario où il est évident que chaque personnage ne fait que réciter un rôle assigné par le metteur en scène. Inutile de préciser que c'est le destin qui tire les fils; mais cette fonction du destin ne découle que de la démission volontaire d'Éric.

#### **4.4 L'amère réalité**

Quelle amère réalité que celle qui ne se manifeste que par des lieux communs! Douleur bien superficielle que celle qui confie son expression à des stéréotypes... En fait, dans ces réseaux, l'espace métaphorique se détache sur un substrat stéréotypé qui en détermine le ton. L'amour-maladie, l'amour-jeu ou lutte font partie d'un langage banalisé de caractérisation du malheur amoureux. Mais Marguerite Yourcenar s'approprie le cliché en travaillant sur sa détermination contextuelle; dans les réseaux qui suivent, on assiste alors à une interaction entre le substrat analogique appartenant au cliché et son adaptation aux exigences de l'histoire. Mais l'histoire est telle qu'elle permet d'élever le lieu commun en paradigme; l'insertion dans un climat de guerre en est le signe: voilà alors que les stéréotypes sont dépassés, leur valeur fonctionnelle les projette au-delà de leur étroit champ d'action. Cette situation tragique s'exprime donc ainsi: d'un côté le lieu commun vise à réduire l'expression du malheur à une habitude du langage; de l'autre, son traitement spécifique l'élève au niveau d'un paradigme et en fait un renvoi à un inconscient collectif qui universalise ce caractère tragique: c'est là le lieu où toutes les métaphores se réalisent; c'est là que la maladie, le crime, la lutte d'amour virent pour n'être que des étapes, forcées par le langage même, vers la mort.

##### **4.4.1 La maladie**

Le thème de la maladie d'amour doit être inséré dans l'ensemble des matériaux figuratifs conventionnels qui convergent dans l'œuvre d'art. En tant que cliché littéraire l'amour-maladie est l'un des plus exploités, on n'a cessé de le constater dans ces trois romans. C'est presque un truisme d'identifier l'amour malheureux à la maladie puisqu'il cause de la souffrance, la douleur étant leur sème commun.

Néanmoins, à première vue, le système qui s'esquisse dans *Le Coup de Grâce* consent d'insérer une nuance par rapport aux deux romans qui le précèdent. L'identification la plus



étayée, alors, était l'équivalence entre la maladie et l'homosexualité. Ce système est mis en discussion ici, le roman imposant de considérer le problème sous une nouvelle perspective. En effet, le rapport homosexuel du *Coup de Grâce*, bien établi, nullement en puissance, ne donne lieu qu'à des images de bonheur et de plénitude. C'est là où il y a des difficultés que l'identification s'impose<sup>71</sup>. Ainsi, on comprend que les entraves sociales qui contrecarraient le penchant d'Alexis, ou l'inconscience de Stanislas ignorant le sentiment d'Emmanuel, n'ont de comparable que le refus net de la part d'Éric à l'offre d'amour de Sophie. Finalement, aucune différence qualitative ne singularise l'amour homosexuel de l'amour hétérosexuel: il suffit qu'il s'agisse d'un amour malheureux, entravé par des obstacles sociaux, ou bien par une quelconque résistance opposée par la personne aimée.

On constate toutefois que cette identification prend dans chaque roman des connotations différentes, directement liées à la situation narrée et éclairant des parallélismes insoupçonnés. La fièvre, par exemple, qui était liée aux tempéraments passionnés d'Alexis et de Stanislas, n'est même pas mentionnée par Éric dont la rationalité, qui frôle la froideur, attédie toute exaltation.

Les analogismes reprennent et travaillent au niveau symbolique des relations que le texte présente dans la narration même. Ainsi, l'atmosphère d'où germe cette situation amoureuse, la guerre, est indiquée comme directement responsable de la naissance de cet amour. Il n'est pas surprenant, dans ce contexte, que ce soit d'abord la guerre qui devienne maladie, et c'est justement «ce coin de guerre civile avec ses poussées subites et ses complications surnoisées, pareilles à celles [...] d'une maladie de peau» (CG 87)<sup>72</sup>. Maladie circonscrite, donc, qui infecte un lieu géographique bien précis, la Livonie et la Courlande. Et ces nécessités de la guerre causent une «inquiétude sourde ou lancinante comme une rage de dents» (CG 93); mesurons la ressemblance avec cette autre similitude, référée, cette fois, à l'amour de Sophie, dont le désespoir décompose le visage «comme sous l'élan profond d'une névralgie» (CG 134). Le fait d'être aiguë est la caractéristique commune de cette douleur, qui, dans les deux cas, n'est causée ni par la guerre en soi ni par l'amour en soi, mais par leurs effets respectifs; cette caractéristique est traduite dans les deux analogismes, par un adjectif et un substantif - «lancinante», «élan» - qui partagent la même dénotation. Pourtant une bonne partie du récit doit s'écouler avant qu'on n'arrive à l'identification amour-maladie: le temps, pour Éric, de se rendre compte de la profondeur de ce sentiment. Alors, les analogismes ne feront qu'étayer un rapport de similarité appartenant déjà à l'histoire événementielle.

Or, cette fille dure et instable couve en elle la cause de son malheur:

Sophie n'était pas tendre: elle n'était qu'infiniment généreuse de cœur; on confond souvent les symptômes de ces deux maladies voisines (CG 97),

parce que son malheur ne s'enracine nullement dans la situation historique ou géographique, mais prend son essor des profondeurs de l'être.

<sup>71</sup> Voir, en effet, l'analogisme suivant, le seul de ce réseau qui soit référé au rapport entre Éric et Conrad: «la présence épaisse ou sournoise de nos camarades empoisonnaient peu à peu mes relations avec mon ami» (CG 110).

<sup>72</sup> Inversement, et paradoxalement, la guerre cautérise (CG 129-130) des blessures causées par l'amour ou le pseudo-amour.

Avec la progression de l'histoire, l'association devient de plus en plus nette; et si d'abord l'amour avilit la jeune fille, cela ne fait qu'entrer dans la logique des analogismes. Ainsi, Éric attribue à Sophie des «symptômes d'humiliation mortelle qui se produisaient aussi en présence de son frère» (CG 99). Malade d'amour (CG 108), elle somatise sa douleur, tout aussi bien qu'Alexis et Stanislas, s'alite souffrant «d'épuisement, de découragement, des fatigues d'un amour qui sans cesse changeait de forme, comme une maladie nerveuse qui présente chaque jour de nouveaux symptômes» (CG 118). Cela donne donc lieu à toute une série d'analogismes qui se justifient métonymiquement:

Elle essayait de se lever de son lit comme un malade qui va mourir. (CG 118);

elle se mit debout en s'appuyant des deux mains à la table, comme une infirme qui hésite à quitter son fauteuil. (CG 120).

L'ébriété ne l'immunisant qu'épisodiquement «contre l'amour» (CG 116), on s'attend à ce qu'Éric assume un rôle de guérisseur potentiel, et le texte ne tarde pas à combler cette attente:

Je m'enquerais de sa santé avec une sollicitude de médecin de famille (CG 118).

Avec un geste d'amant, il semble passer aux actes, et entourant d'un bras la taille de Sophie, voilà qu'il a «l'impression d'ausculter son cœur» (CG 121). Éric décrit cette souffrance de Sophie comme une maladie nerveuse, qui a ses phases d'excès comme la «période agitée chez les paralytiques généraux» (CG 114), et des «convalescences» (CG 123) aussi fréquentes qu'inutiles.

La maladie d'amour se focalise sur le sentiment de Sophie, qui contient en elle le «germe révolutionnaire» (CG 142): voilà pourquoi elle était si étrange au paradis de Kratovicé, dont «l'atmosphère [...] était mortelle aux microbes de la bassesse» (CG 145). D'ailleurs sa fuite de Kratovicé reçoit ici une explication au niveau symbolique: son amour-maladie n'aurait pu subsister dans cette «atmosphère». Bien sûr, l'unique antidote, ce serait le bonheur amoureux, dont le seul souvenir «guérit de la philosophie allemande; il aide à simplifier la vie, et aussi son contraire» (CG 91). Mais la vie n'est pas simple, même dans les romans, voilà pourquoi tout amour heureux est exclu de la diégèse, et la phrase n'exprime qu'une nostalgie.

La confrontation avec les deux romans précédents met en évidence un aspect qui porte sur l'idée maîtresse du *Coup de Grâce*. En effet, j'ai jusqu'ici omis de rappeler que, dans *Alexis* comme dans *La Nouvelle Eurydice*, où l'amour-maladie était lié à un sentiment de culpabilité, les analogismes de faute foisonnaient. Manifestement moins nombreux ici, ils sont, on le verra bientôt, tous attribués à Sophie. Dans l'économie du roman, le fait de lier l'amour de Sophie à la maladie se justifie peut-être moins par la souffrance qu'il cause, que par le sentiment de culpabilité sur lequel cette identification débouche: ce serait un moyen enveloppé d'inconscience que trouve Éric pour, encore une fois, s'innocenter, transférer sur autrui une faute qu'il sent bien lui appartenir, si ce n'était aussi le premier échelon du trajet qu'accomplit Sophie vers la mort.

#### 4.4.2 La culpabilité

Pauvrement représenté, ce réseau est une confirmation de mes hypothèses: il remplit toutes les attentes, et si le terme de faute n'est jamais prononcé, c'est parce que le protagoniste refuse d'admettre sa responsabilité. Par ailleurs, qu'on confronte ces analogismes avec ceux des deux romans précédents pour constater leur foncière homologie:

elle [Sophie] d[ui]t se reprocher comme un crime de manquer aux conditions de notre accord (CG 103).

Tel accord, est-il nécessaire de le dire, prévoyait une conduite plus contrôlée de la part de Sophie. Manquer à l'accord, se laisser aller au sentiment, est presque une action criminelle<sup>73</sup>.

Mais la culpabilité acquiert une configuration problématique même lorsqu'elle semble le moins liée à l'acte d'amour:

Sophie se mordit les lèvres en s'apercevant qu'elle avait répandu un peu de bourgogne en s'efforçant de remplir mon verre. Elle sortit pour aller chercher une éponge, et mit à faire disparaître cette tache autant de soin que si ç'avait été la trace d'un crime. (CG 112).

Un abîme se creuse entre la banalité du geste et la sévérité de la similitude qui le désigne. D'après cette image, on dirait que le contexte de Riga où les hommes, Éric y compris, ont forniqué, fonctionne pour Sophie comme un analogue du bourgogne renversé: en le renversant elle a commémoré, sous les espèces du vin, une profanation. Le résultat est de répandre un liquide rouge... comme du sang! Pourrait-on y lire aussi la préfiguration du meurtre d'Éric? Le renversement des rôles par rapport à l'histoire événementielle (c'est Sophie qui verse le liquide rouge) est encore une dérobade: Éric persiste à attribuer la faute à Sophie - il parle de «crime» - en sachant très bien que toute responsabilité lui incombe. D'ailleurs, quelques pages auparavant, il avait fait référence à «un besoin d'alibi» (CG 108) immédiatement compréhensible de la part de Sophie et encore plus pour lui-même. Le contexte immédiat met en cause pourtant la guerre et la «violence» (*Ibid.*) qu'inévitablement elle entraîne: en amour comme à la guerre, tout est lutte.

Le mécanisme de retour du refoulé s'éclaircit vers la fin du roman. Le terme le plus explicite appartenant au réseau sémantique de la culpabilité est «remords», qui n'a que deux occurrences: c'est d'abord Sophie qui en a, à cause des «coucherries des mois précédents» (CG 118). Éric, à la fin, admet en avoir, mais là aussi, il ne cesse de s'esquiver: cherchant la raison qui a poussé Sophie à le choisir comme bourreau, il exclut l'amour, concluant ainsi:

---

<sup>73</sup> La faute exige des punitions et Sophie «chercha pour s'en soufleter les pires explications de soi-même» (CG 106).

J'ai compris depuis qu'elle n'avait voulu que se venger, et me léguer des remords. Elle avait calculé juste: j'en ai quelquefois. (CG 157)

Le choix de l'expression «léguer des remords», impliquant une idée d'héritage, est significatif: Éric tente, jusqu'au bout, d'insinuer que la faute appartient d'abord à Sophie elle-même, encore que le surgissement de ce mot à la fin soit l'indice d'un retour de ce qui a été refoulé tout au long du roman. L'expression «j'en ai quelquefois» s'insère dans le même mécanisme, comme si Éric cherchait à tout moment à faire taire ce qui le hante. La toute dernière phrase du roman, enfin, «On est toujours pris au piège avec ces femmes», qui, au niveau syntaxique, semble énoncée par un moraliste réprobateur, garde l'ambiguïté de la conscience du protagoniste, dans la mesure où l'adverbe «toujours» s'oppose au précédent «quelquefois» et semblerait le contredire, mais la métaphore et le démonstratif méprisant confirment la même attitude d'esquive qu'Éric a gardé pendant le roman.

Or, ces derniers mots, par lesquels Éric se montre encore plus dur envers Sophie, signalent aussi un autre fait, qui se pose en marge de l'œuvre, mais sert à l'expliquer en partie: on se demande pourquoi Marguerite Yourcenar a construit un personnage si odieux, sans s'en rendre parfaitement compte, semble-t-il en lisant la Préface du livre<sup>74</sup>. On dirait presque qu'elle semble vouloir régler un compte avec une certaine image d'homme; dès lors, les dernières phrases du roman seraient, si l'on me le consent, le signe d'un retour du refoulé même pour l'écrivain.

#### 4.4.2.1 *La bassesse de l'argent*

Une preuve de ce fait, assez subtile pour risquer de passer inaperçue, semble encore décelable dans le recours à des analogismes liés à l'argent. En parlant du bonheur qu'il a éprouvé à côté de Conrad, Éric l'identifie à «la pièce d'or inaltérable qu'on peut échanger contre une poignée de gros sous» (CG 91), tandis que l'offre d'amour de Sophie trouve son objet d'identification dans «l'aumône refusée par un pauvre» (CG 106). Entreprise délicate que celle de comparer le bonheur amoureux à l'argent: on risque constamment d'exprimer une bassesse d'âme; toutefois, surtout dans le deuxième exemple, la fierté de Sophie n'exclut pas la noblesse d'Éric. En outre, en insérant la première métaphore dans son contexte, on constate qu'elle ne confère aucune connotation de mesquinerie à cet amour entre Conrad et Éric. Au contraire, transgressant le stéréotype qui unit argent et bassesse, Yourcenar semble considérer l'argent comme un élément dont la matérialité ne trouble point la spiritualité de l'âme. Dépositaire d'une valeur intrinsèque, indépendante de la convention qui l'a fixée, l'argent isole une essence invariable dans la multiplicité de ses incarnations. Il ne semble pas toutefois que cette autre métaphore puisse confirmer l'hypothèse:

---

<sup>74</sup> Voir en particulier le milieu de la p. 81.

Que mon ami m'ait remboursé jusqu'au dernier sou les sommes d'estime et de confiance que j'avais inscrites sous son nom, c'est ce qu'il m'a prouvé par sa mort. (CG 93).

Transgression du stéréotype qui considère comme inestimables l'estime et la confiance? C'est possible, mais cela n'empêchera pas de voir, dans cet esprit comptable qu'on attribue à Éric, moins un indice de sa lucidité, qu'une expression supplémentaire de sa goujaterie. En somme Marguerite Yourcenar n'a pas pu éviter de laisser émerger, par ci par là, tout le côté négatif de ce personnage que, consciemment, elle voudrait simplement lucide.

#### 4.4.3 Le jeu

Avant de revêtir pleinement son caractère tragique, l'affrontement d'Éric et de Sophie se prête à être lu aussi en termes de jeu. Jeu qui préfigure, bien sûr, la lutte entre deux forces antagonistes, dont l'emblème ne peut être que la guerre: on ne doit donc pas s'étonner que la période dans laquelle s'est déroulée l'histoire soit comparée à «une époque où les cartes n'avaient pas été brouillées aussi souvent qu'aujourd'hui, ni par des trucs aussi habiles» (CG 88). Ici, il ne s'agit certes pas de dédramatiser l'affrontement des deux forces, mais, simplement, de symboliser leur face-à-face. D'ailleurs, le caractère dramatique de ce jeu<sup>75</sup> est posé dès le début:

À partir d'un certain moment, ce fut elle [Sophie] qui mena le jeu; et elle joua d'autant plus serré qu'elle misait sa vie. (CG 99).

Le choix de ce champ sémantique, d'un côté, indique qu'Éric tend à sous-estimer l'enjeu de cette passion (ou à le faire sous-estimer au narrataire), de l'autre, la métaphore lui consent d'attribuer la responsabilité à son adversaire. Dès lors, toute tentative de se soustraire à ce jeu mortel devient inutile:

Impossible de ne pas jouer quand on a toutes les cartes en main: je ne pouvais que passer un tour, et c'est jouer encore (CG 100).

L'assimilation entre l'amour et la guerre est encore soulignée par l'identité du jeu auquel ils sont comparés: c'est un jeu de cartes dans lequel d'autres joueurs interviennent comme Volkmar (CG 131) ou la mère Loew (CG 141). Mais ce même jeu avait d'abord été un élément de la narration:

nous avons trompé la longueur de ces nuits interminables en jouant tous trois [Conrad, Michel et Éric] aux cartes avec un mort (CG 96).

---

<sup>75</sup> Il est bien différent de celui qui se déroulait à Kratovicé, semblable à une «ennuyeuse partie de chasse» (CG 96).

De toute évidence, ce réseau n'est pas fait pour entrer dans l'organisation chiasmatisque qui structure les analogismes du roman; son seul rôle est de poser les termes de l'affrontement. À noter que Conrad reste exclu du jeu métaphorique. En cela, le réseau respecte la cohérence que le narrateur veut imposer à l'histoire: il ne s'agit pas tant d'innocenter Conrad que de le laisser en dehors d'une situation dans laquelle d'autres personnages ont droit de présence: les figurants qu'introduit Sophie. Lui, Éric, aimant la solitude plus que les garçons (CG 129) ne juge donc pas nécessaire la référence à Conrad: ce n'est pas lui qui l'empêchait d'aimer Sophie.

Mais la situation se corse lorsque ce jeu devient tragiquement sérieux.

#### 4.4.4 La lutte

L'atmosphère de guerre civile dans laquelle baigne le récit fournit la base métonymique à ce réseau qui pourtant déploie sa richesse autour du rapport amoureux. C'est donc en se focalisant sur la relation Éric-Sophie que ce réseau subit une évolution qu'il convient de mettre en évidence<sup>76</sup>.

La lutte qui s'engage entre Éric et Sophie est moins due à leur position politique opposée<sup>77</sup> qu'à un rapport d'amour qui place, selon un scénario prévisible, la personne qui aime davantage dans une position d'infériorité:

il s'établit entre Sophie et moi une intimité de victime à bourreau (CG 100).

Éric, bien sûr, décline toute responsabilité («la cruauté n'était pas de moi»), attribuant la cause de cette cruauté aux «circonstances»; mais un sursaut d'honnêteté le pousse à laisser à son possible «plaisir» au moins le bénéfice du doute.

Bardée dans sa dignité, Sophie évite «jusqu'au soupçon de se chercher en [lui] des complices» (CG 102) qui lui auraient fait admirer son aspect physique<sup>78</sup>. Cela se révèle être un «coup droit» capable de contraindre Éric à «battre en retraite» (*Ibid*): la position de Sophie s'améliore, mais cette lutte semble encore être juste un peu plus qu'un jeu:

j'aimais cette espèce d'escrime épuisante où mon visage portait une grille, et où le sien était nu. La chambre froide et suffocante [...] se transformait en

<sup>76</sup> Une cohérence du texte mérite une mention rapide: le nom de guerre de Sophie, Sonia, est utilisé toutes les fois que son comportement appartient davantage au courage, à la droiture ou la noblesse d'un soldat (CG 94, 97, 102), qu'au désarroi d'une femme amoureuse.

<sup>77</sup> La référence à cet aspect, qui corrobore l'étroite relation entre le matériau analogique et l'histoire événementielle, ne manque pourtant pas: «elle luttait sans doute pour maintenir une sorte d'équilibre entre des convictions qui étaient après tout son seul bien personnel, et la camaraderie dont elle ne se sentait pas dégagée envers nous» (CG 107).

<sup>78</sup> En revanche, Éric sent qu'une «complicité tacite» (CG 105) s'établissait entre lui et Sophie dans la volonté commune d'exclure Conrad de leurs affrontements.

salle de gymnastique où un jeune homme et une jeune fille perpétuellement sur leurs gardes se surexcitaient à lutter jusqu'à l'aube. (CG 103-104)<sup>79</sup>.

La nudité psychologique de Sophie dévoile une faiblesse de fond qui amène Éric «à traiter cette adversaire en ami» (CG 107); elle n'est pas encore une antagoniste redoutable puisque les caractéristiques de son visage «la trahissaient, n'étaient d'aucun secours devant l'homme aimé» (CG 109); même le maquillage dont elle se pare rappelle les «cicatrices» (CG 113) que les coups d'Éric auraient pu lui procurer; c'est presque sans le vouloir qu'il arrive à blesser son «amour propre» (CG 118) et, dans chaque geste qu'elle accomplit, surtout si c'est un acte d'amour, elle semble reproduire les mouvements d'une «blessée» (CG 121). C'est cet amour «le pire supplice» (CG 119) que puisse endurer Sophie, et elle se rend complètement devant un peu de bonheur<sup>80</sup>.

La juxtaposition de la guerre civile au thème métaphorique de la lutte d'amour se réalise dans une fusion; un analogisme le permet, métaphore qui assimile la mort de Sophie à une victoire de guerre:

ma Sophie est morte exactement dans l'atmosphère et sous l'éclairage qui appartenaient à notre amour. En ce sens, et comme on disait en ce temps-là, j'ai donc l'impression d'avoir gagné la guerre (CG 123-124).

La locution qui attribue la métaphore à une habitude linguistique de l'époque ne diminue pas la valeur de cette assimilation; au contraire le réseau auquel elle appartient en cristallise la prégnance, sans qu'il puisse enlever à l'expression la connotation désagréable qu'Éric lui-même lui reconnaît. Mais cela implique aussi que, pour Éric, assimiler l'amour à la guerre signifie faire du premier un affrontement qui n'a que la mort pour final, et donc il choisit de conférer à cet amour son expression la plus tragique. Ainsi, le terme adversaire renvoie bientôt à la fois à son sens propre et à son sens métaphorique:

c'était bien une adversaire que j'avais en face de moi (CG 133);

dit Éric lorsque Sophie, au courant de la relation entre l'homme aimé et Conrad, passe «à l'ennemi».

À partir de ce moment, c'est-à-dire lorsque Sophie est placée dans une perspective de mort, la situation métaphorique est renversée:

Il se peut qu'une confiance totale de ma part l'eût empêchée de passer ainsi à l'ennemi, mais ce sont là des considérations aussi vaines que celles qui établissent la victoire possible de Napoléon à Waterloo. (CG 134)

<sup>79</sup> Il goûte un plaisir particulier à chaque fois que la tendresse se transforme en affrontement; décrivant par exemple Sophie «rejetant en arrière sa tête boudeuse avec un mouvement de défi qui était plus doux que toutes les caresses [...]» (CG 101). Impossible de séparer l'amour de la guerre...

<sup>80</sup> «ce corps que le bonheur rendait sans défense» (CG 122).

Éric se compare à Napoléon au moment de sa pire défaite, reprenant un analogisme qu'il avait déjà utilisé sous la forme d'une dénégation<sup>81</sup>.

Démarche curieuse mais non énigmatique, Éric prétend trouver la preuve de la fausseté des lieux communs, au moment où Sophie, passant à l'ennemi, le débarrasse de sa présence:

On prétend que le destin excelle comme personne à serrer les nœuds autour du cou du condamné; à ma connaissance, il s'entend surtout à rompre les fils.  
(CG 144)

La suite de la narration se chargera de démentir cette position: Éric sera tout sauf libre: ses remords le guettent toujours.

Or, puisque «le fait de mourir est une espèce de montée en grade» (CG 148), Sophie, envisageant sa mort, «avait pris en main les commandes de sa destinée» (CG 149). À la fin, Éric prétend être si peu maître de la situation qu'il se voit cognant «la tête à l'inévitable comme un prisonnier au mur de sa cellule» (CG 155). La mort renverse tout, et ce n'est pas un hasard si cette dernière image est le reflet chiasmatisque d'une métaphore initiale désignant Sophie comme une «prisonnière épouvantée» (CG 98).

#### 4.4.5 La séduction de «l'amort»

Le sème de mort abondamment présent au niveau narratif, surgit aussi symboliquement, non sans avoir été préparé par le réseau qui lie l'amour à la guerre.

'L'amour à mort', autre thème métaphorique conventionnel traité d'une façon assez surprenante, instaure son jeu dialectique sur la base, paradoxale, de la distance qui sépare Éric de la condition d'amant de Sophie. Ce qui renforce mon hypothèse initiale, c'est la possibilité d'inclure des résultats simplement statistiques; en effet c'est l'utilisation systématique de la similitude, dans ses différentes formes, qui permet de considérer ce réseau aussi bien comme une mise à distance que comme une tentative d'identification. Or, si la lecture thématique conseille de ne pas traiter séparément métaphores et similitudes appartenant à un même champ sémantique, je n'ai jamais évité de reconnaître leurs mécanismes différents, surtout si l'utilisation exclusive de l'une recèle des implications se répercutant sur l'interprétation du réseau. La différence de leur mécanisme d'action consiste principalement dans la reconduction du comparant et du comparé à une unité dans la métaphore, tandis que dans la similitude cette opération reste impossible<sup>82</sup>. Dès lors, le comparant «amant» et le comparé «Éric» restent, en

<sup>81</sup> A propos de Conrad: «Dans l'hypothèse où tous les Si de l'avenir se seraient accomplis c'eût été l'aide de camp admirable du Bonaparte que je ne me suis pas mêlé d'être, un de ces disciples idéals sans lesquels le maître ne s'explique pas.» (CG 110).

<sup>82</sup> Je fais mien ce qu'Albert HENRY a formulé de façon à mes yeux indiscutable: «La métaphore tend à réduire à l'unité, elle donne l'illusion de réduire à l'unité. Au contraire, dès qu'il y a comparaison, il y a affrontement de deux notions, affrontement qui subsiste et s'impose à tous, tel quel. Deux concepts ou deux séries de concepts



vertu de la comparaison, irrémédiablement distincts; on pose l'analogie tout en refusant l'assimilation complète: être exclusivement comme un amant, donc, signifie pour lui ne pas l'être à part entière:

Je la prenais par la taille, comme un amant (CG 107)<sup>83</sup>.

D'un côté, on serait tenté de dire que s'il l'avait été il ne l'aurait pas dit; mais de l'autre, on ne peut pas nier que cette tentative de la part d'Éric d'assimiler certains de ses gestes à ceux d'un amant est voulue en tant que moyen de s'innocenter. Il se considère excusable parce que ses actions l'excusent<sup>84</sup>. On ne peut pas éviter de considérer l'ironie que recèlent ces similitudes, ironie qui dénonce la conscience, chez Éric, de paraître ce qu'il n'est pas et aussi la perception de la cruauté de ces apparences qui peuvent donner de faux espoirs à Sophie. Mais ce qui permet de mesurer la véritable portée de ces similitudes, c'est la situation dans laquelle elles sont insérées: c'est pour éviter des balles qu'Éric couchait Sophie «de force [...] dans un fossé, par un mouvement qui prouvait tout de même qu'[il] ne souhaitai[t] pas qu'elle meure» (*Ibid.*). Il y a donc un danger de mort et il est curieux que chaque fois qu'Éric se trouve en péril à côté de Sophie il se compare à un amant: les scènes de mort sont géminées avec une troublante fréquence par l'évocation simultanée du sentiment amoureux.

Le bombardement aérien de Kratovicé, qui provoque une espèce de défi de la part de Sophie et d'Éric, évoque encore des images d'amour:

J'entraînai Sophie sur le balcon comme un amant par un clair de lune; (CG 121),

et lorsque cette imprudence cause la mort de deux chevaux dans l'écurie, la description d'Éric utilise cette expression:

J'éteignis la lampe, comme on la rallume après avoir fait l'amour. (*Ibid.*).

Il faut de la lumière pour 'faire la mort', et l'obscurité pour faire (ou même dire) l'amour, mais au fond Éric pourrait bien s'approprier ce vers de Ronsard: «l'amour et la mort n'est qu'une même chose»<sup>85</sup>, renforçant cette identité par le singulier du verbe.

La pensée de la mort se formule de façon plus percutante lorsqu'Éric pense un moment se lier à Sophie:

sont rapprochés et maintenus à distance l'un de l'autre; la personnalité de chacun reste distincte et entière.» (*Métonymie et métaphore*, cit., p.59). Je n'irai pas, bien sûr, jusqu'à nier à la comparaison le statut de figure.

<sup>83</sup> Voir aussi cette similitude antiphrastique: «la colère, la répugnance, l'attendrissement, l'ironie, un vague regret de ma part, et de la sienne une haine naissante, tous les contraires enfin nous collaient l'un à l'autre comme deux amants ou deux danseurs.» (CG 119); et cette autre similitude où la séparation des deux sphères est radicale: «[elle] s'installa[it] avec moi dans une des cahutes du parc, pendant l'un des courts moments de tête-à-tête que nous parvenions à nous procurer, à l'aide de ruses qui n'appartiennent d'ordinaire qu'aux amants.» (CG 101).

<sup>84</sup> L'examen grammatical de ces similitudes, que j'analyserai bientôt, met en évidence le fait que la plupart d'entre elles sont construites autour d'un verbe, c'est-à-dire autour du prédicat d'action.

<sup>85</sup> Pierre de RONSARD, *Les Amours*, Paris, Classiques Garnier, 1963: *Sonnets pour Hélène*, n°LV, p. 451.

je n'étais pourtant pas fâché de mettre entre ma déclaration et moi un délai qui aurait peut-être la largeur de la mort. (CG 129).

Ce que l'on connaît de Yourcenar invite à se poser des questions à l'égard de cette mort traitée comme un pis-aller par cet éventuel amant, qui ne prend même pas la décision de la choisir à bon escient. Éric se rue vers la mort plutôt que de la savourer en tant que dernière expérience de la vie, comme le fera l'empereur Hadrien. Mais, au fond, ce qui importe ici, c'est sa relation avec l'amour: «les plus avertis d'entre nous sont à peu près aussi renseignés sur la mort qu'une vieille fille sur l'amour» (CG 148); il voit dans l'amour une fatalité en tout semblable à celle de la mort: également inévitables, la mort et l'amour sont aussi pareillement méconnus. Enfin, lorsqu'Éric va retourner à Kratovicé avec l'intention de se déclarer, il dort sur une paille «aussi lourdement qu'un mort» (CG 132): il n'est même pas nécessaire de solliciter le texte pour mettre en relation les deux événements; à chaque fois, leur juxtaposition constante s'en charge pour nous.

Répondant avec cohérence aux instances de l'histoire, ce thème semble subir une inversion qui n'est qu'apparente. Évoquant le souvenir de l'unique baiser qu'il a donné à Sophie, baiser dont la spontanéité calme un peu ses remords, Éric semble manifester une volonté d'idéaliser la scène lorsqu'il dit:

nous avons tous les deux une innocence de ressuscités (CG 122).

En réalité, cette référence d'une mémoire religieuse porte encore sur le duel entre l'amour et la mort: accepter cette offre d'amour est, pour Éric, une épreuve analogue à celle de la mort. Et voilà que d'une simple association suggérée par le contexte, on est ainsi arrivé à une véritable assimilation analogique.

Au fond, il s'agit encore une fois de l'association Eros-Thanatos dont le rapprochement répété dans le roman<sup>86</sup> sous-tend l'instauration d'un lien logique de cause-effet. Toutefois, l'auteur inflige une importante distorsion à l'archétype, dans la mesure où elle en renverse l'ordre. Traditionnellement, c'est Éros qui ne manque jamais d'entraîner derrière lui son frère Thanatos. L'amour peut, en évoluant, se charger de haine et de désir de mort - c'est ce qui arrive dans la diégèse du *Coup de Grâce*. Or, si la succession événementielle de la narration confirme cet archétype littéraire, les analogismes de ce réseau le transgressent, en le proposant dans l'ordre inverse, où c'est l'amour qui succède à la mort. Effectuer au niveau de l'imaginaire la succession contraire signifie non seulement contredire l'éventuelle justification métonymique qui rendrait plausible la pensée de la mort dans un contexte de guerre, mais aussi trouver la cause dans l'effet et, partant, élever l'archétype à un niveau d'absolu.

---

<sup>86</sup> Voir aussi cette juxtaposition sans image: «je me contentais le plus souvent de la mort sans phrases [...] En fait d'amour aussi, je suis partisan de la perfection simple» (CG 88), variante définitive d'une première version où, à la place de l'amour, il y avait la «littérature» (la toute première édition du récit a été retrouvée par «un archiviste des éditions Gallimard» et consultée par J. LECARME, *L'après-coup du Coup de Grâce*, in Actes du Colloque de la Société d'Etude du roman français du XXe siècle *Marguerite Yourcenar. Aux frontières du texte*, «Roman 20-50», 1995, pp. 15-30). Je rappellerai encore l'image déjà citée où Éric, embrassant Sophie, compare sa lourdeur au poids de la terre pesant sur la tombe (CG 122). L'identification était déjà présente dans *Alexis* (voir infra chap.2, note n.63).

C'est donc un instinct de mort qui régit la narration et un instinct qui va bien au-delà du passé, qui investit toute une destinée<sup>87</sup>.

Ainsi, le contraste violent entre cette positivité et cette négativité qui cherchent en vain le moyen de s'harmoniser aboutit inévitablement à la mort. Le dépassement de cette polarisation se produit par une dialectique entre l'amour et la mort où le déchirement, le trouble et la déformation dissipent tout effort d'harmonie. Loin de se combattre<sup>88</sup>, ici l'amour hétérosexuel ne trouverait que dans la mort sa réalisation.

Mais, obligé de lire ces analogismes en termes d'une dichotomie positif-négatif, on serait bien embarrassé: l'amour hétérosexuel, l'amour de Sophie, que l'on range du côté négatif est conjugué à une mort qui se pose en même temps en termes antinomiques, comme possible solution à une situation détestée mais inévitable. Mort métaphorisée, mort euphémisée...

Quant à Sophie, jamais sa mort n'est métaphorisée: la disparition de la jeune fille lui confère une épaisseur fantomatique (CG 138) qui, même auparavant, ne lui faisait pas défaut (CG 128). Mais après qu'Éric a enterré jusqu'à son souvenir, comme s'il avait «ramené de Lilienkron son cadavre troué d'une balle» (CG 144), l'atmosphère de la maison plonge dans «un calme qui était celui du couvent d'hommes et de la tombe» (*Ibid.*). Auparavant, l'amour avec Sophie n'était possible que dans une perspective de mort, dans la mesure où il impliquait le renversement complet du présent. À la fin, en l'absence de Sophie, la mort peut prendre une autre valeur et, au lieu d'être refus de la vie, coïncider avec la retraite positive loin du monde.

#### 4.5 L'immobilisation

La problématique du positif et du négatif qui structure l'organisation dichotomique du *Coup de Grâce* est l'indice de l'attitude que le narrateur intradiégétique assume envers le monde. Attitude que l'on peut bien définir, à l'exemple de Durand, comme «schizophrénique» et qui entraîne vers une prédilection pour la rigidité, l'immobilisme, la rationalité face à la mobilité et à l'intuition. Il y a donc une raison profonde si Éric, «pétrifié» dans une jeunesse qui est aussi négation du temps, choisit la dureté «du marbre et de l'albâtre» (CG 90) pour désigner le subtil écart moral qui se mesure entre lui et Conrad. Fixité de Conrad aussi, donc, lequel, pour la vie précaire de son compagnon, représente un «point fixe, un nœud, un cœur» (CG 89), d'autant plus qu'Éric, une seule page auparavant, avait attribué au «cœur humain» «la mollesse d'une pierre» (CG 88). Sophie, au contraire, bouge sans cesse.

Mais si on suit l'évolution des analogismes, on verra se produire la même structure chiasmatisée. La rigidité de Conrad reste souple: «il avait une de ces natures qui prennent et gardent tous les plis avec la souplesse caressante d'un beau velours» (CG 90). L'essentiel de la nature de Conrad, c'est qu'elle est malléable, et que sur un fond de rigidité son évolution

<sup>87</sup> Cet aspect pourrait inviter à lire le personnage d'Éric en termes freudiens, en voyant dans son sadisme le reflet de ses instincts de mort sur sa libido, qui le poussent à trouver son plaisir dans toute situation macabre (S. FREUD, *Au delà du principe du plaisir*, éd. de référence: *Al di là del principio del piacere*, in *Opere*, vol.IX, Torino, Boringhieri, 1977).

<sup>88</sup> Pensons au *Mystère d'Alceste*.

s'accomplit vers la plasticité. Voilà pourquoi «[l]es natures comme celles de Conrad sont fragiles, et ne se sentent jamais mieux qu'à l'intérieur d'une armure» (CG 145). Faute de cela (la guerre, Éric lui-même) «leur dissolution sournoise [...] fait penser au répugnant flétrissement des iris, ces sombres fleurs en forme de fer de lance dont la gluante agonie contraste avec le dessèchement héroïque des roses» (*Ibid.*)<sup>89</sup>. Cet analogisme, qui, à une première lecture, grince avec le reste du roman, où c'est la mobilité de Sophie qui est donnée pour sûre<sup>90</sup> à côté d'un Conrad plutôt raide, a été expliqué en l'attribuant à l'auteur et non au personnage. Josyane Savigneau, dans sa biographie, affirme que Conrad, assimilé à l'image des iris, «cristallise la répugnance qu'éprouve Marguerite Yourcenar à l'égard d'une certaine faiblesse, de la "fragilité", notamment masculine»<sup>91</sup>. En effet *Le Coup de Grâce* se prête à une lecture telle qu'elle nous est offerte par cette biographe; mais si on veut se passer de ces accompagnements biographiques, et trouver la justification de l'analogisme à l'intérieur du texte, il garde toute sa complexité. Du moins jusqu'au moment où l'on considère l'évolution de la 'consistance' du personnage, à laquelle il faut faire référence pour cette image qui contient deux analogismes: une similitude et une métaphore *in absentia*. Le «flétrissement» virtuel de Conrad dans une vie mondaine antichambre de la mort n'est comparable qu'au «dessèchement» de Sophie face à la mort. C'est dans une vie qui est morte, que Conrad risquerait de se flétrir là où Sophie «se dessèche».

Est-on encore une fois confrontés à la structure chiasmatisque qui ordonne les analogismes? Sans doute en est-il ainsi pour Sophie, qui se raidit dans la perspective de la mort, se fixe, se fige, devient saisissable<sup>92</sup>. C'est moins vrai pour Conrad, qui n'a jamais possédé que la raideur de l'art, dont les formes parfois se révoltent contre la vie. Résumer dans les iris l'attitude de ce personnage face à la pollution de la mondanité, signifie mettre en forme une ambivalence: certes, l'accent de l'image est placé sur la perte de consistance, sur une mollesse que le texte connaissait déjà (CG 90) mais qui devient répugnante ici, qui est portée au paroxysme. Il n'en reste pas moins que la forme de ces fleurs rapportée au «fer de lance», s'insinue subrepticement au milieu de cette inquiétante inconsistance pour la colorer d'ambiguïté: la lance, comme le glaive, est un objet placé dans les mains des morts en «attitude compassée»<sup>93</sup>. Assimiler Conrad à ces fleurs ambivalentes (molles par la consistance, rigides par la forme) signifie lui prêter la même ambiguïté dans la vie et dans la

<sup>89</sup> Une fois déjà Sophie avait été comparée à cette fleur: «Sophie n'était pas plus capable de n'être pas femme que les roses le sont de n'être pas des roses» (CG 103). Mais Marguerite Yourcenar semble ici modifier un cliché poétique: la rose, symbole de beauté fragile, qui «languissante elle meurt, feuille à feuille declose» (Ronsard *Second livre des Amours*) et ne vit que «l'espace d'un matin» (Malherbe, *Consolation à Monsieur du Périer*) se raidit d'héroïsme dans ce roman.

<sup>90</sup> J'utilise ici l'interprétation donnée par L. RASSON, art. cit., sans assumer la conclusion qu'il en tire.

<sup>91</sup> J. SAVIGNEAU, op. cit. p.136.

<sup>92</sup> Rappelons que, au moment où elle est confrontée à la froideur d'Éric, elle se contraint moralement, «comme une femme d'autrefois serrant héroïquement les lacets de son corset.» (CG 102) dit Éric dans une de ses expressions de goujaterie, le corset ravalant le raidissement moral au niveau d'un attirail de féminité. Mais je ne crois pas trop forcer l'interprétation en voyant dans ce corset un avatar féminin de l'armure. Sophie, «femme aux insaisissables frontières» (L. RASSON, art. cit., p.49), ne s'inscrit dans des limites que face à la mort.

<sup>93</sup> C'est Marguerite Yourcenar elle-même qui parle de cette pose mortuaire remontant au Moyen Âge et parvenue jusqu'à nous grâce aux artistes de l'époque. (*L'improvisation sur Innsbruck*, «La Revue Européenne», (déc. 1930), p. 1017).

mort. Évanescent et subtil, Conrad ne se fige que dans Éric: ce dernier en fait, après sa mort, l'incarnation d'une transcendance désormais perdue.

#### 4.6 *L'espace et le temps*

On ne s'étonnera pas que cette structure schizomorphe se répercute aussi sur le traitement du temps et de l'espace, avec pour effet la négation systématique de l'un et la conséquente reconduction à l'autre: pour Éric, «la mollesse de Conrad n'était pas qu'une question d'âge» (CG 90); et sa jeunesse et son ami «sont morts ensemble» (CG 91). La volonté de tuer le temps - cela soit dit hors de toute lexicalisation -, de le supprimer, porte à l'extrême dans ces métaphores la tentative de connoter d'éternité la relation privilégiée d'Éric avec Conrad. Et si la mort de ce dernier lui fait parcourir rapidement le temps: («je le vis changer d'âge, et presque changer de siècle», CG 147), c'est pour perdre, à la fin, toute «caractéristique de caste et d'époque» (*Ibid.*). Le code temporel est donc exclu de la vie de Conrad, cet «ami [...] jeune et vieux de vingt ans» (CG 127). À lui la négation du temps, à Sophie sa conversion en espace.

C'est en effet sur le sens d'une absence qu'il faut s'interroger: si la dimension temporelle est niée dans les analogismes concernant Conrad, elle n'est même pas prise en considération dans ceux qui concernent Sophie. Par contraste surgit, toute puissante, la dimension spatiale: en parcourant brièvement les analogismes initiaux, on remarque que si Conrad est *inséré* dans un espace, l'espace clos de Kratovicé d'où Sophie est exclue, elle-même est plutôt *métamorphosée* dans un espace beaucoup plus vaste par les métaphores qui l'unissent à la terre.

Mais considérons maintenant, dans la dimension spatiale, l'expression du déplacement, où l'espace devient saisissable parce qu'il est parcouru:

Une ballade allemande dit que les morts vont vite, mais les vivants aussi. (CG 87).

Cette métaphore qui ouvre le récit du narrateur intradiégétique établit le modèle de cette conversion du temps en espace<sup>94</sup>.

Or, la récupération de l'espace concerne surtout Sophie. Éric n'a pas eu «trop de toute [s]on inertie pour résister au poids d'un être qui s'abandonnait tout entier sur sa pente.» (CG 99). Mais l'insuffisance du frein ne saurait arrêter cette démarche confondue avec la pesanteur des choses; Éric, en fait, cherche moins à interrompre le mouvement de Sophie qu'à s'y soustraire. En effet, l'identité de la jeune fille semble subordonnée à la stabilité de son repère topographique: rappelons son inadéquation au lieu circonscrit et qualitativement déterminé de Kratovicé, inadéquation qui était le résultat d'un jugement d'Éric contribuant ainsi à son

<sup>94</sup> C'est une démarche habituelle de Yourcenar qui avait déjà utilisé ces mêmes mots en 1928, dans «*L'île des morts*» de Böcklin, in *En pèlerin et en étranger*, cit., p. 152). Elle est fascinée par l'idée de l'homme courant pour échapper au temps.

exclusion tout autant qu'à son déplacement. Cette disposition au mouvement s'estompe face à l'amour, et celle qui est désignée comme un «voyageur» semble trouver un moment de halte:

Maintenant qu'elle aimait, elle enlevait une à une ses dernières hésitations, avec la simplicité d'un voyageur transi qui ôte au soleil ses vêtements trempés (CG 104).

L'amour découvre le noyau de Sophie, sa partie la plus cachée, la plus précieuse, et cela arrête le voyage, comme si seul l'acheminement dans l'amour savait contrecarrer le déplacement dans un parcours déjà tracé.

Le voyage, donc, dépasse le registre d'une simple similitude, il prend rapidement l'aspect d'une course à la mort et informe le mouvement du roman. Lorsque Sophie se soûle, à la mort de son petit chien, elle éprouve par avance ce vertige de la mort qui, pour elle, ne peut être qu'une descente:

elle [Sophie] me raconta avoir éprouvé durant toute cette nuit les sensations d'un voyage en traîneau ou en toboggan de montagnes russes, les soubresauts, le froid, les sifflements du vent et des artères, l'impression de filer immobile et à toute allure vers un gouffre dont on n'a même plus peur. (CG 117).

Les sensations générées par une ébriété où la douleur a sa part, semble-t-il, unissent dans une même image les trois formes d'aliénation que revêt cette aventure: l'ivresse, le voyage (que l'inconscience infantilissante transpose en jeu de foire), la mort<sup>95</sup>. La sensation que donne la vitesse immobile est si terrible que le gouffre perd sa négativité: «on n'a même plus peur». L'étourdissement provoqué par ce voyage ou encore son caractère insupportable, expliquent le manque de peur que les adverbes attestent comme toute naturelle.

Pour Éric, cette fuite se manifeste en l'absence de son compagnon: «Loin de Conrad, j'avais vécu comme on voyage», dit-il (CG 93). Il en est de même pour Sophie: son manque d'amour devient une forme d'aliénation, c'est une absence qui la conduit hors d'elle-même<sup>96</sup>. L'association, d'abord anonyme, entre cette aventure et le voyage, devient donc de plus en plus étroite: elle découle de l'ensemble de l'œuvre. Après avoir tout essayé pour réaliser son rêve d'amour, après la scène avec Volkmar, Sophie a l'air «d'une femme qui a couru jusqu'au bout de son destin» (CG 128). Éric, qui en aurait le pouvoir, ne fait rien pour se «mettre en travers de sa route» (CG 137), refusant ainsi toute responsabilité. Elle a parcouru le sillage que le destin avait tracé pour elle. Cette spatialisation qui devient involontaire fuite de soi, donne la clé du personnage de Sophie. Et la boucle se ferme quand, toutes ses tentatives ayant échoué, elle repart du début, parce que le fait de laisser développer ses idées révolutionnaires signifiait, pour elle, «s'engager à fond sur une route jalonnée par les lectures de l'adolescence.» (CG 142). Inutile de dire que la route du *Coup de Grâce* n'est pas un parcours initiatique, c'est

<sup>95</sup> Voir aussi l'analogisme déjà cité: «ce garçon manqué suivit la grand-route poussiéreuse des héroïnes de tragédie; elle s'étourdit pour oublier.» (CG 113) où s'unissent le manque de reconnaissance de Sophie, le voyage, et l'aliénation de l'étourdissement.

<sup>96</sup> Symboliquement la noyade et l'ivresse, dont on a vu l'importance au cours de cette analyse, sont des formes de l'aliénation, mais l'image de la «colporteuse» (CG 96) prend la même direction, avec une efficacité imaginative majeure: Sophie assume l'aspect d'une vendeuse ambulante; comme quelqu'un qui laisserait peu à peu derrière lui tout ce qui lui avait appartenu.

plutôt un chemin tracé d'avance: volontairement ou non, les personnages ne sortent jamais de ce sillon<sup>97</sup>.

Mais un élément déstabilisateur entame la cohérence de ce système spatio-temporel. Confrontée à la pensée de la mort par une question d'Éric - «vous tenez tant que ça à mourir?» (CG 153) - Sophie envisage son futur en trahissant dans ses traits mêmes le saut temporel dont elle est marquée: ses sourcils froncés lui donnent «le front ridé qu'elle aurait dans vingt ans.» (*Ibid.*). Éric, en lui donnant quelque chose de cet avenir qu'elle n'aurait pas, trahit son regret de la faire mourir, mais d'une manière qui dénonce aussi autre chose. Comme son frère, en effet, elle change d'âge, mais en rendant visible sur son visage le travail d'un temps dont elle s'est finalement appropriée; et c'est son corps qui revêt ces caractéristiques temporelles, comme, au début, il donnait forme à des caractères spatiaux. La continuation du texte, où l'hésitation de Sophie engendre cette métaphore: «J'assistais à cette mystérieuse pesée que Lazare fit sans doute trop tard, et après sa résurrection» (*Ibid.*), rend cet instant lourd de sens. Cette «pesée» de Lazare a ceci de remarquable, qu'elle transpose en indécision une fatalité que le répondant évangélique de Sophie fut sans doute le seul, dans la perception yourcenarienne, à éprouver inversement: car la pesanteur va vers la pierre, et non vers la vie. On n'aura jamais dit plus implacablement le désir de mourir, qu'en attribuant au ressuscité l'hésitation à revivre. En plus, cette image contient une concentration temporelle de passé, de présent et de futur dont la charge énergétique est propre à organiser l'histoire selon ses temps forts. La densité temporelle de cette image qui englobe un passé appartenant à l'histoire de l'humanité et un futur personnel contribue à reconstruire le récit sous une perspective qui en amplifie démesurément les implications. La récupération finale de la dimension temporelle dans un récit immobilisé dans l'éternité est une manière d'exprimer le fait que cette histoire, fixée pour toujours dans un instant qui touche à l'infini, ne disparaîtra pas avec sa fin, mais viendra hanter la mémoire des survivants.

#### ***4.7 Pour un aperçu synthétique***

Le moment est venu de proposer une interprétation synthétique des faits que l'on vient d'analyser. La caractérisation thématique que j'ai entreprise au fil des analogismes a permis de cerner le noyau tragique de ce roman. Mais reprenons d'abord rapidement les phases de l'organisation conceptuelle: l'extrapolation initiale d'une polarisation dont la présence explique en grande partie la valeur tragique du récit; ensuite la structure chiasmatisée de l'inversion des rôles qui instaure une nébulosité quant à la responsabilité des actions; puis encore le stéréotype élevé au niveau fonctionnel qui insère dans un récit si douloureux une volonté de normalité; la hiératisation des figures, qui nie tout dynamisme à l'histoire et à ses personnages; pour terminer avec la négation du temps et sa reconstitution face à la mort, tragique immobilité (in)temporelle. Bien sûr, c'est la présence écrasante du destin qui domine chacun de ces lieux de cristallisation, d'autant plus que celui que l'on posait comme metteur en scène -

<sup>97</sup> Les analogismes de la route annoncent le premier récit mythique de *Feux*, où le destin fatal de Phèdre prend volontiers la forme d'un parcours.

du récit aussi bien que de l'histoire - démissionne constamment de son rôle à la faveur d'une destinée qui le transcende. Ainsi le passage d'un sujet à une entité universelle contribue à inscrire le roman dans l'histoire de l'humanité et élit en emblème de toute situation amoureuse cet amour dévastateur dont la mort n'est finalement que l'aspect euphémisé.

Si, en fin de compte, on sort un instant d'une histoire dont on a jusqu'ici assumé les prérogatives, on verra que les lignes de force dessinées par les réseaux d'analogie trouvent toutes leur point de départ dans un même tableau où, sur un arrière-fond de certitudes et d'immobilité, se détachent des essais d'existence qui en ébranlent les fondements. Et celui qui sent alors vaciller ses bases, se hâte d'inscrire sur le livre du destin le côté insaisissable de l'existence humaine. Cette évidence du texte s'expose à une bifurcation découlant de l'existence même des analogismes: Éric veut exercer les droits de son imagination. La question du point de vue, qui a été souvent objet de remarque, souligne la volonté du narrateur de se poser en maître de sa création. Mais, en même temps, cela lui accorde la liberté de démissionner devant le destin et d'esquiver la mise en discussion d'une tyrannie qu'il a soigneusement fondée tout au long du récit.

Ici plus qu'ailleurs, les analogismes fécondent de symboles les événements du récit, ici plus qu'ailleurs s'accomplit le trajet de l'Imaginaire au Symbolique.

Dire que c'est «l'aventure» qui porte «en elle tous les éléments du style tragique» - comme le fait Yourcenar dans la Préface - devient, à la lumière de ces observations, une affirmation de modestie de la part de l'auteur. Cacher les moyens dont il dispose et dont il s'est servi avec maîtrise pour nourrir son texte contribue à la perfection de celui-ci.

\* \* \*

En dernière instance, posons un regard d'ensemble sur les personnages féminins des trois romans que l'on vient d'analyser, comme on l'avait fait au début de ce chapitre pour les protagonistes masculins. Rappelons que Monique, la femme d'Alexis, bien que n'apparaissant pas dans la narration, en constituait le fondement primordial, le statut même de son existence. Thérèse d'Olinsauve, la femme de *La Nouvelle Eurydice*, attestait sa présence sans ambages; toutefois, les analogismes qui la concernaient marquaient des étapes vers son évanescence. Enfin, de Sophie, on a dit qu'elle n'est que trop présente, et pourtant, à travers les analogismes qui l'expriment, on a pu constater que le narrateur lui refuse son droit à l'existence, évitant de la reconnaître. Est-on en droit de déduire de cela que la présence narrative du personnage féminin est inversement proportionnelle à l'effective reconnaissance de son existence, laquelle s'inscrit de façon indiscutable au niveau de l'imaginaire? La réponse est sans doute affirmative en ce qui concerne ces trois romans, mais mon discours ne s'arrête pas là.



### 5.5. *Denier du rêve*: à la recherche de l'éternel

Sono tutte illusioni, d'accordo, ma le illusioni non sono tutte uguali: da quella che scegli si capisce chi sei.

(M.A. Rigoni, *Variazioni sull'impossibile*)

Avec *Denier du rêve* on entre dans la seconde partie de ce travail, consacrée à l'examen des œuvres yourcenariennes qui, bien que conçues elles aussi dans les années 30, échappent pour une part à la définition de récit à la française, et pour l'autre relèvent de l'esthétique du fragment. Si l'on peut dire, en effet, que *Denier du Rêve* introduit une rupture dans l'évolution romanesque de notre auteur, c'est d'abord par son sujet, fragmentaire au possible: le roman confie à une pièce de dix lires la tâche de relier les neuf épisodes dont se compose la narration enclose toutefois dans ces mêmes années trente de l'Italie fasciste et, la plupart du temps, dans la ville de Rome. Passant de main en main, cette valeur d'échange offre au lecteur la possibilité de découvrir l'existence amère d'une série de personnages éphémères qui risquent à tout moment de sombrer dans l'irréel. C'est peut-être grâce à l'épaisseur de leur drame qu'ils échappent à un risque constant d'évanescence.

Paolo Farina utilise les dix lires pour se payer l'illusion de retrouver dans les bras d'une prostituée l'amour que sa femme ne lui a jamais donné. Lina Chiari, placée devant la réalité d'un cancer que le docteur Alessandro Sarte vient de lui diagnostiquer au sein, se fabrique une illusion de santé à l'aide d'un bâton de rouge à lèvres. Le parfumeur qui le lui vend, Giulio Lovisi, tracassé par la jalousie de sa femme et la maladie de sa petite-fille, se tourne vers les certitudes de la foi pour se découper une île de tranquillité, malgré sa parenté avec Carlo Stevo, écrivain opposé au pouvoir, mari de sa fille, qui le rend suspect aux yeux du régime. C'est donc pour maintenir l'illusion d'un espoir qu'il offre à la Madone cinq cierges achetés chez Rosalia di Credo. Cette vieille fille, qui à trente ans a déjà trop vécu<sup>1</sup>, se paye l'illusion d'un retour dans la Sicile de son enfance en achetant les braises<sup>2</sup> qui lui donneront la mort. C'est Marcella Ardeati qui les lui vend: elle est la protagoniste de l'épisode central, focalisé autour de l'attentat qu'elle accomplit contre le duce. Attentat manqué qui ne fait que lui ouvrir les portes de la mort, alors que son mari, Alessandro Sarte, dont elle s'est séparée pour des divergences politiques (il soutient le régime), lui avait ouvert en grand les portes jamais fermées de sa maison et de son cœur. Marcella verse les dix lires à son mari, pour payer le revolver qu'elle lui avait volé jadis, revolver avec lequel elle croit pouvoir réussir son attentat.

<sup>1</sup> L'affirmation peut sembler paradoxale, mais elle ne l'est pas si l'on pense que Rosalia ne fait que remémorer son passé, comme font les vieux qui ont perdu tout intérêt à la vie future.

<sup>2</sup> Rosalia rappelle de près une figure des *Chimères* de Nerval: la «Sainte napolitaine aux mains pleines de feu» ('Artémis'). Par delà la différente localisation géographique (Rosalia est sicilienne), on ne peut que remarquer la coïncidence de l'image, autour de laquelle M. Yourcenar construit l'épisode de son roman.

Alessandro Sarte s'obstine pour un temps à vouloir l'attendre à l'entrée du cinéma Mondo, balancé entre l'espoir qu'elle retourne avec lui, et le désir inavoué qu'elle confirme son audace, même au prix de sa vie. Entré dans la salle de cinéma, Alessandro rencontre, sans la reconnaître, Angiola Fidès, la vedette du film, et fait l'amour avec elle. Il lui achètera un bouquet de roses en cédant les dix lire à la mère Dida. La fleuriste de Ponte Porzio, avare comme la misère, après avoir refusé d'offrir des fleurs pour l'église au Père Cicca, cherche à exorciser les menaces de celui-ci en offrant les dix lire à un homme qu'elle prend pour un pauvre et qui, en réalité, est un peintre renommé. Clément Roux, c'est son nom, souffrant d'une crise cardiaque, est secouru par un jeune homme<sup>3</sup> avec lequel il entame un dialogue de sourds, avant de jeter la pièce dans la fontaine de Trevi, comme pour se garantir un retour à Rome auquel il ne croit plus. Oreste Marinunzi, gendre de Dida, ramasse la pièce de l'eau et, soûl, rêvera sa puissance.

La structure narrative de ce roman divisé en neuf épisodes se prête à suggérer une diversité analogue des visions du monde. Cela s'oppose de façon péremptoire aux récits précédents dont la structure, méticuleusement construite autour d'un noyau tragique, possédait la rigueur et la fatalité inéluctable des tragédies classiques. Outre la fragmentation en épisodes, le roman présente aussi une multiplication des points de vue, qui ajoute à l'impression de morcellement et qui n'est pas pour rassurer le lecteur dans ses certitudes, ou du moins dans celles que le narrateur lui suggère. En effet, la voix narrante n'est plus déléguée au protagoniste du récit, comme dans *Alexis*, *La Nouvelle Eurydice* et *Le Coup de Grâce*, mais, sans réduire au silence ses personnages, le narrateur s'impose de l'extérieur comme le point de vue omniscient, qui arrive même à corriger leurs affirmations. Dès lors, si le roman semble, d'une part, l'expression d'un nihilisme profond, puisque l'univers de référence n'est formé que par le vide, l'incertitude et l'inconstance, il se soumet de l'autre à une voix extradiégétique qui tend à ramener ce désordre à l'harmonie.

Sans doute l'époque historique à laquelle il a été conçu est-elle en partie responsable du pessimisme de l'atmosphère romanesque. En effet, la publication en 1934 d'un roman qui mettait en scène la société italienne de 1933, ouvre la possibilité d'esquisser un jugement plus ou moins ouvert sur la réalité politique du moment. C'est ce que Marguerite Yourcenar a prétendu faire par la suite, lorsqu'elle a voulu approfondir un thème politique qui était resté par trop caché dans la première version. Ce qui paraît indiscutable, c'est que la prétendue volonté de contestation de la première édition est pour le moins faible: la dénonciation du fascisme reste ambiguë, cachée sous les plis d'une histoire qui se répète sans changements, et qu'un attentat raté ne pouvait évidemment dévier de son cours. Certes, dans les deux éditions, Marcella reste le personnage "mythique" de la série, mais la version de 34<sup>4</sup> mettait plutôt l'accent sur la récursivité des événements historiques, ce qui permettait de privilégier le substrat éternel qui caractérise la vie des hommes aux dépens de l'action contingente. Ce n'est que vingt-cinq ans plus tard que Marguerite Yourcenar a cru opportun d'approfondir le thème politique et de s'engager dans une dénonciation du fascisme. Au fond, la différence fondamentale entre les deux éditions est l'évaluation des conséquences du geste de Marcella: souligner la volonté de révolte, en 59, ouvrait un soupirail au sombre pessimisme de 34 qui

<sup>3</sup> Il s'agit de Massimo Jacovleff, ami de Lina Chiari et de Marcella, mais ce personnage n'entre pas dans le système d'échange de la monnaie.

<sup>4</sup> Publiée chez Grasset et dorénavant signalée immédiatement après la citation par le sigle DR34.

n'offrait aucune solution à l'inéluctable des événements. La responsabilité de ce regain d'optimisme est au moins en partie imputable à l'atmosphère qu'on respirait pendant la reprise économique de l'après-guerre. Toutefois, à regarder de près la version définitive, cette tentative reste ambiguë; les thèmes de la récursivité de l'histoire, qui dominaient la première édition, transparaissent en filigrane et suffisent à diluer la portée du geste de Marcella. Je ne saurais contredire Marguerite Yourcenar qui affirmait, dans la préface au roman, que «l'atmosphère du livre [...] n'a pas varié»<sup>5</sup>; mais je donne à cette affirmation une interprétation assez différente de la sienne: elle entendait dire, par cette phrase, que la révolte de Marcella était aussi importante en 34 qu'en 59, alors que, à mon avis, la signification de l'intention meurtrière a changé, sans modifier pourtant l'enjeu de cette révolte<sup>6</sup>. Les analogismes sont là pour confirmer ce qui ne peut être, à ce stade, qu'une hypothèse interprétative. Quand cela sera nécessaire, je soulignerai les variantes apportées au texte qui corrigent une vision du monde orientée, sans en changer la direction foncière.

À l'encontre de l'impression de fragmentation que le roman offre au premier abord, il convient maintenant de mettre en évidence la valeur paradigmatique de chaque épisode. Sur l'axe des substitutions s'inscrit en effet un seul modèle qui préside aux neuf épisodes et que l'on peut schématiser de la façon suivante:

- 1) Présentation du personnage qui détient la monnaie;
- 2) Remémoration de son passé;
- 3) Achat du rêve (ce qui ne signifie pas que le rêve se réalise, mais seulement que le personnage peut maintenir la fiction d'une espérance).

Or, si l'existence d'un seul modèle qui préside aux neuf épisodes, bien que très approximatif, peut constituer déjà un élément structurel qui dépasse la dispersion apparente<sup>7</sup>, il faut encore mettre en évidence les rapports (inscrits dans la chaîne syntagmatique) qui s'établissent entre les personnages, puisque des liens de connaissance ou de parenté forment un réseau de correspondances dans le roman. Par exemple, on découvrira vite que le grand médecin chez lequel se rend Lina Chiari n'est autre que le Docteur Sarte, qui soigne également Mimi, la petite fille de Giulio. La fille de Giulio, Vanna, a eu cette enfant de Carlo Stevo, lié à Marcella par la conspiration politique... Ou encore qu'Angiola Fidès, la vedette que Sarte rencontre dans le cinéma Mondo, est la sœur de Rosalia di Credo, et du même coup la femme de Paolo Farina et la petite fille malicieuse dont le peintre Roux rappelle le corps parfait. À la fin, on a un peu l'impression que la disparate de l'échantillon humain, choisi parmi des classes

<sup>5</sup> *Œuvres romanesques*, cit., p.163.

<sup>6</sup> Le problème a déjà été abordé par d'autres, à partir d'André Fraigneau qui avait catégoriquement exclu que *Denier du Rêve* puisse être «antimussolinien» (cité par J. SAVIGNEAU, *op. cit.*, pp.104-105). De façon certes plus modérée c'est ce que soutient également E. VAN DER STARRE, *Denier du Rêve et Rendre à César*, «CRIN» 8, (1983), pp. 50-79. Il importe par ailleurs de citer une étude de la même problématique qui corrobore la thèse soutenue par Yourcenar: J. HOWARD, *Denier du rêve: une esthétique subversive*, in Actes du II Colloque de Tours *Marguerite Yourcenar et l'Art, l'Art de Marguerite Yourcenar*, S.I.E.Y., Tours, 1990, pp. 319-327.

<sup>7</sup> Il importe de mettre en évidence la fonction structurante de ce modèle récursif parce que le roman, si radicalement différent des autres romans yourcenariens, qui ont tous une structure narrative aisément reconnaissable, risque de donner l'impression d'être caractérisé par une «absence de structure». L'expression est tirée du brillant article de B. PAPASOGLI, *Forme della frammentazione e immaginario dell'isola in Denier du Rêve di Marguerite Yourcenar*, «Il Confronto Letterario», suppl. al n.20, in *Atti del convegno Modalità della restituzione spazio-temporale nella letteratura francese Otto e Novecentesca*, Pavia, 1992, p. 149.

sociales très différentes, est dépassée par son insertion dans une même grande famille<sup>8</sup>. Si, sur l'axe paradigmatique, l'unité est trouvée dans le modèle de plus grande généralisation qui préside à chaque épisode, dans l'axe syntagmatique, c'est la chaîne des rapports qui rend au roman cette unité sans cesse transgressée. Et pourtant, ces éléments de construction ponctuelle et de structuration consciente, se combinent avec la fragmentation tout aussi consciente du monde représenté. L'effet est dû à la multiplication des noyaux tragiques; même si Marcella apparaît comme l'héroïne mythique, chaque épisode a son centre affectif propre.

Cette longue introduction n'est pas sans intérêt pour l'objet de la présente étude puisque le choix thématique des figures d'analogie et leur disposition dans le roman suit la même structure. Les analogismes, on l'a vu plusieurs fois au cours des trois premiers chapitres, sont l'expression d'une vision du monde, et en même temps d'un besoin de cohérence qui passe à travers le filtrage d'un sujet. Dans les romans précédents, le sujet s'identifiait au protagoniste, ce qui conférait une certaine unité de vision. Mais ici, les protagonistes étant nombreux, leurs points de vue ne peuvent plus être un élément de cohésion, bien au contraire. Abordé par ce biais, chaque épisode constitue un noyau de signification autonome par rapport aux autres, puisque chaque personnage est nettement caractérisé par un réseau symbolique.

On pourrait intituler le premier: Paolo Farina et l'épaisseur, si l'on consent à voir, dans l'analogisme initial («épais bonheur») qui est aussi le premier du roman, celui qui donne le ton à l'épisode. Et la liste peut continuer avec Lina Chiari et la maladie, Rosalia et l'eau, don Ruggero et le temps, Marcella et la religion, la mère Dida et la terre, le peintre Clément Roux et la Rome antique; mais, inévitablement, certains des noyaux thématiques qui caractérisent plus spécifiquement chacun des épisodes cités, retentissent dans les autres et la constance de leurs répétitions en élargit la signification.

Le premier exemple quantitativement considérable est sans doute constitué par le thème de la maladie. On comprend que Lina, atteinte d'un cancer, soit incapable de penser en d'autres termes, avec une autre réalité de référence. Ainsi son silence devenu insoutenable est comparé à «une tumeur maligne qui peu à peu l'empoisonnait» (DR 171). Les mains du docteur, pour elle plus importantes que sa figure anonyme, sont «comme des instruments soigneusement fourbis» (DR 172)<sup>9</sup>.

Mais le thème de la maladie, repris dans le reste du texte, sert à créer un réseau de correspondances entre les épisodes. En particulier, il élargit sa portée lorsqu'il se trouve en connexion avec la sphère amoureuse. Cette liaison est encore justifiée de façon métonymique par le métier de Lina:

Sa belle figure [du docteur] un peu grimaçante rappelait à Lina des dizaines de visages remarquables d'abord dans la rue et qui, même au cours d'intimités

<sup>8</sup> La cohésion structurale n'en reste pas moins imparfaite, puisque divers personnages restent exclus de ces rapports de parenté.

<sup>9</sup> D'autres analogismes relèvent du même mécanisme, il s'agit le plus souvent de concrétisations: «Lina se mit à atténuer la gravité de ses craintes, allongeant son récit à l'aide de phrases inutiles tel un patient qui n'en finit pas de démailloter sa plaie» (DR 172); le docteur «crut devoir ajouter des paroles qui sortaient de sa trousse d'exhortations médicales» (DR 172-3); «Une pitié, aiguë comme l'élançement d'une névralgie» (DR 174); «les moindres accrocs, les plus petites taches, lui [à Lina] étaient aussi sensibles qu'à un malade les points menacés de sa chair.» (DR 175); «la salle d'attente défendue par les volets clos de la contagion du soleil» (DR34 21).

plus complètes, étaient restés ceux de passants qu'elle ne reverrait pas. (DR 172);

[le docteur] de même qu'un homme, fatigué par le bavardage d'une maîtresse d'un soir, se hâte d'en venir à la réalité nue: «Déshabillez-vous», dit-il. (*Ibid.*).

On comprend que Lina reconnaisse ces mots qui fonctionnent dans les deux registres de sa vie. Mais de semblables analogismes sont employées en d'autres occasions: très souvent, par exemple, au moment de l'affrontement entre Marcella et son mari, Alessandro. Si, pour Lina, l'amour (commercialisé) est son métier et la maladie la référence émotionnelle du moment, pour le docteur c'est exactement l'inverse. La profession parasite l'expression amoureuse, et l'auteur attribue à l'inconscient du personnage et aux habitudes du métier le recours à certains gestes ou telle intonation de la voix<sup>10</sup> qu'il adopte envers sa femme:

Le docteur Alessandro Sarte s'assit, laissant tomber son sourire, comme il avait coutume de le faire, dans son cabinet, au début de cette enquête qu'est une consultation (DR 216)<sup>11</sup>.

(Il eut malgré lui l'intonation agacée d'un médecin dont le malade se dérobe au moment d'une piqûre.) (*Ibid.*).

On retrouve le même type d'analogismes lorsque Marcella compare le mariage de Carlo avec Vanna à «une des pires suites de sa pneumonie» (DR 212)<sup>12</sup>. L'insistance et la régularité de l'analogie suggèrent qu'une relation de type platonicien tend à s'établir entre la douleur et le plaisir<sup>13</sup>, qui sont traités comme s'ils étaient inséparables, et l'exemple le plus représentatif est sans doute offert lors du rapport entre Sarte et Angiola:

l'abandon de cette femme, peu à peu subjuguée par son plaisir, ne différerait pas tant du sursaut, du spasme, ou de la docilité d'une patiente (DR 245-246)<sup>14</sup>.

Remarquons aussi que, dans la version définitive, l'auteur a soigné la relation métonymique qui préside à ces analogismes, plus qu'elle ne l'a fait en 34, où la réaction négative de Sandro envers un mouvement affectueux d'Angiola est comparée à celle «d'un malade qui s'est trompé de remède» (DR34 173)<sup>15</sup>. Nécessairement, la signification globale du

<sup>10</sup> comme cette «douceur conciliante, professionnelle, dosée comme un calmant» (DR 226).

<sup>11</sup> A vrai dire, un troisième registre, policier, transparait ici, dans le terme «enquête»: cela n'est pas sans rapport avec la relation de Sarte avec un état policier.

<sup>12</sup> Dans l'édition originale, l'amour de Vanna pour Carlo est comparé à «un calmant» (DR34 106).

<sup>13</sup> L'idée, d'origine grecque, est également reprise par Montaigne qui, dans le chap. XX du livre II des *Essais* («Nous ne goustons rien de pur») insiste moins sur la pureté chimérique de nos sensations, que sur le caractère insaisissable de l'homme: «L'homme, en tout et par tout, n'est que rapiècement et bigarrure.». M. de MONTAIGNE, *Essais*, Paris, Classiques Garnier, 1962, p.78.

<sup>14</sup> Cfr. la version originale: «l'abandon de cette femme, peu à peu gangrenée de plaisir, ne différerait pas tant de celui de ses patientes» (DR34 171-172): en 34 l'impact émotionnel de la métaphore est beaucoup plus fort; on fait du plaisir physique une décomposition.

<sup>15</sup> Il n'en reste pas moins une incongruence dans l'économie des images de maladie: dans la version définitive, au moment où Marcella apprend la délation de Massimo, l'auteur a ajouté cette similitude: «Elle fit de son mieux pour éprouver l'écoeurement qui était de mise, comme un malade remue un membre engourdi sans parvenir à y éveiller une sensation.» (DR 228). Cet analogisme échappe à l'homogénéité de la série qui met en rapport la

thème s'esquisse, et il faut ajouter à ces exemples une surprenante métaphore *in absentia* qui se produit au moment où Rosalia s'informe de la santé de Mimi, la petite fille infirme de Giulio Lovisi: «Pauvre ange! éjacula Rosalia di Credo» (DR 181). Le verbe est une variante significative et pour le moins choquante du «soupleira» (DR34 45) de la version originale, et on est amenée à se demander la raison d'une telle substitution. L'emploi d'un terme sexuel pour traduire une sensibilité à la douleur invite à étendre la portée de la fusion de la douleur et du plaisir. La participation de Rosalia à la douleur de Mimi, et le fait de s'exprimer en termes de sexualité masculine, ne sont pas trop malséants chez cette fille qui montre à l'égard de sa sœur un désir d'une telle violence qu'il échappe aux limites de l'amour fraternel.

Cette identification entre l'amour et la maladie, que l'on a déjà trouvée dans d'autres romans, se particularise ici comme si chaque plaisir recelait un peu de souffrance mais aussi comme si, au fond de toute souffrance, il y avait le seul plaisir que la vie peut offrir.

Comme on vient de le faire pour les images médicales, on pourrait s'arrêter sur les analogismes spécifiques de chaque épisode et illustrer le contexte minimal dans lequel ils se produisent. Mais l'échantillon doit rester tel pour remplir son rôle, et l'énumération des analogismes dont la fonction reste limitée à l'épisode n'aurait pas grand intérêt. Il est préférable de considérer le roman comme un tout quant à la signification que l'on peut dégager des analogismes; ainsi, les images qui traversent le roman ont la tâche de résumer en une seule vision du monde l'échantillon de monde si hétérogène, et de constituer, du point de vue formel, un puissant moyen de cohésion parmi les épisodes<sup>16</sup>. N'oublions d'ailleurs pas que malgré la multiplication des points de vue appartenant aux personnages, les interventions du narrateur l'emportent sur toutes les autres et organisent une vision du monde que les analogismes, précisément, permettent de saisir.

Avant de me plonger dans l'analyse, j'ouvrirai une dernière parenthèse, dont la nécessité justifie l'insertion: on ne comprendra pas la vision du monde du roman sans mentionner le rôle capital de la temporalité qui se présente sous deux formes essentielles: le temps humain et le temps cosmique, à savoir la contingence du temps vécu, mortel, pour le dire avec Ricœur<sup>17</sup>, et la perspective plus ample et unitaire de la temporalité cosmique. Yourcenar elle-même en parle explicitement, lorsqu'elle cherche à montrer «à la fois les rapports conscients ou inconscients entre ces différents êtres humains vivants *dans un même temps*, dans une même ville, ou plutôt dans un même monde, et ce monde impersonnel, non humain, plus ouvert et plus secret que le leur, qui les entoure et qui participe à la fois à

---

douleur et le plaisir, mais elle est fonctionnelle dans l'expression de la froideur progressive de Marcella s'approchant de l'attentat. Cette incongruence est peut-être aussi le signe que le discours médical marque l'imaginaire yourcenarien au delà des opportunités de tel livre ou personnage. Un essai comme *Diagnostic de l'Europe*, «Revue de Genève», (juin 1929), pp. 745-752, par exemple, où Marguerite Yourcenar sent et explique la proximité temporelle de régimes dictatoriaux dans une Europe en décadence, est très métaphorisé par le code médical.

<sup>16</sup> Il ne s'agit pas ici de faire l'économie d'une phase de l'analyse, mais d'en épargner la présentation au lecteur quand elle s'est révélée peu signifiante.

<sup>17</sup> P. RICŒUR, *Il tempo raccontato*, «Aut Aut», 216, (nov. dic. 1986), p. 28; *Temps et Récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.

*plusieurs catégories du temps.*»<sup>18</sup>. On verra au cours de l'analyse l'importance de cette temporalité qui permet souvent de saisir l'organisation thématique des analogismes.

### 5.1 *Le changement et l'immobilité*

La problématique de la réalité et de l'apparence structure de façon dichotomique l'organisation symbolique de *Denier du Rêve*: déjà le titre effectue une synthèse inusuelle entre un élément concrètement réel lié au code social et public de la vie, et l'un des aspects de l'essence intime des personnages. Le rêve dans le roman est une construction mentale qui donne corps à une illusion. L'image la plus pure de l'illusion destinée à disparaître avec les lumières du jour maintient un lien nécessaire avec le réel peut-être parce que tout rêve a un prix<sup>19</sup>. Affirmation extrêmement pessimiste mais justifiée par le climat dans lequel baigne le roman, et qui laisse somme toute la plus grande partie à un réel imposant et lourd.

«C'est priser sa vie justement ce qu'elle est, de l'abandonner pour un songe» récite l'exergue, tirée de Montaigne, ouvrant le roman. À un réel insoutenable, l'homme ne peut opposer que l'image chimérique d'une vie rêvée, d'une «illusion volontaire, c'est-à-dire, peut-être, la seule chose au monde qui ne trompe pas» (DR 169). Une confusion s'établit alors entre le réel et l'imaginaire, confusion qui porte sur le degré d'authenticité de ces deux mondes. Et voilà que, malgré la présence imposante du réel, ou peut-être pour cela même, c'est au rêve que l'on confie l'expression de l'authenticité de la vie...

Tel serait le cas, en effet, si le jeu n'était pas compliqué par la présence du narrateur qui se réserve le rôle de maintenir le tout dans l'ambiguïté. Un contraste aigu s'esquisse entre le choix de l'exergue, ou l'allure sentencieuse que prend la définition d'«illusion volontaire», et le ton ironique que le narrateur réserve aux personnages qui mettent en pratique cette fuite dans l'illusion. Si, d'un côté, le texte affirme l'authenticité du rêve, de l'autre le lecteur est bien obligé de constater que les personnages qui y adhèrent sont ceux qui se trompent davantage: pour eux la contingence prime sur toutes les valeurs éternelles. Les rares personnages positifs (Alessandro Sarte, Clément Roux, et Massimo Jacovleff dans un sens) sont aussi les seuls qui ont des éclairs de lucidité par rapport à la réalité et qui savent envisager la vie dans une perspective plus fondamentale. De tout cela on peut déduire que la différence entre le rêve et la réalité quotidienne n'est pas si définitive: il s'agit de deux façons d'affronter la contingence.

Or, sur cette polarisation qui ne manque pas de favoriser l'ambiguïté, se greffe une autre dichotomie autour de laquelle se regroupent les lignes de force du roman: il s'agit de l'opposition entre l'immobilité et le changement, le solide et l'inconsistant, la fixité et le dédoublement. Pour l'auteur, tout être humain («par une contradiction inexplicable») est pensable soit comme «une sorte d'agglomérat, [...] de paquet de sensations d'émotions, de souvenirs qui n'a rien en lui-même de consistant», soit comme un «noyau solide représentant une sorte d'entité presque inaltérable qui s'oppose au reste du monde et résiste aux

<sup>18</sup> P. de ROSBO, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar, cit.*, édition de référence: 1980, p. 163. Je souligne.

<sup>19</sup> Comme le suggère E. VAN DER STARRE, *cit.*, p. 54.

circonstances»<sup>20</sup>. Il n'est donc pas surprenant que ses personnages soient construits sur la base de cette conception. L'application de la théorie est particulièrement évidente dans ce roman par deux ordres d'analogismes qui semblent répondre à la nécessité d'illustrer ce point de vue. Mais - et le détail n'est pas dénué d'importance - ceux qui contiennent le sème de l'instabilité sont de loin les plus nombreux<sup>21</sup>.

Encore faut-il souligner la nécessité d'exposer ces faits en succession alors que dans le texte ils sont souvent contemporains. Il n'empêche que la progression du texte indique un parcours, et c'est justement ce parcours qui peut mettre en lumière la vision du monde sous-jacente.

### 5.1.1 De la duplicité à la dispersion

On a vu que chaque personnage, confronté à la dure réalité d'un monde dans lequel il se sent inadéquat, se détaille une existence de rêve. Son insertion dans une réalité onirique, imaginée, virtuelle, l'expose à une inévitable duplicité qui est une des thématiques les plus évidentes du roman. En étudier la structure à travers les analogismes et déterminer la progression de ce même champ sémantique, permet de dépasser cette impression d'escompté qu'inévitablement il suscite. Mais ce procédé consent surtout de saisir le rapport que chaque personnage entretient avec le temps, ce qui est indispensable pour comprendre le sens de la relation entre le rêve et la réalité dans le roman. C'est justement ce rapport au temps qui enrichit d'un sens nouveau une thématique un peu usée. Avant d'analyser successivement la duplicité de chaque personnage, il faut en considérer les implications: si on ne connaissait pas l'humanisme profond dans l'œuvre yourcenarienne, qui semble être une caution contre la désagrégation de l'unité morale de la personne<sup>22</sup>, on serait tenté de dire que la duplicité de chaque personnage expose à un risque la catégorie fondamentale de l'identité et frôle souvent fragmentation de la personnalité. Pourtant la récursivité des destins individuels s'érige contre la désintégration du présent.

On constate une sorte de progression à l'intérieur du champ sémantique: de la duplicité de Rosalia qui est une nécessité inconsciente, on passe aux masques de Sarte qu'il maîtrise consciemment, pour parvenir enfin à la duplicité lucide d'Angiola qui n'en est pas moins bouleversée et incapable de l'administrer.

La duplicité de Lina Chiari est déterminée d'abord par l'impression d'étrangeté que lui donne son corps. Regardant avec indifférence dans le reflet d'une vitrine un visage qui est le

---

<sup>20</sup> P. de ROSBO, op. cit. p. 72. La définition répond à une question générale: «Qu'est-ce que c'est, pour vous, qu'un personnage?»; dans sa réponse, donc, Marguerite Yourcenar ne se réfère pas spécifiquement aux caractères de *Denier du Rêve*.

<sup>21</sup> Par désir d'exhaustivité, j'ai voulu citer aussi certains analogismes dont l'intérêt s'épuise au niveau microcontextuel.

<sup>22</sup> Voir B. PAPASOGLI, art. cit. , p. 150.



sien, elle ne se reconnaît qu'à «ses vêtements usés, dont elle avait, comme de son corps, une sorte de connaissance organique» (DR 175). Seule sa carapace prouve son identité. Aussi commence-t-elle inévitablement à se multiplier. En effet, le visage que finalement Lina reconnaît par déduction, «n'était pas le visage de la Lina Chiari qui déjà appartenait au passé, mais le visage futur d'une Lina tristement dépouillée de toutes choses» (*ibid.*). Le passage du temps provoque une césure entre deux états d'un même visage qu'on ne reconnaît même plus comme tel. Le temps humain nous confronte à l'instabilité. L'utilisation des articles («la Lina» / «une Lina») rend compte de cette césure temporelle qui se répercute sur l'identité du personnage.

D'un côté on trouve donc un monde de santé et d'amour marchandé qui est relégué au passé, de l'autre il y a un univers médical, où la mort règne, qui constitue l'inéluctable futur. Pour rendre actuel le monde révolu, elle n'a d'autre moyen que celui de se mettre un masque qu'elle façonne avec son maquillage:

Ce masque éclatant, qu'elle venait d'aviver elle-même, lui bouchait la vue du gouffre où, quelques instants plus tôt, elle se sentait glisser. (DR 176).

Il convient de souligner la caractéristique de ce masque: il est fait plus pour soi que pour autrui, et, ne fût-ce qu'un instant, son brillant rivalise efficacement avec l'obscurité du «gouffre».

Mais la fixité du masque ne protège pas Lina du passage du temps: la couche de fard balaie certes, pour un moment, son futur de «fantôme» pour la rendre «intensément actuelle» (DR 176), mais bientôt des interventions d'auteur démonteront inexorablement cette autoconviction. Elle peut savoir que ce présent instable ne lui cache pas entièrement que son «sourire [est] factice comme une dernière touche de maquillage» (*ibid.*), mais elle repousse l'invasion de la réalité, et ce sourire devient «peu à peu sincère» (*ibid.*). C'est au narrateur de prendre le relai et, introduit par une expression qui atténue la conscience du personnage, il fait des notations implacables sur une dissolution qui est toujours aux aguets: «les joues elles-mêmes ne [sont] qu'un voile de chair sur cette charpente osseuse» (DR 176-177). Même «le squelette», la partie la plus durable du corps, tôt ou tard cessera de recouvrir «ce néant qu'est presque toujours l'âme humaine» (DR 177). La progression de Lina Chiari vers le futur est vue comme une épuration, une dissolution de l'être dans le néant. Le masque la maintient donc dans une contingence qui ne coïncide pas avec son destin inéluctable.

Giulio est le personnage du roman qui jouit le moins de la compréhension de son auteur: il est identifié, par sa soumission sans critique au régime, à un «masque d'esclave de comédie antique» (DR 183)<sup>23</sup>. Peut-être parce qu'il est le moins conscient de ses illusions, en tout cas peu sensible à la différence entre fiction et réalité, Giulio se laisse émouvoir par ses clientes aux attitudes factices, «comme ces gestes d'actrices qui répètent sans cesse pour la scène» (DR 177). Tout, avec ce personnage, reste en surface, par peur d'une trop bouleversante profondeur.

---

<sup>23</sup> La version définitive est certes plus sévère à l'égard de ce personnage dont la passivité voudrait s'ériger en obstacle contre la volonté de révolte de son gendre. En 34 son visage n'est comparé qu'à un «masque de comédie antique» (DR34 49).

L'épisode de Rosalia illustre mieux le rapport que le narrateur crée entre la duplicité et le temps. Le présent de cette vieille fille se résume dans «ses petits gestes de marionnette au bord de son étal de cire» (DR 184). Son extériorité n'est qu'apparence, derrière laquelle se cache une profondeur infinie. Son essence est restée dans le passé où elle n'avait rien de cette inconsistance qui la rend aujourd'hui comme fantomatique<sup>24</sup>. Elle se sentait «l'ombre de sa sœur» (DR 197), il est vrai, mais cela, au lieu de se traduire en évanescence et en dispersion, lui permettait une multiplicité toute puissante: sa personnalité ne se dissociait pas, elle se dilatait en assumant tous les rôles: «le rôle de l'amant et celui de l'amoureuse» (DR 198), pour devenir ensuite «l'âme de sa famille» (*Ibid.*). Dans le passé elle est un condensé de sentiments, tandis que son présent la réduit à un fantôme, vide de réalité propre. Son identification avec Gemara<sup>25</sup> ne se produit qu'avec sa mort; avant, le miroir de Gemara ne reconnaissant plus ceux de la famille (DR 204), elle se dissocie de son image reflétée: ce n'est plus qu'une «étrangère» celle qui semble ne pas «demander mieux que de continuer à faire la cuisine et à vendre des cierges» (*Ibid.*). Son destin n'est pas dans la dissolution du corps qui se produit dans ceux qui veulent adhérer au présent; il est confié à d'autres images.

Si la duplicité de Rosalia naît de la césure entre son présent et son passé, pour Marcella, contrainte de cacher son engagement politique sous une apparence de normalité, la duplicité semble être un trait existentiel indépendant de son rapport au temps. Femme passionnelle, Marcella est double par ses attirances ou ses répulsions émotionnelles<sup>26</sup>. L'affrontement entre elle et la femme de Carlo Stevo, Vanna, offre l'occasion d'étaler un de ses sentiments prédominants, la haine:

Et (car la haine est la plus théâtrale des passions) la petite bourgeoise [Vanna] s'exprimait comme une femme de la rue, et la femme du peuple [Marcella] parlait comme en scène. (DR 212)<sup>27</sup>.

La duplicité de Marcella, exprimée par le champ sémantique du théâtre, est en relation avec la politique, comme une exigence de cacher des émotions qu'il eût été dangereux de montrer dans un tel contexte politique. Ainsi, lorsqu'un coup de sonnette semble annoncer l'arrivée de la police, elle fait sortir Massimo par la porte de service, comme dans un «jeu de scène de comédie» (DR 215). Remarquons que la théâtralité de Marcella est liée à ses actions et non à ses traits qui restent immuables. Voilà, me semble-t-il, la raison qui a poussé l'auteur à effacer de l'édition définitive cette métaphore: «Cella tourna vers lui [Massimo] son beau masque» (DR34 109). La théâtralité des gestes ne peut pas être étendue à l'essence de sa personne. Une solution de continuité, attestée par les analogismes, sépare moins le passé du futur de Marcella, que les deux formes dans lesquelles l'auteur a partagé la temporalité dans ce roman: le temps humain et le temps cosmique. Dans le cas de Marcella, ce sera donc sa vie mortelle confrontée aux valeurs éternelles que cette vie représente.

<sup>24</sup> Ce n'est qu'en dehors de Gemara, à Rome, et pour ses voisins, qu'elle est un «fantôme» (DR 200).

<sup>25</sup> Identification avec la pierre dont on verra plus loin toutes les implications.

<sup>26</sup> Ainsi à la vue de son mari, elle éprouve un «effroi différent de son perpétuel état d'alerte et qui semblait émaner d'une autre partie d'elle-même.» (DR 215). C'est moi qui souligne.

<sup>27</sup> La variante que l'auteur a apportée à la première version, où la similitude se développait en ces termes: «la petite bourgeoise s'exprimait comme une femme du peuple, et la femme en châte parlait comme un livre» (DR34 107) est considérable.

Cependant, surtout dans ses attitudes avec son mari, la duplicité de Marcella surgit clairement de la stigmatisation que Sartre confère aux actions de sa femme<sup>28</sup>, comme lorsqu'il définit la volonté de Marcella de tuer le duc: «Du mauvais théâtre» (DR 227). C'est que, en attribuant à la fiction théâtrale la volonté de Marcella, il cherche d'une part à exorciser ses inquiétudes et, de l'autre, à réduire à la pure fiction une action qu'il admire malgré lui.

Marguerite Yourcenar avait pourtant employé le terme fantôme à propos de Marcella, mais seulement dans la première version:

Marcella tremblait sous cette caresse qui s'adressait à son fantôme (DR34 127).

Qu'elle ait supprimé le terme dans la version réécrite confirme mon hypothèse: Marcella est un personnage monolithique dont la duplicité n'est pas due à différents états de son être, (comme pour Rosalia et Lina) mais simplement à l'ostentation de ses gestes. Cette duplicité de façade ne la maintient pas moins ancrée à la contingence. En effet, elle aura sa façon de devenir fantôme, mais dans un autre contexte. De quelque origine qu'elle soit, cette ambivalence amorce une perte d'identité, voire d'humanité, indissociable de l'histoire événementielle. Plus Marcella s'approche de son acte qui, on l'a vu et on le verra encore mieux plus loin, l'insère dans la contingence des événements, plus elle s'épure, perd son être, se réduit, volontairement, avec la pleine conscience de sa fonction, à n'être qu'«un objet, un outil, une arme» (DR 225)<sup>29</sup> et, au moment de l'attentat, perd toute consistance:

Délestée de sa chair, elle n'était plus rien qu'une force. (DR 237).

Ce n'est certes pas un hasard si, s'acheminant «à longs pas silencieux» vers Place Balbo, elle adopte alors «sa démarche d'ombre» (DR 236), se confondant, malgré elle, aux passants qui ne sont que des «spectres vains, bulles sans consistance, fétus de paille humaine aspirés par l'appel d'air d'une énorme voix» (*Ibid.*). En choisissant l'acte, elle disparaît dans les plis d'une histoire qui, d'un point de vue plus global, plus essentiel, incluant le temps cosmique, ne sera qu'un menu point insignifiant. Massimo est bien conscient de ce mécanisme ancré à la contingence, lui qui se situe au-delà des raisons simplement humaines, simplement historiques, pour toucher au fondamental:

Combien d'hommes existent? Ils agissent, pour faire semblant d'exister. Mais ce ne sont que des spectres. (DR34 139).

À nouveau, il est important de remarquer que cette métaphore, capable de compléter le tableau esquissé, n'existe que dans la première version. Dans l'édition définitive, tout le passage concernant les raisons de Marcella pour tuer le duc a été modifié en vue d'une plus évidente politisation. Cela a inévitablement compromis d'autres exigences de cohérence du texte. Les passages où Massimo, dans la première version, évinçait l'acte de Marcella de la contingence historique pour approfondir les arguments éminemment existentiels et éternels, sans

<sup>28</sup> «Pensez-vous que j'aie toujours trouvé délicieux [...] ces accès de vertu d'héroïne de roman populaire [...]?» (DR 219-220).

<sup>29</sup> Elle dit en effet à Massimo, à propos du fléchissement de Carlo: «Nous ne sommes tous que des outils plus ou moins solides. On ne reproche pas à un outil de s'être brisé» (DR 215).

disparaître, se sont enrichis d'autres raisons qui, pour charger d'une intention plus politique l'acte de Marcella, polluent inévitablement leur pureté. Et pourtant un ajout de 59 semble relever du mécanisme psychanalytique du retour du refoulé: le peintre Clément Roux exprime par une similitude appartenant au champ sémantique du théâtre ses idées sur la politique:

«J'ai un ami chef d'orchestre à la Scala - dit-il à Massimo - qui m'a dit que quand on a besoin de bruits de foule, une insurrection, des gens qui gueulent pour ou contre, quoi, on fait chanter en coulisse par des voix de basse un seul beau mot bien sonore: *Rubarbara*. En canon... *Barbararu... Bararubar... Rarubarba*. Tu vois l'effet. Eh bien, la politique, à droite ou à gauche, c'est *Rubarbara* pour moi, mon petit.» (DR 267).

Malgré la plus évidente politisation de la nouvelle version, ce passage, prononcé par le vieux peintre à l'adresse de Massimo (personnage qui assure la liaison avec l'épisode de Marcella) ramène la politique à un bruit indistinct. C'est une claire dévalorisation de l'acte de Marcella, mais faite après coup, et presque dans l'intention inconsciente de contrebalancer l'importance idéologique du meurtre manqué de la *pasionaria*.

Leur modification occasionnelle n'empêche pas que Massimo Iacovleff et Alessandro Sarte restent les personnages les plus conscients du roman<sup>30</sup>. Mais un degré d'intensité les sépare: si Sandro est celui qui enlève les masques, il n'en est pas moins bien pourvu lui-même, puisque ses rapports avec la société l'exigent. À son propos, il faudrait parler de multiplicité plus que de duplicité, puisqu'il «possédait une de ces figures à la fois impassibles et mobiles qui constituent moins un visage qu'une succession de masques: un masque de praticien, crispé par l'attention, qui ne lui appartenait pas en propre, mais servait aussi à bon nombre de ses confrères» (DR 217), donc le visage professionnel anonyme; «un masque hâlé de Méridional aux traits de médaillon romain qui, depuis deux mille ans, était porté par toute la race;» (*Ibid.*), ce qui fait de lui un héritier sans en marquer davantage les traits personnels; «un masque de voluptueux, deviné parfois sous les commissures des autres, et qui semblait plus individuel parce qu'il était plus caché.» (*Ibid.*), c'est donc ce qu'on ne voit pas que l'on doit percevoir comme vrai: «Enfin, à de rares moments où Alessandro Sarte se croyait seul ou ne se surveillait pas, on voyait s'ébaucher sa figure véritable, le visage dur, amer et froidement désolé qu'il dissimulait dans la vie et qu'il aurait sans doute dans la mort» (DR 217-218). Que l'on mesure toute la différence qui sépare la fonction du masque chez Lina, créé pour elle-même, des masques du docteur Sarte, dont il se sert pour vivre en société.

N'oublions pas que le sentiment qu'il éprouve envers Marcella, contradictoire peut-être, mais sans doute sincère, lui fait «desserr[er] son masque» (DR 219) quand il se réfère à elle comme à «[s]a femme» (*Ibid.*); mais qu'il s'applique «sur le visage un masque de surprise» (DR 249) lorsqu'il apprend la mort de celle-ci. Il faut bien souligner ici le caractère volontaire

<sup>30</sup> La lucidité de Sarte lui permet de démonter les raisons de Marcella de l'intérieur du roman, en restant dans ce que j'ai appelé le temps humain; on peut citer à titre d'exemple le passage où Sarte affirme «devancer le temps où cet homme [le duce] fera dans l'Histoire figure de grand vaincu, comme tous les vainqueurs...» (DR 220). Massimo, par contre, affronte le même problème d'un point de vue plus philosophique, existentiel. Ce rôle, qui est chargé de transmettre une pensée semblable à celle de l'auteur, estompe pour une part l'impression d'imposé que suscite la vision de l'auteur. Mais il faut dire que ces personnages remplissent cette fonction surtout dans la version originale. En 59 il en reste des traces. La nécessité d'approfondir le thème politique a imposé une variation à la portée de leurs affirmations.

et conscient des masques du docteur Sarte. Le narrateur laisse toutefois filtrer, de la part de ce personnage qui a choisi de vivre en société, avec toutes les faussetés que cela comporte, une certaine lassitude de vivre masqué.

Néanmoins, Sarte ne se laisse pas envahir par l'évanescence qui guette bon nombre des personnages du roman; sa lucidité lui permet de se confronter à l'irréalité des fantômes: «on ne tire pas les fantômes» (DR 244) dit-il, lorsque, dans la salle de cinéma, il risque de confondre des «actualités vieilles de dix jours» avec la contemporanéité. Dans cette salle à la réalité flottante, où il est assailli malgré lui par l'attrait du vide, ses propres désirs se concrétisent dans cette réalité virtuelle de l'écran, et le fantôme désigne alors l'objet d'un rêve d'autant plus vécu qu'il n'existe que dans sa conscience:

l'épaulé vivante d'une jeune femme, cachant en partie l'écran, était le seul rempart qui séparait Alessandro Sarte de tant de fantômes. (DR 245).

Mais l'objet réel auquel il s'accroche le tient ancré dans cette réalité qui rend consistance au désir.

Massimo<sup>31</sup>, le personnage qui incarne toutes les ambiguïtés (politique, parce qu'il est un agent double, et sexuelle, par son homosexualité), se situe à un autre niveau de l'histoire: comme le démontre son exclusion, sans doute non casuelle, du système d'échanges de la pièce de dix lires, il est au dehors de la contingence, il se place au niveau de ce temps cosmique qui lui permet d'évaluer les actions humaines en termes existentiels. C'est d'abord lui qui parle de récitation en considérant l'acte de Marcella:

c'est drôle qu'on ne puisse parler de venger son père mort sans avoir l'air de jouer un vieux mélodrame (DR 229).

Par cette similitude dépréciative qui insinue subtilement dans l'acte de Marcella une intention insupportablement caricaturale, il montre qu'il perçoit tout le côté fictif de cette action, et il surenchérit en évoquant la facilité du théâtre:

Sortir du cauchemar...Tirer comme au théâtre pour que dans la fumée le décor s'écroule... En finir avec ces gens qui n'existent pas... (*Ibid.*).

Massimo semble sous-entendre que, sur les planches de la vie, tout ce qui se passe est une fiction... La réponse de Marcella: «C'est bien plus simple», il faut bien que quelqu'un fasse les sales besognes dont aucun ne veut, appartient à un tout autre niveau: elle croit à ce qu'elle voit; pour elle, la réalité est ici. Pour Massimo, la vérité est ailleurs<sup>32</sup>. Il est bien conscient de la théâtralité de l'existence, de son aspect provisoire qui peut être modifié en changeant les personnages d'un même canevas. C'est aussi pour cela qu'il définit le fonctionnaire du régime (ou peut-être le duce lui-même?) qui devra l'interroger, un «personnage d'opérette» (DR 266).

<sup>31</sup> Sans le définir proprement le porte-parole de l'auteur, qui, en fait, parle à travers bon nombre de ses personnages, Massimo exprime de manière pessimiste des idées très semblables à celles de Yourcenar, par exemple la nécessité de savoir se détacher des événements contingents, d'aller à la recherche de l'éternel. Ce que la recherche de l'éternel comporte, c'est la déréalisation du présent; c'est justement cela ce que Massimo, avec Yourcenar, regrette.

<sup>32</sup> Ses questions répétées sur l'existence de ces vivants sont l'indice d'une réalité différente qui existe au delà des apparences de la vie quotidienne: voir DR 230.

Aussi ne manque-t-il pas de revêtir lui-même cette théâtralité, en préservant à son égard toute la conscience et l'adhésion dont il est capable; à la fin du dialogue avec Marcella, durant lequel il a cherché à la dissuader de son projet:

Il se pencha, avançant les lèvres, ivre d'une émotion à la fois sincère et volontairement poussée à bout, où il entraînait du visionnaire et de l'acteur. (DR 231).

Répondant à leur fonction traditionnelle de cacher la vérité, le masque et la récitation semblent être là pour ôter à la vie quotidienne toute apparence de vérité. L'authenticité de l'existence n'est pas dans la société, qui est le lieu des masques. Si on pense un moment au masque au sens physique, on comprend que ce thème n'est pas étranger à celui de l'incommunicabilité qui traverse le roman. Le masque est un obstacle à la transmission des émotions par la mimique, et c'est ainsi que chaque personnage reste coincé dans son intériorité sans possibilité de communication. C'est évident à propos de Lina, qui cache sa douleur même à son ami de cœur, et aussi, par antithèse, pour Marcella, la *pasionaria* qui ne peut pas porter de masque sans contredire sa nature.

Or, l'utilisation de ce champ sémantique devient une nécessité dès qu'il faut effacer l'individualité historique que la situation confère à chaque personnage pour la transposer dans une universalité de signification. On peut dire que leur fonction n'est pas en contraste avec celle des images mythiques. C'est là que la duplicité de la condition humaine est haussée au niveau de métaphore universelle<sup>33</sup>.

À ce propos, comme on peut bien l'imaginer, l'épisode d'Angiola est extrêmement intéressant. Le thème du double prime tous les autres d'abord parce que la protagoniste est une comédienne. Mais Angiola n'attend pas d'être actrice pour jouer, et la vie lui offre dès son enfance plusieurs occasions d'adhérer à la théâtralité de l'existence, comme lorsque son père, don Ruggero, est conduit par les gendarmes hors de sa maison et qu'elle emprunte naturellement «l'air dédaigneux d'une héroïne de tragédie» (DR 197); l'auteur insiste sur la sophistication de cette pose, qui n'est rien de plus que cela, puisque, on l'a vu, sans en afficher l'apparence, c'est Rosalia qui revêt vraiment le tragique de la situation. Le choix d'Angiola est un choix de légèreté: dès son enfance, au moment où elle entre au collège, elle sait mettre «de côté l'Angiola véritable, comme on abandonne en automne une robe claire pour la remettre au printemps» (DR 199). Avant de faire de la duplicité son métier, elle cherche à s'adapter aux situations, remplit la réalité de ses rêves, et ils revêtent une mystification de théâtre; comme lorsque, femme insatisfaite de Paolo Farina, elle cherche à «oublier, à force d'en [de la maison] embellir le décor, l'insuffisance du principal acteur» (DR 168).

L'auteur insiste (davantage dans la dernière édition) sur le fait qu'Angiola n'est qu'une surface sur laquelle se reflètent des ersatz de sentiments. On est bien loin, ici, de l'exaltation du petit Lazare lorsqu'il s' imagine que son métier d'acteur va lui permettre de s'identifier à tout le monde<sup>34</sup>. Au contraire, la femme Angiola arrive à douter de sa propre réalité, constamment

<sup>33</sup> A la fin du chapitre, sera évident ce qui commence à s'esquisser maintenant, à savoir que la stabilité à travers la récursivité des actions ne se lit que dans un temps cosmique alors que, dans l'immédiat, l'instabilité règne.

<sup>34</sup> Voir dans *Une Belle Matinée*: OeR 1015-1017. Il est important de remarquer que les implications de ce thème à double valence changent si radicalement de signification de 1934 à 1981. Dans les œuvres des années trente, que ce soit la première version de *Denier du rêve* ou l'épisode final de *D'après Rembrandt* qui esquisse

confrontée qu'elle est à son double. Lorsqu'on la rencontre dans l'épisode qui la concerne, sa personnalité est déjà désagrégée, et sa consistance fantomatique est là pour l'attester. Une seule femme fait «battre son cœur» (DR 239). Revoyant Rome, «elle avait pris une voiture pour jouir davantage de l'intimité de ce fantôme.» (*Ibid.*). Mais s'agit-il de la petite Angiola, dont elle semble chercher le souvenir dans le quartier où elle vécut, ou de l'actrice Angiola Fidès? Le texte n'offre aucun repère pour faire la distinction; il maintient plutôt l'ambiguïté en confondant toujours l'actrice et la fille: elle va chercher les vestiges de son passé dans le quartier aux maisons délabrées, qu'elle avait habité dans sa jeunesse, mais elle espère y trouver «son idole» (*Ibid.*), terme référé plus probablement à l'actrice, puisqu'il connote à la fois la vénération (imbécile) des foules et le charlatanisme des faux dieux. La contamination de l'enfant par l'actrice s'étend jusqu'aux lieux du souvenir: «la fillette amassant quelques sous pour le cinéma du soir» (*Ibid.*), par exemple, n'est cherchée que devant les affiches et, à cause de cela, n'y est point trouvée. D'un côté, elle semble vouloir repérer un refuge dans la sécurité d'une image fixée pour jamais; de l'autre, l'évanescence la guette inexorablement, puisqu'elle se réfère à son image d'actrice comme à un «fantôme doué d'ubiquité» (DR 240). L'actrice projetée sur un écran de cinéma devient à son tour l'«idole impalpable» (DR 241) paradoxalement plus vraie qu'elle-même, dont le sourire n'est qu'un «pâle décalque» (*Ibid.*). C'est une confusion de ce genre que provoque la duplicité d'Angiola: elle ne sait plus où est sa vérité et en vient à combattre cette image plus parfaite qu'elle, en qui elle reconnaît une «rivale» (DR 241 et 245)<sup>35</sup>.

Or, l'entrée dans le cinéma Mondo - le nom ne saurait être plus explicite - permet d'élargir une perspective jusqu'alors focalisée sur l'individualité du personnage. Le cinéma est comme un miroir de l'existence, et Alessandro, qui y entre, voit «le film de sa vie tourn[er] à l'envers» (DR 244). Mais, si la chambre magique constitue un double de l'existence humaine - et la volontaire reprise des gestes du film par Angiola et Sarte en est l'exemple le plus transparent -, le personnage à qui revient la tâche de le signifier dilate la portée de son existence. Que le visage d'Angiola revête des apparences cosmiques, c'est ce qu'on verra plus loin, avec toutes ses implications. Je me limiterai, pour l'instant, à remarquer que cette universalisation d'Angiola en qui s'insinue progressivement le vide existentiel, a des conséquences directes sur les analogismes qui caractérisent son épisode: la duplicité du personnage est élue en qualité universelle de la condition humaine, et la confusion entre la réalité et son image devient absolue. Cette extension indéfinie n'implique pas une prise de valeur. Dans cette salle peuplée de «spectres» et de «fantômes de vents» (DR 240), où les personnes ne sont que des «fantômes» (DR 241; 244), Angiola désigne l'actrice comme une «morte», quitte à faire d'elle, immédiatement après, un «vampire», un «pâle monstre» qui «avait bu tout le sang d'Angiola sans pourtant réussir à s'envelopper de chair» (DR 240). On

---

l'histoire du petit Lazare, il n'y a aucune trace de ce sentiment exaltant de dilatation infinie que Lazare ressent en se préfigurant son métier d'acteur dans la version de 1981.

<sup>35</sup> La duplicité du personnage acquiert de la consistance de cette opposition intestine: il en va de même pour Marcella qui combat contre une des deux images d'elle-même: elle a choisi la face politique, en y sacrifiant l'amour, elle doit donc «se barricader» (DR 217) contre l'influence que son mari exerce sur elle et malgré elle. Et s'il marque une «victoire» parce qu'elle «esquissait un sourire» (DR 218) c'est parce qu'une partie de Marcella est loin de le haïr. S'il s' imagine pouvoir «la trouver chez lui, devant sa porte, fade comme la défaite» (DR 244), c'est que dans la lutte entre ses deux parties l'une a échoué. La lutte est donc un corollaire important de cette duplicité des personnages. La lutte avec soi-même ne manque pas de rappeler *Alexis*.

dirait qu'elle constate la migration de sa réalité vers la figure de l'actrice, qui n'existe pourtant pas véritablement. Hésitant entre la fixité et l'inconsistance, comme dans la similitude suivante qui combine la connotation de rigidité des «masques antiques d'où sourd le flot des tragédies» (DR 241) à son épaisseur symbolique qui empêche l'identification unidirectionnelle, elle ne sait pourtant pas cacher que son identité d'actrice est doublement évanescence comme le «théâtre d'ombres» (DR 248) du cinéma.

Si le masque ou le jeu théâtral, en même temps qu'ils dévoilent une duplicité, cachent derrière une fixité apparente ce qui échappe au contrôle, l'insaisissable ou le non désiré, le fantôme, à côté d'autres termes qui conduisent à l'évanescence<sup>36</sup>, désigne souvent l'essence la plus cachée et invisible des personnages. L'existence fantomatique est en quelque sorte le point extrême qui précède la dissolution totale, stade intermédiaire entre la duplicité, qui est dispersion, et le néant. Mais ce terme de fantôme évoque aussi la diffraction entre un personnage et son image aux yeux d'autrui, de sorte qu'il est souvent employé pour désigner un personnage tel qu'il convient aux exigences de celui qui le regarde<sup>37</sup>. Ainsi désigne-t-il l'objet du désir de plusieurs personnages: Carlo Stevo l'est pour sa femme Vanna, et pour Marcella selon ce que croit Alessandro, Marcella l'est pour son mari, et Angiola l'est pour elle-même. Le rêve, certes, bien caché dans l'intériorité de chacun, ne peut avoir que des contours impalpables, sans que cela lui enlève la force que la réalité même peut avoir.

Ainsi le «fantôme» se charge de prégnance sémantique lorsqu'il se réfère à Carlo Stevo, l'intellectuel opposé au régime dont la présence n'est qu'évoquée. C'est justement parce qu'il ne prend forme qu'à travers les souvenirs ou les illusions de ceux qui l'ont connu, que ce personnage semble relégué dans une réalité qui ne peut être que personnelle. Pour les Lovisi: «Ce Carlo, redevenu irréel, les inquiétait comme un fantôme» (DR 183). Le fantôme, ici symbole spectral d'une hantise par sa nature qui émane d'une intériorité, est exclu de la réalité concrète. Il est possible de l'évoquer «comme dans les séances spirites» (DR 208). Mais la réalité intérieure l'emporte sur la figuration 'objective':

chacun des trois [Marcella, Vanna et Massimo] ignorait ou dédaignait le fantôme qui hantait les autres, et s'absorbait silencieusement dans la contemplation du sien. (DR 209).

Carlo n'existe que dans les constructions mentales de ceux qui l'ont connu. Mais Alessandro sait qu'un rêve, et encore plus un personnage construit à sa guise, peut être un rival plus dangereux qu'une personne réelle; c'est pourquoi il tente de disputer Marcella «à ce fantôme» (DR 223).

Plus important que d'autres, justement par son rôle politique, Carlo est le seul 'fantôme' du roman qui n'existe que sous cette forme<sup>38</sup>; il n'en reste pas moins que le roman pose, par d'autres moyens que les analogismes (à savoir le récit suspect), la question de savoir si Carlo a trahi: voilà une autre illustration du thème de la duplicité qui traverse toute l'œuvre. Mais cela

<sup>36</sup> Comme l'«ombre» ou, paradoxalement, l'évanescence dans le cas de Marcella. Voir plus haut.

<sup>37</sup> Du fantôme au fantasme, en somme.

<sup>38</sup> Pourrait-on voir, dans cette affirmation d'Alessandro appréciant le duce comme celui qui a réussi «à enrégimenter jusqu'aux fantômes» (DR34 121), une allusion indirecte à Carlo qui s'est rétracté avant de mourir? La métaphore a disparu de l'édition définitive, plus orientée politiquement...



amène inévitablement à se poser des questions sur cette figure autour de laquelle est construit l'épisode de l'attentat contre le duce: l'inspirateur du meurtre est en fait un revenant, en tout cas quelqu'un qui, d'une existence fantomatique, dont la réalité est pour le moins discutable, passe à la mort, absence totale. Et il faudrait s'interroger alors sur la signification politique de l'attentat<sup>39</sup>.

La duplicité change de signe et devient simple dispersion de l'unité vitale: les personnages de ce roman sont en somme une série de masques et de fantômes, d'images qu'ils présentent d'eux-mêmes et de perceptions qu'en ont les autres, comme au cinéma, où «il n'y avait pas d'êtres, mais des séries de personnages dissociés, au geste arrêté net, que la vitesse soudait les uns aux autres, donnant l'illusion que quelqu'un existait.» (DR 245).

Le masque appartient toujours au présent social du personnage, alors que le fantôme appartient plutôt à un futur, ou à un passé personnel rêvé. Ce qui est plus inquiétant, c'est que dans la réalité ce rêve de bonheur sombre dans l'évanescence, se disperse dans un vide existentiel, qui n'est pas distinct de la mort. Et, en effet, les analogismes de mort abondent.

### 5.1.2 La mort

Présente comme comparant, outre que comme comparé, la mort dans ce roman exprime d'un côté la pointe extrême de la dissolution de l'homme. Mais il faut une fois de plus noter la différence entre les points de vue impliqués: cette suprême dissolution, comble de l'évanescence, est la sensation que possède le personnage ancré dans le temps humain de l'existence terrestre.

La lutte que Lina Chiari engage contre son mal, lutte soutenue à coup d'illusions, comme on le sait, et comme s'en rend bien compte le personnage, donne lieu à des images telles que la suivante:

Le tocsin de l'épouvante la réveillait trop tard, en pleine nuit, dans son corps investi déjà par l'ennemi, juste à temps seulement pour ne pouvoir plus fuir. Comme les assiégés des villes du Moyen Âge, surpris par la mort, se retournaient dans leur lit et essayaient de se rendormir, se persuadant que les flammes qui les menaçaient n'étaient que dans leurs cauchemars, elle avait usé des stupéfiants qui mettent le sommeil entre la terreur et nous. (DR 170).

La capitulation devant la mort est en quelque sorte préfigurée par cet abandon au sommeil, dont l'apaisement contraste singulièrement avec cette image de guerre.

Lina Chiari n'a plus que la mort qui l'attend et, «courageuse parce qu'elle était vaincue» (DR 171), perçoit l'hôpital comme une de «ces régions méticuleusement propres, stérilisées, imprégnées de **formol** et de **chloroforme**, qui servent de **froides frontières** à la mort» (DR 175). La sensation que transmet cette métaphore permet de mesurer toute la différence qui sépare la vie de Lina, une vie de prostituée pauvre qui sait pourtant transmettre un peu de

---

<sup>39</sup> Étude en préparation. [L'étude, en préparation à l'époque, a paru en 1999 : Laura BRIGNOLI, *Denier du rêve di Marguerite Yourcenar: la politica, il tempo, la mistica*, Le Lettere, Firenze]

chaleur, de sa mort imaginée dans cette asepsie pour elle si contraire à la vie. La froideur de la mort est d'ailleurs soulignée par le retentissement dans la phrase des mêmes phonèmes, dans la tentative de dépasser l'arbitraire de la relation entre le mot et la chose.

Pour Giulio aussi la mort est le point final posé à la transformation des choses:

Pendant ces trente années, bien des choses avaient eu le temps de changer dans le monde et dans Rome. [...] les devantures, jadis modestement encadrées de boiseries peintes, s'étaient serties de plaques de marbre faisant songer aux pierres d'un Campo Santo. (DR 177).

Et, lorsqu'il lui arrive de rêver aux possibles changements de sa vie, il pense que «cette transformation eût équivalu à une mort plus totale que ne le serait la sienne.» (DR 189).

Il en va de même pour Rosalia qui semble prendre sur elle la transformation de Gemara: le billet de Paolo Farina qui lui annonce la vente de la propriété «lui fit l'effet de son propre faire-part» (DR 203).

Pour Carlo, dont la présence n'est que fantomatique, son identification avec un mort avant qu'on apprenne son décès véritable ne fait que rendre encore plus évanescence sa présence: sa femme porte une «écharpe pareille au crêpe des veuves» (DR 207), et Marcella «[s]ans le vouloir, [...] en parlait comme d'un mort» (DR 208).

Il est difficile d'établir à coup sûr les implications des analogismes qui identifient Marcella à une morte: si on consent à assimiler son sort à celui des autres personnages, c'est son destin qui serait annoncé longtemps à l'avance, lorsqu'on la définit «l'agonisante» (DR 236) par exemple, ou lorsque Massimo, après un mouvement de tendresse, pense: «J'embrasse une morte» (*Ibid.*)<sup>40</sup>. Mais il est assez hasardeux, du moins à ce stade de l'analyse, de parler de mort dissolvante dans le cas de Marcella<sup>41</sup>. Au moins dans ses intentions, la mort choisie est une tentative de se fixer en échappant à l'instabilité de l'existence.

Ce n'est pas la même chose pour Angiola qui voit, dans son image projetée sur l'écran, «une morte» (DR 240) parce que son «immortalité factice [...] n'excluait pas la mort» (*Ibid.*): au niveau de la contingence, même l'immortalité n'échappe pas à l'évanescence. Dans une image globale, tous les dormeurs de la ville «s'étagaient comme des morts aux flancs des catacombes» (DR 280). Citons enfin Oreste ivre-mort, qui «roula sur le sol sans s'apercevoir qu'il tombait, et il fut heureux comme un mort.» (DR 284). Cette phrase est la toute dernière d'un roman construit sur la fugacité des choses du monde, destinées à une dissolution sans espoir, puisque pas même la mort, souvent, n'est capable de conférer un peu d'unité à ces existences dispersées. Sauf dans un cas: celui de Don Ruggero, le seul personnage qui s'exile volontairement mais inconsciemment du temps humain, de l'histoire contemporaine; pour lui, la mort est une fixation:

figé dans une complète torpeur, [il] devenait inaccessible comme les morts et comme les dieux. (DR 202).

<sup>40</sup> Une métaphore semblable est attribuée, dans la première version, au mari de Marcella qui dit, en faisant son portrait, avoir «du talent pour la dissection» (DR34 117): il anticipe la mort de sa femme, mais comme s'il voulait l'exorciser.

<sup>41</sup> De toute façon, on se demande comment l'auteur peut concilier ce personnage évanescent (au point qu'elle cherche à tuer pour exister), avec l'affirmation d'une quelconque efficacité politique.

Le seul endroit du roman où la mort ne coïncide pas avec l'évanescence, mais plutôt avec le figement, la hiératisation, est dans la description de cet homme qui est sorti de la contingence pour garder intact son univers.

La mort est donc ambivalente: point extrême de cette transmutation obsessionnelle des apparences, elle peut offrir aussi la solution pour dominer la vie. Mais cela n'est alors possible que dans un autre temps, un temps qui ne serait plus soumis à la contingence, un temps dans lequel don Ruggero seul, au prix de sa propre folie, a su entrer.

### *5.2 En route vers la stabilité: l'eau, la pierre et la terre*

Les deux éléments de la pierre et de l'eau ont encore partie liée avec la duplicité. Ils symbolisent cette double tendance de la nature humaine qui amène, d'un côté, à la hiératisation, de l'autre à la dissolution.

Chacun de ces deux éléments revêt une configuration particulière adaptée à l'épisode où il est utilisé, mais tous deux ne manquent pas de posséder une signification globale informant tout le roman. Puisant aux codes lexicalisés de la langue, l'eau est associée à la nuit, par leur caractéristique commune de rendre les contours moins nets, troubles: «une inondation de nuit couvrait la moitié du monde» (DR 277). Remarquons que Marguerite Yourcenar tenait à ce rapport entre la nuit et l'eau, comme le démontre, d'une version à l'autre, la suppression de deux autres métaphores: «l'énorme meule de la nuit» (DR34 153) et «la nuit se faisait de pierre» (DR34 228-229) ont été évincées de l'édition définitive, signe que la congruence des images tend à se renforcer au cours de la genèse. Que l'eau soit véhicule de mort, c'est ce que l'on verra sous peu, même si c'est surtout dans la première version qu'elle remplit ce rôle<sup>42</sup>.

Un antagonisme se crée vite entre ces deux éléments antithétiques: la pierre et l'eau - la tendance à la hiératisation et à la dissolution - qui informent le mouvement de l'homme dans la contingence. Ainsi les rêves, par nature illusoire, instables et fuyants comme l'élément qui les symbolise, s'identifient à l'eau:

Les hautes eaux du rêve envahirent la salle, entraînant avec elles leurs épaves de souvenirs et leur faune de symboles. (DR 245).

Et il est intéressant de transcrire cette similitude qui n'existe que dans la première version:

Les appellations des litanies éveillaient pour chacun des images différentes, comme si la prière, filet jeté dans quelque mer divine, ne rapportait pourtant à ces tristes pêcheurs que les épaves de leur passé. (DR34 50-51)

Or, on a vu que le futur de Lina Chiari, comme celui de tant d'autres personnages, la voue à une mort qui est dissolution, malgré les remparts qu'elle peut opposer à sa désagrégation dans le temps. Son destin est inscrit dans l'épisode du poulpe, signe

---

<sup>42</sup> «J'ai un peu peur... de descendre le fleuve» (DR34 223) y disait le vieux peintre Clément Roux.

emblématique marin, plus subtil, plus souple, plus monstrueux encore que le crabe (cancer) et qui s'impose avec la force d'une terreur d'enfance, comme un refoulé psychotique:

Un épisode lointain lui revint en mémoire: une colonie de vacances; la plage de Bocca d'Arno; une baignade au pied des rochers où un poulpe s'était agrippé à sa chair. Elle avait crié; elle avait couru, alourdie par ce hideux poids vivant; on n'avait arraché l'animal qu'en la faisant saigner. (DR 173).

Elle ne sait que trop que l'amputation ne lui donnerait avec les statues érodées par le temps qu'une analogie trompeuse: en effet, «les poitrines mutilées ne plaisent que sur les statues de marbre qu'admirent les touristes au musée du Vatican» (DR 175). La fixité marmoréenne des unes, facture d'éternité, ne peut signifier pour elle que la mort, sa pensée s'arrêtant toutefois à un malheur plus immédiat: l'incapacité de travail. Comme on l'a vu, elle préfère s'appliquer un autre masque qui la maintient dans son présent.

Rosalia di Credo avait identifié ses désirs à la maison de Gemara, qui «était son passé» (DR 204) et, pour cela même, elle n'était pas affectée par la déperdition des choses concrètes:

La démolition de Gemara n'aurait lieu que dans son cœur, car les pierres ne sentent pas la pioche (DR 204).

En effet, la pierre dans ce roman concrétise la tentative de s'opposer à l'écoulement du temps, qui ne l'entraîne pas moins dans son cours en lui faisant perdre sa consistance, comme c'est le cas de Gemara vivant dans un souvenir.

En général, l'immobilité est tôt ou tard contrainte à se soumettre aux lois du temps. Encore que, dans le cas de Rosalia, d'autres statues semblent offrir une capacité de perdurer sans perdre l'humanité, en la renforçant, au contraire; mais c'est la fatigue de vivre qui produit cette illusion, et elle est usure:

La fatigue, et non l'âge, avait soumis ses traits à cette lente usure qui finit par rendre humaines jusqu'aux statues d'église. (DR 190).

Au demeurant, cette fille séparée à jamais de son passé choisit une solution plus radicale qui, symboliquement, semble lui permettre d'esquiver la dissolution liquide et de réaffirmer la fidélité à Gemara: la mort par le feu. Mais cette mort l'envahit néanmoins comme une marée. Une première hallucination marine l'assaille avec violence, lorsqu'elle ouvre la fenêtre: le bruit de Rome «déferla sur elle comme une vague» (DR 204). Même la vitre refermée, «le bruit de Rome ne fut plus que l'incertaine rumeur des vagues, l'imperceptible trépidation des machines qu'on devine quand même dans une cabine bien close» (DR 205). Le délire du suicide transfigure bientôt son voyage vers la mort en une traversée:

En pleine mer, il fait toujours froid. L'acre odeur de charbon lui rappelait celle du bateau à vapeur qui va de Naples à Palerme (*Ibid.*).

Tout, autour d'elle, se transforme ou s'adapte à l'eau: son geste de tirer les braises dans le panier est comparé au halage de sa mort (*Ibid.*), «les meubles, comme des épaves, semblaient flotter» (DR 203). Mais sur ces similitudes, qui semblent relever encore d'un certain degré de conscience, priment bientôt les métaphores, qui attestent le dépassement radical de toute réflexion consciente: sa chambre «roulait et tanguait sous elle», son cœur était «chaviré par le

mal de mer de la mort»; «[l]e lit de fer - la barque - filait à une vitesse si continue qu'elle n'était plus vertigineuse» (DR 206). La vérité de son délire est dans l'inversion des éléments et de leurs effets: le feu qu'elle allume devient celui qu'elle combat contre des «paysans incendiaires»; il devient eau, pour lui permettre «d'aborder au pied d'un monstrueux Gemara nocturne», tandis qu'elle n'entend pas les voisins «faire ruisseler des brocs d'eau, éteindre le feu» (*Ibid.*).

Or, malgré la richesse métaphorique du passage, aucun élément du texte ne permettrait de supposer une dissolution aquatique de Rosalia, si ce n'était pour deux analogismes qui laissent la question ouverte: l'un est une similitude qui n'a de rationnel que la forme linguistique: «la fumée [générée par le feu] s'épaississant partout la suffoquait comme du brouillard» (DR 206). Le feu et le brouillard sont assimilables visuellement, mais l'analogie repose plutôt (comme le suggère la syntaxe de la phrase) sur la sensation d'étouffement, ce qui est difficilement attribuable au brouillard. Là réside la finesse de l'auteur dans la création des analogismes: faire accepter l'audace métaphorique en la confondant avec la plus totale normalité. Mais cette similitude met aussi en évidence que la violence de l'eau contre laquelle Rosalia s'était défendue, l'assailit subrepticement, sous une forme contre laquelle il n'y a pas de remparts. Ainsi, (et voilà l'autre exception) son «cœur chaviré par le mal de mer de la mort» (*Ibid.*) sombre dans l'eau. L'émergence du verbe «chavirer» a été préparée tout au long du passage, par les analogismes précédents qui avaient créé cette barque métaphorique. Il fonctionne donc à l'intérieur de cette métaphore qui informe tout le passage. Mais le contexte légitime également la signification figurée du verbe, au dehors de l'image de la navigation fatale; et c'est ainsi que les analogismes, riches d'ambiguïtés, ouvrent le passage à d'autres possibilités du sens.

Deux éléments, incompatibles dans la réalité, s'unissent ici en vertu de leur symbolisme, tous deux étant des éléments de purification. Le texte ne s'attarde nullement sur cette possibilité; seulement, on se rend bien compte que la mort de Rosalia correspond en un sens à une nouvelle naissance. La barque est certes le transport de Caron (le denier que Rosalia paie à Marcella revêt symboliquement la signification d'une obole au passeur mythologique), mais elle concrétise également dans ce contexte la seule possibilité d'échapper à la mort de l'âme: Rosalia naît au monde de ses rêves et, justement pour cette raison, le passage est aussi un rite de purification.

L'épisode central, le plus long du roman, qui a été amplifié en vue de préciser sa signification idéologique, est évidemment aussi le plus riche en analogismes. Un lien important l'unit à l'épisode précédent. Rosalia, en mourant, a actualisé son rêve, ou mieux la seule réalité valable pour elle. Dans le cas de Marcella, il s'agit également d'un suicide (le texte insiste sur ce point), et d'un suicide qui a partie liée avec le temps. Mais le lien devient antinomique d'un point de vue temporel: Rosalia, par sa mort, rejoignait son passé, alors que Marcella entend enfanter l'avenir d'un peuple; actualiser ce rêve correspond donc à une mise au monde<sup>43</sup>. Le fait qu'elle sache que cet avenir a la vacuité du néant, ne change rien à la perspective temporelle qui l'informe: le futur.

<sup>43</sup> A ce propos il convient de citer une phrase prononcée par Massimo qui instaure l'analogie entre la mort et la naissance, identification qui se présente avec la constance d'un signe (psychanalytique?) chez Yourcenar: «Ah, tuer, mettre au monde, vous vous y entendez, vous, les femmes: toutes les opérations sanglantes.» (DR 230).

On a vu que le roman réalise une dualité assez nette entre la femme aimant malgré elle et la *pasionaria* déterminée à tuer le duc; entre la femme qui cherche à exister, ne fût-ce que par le suicide, et la justicière liée au quotidien. Deux mondes les séparent, même du point de vue des figures. D'un côté l'évanescence fantomatique, de l'autre la pierre; mais, avec la pierre, contre la pierre, l'élément aquatique joue un rôle capital.

La nature marmoréenne de cette femme est signalée dès sa présentation, lorsque Rosalia la voit les bras couverts de pigeons et que son souvenir les associe à ceux d'une «petite idole en terre cuite trouvée toute fracassée dans le sol de leur jardin de Sicile» (DR 204); cette première image de Marcella semble s'imposer avec la force d'un signe du destin<sup>44</sup> qui l'inscrit dans la fragilité. Il convient de s'arrêter sur la variante de 1934 pour confronter comment, d'une édition à l'autre, l'image s'intériorise dans le personnage: «ses bras couverts d'ailes faisaient penser à ceux des idoles grecques qu'on déterre en Sicile» (DR34 92). La richesse du champ sémantique renforce, par la suite, la connotation que ces images projettent sur Marcella: «Son beau visage, pesant comme du marbre, n'exprimait que du calme» (DR 205); la lumière lunaire jette sur le visage de Marcella «une blancheur de marbre» (DR 233) qui en accentue la délicatesse<sup>45</sup>. D'ailleurs, malgré son amour partagé, et bien qu'elle ne sache offrir au regard de son mari «qu'une surface dure et fermée» (DR 219), elle est constamment confrontée à l'eau:

les deux femmes [Vanna et Marcella] s'affrontaient furieusement, symboles presque grossiers du destin de l'homme [Carlo] qui sans espoir s'était débattu entre elles comme un nageur entre un banc de sable et un rocher. (DR 212).

L'opposition entre Vanna et Marcella est créée sur la base d'une même appartenance à l'essence terrestre, mais de signe différent: le sable, mouvant, épousant le mouvement de l'eau, et le rocher, dur, offrant sa résistance à l'onde. Toutes deux sont une entrave au libre épanouissement de Carlo<sup>46</sup>. Jusqu'à la fin et, surtout, au moment de l'attentat, Marcella veut rester pierre: rappelons qu'elle glisse dans l'interstice où «la nuit faisait la soudure entre la muraille et le marbre» (DR 238), comme pour se confondre avec eux.

Il est évident que la résistance de Marcella s'oppose au flux aquatique de la vie romaine, dirigée par le discours du duc, où «la rue déserte» n'est qu'une «rivière de nuit contenue par les digues des maisons.» (DR 235). Marcella ne s'assimile pas à ce flux, tout en y entrant «comme un nageur» (*Ibid.*). Par sa masse, «lourde d'un faix aussi vieux que l'histoire» (DR 236), elle s'oppose aux passants qu'elle croise, à cette foule se déversant d'un seul côté que le peintre Clément Roux compare à «un seau qu'on vide» (DR 264); elle les perçoit dans une vue d'ensemble comme un «fleuve infernal [qui] roulait dans ses flots d'inertes noyés qui se croyaient des vivants» (DR 236) et elle avance, par sa dureté, «fendant de plus en plus vite

<sup>44</sup> Comme c'était le cas pour le poulpe de Lina.

<sup>45</sup> Analogisme qui a subi une variation importante par rapport à la version précédente: «Cette lumière, sous laquelle les statues se changent en fantômes, semblait, par un sortilège contraire, changer cette femme en statue» (DR34 139-140). L'évolution vers la hiératisation qu'implique cette similitude a été effacée par la suite.

<sup>46</sup> Rappelons que Carlo n'est «plus quelque part qu'un chiffre sur un rocher» (DR 183); et que Marcella semble chercher une voie de purification dans son geste qu'on voudrait chargé d'une valence politique: «elle rafraîchit sa nuque, sa gorge, ses aisselles, insistant comme si l'eau froide purifiait aussi son sang et son cœur» (DR 227). Il est important de signaler ces coïncidences, sans hasarder une interprétation qui pourrait dépasser le contenu, même implicite, du texte.

la nuit» (DR 237). Remarquons qu'elle est déjà immergée dans l'eau à laquelle elle offre sa résistance, puisque l'image de sa maison et de son mari qui l'y attend, «[a]u lieu de la heurter en pleine poitrine [...] dévia, passa au large, sombra dans l'oubli» (*Ibid.*)<sup>47</sup>.

Elle est donc une figure solitaire se détachant du «plancton des foules» (DR 244) acclamant le duc. Certes, l'averse qui s'abat sur Rome est en partie responsable de ces similitudes aquatiques, justifiables métonymiquement:

des drapeaux à des balcons claquaient comme par un grain les voiles des barques (DR 237),

mais elles sont aussi le signal de quelque chose qui appartient à l'implicite du texte. Si Marcella se cramponne «à l'idée de meurtre comme un naufragé au seul point fixe de son univers qui sombre» (DR 238), et manque son coup, elle est donc destinée à être submergée. Mais l'idéologie opposée à la sienne ne l'est pas moins, puisque la voix du dictateur, si elle a pris plus haut la consistance d'«une pâte grossière» (DR 229), se perd, à la fin, dans «[I]es torrents de pluie [qui] noyaient pêle-mêle place Balbo les derniers échos du discours» (DR 237): tout sombre dans cet univers aquatique dans lequel, seul, semble flotter le nihilisme.

La mort renverse les signes au moment où Alessandro Sarte va reconnaître sa femme au poste de police:

une impitoyable lumière blanche coule sans interruption d'une ampoule électrique, comme l'eau froide d'un robinet de morgue. (DR 250)

Auparavant, c'était à la nuit d'être liquide, et dans la nuit, par contraste, se détachait la dureté de marbre de Marcella, tout comme le feu allumé, ne fût-ce que le feu d'un briquet, ôte la froideur marmoréenne au visage de Marcella pour le rendre plus humain (DR 235). Par cet attentat qui l'a fait adhérer à la contingence, à *le hic et nunc* du moment historique, Marcella a perdu en partie sa dureté et c'est d'autant plus significatif que c'est la même robe trempée, qui donnait auparavant (DR 237) à Marcella cette nudité de statue, qui confère maintenant «à cette morte l'apparence d'une noyée» (DR 250) mouillée de sang et de salive. Certes, elle ne sombre pas complètement dans la dissolution puisque, au fond, elle et le soldat («gagné par la dure douceur du marbre», *Ibid.*) qu'elle a involontairement tué, «se font contrepoids dans la mort» (*Ibid.*) autant dire qu'ils pèsent de la même lourdeur; en plus ses yeux sont «fixes». Et pourtant, son corps a été contaminé par une liquidité qui ne lui appartenait pas et qui dépasse encore la fragilité de l'idole fracassée auquel elle s'identifiait pour Rosalia. Dans cette chambre à la lumière froide, elle est plus loin que jamais de la consécration mythique: la mythification de Marcella ne convainc pas<sup>48</sup>. Si je risque cette affirmation, c'est parce que j'ai

<sup>47</sup> On peut trouver un analogisme implicite dans une description de la jeune femme qui rappelle de près les statues soumises aux agents atmosphériques: «Une rafale de pluie tomba, lui collant au corps sa pauvre robe d'été» (DR 237). Sans faire figure, cette phrase dénonce une autre approche de la statue, qui, par nature, reste exposée à la pluie, souvent dans cette nudité qui rejoint la robe collée au corps.

<sup>48</sup> La dureté marmoréenne de Marcella indiquait la route vers la mythification, comme le soutient aussi E. RESTORI dans *Statues et fantômes dans Denier du Rêve*, (Actes du colloque de Tours 1988, *Marguerite Yourcenar et l'art, l'art de Marguerite Yourcenar*, Tours, S.I.E.Y. 1990, p. 125). Mais ce n'est pas sa mort qui parfait, comme elle pourrait le faire, sa stature mythique, puisqu'on ne peut pas ignorer que de la fixité de la

constaté, dans cette page, la prépondérance de l'isotopie aquatique par rapport à celle qui avait caractérisé le personnage de Marcella jusqu'au moment de sa mort, à la pierre, donc. Et il faut se demander la raison pour laquelle cette femme de marbre, en mourant, a été gagnée par la fluidité qui, dans ce roman comme dans d'autres, exprime le passage du temps. À mon avis c'était moins la fermeté de son propos qui l'apparentait à la dureté et à la stabilité marmoréenne, que l'universalité (en puissance) de ses motivations à l'action. Rappelons, en particulier, le long discours de Massimo qui devine des raisons pour ce meurtre tant soit peu étrangères à la politique: «Tu vas tuer pour essayer d'exister...» (DR 230) lui dit-il; et encore: «Tuer, c'est seulement ton moyen de mourir...» (*Ibid.*), raisons qui étaient encore plus claires dans la version originale. Or, accomplir le geste, pour Marcella, a signifié abandonner la stabilité des valeurs universelles auxquelles elle avait failli s'apparenter, pour s'insérer dans la contingence historique et donc adhérer, même morte, à la précarité du présent historique où l'avenir est tracé dans le néant. Elle est entrée dans le cours de l'histoire comme «cet homme [le duc] [qui] fera dans l'Histoire figure de grand vaincu, comme tous les vainqueurs...» (DR 220)<sup>49</sup>. Le fait que ce dialogue entre elle et Massimo représente une plongée dans l'intemporel est attesté par un ajout important dans l'édition définitive: «Ils ne se parlaient plus qu'à de longs intervalles, indolemment, comme des voyageurs couchés sur les banquettes de la salle d'attente, qui tuent le temps en attendant l'arrivée du train» (DR 232). Vouloir prendre au pied de la lettre cette expression lexicalisée de 'tuer le temps' est certes audacieux, mais cela est justifié par les constantes références à la perversion de la dimension temporelle<sup>50</sup>. Un autre analogisme relève de ce même mécanisme, sans d'ailleurs avoir recours à une expression lexicalisée: sir Junius Stein, l'amant d'Angiola Fidès, «s'était traîné dans les musées comme à travers le hall d'une interminable gare de marbre d'où l'on partirait pour toutes les directions du temps.» (DR 238). On verra mieux à propos du peintre Clément Roux, que c'est l'art qui permet le dépassement de la compartimentation temporelle. Le texte, comme on peut le constater, offre des coïncidences qui soulèvent d'importantes questions et qui invitent à tirer des conclusions.

La pierre et la terre aussi, comme on le verra plus loin, sont des symboles qui servent à mettre en lumière la part de fixité, d'immuabilité éternelle qui habite toute existence humaine. Le repérage - ou la recherche - de ces valeurs parmi les personnages pourrait inciter à croire qu'elles sont liées à la féminité (comme la nudité à la statue).

Or, la féminité est aussi le lot de Massimo; mais il y a plus, et la première version était peut-être plus explicite dans certains analogismes effacés par la suite:

Cella posa fraternellement sur lui sa main aussitôt gagnée par la contagion du marbre. (DR34 137);

Le poing sous le menton, il regardait droit devant lui comme si ses yeux étaient de pierre. (DR34 210-211).

---

pierre, Marcella passe à «ce néant qui est pour elle tout l'avenir» (DR 250), expression qui semble ancrer le personnage au temps, ne fût-ce qu'un futur vide. On est encore loin de l'éternité mythique.

<sup>49</sup> Soulignons que cette importante affirmation prononcée par Alessandro Sarte existait déjà, avec une légère variante, dans l'édition originale (DR34 121), ce qui en dit long sur l'importance que le politique revêt, dès ce moment, pour Marguerite Yourcenar.

<sup>50</sup> On les verra de façon plus détaillée plus loin.



Deux analogismes seulement, dont l'un est un ajout de 59, visent à maintenir pour Massimo l'identification au marbre, mais ils suffisent à faire de lui la copie terrestre d'un dieu: «statue d'Hermaphrodite qui s'efforcerait de quitter son socle» (DR 228), il est, lorsqu'il «dort à demi vêtu, [...] statue respirante et tiède de jeune dieu.» (DR 278). Tout en révélant la stabilité éternelle du personnage, la référence aux dieux semble être là pour corriger toute implication qui voudrait l'apparenter à la terre; son hiératisme est donc pleinement confirmé, mais sans que cette fixation se fige en une immobilité dépourvue de mouvement vital. J'ai parlé ailleurs de la fonction constante de Massimo à être le trait d'union entre la contingence et la profondeur immuable de l'être<sup>51</sup>, il est l'être humain qui sait concilier l'instable à l'éternel. Mais il est surtout celui qui indique d'autres voies vers l'éternité: ces voies projettent cette existence éphémère dans une perspective cosmique qui peut en dégager la stabilité.

Dans l'épisode d'Angiola, l'antagonisme entre la pierre et l'eau commence à se réduire, indiquant une prédominance. La pierre devient terre et s'universalise en élément cosmique<sup>52</sup>. À l'intérieur d'une salle cinématographique qui s'appelle, de façon programmatique, «Mondo», l'actrice prend l'aspect d'un globe terrestre:

Fardé de lumière comme la face éclairée du globe, l'immense visage d'Angiola Fidès tourna lentement sur la nuit, baigné par un doux clair-obscur comme par une buée qui serait née de son souffle, avec ses tempes et son front bordé d'une forêt sombre, le vallonement des joues sous les pommettes délicatement saillantes, les lacs des yeux, la faille des lèvres ouvrant sur l'abîme intérieur. (DR 240)<sup>53</sup>

C'est que le cinéma Mondo est une reproduction mythifiée de l'univers, et le texte est explicite sur ce point, qui parle des «bouts de scène banals réalisés à grands frais par la firme Univers et Dieu.» (*Ibid.*). Mais gardons-nous bien de croire à une éventuelle stabilité définitive de cette figure qui peut s'étendre à la mesure d'un globe terrestre, et cette prudence est conseillée d'abord par le fait que ce n'est que le double d'Angiola qui s'identifie à la terre et s'universalise. Petite, Angiola ne cesse de se confronter à la pierre dont la fixité entrave son désir de légèreté: «dans ce Gemara déjeté par l'âge, Angiola avait étouffé comme une plante grandie à l'étroit au creux d'un vieux mur» (DR 196). D'ailleurs, puisque dans l'ordre cosmique, l'infiniment petit peut coïncider avec l'infiniment grand, l'écran reproduit cette perversion de la dimension qui fait soupçonner une possible désagrégation:

<sup>51</sup> Pour plus de détails, je me permets de renvoyer à la communication que j'ai présentée lors du colloque sur le sacré yourcenarien tenu à Bruxelles, 26-28 mars 1992: *La 'théologie négative' de Denier du Rêve, Le sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, S.I.E.Y., 1993, pp. 255-266.

<sup>52</sup> Si on peut parler de transition de la pierre à la terre c'est parce que dans la figure d'Angiola sont concentrés les deux types d'analogismes.

<sup>53</sup> La différence entre les deux versions est minime; l'auteur s'attache uniquement à la fluidité de la phrase: «Fardé de lumière comme la face éclairée du monde, l'immense visage d'Angiola Fidès tourna lentement sur la nuit, avec son haleine, comme une atmosphère, les doux creux de ses tempes ombragées d'arbres, les lacs de ses yeux, la faille des lèvres ouvrant sur l'abîme intérieur.» (DR34 159).

Un grossissement de plus, et ces visages se décomposeraient en mouvements d'atomes, aussi indifférents à ce baiser que nous pouvons l'être aux amours démesurées des astres. (DR 246)<sup>54</sup>.

La femme n'en est pas moins détachée du parcours de l'actrice qui a acquis une stabilité plus définitive que la sienne; Angiola reste une femme et, comme telle, maintient sa nature de pierre, mais elle est confrontée constamment à une eau dissolvante qui l'entoure. L'onde du rapport sexuel qui va avoir lieu entre elle et Alessandro comporte une dissolution douce, comme le témoignent les effets stylistiques de la métaphore qui identifie l'épaule d'Angiola à un «délicat rocher de chair» (DR 245): le rythme d'abord de ces sept syllabes qui ont l'allure d'un septénaire jambique<sup>55</sup> semble le chant d'une émotion qui, pour traduire l'ineffable, a recours à l'oxymore («délicat rocher») et au chiasme consonantique [R ∫ R], lui-même terminant par une vibrante qui semble prolonger les ondes de l'excitation. À cette épaule s'accroche symboliquement Alessandro «d'un geste où il y avait peut-être moins du voluptueux que du naufragé» (*Ibid.*); elle est un «rempart» (*Ibid.*) qui le sauve de ses illusions. À l'attouchement, «[l]'épaule lavée de nuit tremblait doucement comme un écueil qui paraît suivre le mouvement des vagues» (*Ibid.*), mais elle se raidit soudainement, sans, toutefois, refuser le contact: on dirait que ce n'est rien d'autre qu'une confirmation de sa nature, et l'homme ne peut que toucher de sa main ce rocher submergé par la «vague de plaisir» (DR 246), «à la façon d'une plante marine» (*Ibid.*)<sup>56</sup>. Angiola et Sarte reproduisent les images qui se passent sur l'écran, jusqu'au moment où leurs gestes ne se distinguent plus de la pellicule: le bref rapport terminé, «l'image des eaux calmées s'étala sur l'écran, bientôt noyée par une onde de nuit» (*ibid.*), alors que «les deux noyés de la chair» (*Ibid.*) remontent à la surface. Remarquons encore que les images d'eau avaient caractérisé les rêves de mort. Celui-ci en est un pour Alessandro qui «avait souhaité rejoindre Marcella dans l'orgasme de mourir» (*Ibid.*). La mort est la plus grande volupté dans ce roman, même pour ceux qui ne meurent pas<sup>57</sup>.

<sup>54</sup> Voir aussi: «Angiola ferma les yeux, où dansaient les étoiles du sang» (DR 246).

<sup>55</sup> Effet visiblement étudié par l'auteur, qui a modifié l'adjectif de la version précédente, de «doux» (DR34 171) au trisyllabique «délicat».

<sup>56</sup> L'image du rocher se fait encore plus explicite dans un vers du poème «Erotique» dans *Les Charités D'Alcippe*: «Toi l'écume et moi le rocher» (Paris, Gallimard, 1984, p.44.). Cette image semble l'exact renversement de ce à quoi on pourrait s'attendre (et que l'on trouve ponctuellement dans d'autres vers du même poème: «Toi, le Narcisse, et moi la source; [...] Moi l'onde et le nageur en moi.»), l'eau étant par culture élément féminin, peut-être à cause de sa réceptivité, alors que le rocher, n'était-ce que par sa forme, serait à ranger du côté masculin. Dans l'imaginaire yourcenarien, l'eau est un symbole ambivalent. Dans un contexte érotique donc, la féminité coïncide avec l'immobilité, qui est sans doute une passivité, alors que l'on exalte le pouvoir envahissant de l'eau. Ces considérations en amènent d'autres à propos de la protagoniste féminine du *Coup de Grâce*: Sophie est assimilée à la terre, dont elle possède la pesanteur; mais il lui manque (sauf dans une perspective de mort) la passivité et l'immobilité qui appartiennent plutôt à Conrad; elle n'est jamais un «objet» sexuel, comme Angiola: on voit bien, donc, que dans le cas de Sophie, et malgré ses efforts, l'érotisme est nié déjà au niveau de l'imaginaire.

<sup>57</sup> On assiste encore une fois à la gémation entre le comble de la souffrance et l'apogée du plaisir. Au fond le plaisir physique n'est qu'une 'petite mort'.

La mère Dida symbolise, certes, la terre «sous son aspect le plus rude, le plus raviné» comme l'affirme Marguerite Yourcenar elle-même<sup>58</sup>, mais elle est loin d'être un élément cosmique<sup>59</sup>. De la terre, on évoque surtout l'élément naturel par excellence, tout ce qui meurt et renaît avec une régularité cyclique. C'est pour cela que les similitudes se multiplient, évoquant également les produits naturels de la terre, comme dans une tentative de rendre à la création son unité:

Jeune, la mère Dida avait ressemblé aux fleurs; vieille, elle ressemblait aux troncs d'arbres. [...] ses grandes mains noueuses ramaient autour d'elle comme des branches; ses pieds lents à se mouvoir collaient au sol comme s'ils y étaient plantés. Ses enfants morts pourrissaient au cimetière comme des feuilles de novembre; ses Bons Dieux eux-mêmes étaient des espèces de grandes fleurs. Le petit bout de Jésus naissait au temps de Noël, faible et frais comme une primevère; à Pâques, déjà tout grandi, laissant pendre comme un fruit sa tête barbue couronnée d'épines, il expirait sur l'arbre de la Croix. (DR 250-251);

elle était dure comme la terre, avide comme la racine qui cherche sa subsistance, étranglant dans l'ombre les racines plus faibles, violente comme l'eau et sournoise comme elle. (DR 255).

Grâce au mécanisme métonymique, l'identification de Dida à la terre englobe des images végétales et des images d'eau, puisque «des larmes lui coulaient des yeux comme l'eau des rigoles» (DR 253). On assiste donc à une perte progressive d'humanité de la part de la mère Dida. Élément naturel dans les analogismes végétaux<sup>60</sup>, le rôle de l'instinct est exalté par des similitudes animales; c'est surtout dans la version définitive que les analogismes de ce champ sémantique entrent en concurrence avec les similitudes végétales pour la caractérisation de Dida:

Elle avait geint et mugit sur ses absents et sur ses morts, puis les avait oubliés comme une bête oublie ses compagnons d'étable disparus et la portée qu'on lui a prise. (DR 255).

Les images animales qu'elle utilise parfois avec une intention sacrale, comme ses jeunes frères comparés à des «agneaux du Bon Dieu» (DR 252), plus volontiers frôlent l'insulte («ses chiens de fils», DR 253), ou, dans le meilleur des cas, expriment l'obéissance à laquelle sont astreints ses fils:

Ceux de ses enfants qui lui restaient, elle les avait dressés à lui rapporter leur gain comme les chiens des grives (DR 255).

---

<sup>58</sup> P. de ROSBO, op. cit. p.90: il est intéressant de remarquer ce que Yourcenar entend par femme «terrestre»: elle ne se réfère pas du tout à l'aspect symbolique, mais au côté concret de ces personnages. C'est pour cette raison qu'elle peut exclure de la série l'image cinématographique d'Angiola, pourtant comparée au globe terrestre.

<sup>59</sup> L'image qui, dans l'édition originale, étendait la nature terrestre de Dida à la mesure d'un élément cosmique: «Les éclairs luisaient au ciel comme le couteau dont son gendre Oreste se servirait pour la saigner.» (DR34 196) a été effacée ensuite.

<sup>60</sup> Voir aussi: «Dida rêvait assassins comme les vieux arbres rêvent peut-être bûcherons» (DR 256).

Tour à tour abeille, chèvre, tortue (DR 260) ou poule (DR 278), la mère Dida est un personnage entièrement inconscient, agissant sous la poussée d'instincts primordiaux. Figure peut-être négative par son avarice, elle n'est pas totalement méprisée par l'auteur qui attribue cette caractéristique moins à un calcul qu'à une impulsion non disjointe de l'instinct de conservation. Seul, son geste de générosité est calculé... Lorsqu'elle offre les dix liras au vieux peintre, elle qui refusait quotidiennement au père Cicca les fleurs pour l'église, le fait bien pour se garantir la bienveillance céleste.

Ce refoulement d'attitudes plus hautement humaines, qu'on lit à travers une progressive prédominance de la terre sur la pierre, peut être attribué à l'exigence de chercher une autre dimension dans laquelle la vie puisse acquérir un sens<sup>61</sup>.

L'épisode de don Ruggero mérite un discours à part. Ce personnage incarne la soudure entre la pierre et l'immobilité temporelle. Lui, «qui ne valait que comme aboutissement d'un passé» (DR 191)<sup>62</sup>, est donc étranger à l'écoulement temporel, mais l'absence d'une perspective future, pour lui, est loin d'être un indice d'évanescence; il apparaît plutôt comme «une forme voulue d'immobilité» (*Ibid.*). C'est une hiératisation qui pervertit la dimension temporelle et rend les vingt années passées à Gemara «merveilleuses et vides comme un jour d'été» (DR 192). Cloué dans la «préhistoire» (DR 196), Don Ruggero poursuivra sa folie jusqu'au bout et même lorsque, mené au «XXe siècle» (DR 197) par les policiers qui le conduisent en prison, il est contraint à quitter Gemara<sup>63</sup>. La valeur symbolique de ses occupations mêmes permet de relever l'infraction à la règle: «sorcier» d'abord, il cherche l'eau, mais cela lui permet de s'unir «à sa terre» (DR 192) grâce à sa baguette de frêne. Il devient archéologue ensuite:

la rencontre d'un archéologue le fit rêver statues, ce qui était pour lui une façon nouvelle de rêver femmes. (DR 192);

mais si la pensée dominante reste l'univers féminin, on ne peut nier que ce fait prolonge le lien biunivoque qui l'unit à la terre, de sorte que les femmes dont il rêve se transforment en statues, et les statues qu'il trouve prennent des connotations féminines. Les deux domaines, humain et terrestre, deviennent donc interchangeables, même là où, comme dans cet exemple, le rapport femme-statue est de l'ordre de l'analogie esthétisante:

don Ruggero lâchait l'ombre des déesses de marbre pour la proie chaude de ces statues de chair (*Ibid.*).

<sup>61</sup> Je traiterai avec plus de précision ce point au moment de considérer de façon globale l'évolution du champ sémantique.

<sup>62</sup> La suite est encore plus intéressante: «À seize ans, don Ruggero avait dû ressembler à un éphèbe sicilien des poèmes de Pindare; à trente ans, son maigre visage avait assumé l'expression de sécheresse et d'ardeur qu'ont les figures de Christs [*sic*] sur les mosaïques de la Martorana; dès la soixantaine, il avait pris l'aspect d'un sorcier musulman dans la Sicile du Moyen Âge, comme s'il n'était lui-même qu'un miroir fêlé où se reflétaient vaguement les revenants de la race.» (DR 191).

<sup>63</sup> Par la suite, cette perversion de la temporalité continue: ayant quitté Gemara, «le temps ne comptait plus depuis qu'il s'inscrivait sur des horloges nouvelles» (DR 197).

Le rapport ne manque pas de devenir de plus en plus profond; cette similitude où Angiola est retrouvée intacte dans sa mémoire, «comme les statues sorties grâce à lui du ventre de la terre» (DR 203) est fondée encore une fois sur l'esthétisation de la femme<sup>64</sup>, et arrive à humaniser la terre. Finalement, on entre dans la pure hallucination qui, pour don Ruggero, est de l'ordre du miracle:

Il les avait exhumées, ces statues; elles s'étaient levées pour venir à lui comme des femmes; c'étaient elles, et non d'autres, qui remplissaient à Palerme les galeries du musée de la place de l'Olivella. (DR 203).

Ces statues qui se lèvent et marchent vers lui ne sont pas sans évoquer un intertexte biblique: l'épisode de la résurrection de Lazare. De la simple analogie esthétisante, les statues, à travers les hallucinations de don Ruggero, se mettent à prendre des connotations sacrées.

Rien ne vient entamer les valeurs de la pierre dans l'épisode. Cela est dû, sans doute, à cette négation du temps qu'incarne le personnage même de don Ruggero: sa folie, aussi bien que ses rêves, le font vivre dans un temps qui ne connaît ni variations ni changements<sup>65</sup>. Paradoxalement, ce personnage qui ne peut être que fou au jugement commun est invulnérable par là même: l'«eau noire» (DR 192) de son cerveau ne laisse aucun espace à l'envahissement de l'évanescence. En effet l'auteur nous fait parfois douter de la folie de ce personnage qui a préféré y sombrer plutôt que de céder son univers: le choix de la folie semble parfois une dérobade bien consciente et volontaire, ce qui met en doute sa véridicité. Aussi, réalise-t-il l'alliance entre la pierre et l'eau: quittant Gemara, «son espoir se reportait violemment sur la Maison cimentée par le sang, que constituait pour lui sa famille» (DR 198). Le sang en tant qu'élément liquide ne s'oppose pas à la pierre, mais la renforce. C'est, comme on le verra, un pas de plus vers cette stabilité dont le roman représente la constante recherche. Voilà pourquoi don Ruggero à ce moment peut penser à Gemara comme à une «inutile preuve de pierre» (*Ibid.*).

Ces champs sémantiques, présentés dans un ordre transgressant en partie le parcours linéaire du texte, en même temps où ils dénoncent la recherche d'une stabilité, dévoilent l'évolution du texte vers une stabilité surhumaine. Si d'abord l'élément terrestre est statue (Lina, Rosalia, Marcella), donc œuvre façonnée par l'homme, guettée inexorablement par la force dissolvante de l'eau, il devient ensuite roche ou marbre (Marcella) comme pour se détacher de l'action humaine. La diminution de l'élément humain dans ce rapport au début paritaire, continue avec Angiola en qui la terre devient élément cosmique et, finalement, grâce

<sup>64</sup> Ces analogismes nous informent que Don Ruggero ne fait pas une grande différence entre sa fille et les autres femmes dont il rêve; d'ailleurs, l'éducation rigide à laquelle il soumet ses enfants, «semblait moins tenir à une austérité à l'ancienne mode qu'à une jalousie frisant l'inceste.» (DR 193).

<sup>65</sup> Marguerite Yourcenar a éliminé de la version définitive du roman cette image: «Le jour [...] la maison échouée sur la rive pouvait sembler pareille à une barque avariée, laissée à sec par la marée du temps. La nuit, lorsque parlait Don Ruggero, les rêves se gonflaient comme d'invisibles voiles; la vieille nef de pierre remontait le cours des siècles avec ce fou pour timonnier» (DR34 69). L'image, qui s'insère très bien dans la série de analogismes d'eau de l'épisode, confère un sens précis au rêve aquatique de Rosalia. Ce sont peut-être les références au temps qui ont imposé son élimination: elles étaient incongrues par rapport à la construction de Ruggero comme un personnage détemporalisé, situé en dehors de tout siècle, justement parce qu'il les résumait tous. À cause de ce fait, je crois, cette tesselle importante de la mosaïque a été éliminée.

à Dida, toute action humaine est simplement transfigurée en fonction terrestre. Progressivement, on assiste à la prédominance sur l'humanité de cet élément immuable parce que travaillé par une récursivité incessante et toujours égale à elle-même, bien que l'eau, faut-il le rappeler, ait introduit la dissolution dans le destin de ces personnages. Échapper à la dissolution, implique, au moins dans un cas, de sombrer dans la folie: c'est ce qu'enseigne Don Ruggero.

Mais, avec Clément Roux, l'artiste, on assiste à une sorte de fusion entre la stabilité terrestre et l'humaine tendance à la dissolution, parce que ce personnage, pour ce Massimo qui semble le seul capable de l'arracher à la mort, est «une terre ferme» (DR 264). Et lui-même, reprenant, à propos de son visage de vieillard, les mots que Massimo avait employés pour louer un de ses tableaux, se voit comme un «paysage de ruines très humaines» (DR 265). Ce n'est pas sans raison que, dans cet épisode mieux qu'ailleurs, l'eau peut vraiment fusionner avec la pierre: «les jets d'eau [...] sont des obélisques vivants» (DR 273); c'est l'eau cette fois qui se hiératise en pierre. C'est l'artiste qui a la tâche de démonter et puis de reconstruire la figure humaine<sup>66</sup>, qui peut percevoir l'éternité sous l'instabilité des apparences, en identifiant la perfection d'un corps de fille à une «tour d'ivoire» (DR 185). Et c'est à l'artiste que l'auteur confie ce pouvoir de connaissance supérieure sans, toutefois, lui en donner la pleine conscience.

Mais on voit bien que ces personnages nécessitent quelque chose de plus pour sortir de l'instabilité de la contingence. Clément Roux, malgré sa perspicacité, n'en éprouve pas moins une angoisse féroce devant cette impression de la fuite du temps. Ainsi, c'est dans la transcendance qu'il faudrait peut-être chercher la stabilité. Transcendance qui vise moins à dépasser l'humain, qu'à l'évincer des vicissitudes de la contingence.

### *5.3 La stabilité: la religion?*

Il vaut mieux ne pas chercher la stabilité intemporelle dans l'orthodoxie religieuse. L'auteur apparente plutôt la religion, ici et ailleurs, aux rêveries qui sont partie de l'existence humaine.

On a déjà souligné comment le roman esquisse un portrait précis d'une époque. À mon avis, la description indirecte de cette société romaine sous le régime dictatorial est une des meilleures réussites de Marguerite Yourcenar. Il est évident que les analogismes - ou du moins une partie d'entre eux - concourent à fournir les détails du tableau. C'est le cas des similitudes et des métaphores à caractère religieux qui foisonnent dans l'œuvre. Elles doivent être distinguées en deux catégories selon que le terme tiré de la religion constitue le comparant ou le comparé de l'image<sup>67</sup>.

<sup>66</sup> «Prendre un visage, le démolir, le reconstruire, faire la somme d'une série d'instantanés...» (DR 265). C'est, au fond, dépasser l'instant en le condensant dans l'éternel.

<sup>67</sup> Il est important d'introduire en cette occasion une exception à la règle adoptée de regrouper les analogismes à partir du comparant: l'importance des implications la justifie.

La première catégorie est sans doute la plus riche. C'est avec Lina que les similitudes religieuses servent à mettre en lumière la partie de superstition qui anime souvent certaines pratiques religieuses; pour elle, la religion a un pouvoir quelque peu magique, puisque l'adresse du médecin «prit immédiatement dans son sac la place d'un talisman ou d'une médaille de saint protecteur» (DR 171). Mais elle éprouve un peu de remords parce que, «[c]omme les petites gens de son village aux environs de Florence, elle avait changé de saint au moment du danger» (DR 172).

Ce premier exemple de sacré se dégrade en superstition, et est bien loin de fournir un moyen pour entrer en contact avec l'absolu. C'est, au fond, la religion populaire qui ne se préoccupe pas de distinguer l'attitude religieuse de la crainte superstitieuse<sup>68</sup>; un exemple éclatant est certes celui de don Ruggero, qui avait acquis la renommée de jeteur de sorts; pour cette raison, «il était aussi naturel de mettre ces calamités à sa charge que de remercier un saint des bienfaits qu'on reçoit du ciel.» (DR 195). C'est une tendance naturelle du peuple d'établir un rapport implicite entre la religion et certains pouvoirs magiques.

De même, on peut parler ici de l'attitude de la mère Dida, qui ne fait aucune distinction entre le Dieu de la religion catholique monothéiste et une pluralité d'idoles plus proches d'une religiosité païenne:

Des fois, ces Jésus étaient gentils, ils vous écoutaient; puis, ils devenaient sourds, ou se fâchaient sans qu'on sût pourquoi. C'est comme le soleil qui chauffait quand on souhaitait la pluie, ou se cachait quand on avait tant besoin de ciel bleu. (DR 251).

C'est une image tellement naïve qu'elle suscite même un peu de tendresse pour ce personnage si instinctif<sup>69</sup>. Il faut toutefois remarquer que Dida réduit la religion à un aspect utilitaire et ce n'est pas un hasard si elle porte au cou «comme de saintes espèces, les billets de banque de la famille» (DR 255).

Mais les analogismes de ce type jouent un rôle important surtout dans l'épisode central du roman: le rêve de Marcella se produit dans une atmosphère d'exaltation religieuse, qui identifie d'emblée Marcella et ses acolytes aux premiers chrétiens aussi bien pour les conditions clandestines de leur culte que pour leur foi sans fissures<sup>70</sup>:

La richesse, le succès, le plaisir, le bonheur même provoquaient chez elle une horreur analogue à celle du chrétien pour la chair; de même que le chrétien ne peut jouir pleinement de cette chair qu'il redoute, car la honte et le remords

---

<sup>68</sup> D'ailleurs Marguerite Yourcenar affirme, dans *Les Yeux Ouverts* (cit. p.80), à propos de *Denier du Rêve*: «Moi, ce que je tâchais de montrer, c'était surtout la vie populaire et les réactions populaires».

<sup>69</sup> L'inspiration religieuse qui anime une nouvelle comme «Notre-Dame des Hirondelles» (*Nouvelles Orientales*, OeR, pp. 1185-1192) est fondée sur cette même idée de la divinité confondue à la création.

<sup>70</sup> Voir aussi ce que Yourcenar dit dans *Les Yeux Ouverts*, (cit., pp.113-114): «les gens dits 'de gauche' ont trop souvent une naïveté de croyants des premiers âges du christianisme, persuadés que leurs solutions sont nécessairement bonnes, et rêvant comme tous les croyants d'une sorte d'éden toujours finalement inaccessible, parce que l'homme est imparfait et qu'aucun rêve de perfection n'est à demi réalisé sans entraîner aussi la violence et l'erreur.».

lui gâtent sa jouissance, le plaisir et l'argent n'eussent fait que ramener Marcella au souvenir de son père (DR 209-210)<sup>71</sup>.

C'est sa façon de se placer devant les choses qui la rend monolithique, et c'est pourquoi: «un moment d'indulgence, d'humanité peut-être, de la part du dictateur la [Marcella] scandalisait, l'inquiétait comme une dangereuse tentation de l'esprit qui eût risqué d'ébranler son indignation et, conséquemment, sa haine.» (DR 209). On a quelque raison d'attribuer au verbe «ébranler» une part de sa signification concrète, si on consent de prolonger ici la hiératisation métaphorique qui entoure la figure de Marcella avant son acte.

Ce qui est encore plus important, c'est l'atmosphère qui est construite autour de ces révoltés: dans les deux versions, c'est une «atmosphère de catacombes» (DR 215) qui facilite l'identification de leur action politique avec «le pur fanatisme des jeunes sectes persécutées» (DR 210). «[J]adis - dit Massimo -, des révoltées allaient dans les temples briser les faux dieux, crachaient dessus pour être plus sûres de mourir... [...] on les supprimait, et puis on bâtissait sur leurs tombes des églises qui ressemblent à des temples...» (DR 230). L'ironie de Massimo se projette sur l'acte de Marcella qui est loin de lui donner autre chose qu'une sacralité factice.

Alessandro Sarte, qui a de bons rapports avec le régime, perçoit cette ambiance qui gonfle les attentes des conspirateurs et, malgré lui, défend sa femme «sans l'approuver, ou même en la désapprouvant, à peu près comme un sceptique indifférent à tous les dieux eût pu s'associer par amour à une chrétienne exposée aux bêtes» (DR 243). C'est ce même personnage, Sarte, qui se réfère plusieurs fois à Carlo comme au «martyr» (DR 221) alors que Marcella voit en lui «le révolutionnaire, le héros» mais aussi «l'apôtre» (DR 212).

Dans la version originale ces métaphores vont plus loin encore: Carlo est un «dieu» et Marcella ne sait pas admettre que, «séparé de ses disciples, [il] pût être assez faible pour souffrir» (DR34 105)<sup>72</sup>. L'identification avec la chrétienté naissante est peut-être encore plus précise:

Comme les Juifs, las de ne rencontrer le Fils de Dieu que dans leur âme, cherchaient à l'incarner en n'importe quel agitateur de Palestine, elle avait cru trouver en Carlo Stevo ce Sauveur qui ne peut être qu'un faible, car la justice est le privilège des vaincus. (DR34 103).

Il semble donc que le jugement du narrateur aille dans toutes les directions: contre Marcella, contre Carlo, contre la religion, contre le Christ. Ces aspects dépréciés de la religion sont étroitement soudés au jugement sur l'action politique des personnages: le rôle des analogismes à base religieuse est celui de mettre en évidence la profonde naïveté des révoltés, ce qui n'est pas pour appuyer l'efficacité de leur action politique subversive. On comprend dès lors la raison de la suppression de ces images de l'édition définitive; il reste toutefois des résidus de l'identification entre l'âme du groupe et la figure du Christ agitateur des foules,

<sup>71</sup> L'édition originale présente une variante qui ne change pas le sens de la phrase: «Devant la richesse, le succès, le bonheur même, elle éprouvait, non de l'envie, mais une horreur pareille à celle du chrétien pour la chair» (DR34 102).

<sup>72</sup> L'identification des membres du groupe à des «disciples» ne subsiste qu'une seule fois dans la version définitive (DR 234).



même dans l'édition définitive, et, pour plus de précision, dans un ajout de 59 où Massimo exprime son point de vue:

Le disciple bien aimé n'est pas celui qui dort dans les tableaux sur l'épaule du maître, mais celui qui s'est pendu avec en poche trente pièces d'argent... Ou plutôt non: ils n'en font qu'un: c'était le même homme... (DR 230)<sup>73</sup>.

L'image offre une interprétation très personnelle de l'Écriture, à la limite de l'apocryphe<sup>74</sup>; et n'oublions pas que c'est encore dans cette version que, dit Massimo, ceux «qui ne [sont] pas purs» pourraient être «ceux par lesquels le règne arrive...» (DR 233). Comme un retour du refoulé, l'assimilation de ce groupe politique à une religion douteuse vient encore ternir l'importance de l'attentat.

Certes en 34, le jugement sur la religion est encore plus négatif; des analogismes qui ont disparu ensuite révèlent de façon non équivoque cette sévérité: Giulio ne fait pas une grande différence entre le pouvoir divin et le pouvoir dictatorial, c'est pourquoi il peut se référer à Dieu comme à son «Maître» (DR34 43). Mais le texte progresse en négativité, et lorsque Rosa demande à Giulio des nouvelles de Carlo, elle baisse la voix «comme si quelqu'un de pire que Dieu était aux aguets dans l'église» (DR34 45). Finalement Clément Roux, dans une boutade où il semble déraisonner, parle de «Toute cette chair humaine où s'engendre la vermine des Dieux» (DR34 220).

Il me semble, toutefois, que ces aspects négatifs de la religion restent liés au monde étriqué et obscurantiste de ces personnages et donc à leur contexte immédiat. D'autres analogismes sous-tendent un concept plus haut de la religion. Ce fait ne ressort pas tellement des analogismes attribués à la mère Dida, lesquels, filtrés par la conscience de ce personnage simple, obligent encore à parler de superstition, mais plutôt d'une similitude imputable sans aucun doute à l'auteur, dans l'épisode de Giulio: «Pour Giulio, - ainsi commence le passage - un cierge n'était qu'une bougie plus fine et plus noble qu'il est bon d'offrir à la Vierge quand on a une grâce à demander»<sup>75</sup>. «Mais - continue l'auteur - l'objet de cire ou de paraffine déguisée en cire vivait néanmoins d'une vie mystérieuse. Avant Giulio, [...] ces gens obscurs [ses ancêtres] avaient offert des cierges à la Vierge Marie, comme leurs aïeux, enfouis plus bas encore sous l'entassement des âges, tendaient des gâteaux de miel à la grande bouche chaude de Vénus.» (DR 187). On assiste à une tentative de laisser percer le sacré des gestes quotidiens, la profondeur de certains rites sous des habitudes sclérosées; mais il faut également noter la stratification temporelle que cette image crée: ces rites du sacré unissent aux temps anciens: on découvre le sens profond de la religion qui est celui de 'relier'. Il n'en reste pas moins que ces correspondances temporelles restent complètement ignorées de Giulio, suffoqué par ses préoccupations quotidiennes. Chez lui, le quotidien est en antagonisme avec le sacré. Pour ce personnage, l'église n'offre qu'un moment d'oubli, de

<sup>73</sup> En 34 Massimo dit aussi: «Pour être Judas il faut avoir cru au Messie» (DR34 211).

<sup>74</sup> Comme dans «Notre-Dame des Hirondelles» (la sixième des *Nouvelles Orientales*), où la présentation édulcorée de la bonté divine ne cache pas moins un désir, de la part de l'auteur, d'un dogmatisme moins écrasant.

<sup>75</sup> La réalisation des rêves a toujours été le but des prières, mais le narrateur intervient impitoyable: «ces gens avaient obtenu la seule grâce assurée d'avance, le don sombre qui annule tous les autres dons.» (DR 188).

sérénité inconsciente. Et le narrateur de l'exprimer par une similitude des plus impitoyables qui, cette fois, a la religion comme comparé:

Giulio Lovisi entra dans une modeste église de quartier où, comme d'autres vont au café ou fréquentent les bars, il venait savourer chaque soir une faible goutte de l'alcool de Dieu. Même dans les choses de la foi, ce bourgeois rangé était de ceux qui se contentent d'un petit verre. (DR 180).

On voit donc bien que cette religion est durement traitée dans *Denier du Rêve* et non seulement par des personnages subversifs, comme Marcella qui, dans l'église où elle est allée s'abriter de la pluie, définit les prières «[l]'opium des faibles» (DR 187). Il est bien conforme à la cohérence du personnage de trouver dans sa pensée les influences marxistes, et surtout ce qui peut être classé parmi les facilités de la doctrine, ce qui ne l'empêche pas de prier à son tour. Il n'en reste pas moins que pour elle comme pour tous les autres fidèles, les litanies deviennent une sorte de «formule incantatoire» (DR 186), capable de projeter chaque personnage dans son monde à soi.

Le sacré lié à la religion reste donc dans la plus complète occultation pour ces personnages et, si l'on croit le critique qui a souligné l'importance de la 'conscience' du sacré<sup>76</sup>, il faut bien dire qu'on ne le trouvera pas dans cette religion obscurantiste. La religion vécue de cette façon est soumise à l'évolution des choses; elle ne se pose pas, comme elle pouvait le faire au Moyen Age, comme valeur unique. C'est peut-être la raison de cette prolifération de «dieu[x]»<sup>77</sup> qui n'ont rien à voir avec la mythologie, et encore moins avec le christianisme. Dans *Denier du Rêve* la religion est liée au contingent, à tout ce qui est soumis à la variation, due elle-même à l'inévitable passage du temps. On a vu que la validité en est minée sérieusement sans que, toutefois, les personnages ne cessent d'y avoir recours. C'est le cas de Marcella, qui, malgré son désenchantement, se surprend à prier pour que son attentat réussisse. Il ne doit pas sembler trop hasardé de dire que le Christianisme est ici l'équivalent des rites qui cherchent à modifier une réalité passible de mutations et qui s'opposent, en cela, à la réalité immuable fondée une fois pour toutes par le mythe. La religion garde le sens de la fragilité des choses, plutôt que de servir comme ancrage contre une réalité flottante.

#### **5.4 La stabilité: les mythes**

C'est bien le mythe que le roman pose en obstacle à l'insaisissable devenir de l'existence, en créant un système de valeurs dans lequel puissent prendre place tous ces éléments qui, sans cela, conduiraient au nihilisme le plus total. Tel est, en effet, l'horizon de

<sup>76</sup> Je me réfère à la communication d'Y.-A. FAVRE *Conscience du sacré et sacré de la conscience*, Actes du Colloque de Bruxelles *Le sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, S.I.E.Y., 1993 pp.21-28.

<sup>77</sup> Toujours avec minuscule ce terme est référé une fois au dictateur (DR 237), mais lorsque l'expression est attribuée à Massimo il devient un «faux dieu» (DR 230); une fois, indirectement, à Marcella: «les dieux justiciers s'ignorent réciproquement sous leur travesti de chair.» (DR 237). Plus loin, son destin est joint à celui du soldat qu'elle a tué, les deux «victimes de dieux différents», en cela équivalents par delà leur différence.

référence de ces personnages projetés vers un futur que le narrateur pose d'emblée comme illusoire. Opposer le rempart du mythe à ces illusions vides devient une exigence.

La mythologie ouvre un univers de suggestions, élargit la résonance des thèmes, puisque l'allusion mythologique, au-delà de sa signification propre, a le pouvoir de susciter dans l'esprit du lecteur tout un contexte d'associations et d'images. Or, dans ce cas spécifique, sur le pouvoir évocateur de la dimension mythique se greffe l'effet de fixation, d'immobilité historique, d'atemporalité qu'elle engendre.

Ce qui ressort dès la première lecture de *Denier du Rêve*, c'est en effet la présence immobilisante de l'univers mythique: plusieurs personnages possèdent un double mythe auquel la narration ne manque pas de les ramener, directement à travers un analogisme, ou de façon indirecte. Toujours est-il que le mythe dévoile, dans une dimension différente par rapport à cette contingence quotidienne dans laquelle ces personnages semblent bien ancrés, la partie d'éternel et d'universel qui, selon l'auteur, habite la nature humaine.

Pour la famille di Credo, une telle transposition temporelle semblait entrer dans l'ordre des choses. Rosalia, dans la maison de Gemara qui est toujours dans son cœur, a vécu dans une dimension temporelle différente: son père qui se refusait de vivre dans son siècle, faisait revivre un passé appartenant au temps mythique, insouciant des changements qui ne sont visibles que dans une perspective historique. Dans le temps de Don Ruggero il n'est plus possible d'intervenir: c'est pourquoi il se réfugie dans sa folie qui lui permet d'ignorer l'actualité. D'ailleurs, rappelle l'auteur, le temps, «comme Janus, est un dieu à deux visages» (DR 190), et ce qu'il est permis aux hommes de noter, ce ne sont que les changements incohérents de l'immédiat. Il n'en reste pas moins que la comparaison met en évidence une vérité qui découle constamment du roman, à savoir que la temporalité même a partie liée avec la duplicité.

C'est dans cette ambiance que Rosalia acquiert ces traits d'héroïne de tragédie que personne ne sait voir. Expulsées de Gemara, les deux sœurs prennent, en suivant leur père, l'air tragique d'une «Ismène» et d'une «Antigone» (DR 197). Par cette métaphore on découvre le fond d'éternité que peut résider dans un père aveuglé par son fanatisme et dans ses filles, dont l'une restera toujours à ses côtés. Mais il y a plus; la mythification ouvre une correspondance directe avec un autre réseau, dans lequel j'avais défini Rosalia comme un condensé de sentiments<sup>78</sup>. À travers les analogismes qui la concernent, et qui l'opposent à sa sœur, elle se fait un concentré d'esprit, ce qui supporte l'identification avec Antigone. Or, pour comprendre la portée de cette convergence, il faut renvoyer à ce texte de *Feux*, «Antigone ou le choix», où il est dit qu'Ismène «n'est qu'une sœur de chair» (DR 1078). La figure toute spirituelle de Rosalia-Antigone se découpe aussi par opposition à sa sœur dont la sensualité est partout évidente. Voilà donc qu'un lien s'instaure entre l'image spirituelle et presque dématérialisée du personnage, et le choix de sa référence mythique qui dépasse la signification immédiate pour se conjuguer à l'implicite du texte, à cet arrière-fond qui nourrit, presque sans contradictions, l'imaginaire de l'auteur.

Pour Marcella, on a recours à toute une série d'appellations métaphoriques qui s'appliquent à ses différentes attitudes. Comme elle sacralise le rôle de Carlo Stevo, ainsi celui-ci reconnaît en elle «une Marthe violente en même temps qu'une mystique Marie» (DR

---

<sup>78</sup> Voir plus haut, par. 5.1.1.

210). Si l'on peut parler dans ce cas de mythification, il faut quand-même souligner que la relation avec la religion n'est pas rompue, comme s'il s'agissait de glisser doucement vers le mythe, ou d'étendre à ces identifications mythiques les connotations qui accompagnaient la religion. C'est la même relation que maintient Massimo, lorsqu'il se réfère à elle avec cette appellation: «ma Judith» (DR 229) transposant sur elle la force de ce personnage biblique qui assumait personnellement la vengeance d'un peuple. Mais la mythification de Marcella ne s'épuise pas au niveau biblique:

Pour ce Slave de Trieste [Carlo Stevo], à la fois peu et passionnément italien, elle avait été la Terre, cette puissante terre italienne qui survit à toutes les aventures des régimes (DR 210).

On a déjà vu quelles sont les implications de la nature terrestre de cette femme, mais dans ce dernier cas, il faut préciser que l'analogisme n'existait pas dans la version originale<sup>79</sup>, et pour cause, puisque, en 1933, Marguerite Yourcenar ne pouvait pas connaître le destin de ce peuple face à la dictature.

Ce sont les figures féminines de la vengeance que Massimo choisit pour elle:

Et tu prends ton couteau, Charlotte, [...] et tu frappes un grand coup, comme un boucher, en plein cœur. (DR 230)

Son choix est tombé sur Charlotte Corday, même si l'intention de Marcella est de tuer avec un pistolet. Mais l'analogie est justifiée par la détermination de cette femme qui, pour défendre les idées libertaires des girondins, tua Marat dans lequel elle voyait la menace la plus grave.

Massimo termine sa série avec «Némésis» (DR 231) la personnification mythique de la Juste Colère, comme si, à travers un parcours qui a touché les exemples historiques entrés dans la légende, il voulait conclure avec l'incomparable hauteur du mythe grec<sup>80</sup>. L'approximation de la dénomination analogique, dans les mots de Massimo, peut être ressentie comme un signe de la liberté et de la puissance de la fonction analogique (l'auteur voit l'analogie malgré la différence des détails); mais, associée à la multiplication, elle exprime une exaltation si forte qu'on peut la juger démesurée: la logorrhée emphatique de Massimo est une part de sa faiblesse devant les mots simples et le silence de Marcella.

La tension vers le futur donne à Marcella «les larges yeux des jeunes sibylles» (DR 210), et l'analogie n'a pas besoin d'explications ultérieures lorsqu'on pense qu'elle ne se fait pas d'illusions sur son propre futur personnel - elle sait qu'elle sera tuée. Mais elle veut positivement intervenir sur le futur du «Peuple» (*Ibid.*) dont elle incarne le symbole, pour Carlo. À l'évidence de ces métaphores qui révèlent l'intention mythifiante concernant Marcella, s'en opposent d'autres, plus obscures:

<sup>79</sup> Ou mieux elle existait sous une forme très différente: «Pour ce Slave, fatigué de naviguer sur la mer des idées, elle avait été la terre, au sens où la Vierge byzantine est la Terre des Vivants.» (DR34 103). Encore du religieux, artistique.

<sup>80</sup> En 34 ces appellations sont encore plus nombreuses: «Électre» (DR34 138), «Madeleine» (DR34 138), «Perpétue» (DR34 140), «Déborah» (DR34 140) s'ajoutent à celles déjà citées, et c'est à ce propos que l'on peut mesurer la seule différence quantitativement appréciable avec l'édition définitive.

la Phèdre prolétarienne au beau visage tragique et le Phèdre platonicien des restaurants de Vienne marchèrent en se tenant amicalement par la main. (DR 236).

Marcella et Massimo sont identifiés à deux personnages totalement différents, l'un féminin, l'autre masculin, mais qui portent le même nom. La Phèdre a été sans doute choisie pour son intensité tragique autant que pour les sentiments de Marcella envers Massimo, dont l'expression balance entre la tendresse maternelle et la douceur fraternelle (DR 231 et 233). Ce sentiment ambigu devient désir sensuel dans ce passage qui précède l'image: «Ce baiser presque filial pour lui, presque incestueux pour elle, ne les unit qu'un instant dans une communion désolée. [...] Amèrement, l'agonisante se rappela une fois de plus qu'elle était de dix ans son aînée.» (DR 236). Mais on voit bien que, au-delà du microcontexte, cette métaphore ne joue aucun rôle, en quoi elle trahit un abus de la fonction analogique dans le passage. Le Phèdre platonicien est au contraire un philosophe lucide qui dialogue sur l'amour, et cette lucidité attribuée à Massimo à travers la métaphore en dit long sur l'importance de ce personnage dans cette confusion idéologique qui caractérise les membres du groupe subversif. Il convient de s'arrêter un instant sur le geste de Marcella et de Massimo: ils se tiennent amicalement par la main, comme s'il importait surtout de joindre par un lien physique, si important pour l'auteur, deux figures mythiques apparemment inconciliables. Est-ce une tentative de transgresser la codification mythique? L'union de leurs mains qui, pour Yourcenar, équivaut presque à une union de deux âmes, aussi bien que l'identité des noms ne peut pas être innocente: c'est comme si cette attitude entre l'amical et l'amoureux facilitait encore plus cette superposition de caractères que l'identité des appellations avait déjà suggérée, de sorte que si la Phèdre acquiert, par contamination, un peu plus de lucidité, le Phèdre, lui, ne manque pas de toucher à l'impureté tragique de sa compagne. C'est peut-être cela que Yourcenar a voulu exprimer en joignant leurs figurations mythiques à travers leurs mains. Rappelons que ni l'un ni l'autre mythe ne renvoient de façon exhaustive au caractère du personnage. Ces images, en leur ôtant la sécheresse référentielle, les enrichissent de nouveaux accents.

Il est nécessaire de relativiser la portée de quelques-uns de ces mythologismes qui s'insèrent dans la plus plate convention artistique; le choix de certaines figures mythologiques élues en comparants est insuffisant pour renvoyer au monde objectif des mythes, lorsqu'on ne constate pas une véritable imbrication avec les actions et le caractère du personnage en question.

Il n'en va pas de même dans deux métaphores qui concernent encore Marcella et qui sont, sinon prononcées par Sartre, du moins exprimées dans deux contextes dans lesquels il est impliqué: dans les deux cas, Marcella est comparée à Méduse (DR 224, 250). Comme on le sait, Méduse était la Gorgone qui pétrifiait quiconque s'exposait à son regard. La nature marmoréenne de cette femme ne se limite donc pas à sa personne: elle rayonne d'immobilité éternelle. Et cela rentre dans le discours de Massimo qui affirmait, pour la dissuader de son propos: «s'il meurt [le duce], il triomphe: sa mort, c'est l'apothéose de César...» (DR 230); la pétrification (la mort) du duce, c'est son éternisation<sup>81</sup>. C'est sans doute l'intention meurtrière

---

<sup>81</sup> Le foisonnement de références mythiques investit également le duce, qui, à plusieurs reprises, est identifié à César (DR 225, 229, 230, 267, 277).

de Marcella qui amène ces métaphores, mais paradoxalement, pour la raison même que cette intention est réalisée (sans succès, mais c'est une autre question), la Méduse, personnage mythique, meurt: «[u]ne mèche humide serpente le long de la joue de cette Méduse morte» (DR 250); ses cheveux mouillés ne manquent pas de créer une référence à la chevelure serpentine de la Gorgone. Ainsi se configure le mythe chez Marcella, c'est son destin même qui la change en figure mythologique, mais d'un mythe destiné à la mort.

Ces analogismes semblent créer une incongruence par rapport à ce que d'autres figures indiquaient pour Marcella. La contamination de son cadavre par la liquidité (DR 250) semblait mettre en doute la hiératisation due aux figures héroïques. Mais cela n'empêche pas la mythification: l'insertion dans l'éternel de l'instabilité elle-même. Marcella est donc un **monstre** mortel dont les actions, et la mort même, sont destinées à se répéter à l'infini. Ce n'est d'ailleurs pas le seul cas dans le roman où l'instabilité est mythifiée: on pourrait à raison parler de mythification de la dissolution, sans que ce fait implique la découverte de la stabilité de la vie; bien au contraire, les contours du réel sont si flous...

L'identification de Dida à la «Bonne Mère et l'impitoyable Parque» (DR 255) est restreinte d'abord aux seules «générations de créatures végétales» (*Ibid.*) dont elle décidait la destinée, puisque ses hommes et ses enfants étaient pour elle de simples «outils» (*Ibid.*). On constate donc que la mythification de Dida est limitée au microcontexte.

Prométhée apparaît deux fois: d'abord c'est Giulio qui accuse son gendre, lequel «se morfond sur un rocher» des maux soufferts par des «innocents»; ensuite la référence est explicitée: Giulio est dit «ironiquement lié au destin de Prométhée» (DR 183). L'identification avec Prométhée semble se limiter, pour Carlo, à la fin tragique de ce dieu, au supplice qu'il dut subir pour avoir suscité la colère de Zeus.

Or, cette identification qui, dans l'édition définitive, a été réservée à Carlo (dont la figure s'en trouve exaltée), existait aussi pour Massimo en 34. Et c'est Clément Roux qui voyait en lui celui qui porte «la semence du feu dans sa paume» (DR34 203), celui qui connaît le destin des hommes et des dieux.

En fait Massimo est surtout Thanatos, l'Ange de la mort, et c'est là une identification qui se comprend au fil du texte, se lisant entre les lignes, surtout dans le faux dialogue de l'épisode avec Roux<sup>82</sup>. C'est ainsi que la référence mythologique est thématifiée. Explicitement, il est Narcisse, un «Narcisse vieilli qui ne peut pas s'empêcher de regarder dans la vitre des vitrines si par hasard arrive le visage d'une aventure» (DR 271). Cet emblème de la duplicité, l'image du garçon mythique qui meurt victime de sa propre image reflétée par l'eau, peut en fait se répercuter sur toute la signification du roman qui, mettant en scène la duplicité, n'en amène pas moins à la fixation éternelle de l'image mythique. Mais remarquons que ce dernier analogisme n'existait pas dans la version originale: le rôle de Massimo, en 34, était considérablement différent; épiphanie d'un dieu intérieur, voix de la conscience, ce personnage possédait une épaisseur caractérielle et une valeur dans l'économie du roman qui ont disparu ensuite. Son rôle de cohésion parmi les lignes de force du roman, point d'arrivée du parcours vers la stabilité, qu'il possédait dans la version originale, a changé de signe ici, puisque, loin de représenter l'unité sous l'emblème du sacré, il renvoie à la duplicité et à

---

<sup>82</sup> En 34, Massimo est défini «un de ces beaux Anges glacés qui ne font qu'assister la vie» (DR34 216).

l'instabilité du réel, en se proposant comme un résumé de tous ceux qui semblent victimes de l'eau illusoire de leurs rêves.

Le cadre géographique du roman, Rome, la ville éternelle, n'a besoin sans doute d'aucune comparaison pour être mythifiée, mais on la décrit «sise au bord du Léthé» (DR 277): cela ramène le simple sommeil qui endort la ville à une sorte de somme mythique et éternel. Il faut donc attendre le dernier épisode pour trouver exprimé clairement ce qui donne le ton à tout le roman: la ville, théâtre de l'aventure humaine, au moment où la nuit la fait sembler «anesthésiée» (*Ibid.*), acquiert, par sa collocation dans un lieu mythique précis, la possibilité d'offrir aux hommes l'oubli, oubli qui est peut-être entrée dans la mort, mais surtout soulagement aux souffrances et aux angoisses de l'éveil.

C'est peut-être aussi l'oubli provoqué par le vin d'Oreste, qui entre de plain-pied dans ses rêves impossibles au point qu'il change de nature:

Une splendeur perçue de lui seul le recouvrit comme un manteau de pourpre;  
des grappes de raisins sauvages s'emmêlèrent à ses mèches de cheveux (DR  
283).

C'est à Dionysos qu'il s'identifie, avant d'atteindre ce parfait bonheur qui ressemble tant à la mort.

Dans le foisonnement des références mythiques du roman, il n'y a que peu d'entre elles qui soient capables de projeter un véritable horizon extralinguistique; à celles-là Marguerite Yourcenar confie l'expression de cet au-delà du réel dont elle a exploré les méandres.

C'est le cas de la plus importante référence mythique, qui n'appartient pas à l'épisode central du roman: elle sert à représenter le plus fécond mythe du dédoublement à travers un intertexte auquel le terme de mythe ne s'applique que dans une acception très particulière. Il s'agit, en effet, du mythe platonicien de la caverne qui peut être lu en filigrane à travers certains analogismes qui affectent, au cinéma Mondo, Angiola ou la salle toute entière:

Le mur de la chambre magique s'écroula: des vents soufflèrent, sans apporter  
pourtant une bouffée d'air dans la caverne pleine de spectres [...]. La salle,  
comme un tunnel, ouvrit sur l'univers. (DR 240);

sa propre voix [d'Angiola] lui fit retour, comme un écho, répercutée par le  
mur de toile blanche. (*Ibid.*);

Angiola n'était que le corps de cette ombre gigantesque projetée sur le mur  
blanc du monde. (DR 241).

Dernière trace du mythe, Angiola se voit attribuer une «gloire d'actrice de théâtre d'ombres». (DR 248). Ce qui permet de lire dans les plis de ces images une référence au mythe de la caverne, c'est la confusion qui s'instaure chez Angiola à propos de sa véritable identité: où est-elle la plus réelle, sur l'écran ou dans sa chair? Le soupçon qui s'insinue en elle suffit à faire dégingoler l'instable échafaudage du réel.

C'est une relecture intéressante que Yourcenar propose ici du mythe platonicien: elle s'appuie sur le concept particulièrement flottant de la duplicité. Duplicité parce qu'on fait de la «chambre magique [une] grossière reproduction de la mémoire humaine» (DR 240). Pour Alessandro aussi les acclamations des actualités «retentirent comme s'il tonnait dans sa mémoire» (DR 244), et les images de l'écran ne semblent que reproduire avec un léger

décalage temporel «la peur, l'enthousiasme, l'indignation et l'ironie d'Alessandro au cours de sa piteuse attente.» (DR 245). Mais, avec ces analogismes, cette duplicité qui hante chaque épisode risque de devenir dualisme, donc d'ouvrir une fracture entre le soi et l'image de soi, et Angiola en offre l'exemple parfait:

Grand narcisse féminin au bord des ondes lumineuses, elle se cherchait vainement dans le reflet d'Angiola Fidès. (DR 241).

Ce mythe, relu de manière très personnelle par l'auteur, introduit une caractéristique essentielle à l'égard du monde dans lequel nous vivons et qui se fait de plus en plus illusoire: l'inconsistance; mais ce qui est plus inquiétant, c'est que les images que l'on vient d'analyser mythifient l'instabilité même qui est donc assumée comme un trait constant de l'existence. Mais, dans ce cas, la mythification ne comporte certes pas une valorisation.

À propos d'instabilité, il est intéressant de remarquer qu'Angiola Fidès, la protagoniste de l'épisode dans lequel est inséré ce mythe platonicien, est caractérisée par un mouvement de constante ondulation, qui est d'abord une expression érotique:

Du fond de sa loge, gagnée par ce doux frémissement de vipère amoureuse, Angiola ondula imperceptiblement des reins aux épaules, comme une Ève qui se serait amalgamé son serpent. (DR 241)

La volupté animale et mythifiée de l'actrice est bien plus concrète que cette «vaine Vénus naiss[ant] de l'ondulation des ondes» (DR 245)<sup>83</sup> dans l'écran. Si l'on croit la disposition des sons dans la phrase [vEn venys - òdy òd] on dirait que la déesse païenne, hiératique même dans son inconsistance, se démarque de ce mouvement d'ondulation qui appartient à la femme et à la mer.

Duplicité, instabilité: l'horizon du réel ne dessine que des contours flottants; le mythe voudrait ériger l'arbitraire en loi. Et, pour ce faire, rien n'est plus séant que le jeu...

## 5.5 Le jeu

Il est sans doute bizarre d'ouvrir un paragraphe pour un champ sémantique qui ne compte pas plus de quatre analogismes, dont trois, en surplus, ne méritent pas l'analyse: il s'agit en effet d'expressions lexicalisées ou épuisant leur fonction dans le microcontexte. Remarquons quand même que deux d'entre elles sont prononcées par Alessandro, personnage valorisé par le texte: «il m'arrive de me demander si j'ai toujours bien joué les cartes que j'avais en main...» (DR 219) dit-il, à propos de son rapport avec Marcella. Et lorsqu'il avoue

---

<sup>83</sup> Voir aussi la similitude déjà citée DR 245. C'est d'ailleurs la même association que fait le peintre Clément Roux lorsqu'il la voit, gamine, sur la plage: «Tu vois cela - dit-il à Massimo - la petite Vénus sortant des ondes...» (DR 273); mais dans ce cas on n'a qu'une métaphore esthétisante qui naît d'une figuration mythique traditionnelle.



son incrédulité à propos de l'attentat que Marcella entend accomplir: «Attendre, en retenant son souffle, que la bille tombe dans la case noire ou dans la case rouge.» (DR 225)<sup>84</sup>. La troisième est une de ces réflexions intérieures qu'a Massimo, l'autre personnage lucide du roman, pendant qu'il parle avec Clément Roux: «“dès ce moment-là, pour lui [Carlo Stevo], les jeux étaient faits”.» (DR 268). Rien n'indique que la référence aux jeux ait une importance qui dépasse le niveau microcontextuel, comme c'était le cas pour les métaphores filées de ce même champ sémantique dans *Le Coup de Grâce*. Sauf pour l'une d'elles, située au début de l'épisode de Clément Roux, et qui termine la description de la Rome nocturne d'après l'orage avec ses monuments et ses travaux:

des bases de piliers, des bouts de colonnes épars sur les dalles faisaient penser aux pions d'une partie terminée, abandonnés dans un désordre apparent qui cachait en réalité un ordre inéluctable, oubliés sur place par des gagnants ou des perdants qui ne reviendraient plus. (DR 261-262).

Cette similitude, qui pourrait appartenir aussi bien à l'auteur qu'à son personnage<sup>85</sup>, semble proposer une image du roman, métaphore de la vie telle que Marguerite Yourcenar l'a construite, et surtout des dernières pages de l'œuvre: l'inventaire des dormeurs. En plus, le jeu se combine ici à l'évocation de la ville comme ruine. Ce bref passage en dit plus sur l'apparence chaotique qui empêche de noter les lois de l'existence que tous les mots que l'on peut dépenser au cours de l'analyse. Cette image a la fonction de rendre compréhensible, à travers une réduction à l'échelle humaine, une vision du monde qui englobe la perspective cosmique.

Ce que j'ai cherché à reconstruire à travers ces raisonnements, ce sont justement les mécanismes qui président aux dynamismes du réel selon Yourcenar.

---

<sup>84</sup> Rouge, noir: même référentielle, la différence des couleurs rejoint chez Yourcenar un symbolisme à la fois élémentaire et opaque, que l'on retrouve à plusieurs reprises dans ses textes: dans *l'Œuvre au Noir*, tout d'abord, puis encore dans la Nouvelle Orientale «La veuve Aphrodisia»; en tout cela, sans doute, l'intertexte stendhalien joue-t-il au moins le rôle de coïncidence valorisante.

<sup>85</sup> L'attribution est en fait problématique parce que, si pour une part le langage semble traduire les pensées du peintre exercé à remarquer les «points de vue célèbres» (DR 261), de l'autre l'universalité et la profondeur de certaines phrases contrastent avec un personnage que l'auteur voudrait dans la plus complète inconscience de soi. Mais, à ce propos, on pense à ce passage *d'Un Homme Obscur*: «Tout se passait comme si, sur une route ne menant nulle part en particulier, on rencontrait successivement des groupes de voyageurs eux aussi ignorants de leur but et croisés seulement l'espace d'un clin d'œil. D'autres, au contraire, vous accompagnaient un petit bout de chemin, pour disparaître sans raison au prochain tournant, volatilisés comme des ombres. On ne comprenait pas pourquoi ces gens s'imposaient à votre esprit, occupaient votre imagination, parfois même vous dévoraient le cœur, avant de s'avouer pour ce qu'ils étaient: des fantômes.» (OeR 952).

### 5.6 Conclusion

Après avoir parcouru tous les analogismes du texte, il convient de revenir sur le titre qui lie étroitement la réalité et le rêve, alors que, dans le roman même, ils semblent réduits à n'être chacun que le contraire de l'autre. La signification primaire des épisodes conduit en effet à opposer à un réel désagréable, une illusion de rêve qui cherche à l'exorciser.

Mais les analogismes suggèrent d'autres échanges entre les pôles opposés: d'un côté on trouve le monde instable, fuyant et dénué de valeurs de la contingence (à laquelle appartiennent aussi bien le réel que le rêve); en cela l'accord avec le titre est complet. C'est ainsi que l'homme se trouve perdu dans un espace infini qu'il est incapable de dominer. C'est bien une constante yourcenarienne que cette perception angoissée du réel qui fait penser à l'inquiétude baroque<sup>86</sup>. Aussi faut-il dire que le lien étroit qui existe, malgré tout, avec la situation historique des années trente, concrétise une angoisse qui travaillait déjà l'esprit de notre auteur.

À cet horizon ancré à l'instabilité du quotidien, il fallait donc opposer un art intemporel qui, à travers la stylisation des données réelles, fût capable d'en dévoiler les composantes éternelles: cela est donc trouvé dans la fixité du mythe détemporalisé, dans ses valeurs immuables parce qu'étrangères aux changements temporels. L'art de Marguerite Yourcenar est imprégné par la constante tension vers un classicisme éternel, expression sereine d'une conception unitaire du monde. Dans ce roman, où parler de classicisme serait une absurdité évidente, il n'existe que l'élan vers la stabilité et l'ordre, puisque l'horizon de référence, qui risque à tout moment de l'emporter, est représenté par ce denier et ce rêve auxquels tout le monde a affaire, et qui sont l'expression de la contingence et de l'évanescence du réel.

Néanmoins cette tentative donne prise à des critiques. Au fil du texte, certaines incongruences, l'impression persistante de décousu même dans la version définitive, surgissent malgré tout, au point que l'imbrication entre mythe et vie, pour trop de personnages, semble se réduire à une simple juxtaposition. Pourquoi? La raison de cela est peut-être à chercher dans la différence des mécanismes qui gèrent l'opposition fondamentale: le dédoublement, qui dégénère en multiplicité et en inconsistance, caractérise la vie quotidienne, alors que la fixation et la solidité sont le dépassement offert par le mythe. Les images liées à la pierre et à la terre devraient en constituer la transition, mais se révèlent insuffisantes à soutenir cette impossible imbrication. Finalement, le passé et la vie, le présent et la mort, n'arrivent pas à coïncider et à ouvrir sur l'éternité. Celle-ci n'est que projetée dans un horizon qui reste très loin, trop loin, et les mythifications sont plaquées sur un réel qui reste instable. En plus, le peintre Clément Roux, le seul qui, du moins dans l'édition originale, savait percevoir le sacré sous la banalité du quotidien et avait, en tant qu'artiste, la possibilité de fixer l'instant fugitif<sup>87</sup>, n'a pas été exploité autant qu'il le méritait. Aussi, sa sensibilité a-t-elle subi une réduction

<sup>86</sup> Sur la composante baroque du roman voir F. BONALI-FIQUET, *Rome mythique, Rome baroque dans Denier du rêve*, in Actes du Colloque d'Anvers *Roman, Histoire et Mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, S.I.E.Y., 1995, pp. 59-70.

<sup>87</sup> Cet aspect du texte est présenté plus clairement dans la communication que j'ai présentée au colloque de Bruxelles sur *Le sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, cit., pp. 255-266.

drastique dans l'édition définitive, et au lieu de rester le bon dieu Créateur, il est devenu un vieillard pitoyable, malade et inconscient. Sa figure reste nébuleuse, presque anodine.

Ce que l'on peut nettement définir, en revanche, c'est la vision du monde sous-jacente: on peut clairement comprendre la valeur que Marguerite Yourcenar donne à la vie, qui n'a de sens que soumise à une perspective plus ample. Au moment de la première rédaction du roman (1933), elle n'a pas encore découvert la possibilité d'unification offerte par le sacré, et la manière dont elle parle de la religion chrétienne est pour le moins transparente. À ce monde chaotique et gratuit, que l'éclatement d'une temporalité dispersée impose à la vue des hommes, elle voudrait opposer les valeurs éternelles offertes par la culture classique: les mythes, par définition étrangers au temps humain, immobilisés dans le contraire de la vie; la stabilité n'est retrouvée, à la rigueur, que dans la mort. En outre cette insertion du mythe dans la vie laisse un peu l'impression qu'elle s'opère par voie d'autorité, presque imposée par ce même narrateur qui intervient si volontiers contre les pensées de ses personnages auxquels, pourtant, on voudrait confier l'expression de la vie dans ce qu'elle a de plus banal. En somme, dans ce roman, le mythe ne réussit pas à donner forme et stabilité à une réalité qui reste insaisissable.

Mais l'auteur aura d'autres occasions, et même il ne faudra pas attendre bien longtemps, pour vivre et faire revivre véritablement le mythe.

## 6. *Feux*: un «cœur mis à nu»

La silhouette blanche d'une coupe se détache sur un arrière-plan noir. Ou est-ce le contraire? Deux profils noirs sur un fond blanc se font face, tendus l'un vers l'autre. Symbole de l'ambiguïté du regard, ce fameux dessin d'Escher, où une même image renvoie à deux significations différentes, peut être élu comme représentation graphique d'une œuvre dans laquelle des légendes mythiques se détachent sur le fond d'une histoire d'amour malheureuse, ou bien ce sont des pensées lyriques personnelles qui priment sur un fond de récits mythiques. L'ambiguïté est voulue, et il est certain que, si on séparait les unes des autres, leur interprétation connaîtrait une lacune. Stériles seraient les pensées qui expriment la douleur d'amour; simples juxtapositions les légendes mythiques. Alternées, elles se communiquent leurs vertus: les unes empruntent la fermeté des valeurs éternelles, les autres, la vie palpitante d'une passion d'aujourd'hui.

Marguerite Yourcenar n'a jamais aimé l'expression directe du moi. Surtout ses œuvres dites 'autobiographiques' en témoignent: dans la trilogie du *Labyrinthe du monde*, l'auteur ne transparait qu'en filigrane, avec une pudeur qui pourrait bien être une façon de se protéger contre l'indiscrétion, ou bien un insondable désir d'isolement dans la tour d'ivoire... L'extrême soin qu'elle a mis dans la *construction* de sa vie médiatise tout aveu. Or, le 'je' de *Feux*, presque paradoxalement, est bien celui de l'auteur, et ce fait suffirait à en faire une œuvre singulière de ce point de vue, si l'on n'était pas obligé de constater que la structure labyrinthique de *Feux* met en doute l'efficacité même de cet aveu.

Si l'on sort de la problématique autobiographique, importante mais non essentielle, il existe d'autres raisons de considérer *Feux* comme une œuvre à part: s'inscrivant, comme *Denier du rêve*, dans la lignée des récits fragmentaires, plus encore que ce dernier *Feux* fait éclater la structure narrative, l'implantation stylistique et l'encadrement spatio-temporel. En effet *Feux* n'est ni un roman, loin de là, ni une série de nouvelles reliées par les pensées intimes de celle qui écrit mais - et c'est Yourcenar elle-même qui le déclare dans la préface du livre - : «un recueil de poèmes d'amour ou, si l'on préfère, [...] une série de proses lyriques reliées entre elles par une certaine notion de l'amour.» (FX 1043). À peine livré, le nom générique susceptible de définir une unité du recueil est aussitôt contesté, remplacé par un autre qu'on feint d'attribuer à la préférence d'autrui, à la faveur de quoi l'écrivain s'efface, cède la place à une ébauche de discours général ou à l'intervention de quiconque. Ailleurs aussi,

elle insiste sur le fait que sa présence n'est pas si importante qu'on pourrait le croire: «Ce sont toujours les mythes, de nouveau les grands aspects de l'être humain, plutôt que moi»<sup>1</sup>. Par une sorte de procédé de dénégation, le but qu'elle vise se situe au-delà de sa personne, dans l'universalité de l'existence humaine<sup>2</sup>. On peut la croire, mais on ne peut s'empêcher de remarquer que cette voie passe par la partie la plus intime de l'auteur, par une passion vécue intensément<sup>3</sup>. Intensité et profondeur qui, à mon avis, n'ont pas manqué de laisser une trace dans les réseaux analogiques de l'œuvre.

S'apparentant encore à *Denier du Rêve* par le découpage de la matière, *Feux* se distingue stylistiquement de l'écriture classique et extrêmement mesurée des œuvres précédentes ou suivantes: la profusion baroque caractérise une représentation du monde qui s'inscrit sous le signe de l'excès, du débordement, d'un «violent expressionnisme» comme le dit Yourcenar elle-même<sup>4</sup>. Luxuriance de l'émotion qui ne cesse de brûler derrière le fragile paravent des phrases télégraphiques, sèches, mais, pour cela même, denses comme un trou noir. Le trait reste fin, précis, créant l'illusion qu'il n'est pas nécessaire de multiplier les phrases pour saisir une réalité qui s'échappe de tous côtés. Autre chose démontrera l'analyse thématique des analogismes.

L'encadrement spatio-temporel offre un exemple ultérieur de la marginalité de cette œuvre: chaque récit mythique, loin de respecter le cadre culturel de l'histoire racontée, effectue de continuelles incursions dans un présent décontextualisé conférant une lumière d'intemporalité à toute l'œuvre. Il n'est pas rare que ce soient les analogismes qui véhiculent les anachronismes: le court-circuit chronologique qu'ils provoquent permet d'abolir les passages intermédiaires et crée une nouvelle réalité transtemporelle.

Pour toutes ces raisons, il n'est pas surprenant que Marguerite Yourcenar elle-même parle de *Feux* comme d'une déviation de sa voie<sup>5</sup>. À ce propos elle associe *Feux* et *Denier du Rêve*; mais si leur parenté est indubitable en ce qui concerne l'écriture, *Feux* s'en éloigne pour une attitude différente envers la vie. On passe de «cette incertitude qui semble paralyser toute capacité de choix»<sup>6</sup> caractérisant l'œuvre de 1934, à un affrontement plus décidé de la vie, sanctionné peut-être par le nécessaire passage par l'abîme de la dépression qu'est le texte de *Feux*.

Or, les épisodes des mythes qui s'y trouvent réécrits, tout en manifestant la fragmentation de l'œuvre, tout en lui conférant un rythme douloureusement saccadé, ne manquent pas de contenir des amorces qui résonnent et se répercutent dans d'autres parties - soient-elles des récits ou des pensées du journal - comme s'il s'agissait de reprendre les mêmes évocations ou les mêmes symboles pour en creuser la signification, ou pour les représenter dans toutes leurs réfractions. Cette dissémination universalise en multipliant. Chaque récit est d'ailleurs une transposition dans le registre de l'universel d'une même passion exacerbée,

<sup>1</sup> *Les Yeux Ouverts*, cit., p.90.

<sup>2</sup> Stylistiquement, cela est évident par l'utilisation fréquente de la forme aphoristique.

<sup>3</sup> «Produit d'une crise passionnelle» définit-elle *Feux* dans la préface à l'œuvre.

<sup>4</sup> Chronologie dans *Œuvres Romanesques*, cit. p.XIX.

<sup>5</sup> *Les yeux ouverts*, cit. p.47.

<sup>6</sup> C. BIONDI, *Quand l'abîme était un marécage. L'œuvre de Marguerite Yourcenar au début des années trente*, , «Revue de l'Université de Bruxelles», *Marguerite Yourcenar*, n.3/4, 1988, p. 79. Voir aussi, du même auteur: *Feux: une écriture aphoristique de la passion*, Actes du II Colloque de Valencia, oct. 1986, *Marguerite Yourcenar Biographie, Autobiographie*, 1988, pp. 21-27; et *Feux di Marguerite Yourcenar: un'autobiografia che indossa panni antichi*, in *Tradizione dell'antico nelle letterature e nelle arti d'occidente, Studi in memoria di Maria Bellincioni Scarpat*, Università di Parma, 1990, pp. 550-557.

chauffée à blanc. On peut opposer à cela le fait que dans chaque récit l'objet change, et qu'il y a la passion pour la Sagesse, pour l'Absolu, pour Dieu, pour la Justice... Sans doute est-ce vrai. Mais qui contestera qu'il ne s'agit que des facettes miroitantes d'un seul état affectif?

D'ailleurs, tous les récits partagent un même schéma: la situation du début, sinon heureuse, du moins prometteuse ou paisible, est renversée par une circonstance indépendante du sujet qui le conduit à toucher l'abîme de son existence. Le passage par l'abîme est une condition nécessaire à sa remontée, qui peut être aussi simplement l'acceptation, la prise en charge de son propre destin. Pour Phèdre il s'agit justement d'une acceptation du destin, d'un renoncement à la fuite ou à l'exercice de la volonté qui fera d'elle un mythe négatif. Achille lui aussi prend en charge son sort; ce qui lui permet de resurgir à la vie après cette claustration forcée qui constituait son abîme. Dans «Patrocle ou le destin», Achille doit passer par l'abîme du meurtre avant de se rendre compte, par la ressemblance entre Penthésilée et Patrocle, que la mort de son ami était inscrite dans le destin. La mort d'Antigone, si dense de symboles, est le moyen nécessaire à une reviviscence qui devient renaissance cosmique, le texte explicite la nécessité de ce passage:

Elle [Antigone] part à la recherche de son étoile située aux antipodes de la raison humaine, et qu'elle ne peut rejoindre qu'en passant par la tombe. (FX 1078).

Plus modestement, la renaissance de Léna n'est que personnelle, limitée à son propre orgueil. Pour Marie-Madeleine aussi le retour à la vie n'est possible qu'après le passage par l'abîme du péché dans lequel l'a jetée la fuite de Jean. Avec Phédon, le champ s'élargit encore lorsque l'abîme de son inutilité est dépassé grâce à la découverte de sa fonction cosmique. Clytemnestre présente le meurtre de son mari comme un passage nécessaire à la reviviscence inévitable de leur amour, qui n'est que le sceau du destin. Enfin, dans «Sappho ou le Suicide», la chute dans l'abîme est narrativisée dans sa tentative de suicide, qui se résout néanmoins en une survie.

Le mécanisme de chute et remontée se jumelle avec un autre mouvement spéculairement contraire qui ne concerne plus chaque récit particulier mais l'ensemble des récits et des pensées: à travers l'utilisation de certains analogismes on suggère l'idée d'une montée à valeur morale vers le perfectionnement, qui trouve son comble dans les images cosmiques de «Phédon ou le Vertige» et se termine par le retour au terrestre avec Sappho. Si le premier se manifeste encore par le progrès de la narration, le second est plus spécifiquement l'effet des analogismes et du rapport ainsi créé entre le monde et l'homme; rapport établi sur la base d'une opposition entre eux et d'une domination du monde sur l'homme, paralysé dans son mouvement et ses aspirations, et qui se renverse par la suite, lorsque l'homme arrive à s'intégrer au cosmos en lui imposant son rythme.

Ce schéma qui touche tour à tour chaque récit ne contredit pas les pensées qui les séparent - ou les unissent. Il me semble obéir au dessein du recueil en considérant ces pensées comme une ponctuation, confirmant ou infirmant ce qui est exprimé à travers les récits légendaires. D'ailleurs même le choix de la forme aphoristique, abondamment employée dans ce cas, peut être le signe d'un désir de jugement définitif, dans la mesure où elle coupe court à toute analyse plus organique. Le mouvement vers l'universalisation propre au mythe est complété ici par la généralité de la maxime, même si elle accompagne la mise en cause d'un

moi passionnel<sup>7</sup>. De ce point de vue, il est permis d'affirmer que les fragments apparemment décousus de *Feux*, loin d'être inertes, tendent constamment vers une unité virtuelle.

Tout cela explique la raison pour laquelle la méthode adoptée pour l'analyse des œuvres précédentes doit subir des ajustements inévitables. L'enchaînement des analogismes en champs sémantiques, traçant une progression où se dévoile le sens de l'œuvre, est rendue inopérante dans ce recueil où chaque récit possède sa propre cohérence, existe comme unité, se suffit à lui-même. Et pourtant aucun récit n'épuise en son intérieur son potentiel de signifiante: comme des échos qui se répondent d'un récit à l'autre, d'une pensée à l'autre, les analogismes appartenant à un même champ sémantique forment des réseaux qui surchargent le texte de sens - de ce sens qui n'est jamais assouvi, lorsqu'on veut, comme Yourcenar l'affirme dans sa Préface, «ne rien perdre de la complexité d'une émotion ou de la ferveur de celle-ci»<sup>8</sup>. En paraphrasant encore Yourcenar, je dirai que c'est sous l'éclairage des réseaux de correspondances se jouant entre les analogismes du texte, que se révèle, pareille aux «phosphorescences des pierres», l'intensité de «chaque mot chargé du maximum de sens».

Deux unités interagissent dans le texte, l'une plus petite, constituée par chaque récit, l'autre englobant le recueil dans son ensemble. Ce qui est indiscutable, c'est qu'il serait abusif d'en privilégier une au détriment de l'autre. La présente analyse n'entend pas briser le fragile équilibre construit entre elles avec la prétention de mettre en lumière une prédominance. Il a fallu plutôt faire l'effort de s'insérer dans cet équilibre sans le briser, car les mécanismes de l'unité la plus petite évoluent, sont confirmés ou transgressés dans l'unité majeure.

Il s'agit donc de pénétrer tour à tour dans chaque récit, d'en dégager la tonalité et de mettre ensuite en évidence le champ sémantique structurant. Il arrivera que le message principal du récit soit exprimé par des analogismes appartenant à des champs sémantiques différents. Je partirai de ceux-ci pour faire apparaître les correspondances dans le texte entier. Il s'agit d'une opération de va-et-vient continu du récit au texte et vice-versa, problématisée par la caractéristique majeure de l'univers métaphorique de chaque œuvre de Yourcenar, à savoir leur stricte dépendance «de la mise en situation du personnage et même de ce qu'on pourrait appeler sa vision du monde, telle qu'il convient à un parti pris d'historicité»<sup>9</sup>. Justement, dans ce cas c'est bien l'auteur qui est en cause, du moins dans les pensées.

Mais que penser de ces protagonistes de récit qui parlent à la première personne<sup>10</sup>? J'y vois un avatar du sujet des pensées lyriques, de l'auteur donc<sup>11</sup>, tout en sachant que le pronom «je» n'est pas le tout de l'écrivain, et ne se limite pas à lui. Dans la Préface à l'œuvre, Marguerite Yourcenar se réfère à «la personne qui parle dans *Feux*, avec ou sans masque» (FX

<sup>7</sup> 'Alors, ce qui compte, ce ne sont plus les faits narrés, mais le témoignage général qu'ils portent, et dont le sujet même prend connaissance'. Je traduis cette remarque de C. ROSSO, *Montesquieu e l'arte della massima*, «Saggi e ricerche di letteratura francese», vol. VI, 1965, p. 129 (note 11). Tout en se refusant à l'organicité, elles ne sont pas moins l'expression d'une âme travaillée par des contrastes et de fortes tensions. J'oserais rapprocher les maximes de Yourcenar de celles de Vauvenargues qui tendent à dévoiler le cœur de l'auteur et, en même temps, confèrent à une poignante expérience personnelle le rythme de l'universel.

<sup>8</sup> Préface, OeR p. 1047è.

<sup>9</sup> M. DELCROIX, *La mort dans l'œuvre narrative de M. Yourcenar*, in *La mort en toutes lettres*, Presses Universitaires de Nancy, 1983, p. 212.

<sup>10</sup> Il s'agit de Marie-Madeleine, Phédon, Clytemnestre et peut-être même de Sappho selon la manière où l'on interprète la phrase inaugurale du récit: «Je viens de voir au fond des miroirs d'une loge une femme qui s'appelle Sappho» (FX 1125).

<sup>11</sup> Cette notion s'oppose à celle d'écrivain, dans la mesure où l'auteur est la personne qui se donne à lire, un «moi» qui n'est «vraiment délimité que par les quelques ouvrages qu'il [lui] est arrivé d'écrire» (M. YOURCENAR, *Discours de réception à l'Académie Française*, Paris, Gallimard, 1981, p.10).

1045), maintenant ainsi l'identification dans l'ambiguïté tout en soulignant son caractère unitaire<sup>12</sup>. Il s'agit donc d'une unité qui, loin de se multiplier en se dispersant, se concentre, s'enrichit. Il est impossible, toutefois, de ramener tout réseau à cette individualité unique, car Yourcenar, malgré les anachronismes évidents qui ont la double fonction d'actualiser et de problématiser le passé immuable du mythe et d'éterniser notre quotidien, ne renonce pas à la caractérisation de ses personnages, ne leur attribuant que les analogismes que leur vie peut justifier. Elle utilise, en somme, un procédé métonymique à des analogismes liés à des personnages mythiques qui auraient pu être, en tant qu'expressions d'un absolu intemporel, complètement indépendants de leur contexte. L'existence massive de métonymies et de synecdoques en dit long sur ce texte qui se veut poétique<sup>13</sup>; mais en fait c'est la métaphore, avec ses violentes effractions aux limites du langage, qui caractérise les analogismes condensant le monde imaginaire de l'œuvre. Les deux procédés d'analogie se côtoient sans cesse, maintenant le texte à la frontière entre l'abandon à la sensation, qui conserve le lien avec la réalité, et la véritable création poétique au-delà des limites du rationnel.

Partons maintenant à la recherche d'un message qui est peut-être resté caché dans les plis de l'émotion, et plongeons-nous dans les méandres d'un texte qui, autant que peut le faire une personnalité mystérieuse, ne manquera pas d'exercer son charme fait de secrets et d'ambiguïtés.

### 6.1 Une image du monde

Car, ce fragment minuscule que tu incarnes, chétive créature humaine, jouit toujours d'une intime relation avec l'univers et pèse sur lui, même si tu ne sembles guère te rendre compte que toute vie naît pour la totalité et l'heureuse condition de l'universelle harmonie. Puisque ce n'est point pour ton bénéfice que ton existence se déroule, n'étant engendrée que pour la vie de l'univers.<sup>14</sup>

[Platon, *Lois*]

S'il n'est pas original d'affirmer que toute œuvre exprime une vision du monde, il est certes plus rare d'avoir la possibilité de suivre, analogisme par analogisme, la construction d'un univers imaginaire qui déplace les assises connues et lui donne une dimension humaine. Cela s'opère d'abord à un niveau spatial et ensuite temporel. Or, la recherche d'un temps différent de celui qu'on vit, et qui se manifeste souvent par un retour à l'origine, est une démarche caractéristique de toute la littérature. Dans *Feux*, plus que dans d'autres œuvres yourcenariennes, l'angoisse liée au passage du temps cherche une solution qui se cristallise dans une image du monde. Pour amorcer, dès le début du texte, ce qui se révèlera être plus qu'une impression initiale, on peut analyser un champ sémantique qui caractérise surtout le

<sup>12</sup> N'oublions pas que la dernière phrase de la Préface définit le livre un «bal masqué» (FX 1049).

<sup>13</sup> Yourcenar elle-même a insisté sur le caractère poétique de ces récits.

<sup>14</sup> La traduction est de Patrick Henrard.



premier récit, renforcé dans son importance par sa position inaugurale. L'espace créé par le texte se présente comme une route à sens unique: linéarité, fatalité.

### 6.1.1 L'errance niée: Phèdre

D'entrée de jeu, nous voilà plongés, avec l'histoire mythique de Phèdre, dans l'obscurité de la conscience, dans les pulsions irrationnelles de l'instinct où, s'il y a un labyrinthe, il ne peut que coïncider avec les dédales du cerveau. L'idée de labyrinthe, déjà introduite au niveau stylistique par l'apparent caractère asystématique des pensées du journal, se retrouve puissamment développée dans le premier récit.

Et pourtant, ce récit que l'on pourrait croire surchargé d'intentions aussi troubles que cachées - Racine aidant -, s'ouvre avec la fugitive expression du désir de normalité de Phèdre, entravé par le destin même; ainsi, des actes chargés de lourdes conséquences morales sont ramenés à un simple commerce:

elle renie sa famille comme on brocante ses souvenirs (FX 1053);

mais le brocantage troque le vieux pour ce qui n'est pas nouveau, et tout revient au même. Comme s'il s'agissait de tromper le destin qui la guette, à la nouvelle de la mort de Thésée, Phèdre «accepte la régence comme elle commencerait à se tricoter un châle» (FX 1054). C'est ce désir de normalité s'exprimant sous les formes les plus banales du servage quotidien de la féminité qui la pousse à s'enfuir du palais familial, mais la route qu'elle entreprend n'a certes pas la linéarité d'un simple chemin qui s'éloigne; moins encore d'un tricot.

Il n'est pas sans intérêt de souligner le rôle primordial des analogismes de la route, qui seront repris tout au long de l'œuvre: dès qu'on ouvre le livre, une "route" se présente au lecteur, un chemin est tracé qu'il faut suivre au fil du texte. En effet ce sont les analogismes liés au champ sémantique de la route qui sont appelés à tracer le parcours d'une fatalité qu'il faut absolument fuir. Il importe de souligner ce que la présence de la route doit à la Phèdre racinienne pour préciser comment Yourcenar s'en est démarquée: c'est Phèdre, dans la pièce racinienne, qui découvre l'amour entre Hippolyte et Aricie et constate: «Aricie a trouvé le chemin de son cœur» (4, VI).

Dans le récit yourcenarien, c'est à travers ces images que se manifeste le premier signe de l'inversion qui caractérise la démarche de Phèdre, substituant la régression au progrès:

Sa stupeur à la vue d'Hippolyte est celle d'une voyageuse qui se trouve avoir rebroussé chemin sans le savoir (FX 1053).

Dans le visage d'Hippolyte Phèdre reconnaît son destin et constate l'inutilité de la volonté là où l'inconscient obéit à des desseins obscurs. Ce n'est pas un hasard si le profil d'Hippolyte «lui rappelle Cnossos» donc le labyrinthe qui conduit aux zones les plus secrètes et mystérieuses du moi<sup>15</sup>. Dans «Phèdre ou le désespoir», donc, la poursuite d'un bonheur

<sup>15</sup> Faut-il rappeler la pièce *Qui n'a pas son Minotaure* pour confirmer la valeur symbolique qui reste attachée au labyrinthe? Pour plus de détails voir R. GARGUILO, *Le mythe du labyrinthe et ses modulations dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Actes du Colloque d'Anvers Roman, *Histoire et Mythe dans l'œuvre de Marguerite*

inaccessible se heurte au visage d'un destin de malheur, pour confronter immédiatement la protagoniste aux capacités mimétiques du sort.

Contre lui, tout effort est inutile. Une volonté qui voudrait dire non à l'appel du destin ne peut rien:

Dans cette forêt vierge qui est le lieu d'Hippolyte, elle plante malgré soi les poteaux indicateurs du palais de Minos: elle trace à travers ces broussailles le chemin à sens unique de la fatalité. (FX 1053-54)

On ne dévie pas de son chemin, quoi qu'on fasse; même nos actions qui semblent suivre des directions opposées nous enfoncent dans notre sort. Ainsi la route se pose d'emblée comme le symbole du destin qui nous est réservé et que nos actions construisent méticuleusement, comme le sous-tend cette métaphore spatiale: elle donne à la vertu d'Hippolyte un parcours à sens unique. Mais le choix de la forêt comme espace conforme à la nature d'Hippolyte comporte de plus importantes implications qui dépassent le fait que le fils de l'Amazone Antiope soit un chasseur; et d'ailleurs Yourcenar ne fait aucune référence supplémentaire à l'occupation de son aimé. Or, l'imaginaire occidental a fait des forêts dites vierges les lieux sauvages et chaotiques qui s'opposent à la civilisation des institutions humaines<sup>16</sup>; la forêt est en quelque sorte antérieure à la fatalité du destin de Phèdre. Mais la forêt d'Hippolyte représente surtout le lieu inconnu et sauvage de la passion. Choisir la forêt comme espace naturel d'Hippolyte, la dire *vierge*, c'est appâter le mâle en lui, lui faire choisir le chaos sauvage, le lieu toujours inconnaissable de la passion: avant même que Phèdre survienne, il s'est jeté, inconscient, au piège de son destin. Toutes ces figures symboliques font partie de l'héritage culturel, mais Yourcenar en bouleverse les certitudes à partir du moment où elle fait, de l'action volontaire de la séduction de Phèdre, un impératif du destin auquel elle cède malgré elle. Ainsi la route se change-t-elle en sa négation, puisqu'elle ne conduit plus qu'à elle-même:

Elle reconstruit au fond de soi-même un Labyrinthe où elle ne peut que se retrouver. (FX 1054)

Il en va de même pour Achille qui, «fatigué de forêts», se pare d'habits féminins pour pénétrer «dans ce vaste continent inexploré des Femmes» (FX 1060): l'abandon de son lieu naturel implique une dissimulation qui dégénère ici dans le travestissement, la ruse, le mensonge.

Paysage désolant que celui qui s'ouvre à nous avec *Feux*<sup>17</sup>. C'est un sombre pessimisme qui miroite également dans les pensées de l'auteur: elle utilise le même champ sémantique pour suggérer que la reproduction exacte des prémisses éternelles nous attend dans l'au-delà:

---

*Yourcenar*, Tours, S.I.E.Y., 1995, pp. 197-205. Je suis consciente du caractère artificiel de la séparation de «Cnossos» du reste de la phrase: «le profil de cet enfant lui rappelle Cnossos, et la hache à deux tranchants.» (FX 1053), mais la hache à double tranchant, symbole du labyrinthe de Cnossos, s'insère, par antiphrase, dans le champ sémantique de la réduction des contraires.

<sup>16</sup> Voir, à ce propos, R. HARRISON, *Forêts*, Paris, Flammarion, 1992.

<sup>17</sup> La localisation du récit de «Patrocle» dans une région de marécage, que l'on relèvera comme un aspect de l'indécision entre vie et mort du personnage d'Achille, rentre également dans le champ sémantique de la route. La nature du lieu détermine la nature de ses habitants.

Comme pour la femme asphyxiée dans le vestibule de sa maison de Pompéi, la mort ne fait que prolonger dans l'autre monde les corridors de la fuite. (FX 1057)

Mais cette pensée, qui s'insère dans un contexte de combat volontaire contre le destin, n'est là que pour marquer une différence, et disjoindre immédiatement le parcours du «je» de la voie imposée par le destin dans les récits et assumée par les personnages. Voilà donc une attitude ambiguë de la part du sujet des pensées: d'un côté la forme aphoristique vise à universaliser l'expérience personnelle qui est reprise au fil des récits; de l'autre, l'expérience que l'on veut commune à tout le genre humain est refusée par l'auteur, sûr de pouvoir s'y opposer<sup>18</sup>:

Je connais les passerelles, les ponts tournants, les pièges, toutes les sapes de la fatalité. Je ne puis m'y perdre. (FX 1057).

Plutôt, la référence à l'autre monde fait penser à Clytemnestre qui se voit condamnée à accomplir, dans l'au-delà, les mêmes gestes qui ont caractérisé sa vie, et sa remarque exprime le sentiment d'une amertume résignée:

C'est comme dans les cauchemars: chaque pas que nous faisons nous éloigne du but au lieu de le rapprocher. (FX 1118)

Cette route, que nul ne choisit et que tout le monde se crée, estompe donc dans les récits la différence des contraires, réduit l'existence à une obéissance au destin, d'autant plus aveugle que la volonté voudrait le diriger. Mais - il faut bien le souligner - le locuteur des pensées échappe à ce cul-de-sac de la vie. Les récits suivent le schéma des tragédies grecques où le destin est une puissance écrasante, alors que dans les pensées agit un héros moderne dont la volonté joue un grand rôle dans sa quête du bonheur.

Un seul récit se signale par sa différence à ce propos; dans «Phédon», un personnage parmi d'autres - le protagoniste - mesure à la façon de percevoir la route ce qui le différencie des couples d'amoureux:

Leur route qu'ils croyaient droite paraissait circulaire au jeune garçon couché au centre de l'avenir. (FX 1104)

Du chemin à sens unique on tombe dans le cercle qui, pour être une forme de la perfection, n'enferme pas moins dans la solitude. Sa circularité ramènerait le voyageur à son point de départ s'il n'était, dès ce moment, fixé au centre, c'est-à-dire au seul point du cercle qui ne bouge jamais. D'ailleurs, à cet endroit du texte, Phédon n'est pas encore passé par son abîme à lui. Quelqu'un, alors, lui enseignera l'humilité: il s'agit de Socrate, le maître de Phédon, qui tient le contrôle de sa vie par une parfaite conscience de soi; sa mort «prolongeait sa route vers une vie éternelle» (FX 1110); sa domination va jusqu'à l'infini. Mais la route, pour ce personnage qui a su construire son destin, renvoie aussi à autre chose; il refuse l'occasion de fuite que lui offre Criton:

Le riche Criton geignait, indigné que le maître ne lui eût pas permis de tracer vers la fuite un chemin pavé d'or (FX 1110),

<sup>18</sup> Elle est pourtant consciente, pour une part, du destin commun de l'humanité, et ce sentiment est confié à une des premières pensées: «Solitude... Je ne crois pas comme ils croient, je ne vis pas comme ils vivent, je n'aime pas comme ils aiment... Je mourrai comme ils meurent» (FX 1051).

parce que cela aurait signifié dévier de la route qu'il s'était volontairement construite; sur le point de mourir: «sans doute, ce sage comprenait-il que la seule raison d'être de ces allées du Discours, qu'il avait inlassablement parcourues toute sa vie, est de mener jusqu'au bord du silence où bat le cœur des dieux.» (FX 1110-1111). Le destin de Socrate est de justifier ce discours par le silence auquel il aboutit, parce que ce silence «où bat le cœur des dieux» révèle une vie, voire une affectivité surhumaines. J'aurai l'occasion d'en reparler. Qu'il soit suffisant, pour l'heure, de remarquer la nécessité du silence pour écouter un rythme divin que le texte s'attache à remettre en mouvement.

## 6.2 La réversibilité des contraires

On a vu que le champ sémantique de la route conduit indirectement aux voies contraires à une destination préétablie; cette symbolisation étant renforcée par un schématisme de l'œuvre qui opère la réversibilité d'analogismes à signification opposée. Or, effacer les contradictions signifie mettre sérieusement en doute l'équilibre de cet univers que le texte commence à esquisser: en effet, dans un organisme vivant, en transformation perpétuelle, l'équilibre est assuré par la polarité des contraires qui a une fonction stabilisatrice et constitue la base de l'harmonie du monde<sup>19</sup>. Mais le monde qui est présenté au début de l'œuvre étale une dissonance totale: la réversibilité des éléments opposés ne fait que détraquer les points fermes de cet univers.

Or, cette confusion des contraires, qui pousse à l'extrême des situations présentées comme sans issue, est encore une caractéristique saillante du premier récit de *Feux*: «Phèdre ou le désespoir». Dès le début, on dit que Phèdre désire fuir de «ce milieu où l'innocence est un crime» (FX 1053). Démarche positive qui semble l'éloigner de la faute. Mais à la fin, après avoir constaté l'incapacité d'y échapper, la criminalisation de son destin se transforme en innocentement de sa faute inévitable, et «elle rejoint le palais familial où la faute est une innocence.» (FX 1055). Cet effacement des contraires constaté sur elle-même lui permet d'accuser Hippolyte de son crime. Ce n'est pas une incongruence que, dans ces polarités tournoyantes, le profil du jeune homme évoque pour elle «la hache à deux tranchants» (FX 1053): ce symbole de la faculté de discerner les contraires est totalement étranger au monde de Phèdre; il s'harmonise à une figure d'homme qui s'érige en rempart contre le renversement des valeurs que cherche Phèdre pour apprivoiser son destin.

À la fin, son parcours est accompli malgré elle, et il ne lui reste qu'à confondre une dernière fois ce qui est incompatible:

Elle a le droit de le [Hippolyte] rendre responsable de son crime, de son immortalité suspecte sur les lèvres des poètes qui se serviront d'elle pour exprimer leurs aspirations à l'inceste, comme le chauffeur qui gît sur la route, le crâne fracassé, peut accuser l'arbre auquel il est allé se buter. Comme toute victime, il fut son bourreau. (FX 1055).

---

<sup>19</sup> Voir H. TUZET, *Le Cosmos et l'Imagination*, Paris, Corti, 1965, p.45.

L'éphémère frontière entre la cause et l'effet s'estompe. Cet analogisme ne manque pas de rappeler la fonction structurante de l'inversion dans *Le Coup de Grâce*, qui était un moyen pour Éric de s'innocenter. C'est un peu ce qui se passe chez Phèdre, et en même temps c'est une tentative d'uniformiser tout amour sous l'atmosphère sombre d'un destin de faute. Le fait que «Phèdre ou le désespoir» ouvre la série des récits mythiques lui confère une valeur emblématique. Le lecteur sait d'avance qu'il s'agit d'un amour malheureux, inévitable et marqué par le sceau du destin; imposé comme archétype d'une pulsion de la nature humaine, le crime de Phèdre ouvre une voie sur l'universel. Remarquons que le mythe opère à deux niveaux, puisqu'il ne manque pas de sortir du texte en se projetant sur toutes ses réécritures futures. Encore faut-il souligner cette vue qui pervertit le rapport de cause à effet. Refusant d'être la cause de la mort d'Hippolyte, Phèdre accepte finalement cette fatalité qu'elle a vainement cherché à contourner: l'inversion joue encore un rôle dans le final du récit, dans l'acceptation paradoxale de ce que Phèdre voulait esquiver au début.

En vertu de l'inversion, tout se change en son contraire pour que rien ne paraisse changer. Et alors tout paradoxe se réduit. L'affirmation de l'auteur:

Je ne serai jamais vaincue. Je ne le serai qu'à force de vaincre. (FX 1057)

tire son sens du rôle de la fatalité, mais constitue une illustration extrême de la coïncidence des contraires qui revient constamment dans toute la première partie de l'œuvre. Mais quel sens donner à cette affirmation spécifique? S'il faut la faire interagir avec l'atmosphère esquissée par «Phèdre ou le désespoir», il est évident que l'auteur partage cette opposition de la volonté au destin; toute tentative de l'entraver ne peut qu'échouer, Phèdre *dixit*. Tout paradoxal qu'il est, cet analogisme tiré d'un champ sémantique assez rare dans le texte, la lutte, ouvre la voie vers une positivité qui est plus qu'une simple acceptation d'un destin, dans la mesure où elle en annonce l'appriivoisement. Ce qu'on affirme d'emblée dans les pensées, c'est que seule l'acceptation préalable de son propre sort peut en permettre le dépassement, peut consentir à la volonté d'esquiver des dangers connus. Limité à une pensée initiale et avec les implications qui ont été mises en évidence, ce mécanisme ne se manifestera plus dans les pages du journal. Il ne faudra le chercher que dans d'autres récits, où ce même schéma, apparente coïncidence de contraires qui n'est pas une conciliation mais une confusion, masque une opposition irréductible accentuée par le chiasme, comme dans «Achille ou le mensonge»:

Achille et Déidamie se haïssaient comme ceux qui s'aiment; Misandre et Achille s'aimaient comme ceux qui se haïssent. (FX 1060);

la finesse de l'écriture se manifeste à travers le double chiasme des noms et des similitudes oxymoriques. L'amour masqué entre Achille et Misandre se dévoile aussitôt grâce à des analogismes qui évoquent une parenté:

Cette ennemie musclée devenait pour Achille l'équivalent d'un frère; ce rival délicieux attendrissait Misandre comme une espèce de sœur. (*Ibid.*)

On peut remarquer que le travestissement d'Achille en femme se répercute sur Misandre qui s'en trouve virilisée.

L'identité des contraires qui se manifeste le plus souvent dans les débuts de récits, pour symboliser l'amorce d'un déséquilibre, ne manque pas de se manifester également dans leur dénouement; mais alors elle devient simple inversion, retournement d'une donnée en son contraire: ce qui permet de constater la différence entre ces analogismes et les précédents c'est

que l'inversion ne sous-tend plus la confusion, la dissonance, mais une valorisation; c'est le cas d'Antigone ensevelie dans la tombe de sa famille comme punition pour avoir enterré son frère. Présupposant que son histoire est connue, Yourcenar condense la punition de Créon en ces termes laconiques et pourtant riches de résonances infinies. Elle relit le mythe en attribuant à Antigone la capacité de renverser le mauvais sort et, en effet:

Créon la rejette à l'égout, aux catacombes. Elle retourne au pays des sources,  
des trésors, des germes. (FX 1078)

C'est dans ce récit et à ce moment-là que l'auteur symbolise le passage à la positivité dans l'adhésion à son propre destin: Antigone est rejetée, un destin adverse la poursuit, mais elle sait le dominer à travers l'acceptation; ainsi le rejet devient exil volontaire et elle transforme la pourriture en germination, la stérilité de la mort en promesse de vie.

Dans «Léna ou le secret» aussi, on confie à un chiasme les deux sentiments-clé qui informent le récit, l'orgueil et l'amour:

l'orgueil de Léna, qui était encore de l'amour, pensait les plaies de son amour,  
qui était encore de l'orgueil. (FX 1082-1083)

On verra au moment venu ce que peut cet orgueil-amour pour celle qui n'est présentée que comme une servante. Mais, déjà, on peut en avoir une anticipation grâce à deux métaphores *in absentia*: elles forment un chiasme très intense que l'on pourrait schématiser de la sorte:

comparant	antonyme
-----	X -----
antonyme	comparant

On menace cette flamme du supplice de l'eau; on parle d'infliger le supplice  
du feu à cette source. (FX 1088)

Les deux antonymes (eau, feu) ont en commun la même généralité sémantique propre aux éléments; ils s'opposent aux comparants (flamme, source) qui possèdent à un degré majeur, par rapport à leurs antonymes, la connotation du mouvement, du jaillissement, de la vie en somme. Il n'est pas besoin de dire que cette flamme, cette source renvoient évidemment à Léna. Symboliquement, bien que son geste soit un refus, une immobilité, elle possède la force du mouvement à laquelle la stabilité des éléments ne peut faire barrière. C'est toute une révolte que ce silence exprime. Mais ce qui complique ultérieurement cette image c'est que les deux métaphores s'excluent l'une l'autre; en se juxtaposant, une troisième figure s'enchaîne: l'oxymore. Cette image montre bien qu'il n'est pas du tout malséant de parler de figuration baroque à propos de *Feux*; mais l'excès d'expressivité apparaît dans le contenu de l'image, ce qui permet automatiquement une grande concision du message. Flamme et source en même temps, Léna est finalement élevée à la dignité de personnage: son geste rehausse son orgueil, et affirme l'inaltérabilité de la passion qui l'anime et qui finalement se dirige vers sa propre personne. Mais ces analogismes se limiteraient au microcontexte, si le champ sémantique auquel ils renvoient ne les opposait radicalement à l'atmosphère onirique créée dans tout le reste du récit, où des images de mort et de mythe foisonnent. C'est, en quelque sorte, et paradoxalement, une affirmation de vie, un retour à la vie de la part de Léna, d'autant plus définitif qu'un miroir lexical en redouble la vérité.

On rencontre des concepts abstraits de même ordre avec Marie-Madeleine: elle aussi a expérimenté la coïncidence des contraires lorsque, convertie par la détresse du Christ, elle a «accepté la pureté comme une pire perversion» (FX 1096)<sup>20</sup>. Évolution annoncée dans son acceptation de la «sagesse comme [d']une débauche de plus» (FX 1094) que lui enseigna un philosophe grec. Dans ce cas, c'est en faisant coïncider ces concepts contraires que la figure de Marie-Madeleine reste la Pécheresse.

Et c'est encore le cas de Sappho qui, après sa tentative de suicide, «est repêchée des profondeurs du ciel» (FX 1133): l'oxymore exprime la coïncidence entre l'abîme maritime, métaphore de la chute, et la renaissance involontaire à la vie.

Ce champ sémantique subit une évolution qui se manifeste au niveau de chaque récit et dans le texte tout entier. D'un côté, que l'on pourrait définir le versant de la vision du monde, cela implique qu'il faut nier à cet univers la vivacité de la différence et le plonger dans l'immobilité de la mort. Mais ramener les contraires à l'identique, c'est, au niveau personnel, se mettre en condition d'accepter même ce qui paraît en conflit avec ses propres souhaits, ce qui implique une domination de son destin à travers l'acceptation. Il n'est plus question, donc, d'univers immobile. Mais un autre groupe d'analogismes, caractéristique de l'univers imaginaire de Yourcenar, ajoute une nuance ultérieure à la prometteuse richesse du texte.

### 6.2.1 Mort et naissance

Ce n'est peut-être pas sans raison qu'une forme absolue de coïncidence des contraires, qui est une des constantes de l'univers imaginaire yourcenarien, se présente de façon particulièrement abondante dans cette œuvre et par deux fois dans le récit de Phèdre; il s'agit de la coïncidence entre la mort et la naissance:

À chaque instant, elle crée Hippolyte; son amour est bien un inceste; elle ne peut tuer ce garçon sans une espèce d'infanticide. (FX 1054)

Son insertion dans ce récit introduit une nuance importante qui l'éloigne de la forme canonique que l'image possède normalement: la dialectique naissance-mort évolue vers la création-destruction. Le noyau de l'analogisme se déplace de l'acte même de naissance et de mort vers une focalisation sur le sujet qui donne et ôte la vie. Phèdre joue donc un rôle démiurgique qui oscille entre ce jeune homme et son propre espoir malsain; la formule utilise le paradoxe pour dérégler la structure de l'inceste, puisque l'absence de Thésée implique la dénégaration de l'inceste; le tout sur un fond de gestation moralement monstrueuse:

Débarrassée de Thésée, elle porte son espérance comme une honteuse grossesse posthume. (*Ibid.*)

---

<sup>20</sup> Voir aussi, toujours dans le même registre, l'affirmation de Phédon: «la sagesse aux yeux des débauchés est le délire suprême» (FX 1108).

La source racinienne de cette Phèdre, si elle est confirmée dans plusieurs passages<sup>21</sup>, ne manque pas de subir d'importantes transformations sous la plume de Yourcenar: en fait ce récit n'a, au fond, qu'un seul personnage qui est Phèdre elle-même, et non parce que les autres n'ont pas le droit de parole; Hippolyte, Aricie, voire le monstre marin<sup>22</sup> sont ses propres créations, ou plutôt des parties de sa personnalité complexe. Marguerite Yourcenar pousse aussi loin que possible la présence écrasante de Phèdre sur les autres personnages, ce qui était, à un moindre degré, déjà une donnée de la *Phèdre* racinienne. Remarquons que dans celle-ci il était également possible de voir le monstre marin comme une extériorisation baroque du désir monstrueux de la protagoniste<sup>23</sup>; mais c'est dans le récit yourcenarien que le mécanisme d'identification est porté à ses extrêmes conséquences: l'existence de Phèdre sature celle des autres personnages du drame.

Sa création est une destruction parce que, dans l'atmosphère sombre de la fatalité, chaque naissance se convertit en mort. Malgré le recours constant aux mythes, la mort est loin de s'insérer dans une temporalité cyclique. Ce n'est que petit à petit, et de façon bien discrète, que le déterminisme naturel conduisant de la naissance à la mort subit une inversion. D'autres analogismes du même champ sémantique vont dans le même sens: ainsi les Amazones, dans «Patrocle ou le destin», «enfant[ent] la mort par la brèche des blessures.» (FX 1071). L'image condense en elle l'essence de la féminité avec des termes militaires qui seraient plutôt l'apanage d'un monde masculin, et annonce l'androgynie de Penthésilée. Cette profondeur de la féminité qui donne pouvoir d'enfantement se trouve presque toujours dénaturée chez Yourcenar, et c'est du reniement de la mère que naissent les associations amour-mort et mort-enfantement. D'Étéocle et de Polynice on dit qu'ils sont «enveloppés dans le crime comme dans une même membrane» (FX 1077): les jumeaux naissent de la même membrane comme du crime naît la mort. Mais c'est peut-être aller trop loin dans l'explicitation du parallélisme: on risque ainsi d'en assourdir le retentissement. Plus féconde est la constatation que jusqu'ici, c'est-à-dire dans la première moitié de l'œuvre, la coïncidence naissance-mort penche vers le deuxième terme de la comparaison, comme si, en creusant plus à fond le côté négatif de la réversibilité des contraires, on choisissait de représenter l'aspect chaotique du monde.

Toutefois, deux exceptions significatives à la règle renversent ce mouvement jusqu'ici esquissé vers la mort: elles se trouvent, évidemment, dans la deuxième moitié de l'œuvre. Dans «Marie-Madeleine ou le Salut», Lazare naît de sa propre mort:

ce mort emmailloté de bandelettes, faisant ses premiers pas sur le seuil de sa tombe, était presque notre enfant. (FX 1096)

Dans cette métaphore très dense, les sèmes aussi bien de la mort que de la naissance sont combinés dans les mêmes signes verbaux: Lazare est emmailloté de bandelettes comme une momie, et le seuil de sa tombe signale certes le début de sa mort, mais la charge sémantique de ces mots, marqués négativement au début de la phrase («ce mort»), se change en son contraire sous l'influence rétrospective que projette sur cette même phrase sa clause («notre

<sup>21</sup> Preuve irréfutable de la source théâtrale du récit: la référence explicite à «la grande scène du troisième acte» (FX 1055). Plus discrète la preuve fournie par telle phrase, comme: «elle forge de toutes pièces l'inexistante Aricie» (FX 1054), qui fait référence au fait que ce personnage n'existe pas dans la pièce d'Euripide.

<sup>22</sup> En effet elle parle d'Hippolyte comme du «jeune homme défiguré par ses morsures de fauve» (FX 1055), où le possessif renvoie à Phèdre elle-même.

<sup>23</sup> Voir, à ce propos, la fascinante analyse de cette œuvre que F. ORLANDO propose dans sa *Lettura Freudiana della «Phèdre»*, cit.



enfant»). Les bandelettes deviennent maillot, et la tombe le lieu des premiers pas, le seuil de la nouvelle vie.

Socrate, enfin, dans «Phédon ou le Vertige», en choisissant le moment de son départ, *donne vie à sa mort*: sa mort est «née de lui comme une fille dévouée qui viendrait le border dans son lit à la tombée du soir.» (FX 1110). Remarquons que le sens de cette similitude procède de la vie à la mort, comme les précédentes, mais les connotations positives qui caractérisent l'image (douceur, tendresse et dévouement, atmosphère calfeutrée du crépuscule) obligent à la ranger à part. Avec cet analogisme, de forme aussi euphémique que possible, il faut interpréter différemment ce qu'une donnée biographique (la mort de Fernande à la naissance de la petite Marguerite) semble avoir établi en règle dans la critique yourcenarienne: que la naissance soit une mort. Ici, au contraire, les termes de l'identification sont renversés: si la mort naît de lui, elle revêt l'aspect d'un nouveau-né, par le caractère volontaire de la mort de Socrate: «la mort, pour [le] tuer [a eu] besoin de [sa] complicité» (FX 1057)<sup>24</sup>. Si elle reste l'exécution d'un ordre, elle ne manque pas d'être acceptée: «Cette mort assez solide pour durer quelques siècles autour de son souvenir s'insérerait dans la suite d'actes bons qu'avait été sa vie, et prolongeait sa route vers une vie éternelle.» (FX 1110). Toute cette page, qui dit la décision suicidaire de Socrate, génère une impression d'harmonie paisible («paisible mort») qui naît de l'acceptation sereine de la fin de la vie: la mort est insérée dans l'ordre des choses. Ce changement de direction doit-il être attribué à l'évolution des récits qui, inaugurés avec le plus sombre pessimisme, se chargent ensuite de véhiculer une signification globale plus positive? La question n'est pas anodine puisque, entre autre, sa réponse implique une possible convergence entre le journal et les récits dont les analogismes initiaux se rangent dans des positions antithétiques<sup>25</sup>. Je ne me presserai pas toutefois de donner une réponse qui risque de paraître injustifiée à ce stade de l'analyse.

### 6.3 La multiplication des visages

Si, d'entrée de jeu, on présente un monde aux routes brouillées, où les contraires coïncident, il convient de se demander à quoi peut servir un autre mécanisme qui s'étend à l'œuvre entière: la multiplication des visages. La multiplication, dans le cas présent, est dissémination, c'est le désir - ou nécessité, obligation - de se voir dans autrui pour diluer sa douleur, pour chercher des alliés contre le malheur. C'est un besoin exprimé en termes de narcissisme. Cette multiplication se structure souvent dans un univers chiasmique, où les choses semblent ce qu'elles sont et, en même temps, leur exact contraire. Mais la multiplication est l'écho d'une autre inquiétude liée à la perception angoissée du réel.

<sup>24</sup> L'admiration de l'auteur pour Socrate au fil du récit «Phédon ou le Vertige» est clairement perceptible. Je n'oserais toutefois pas lire cette admiration comme une volonté d'identification. Je me limiterai plutôt à souligner la présence du rôle de la volonté dans Socrate et dans l'auteur, ce qui rend plus plausible l'attribution hasardeuse à Socrate de cette citation tirée des pensées.

<sup>25</sup> On le verra plus loin.

Il n'y a pas de raison, on l'a vu, pour ne pas céder à la tentation d'appeler ce «je» énigmatique un avatar aliénant de l'auteur, autant de multiplications d'un même visage<sup>26</sup>, un peu comme Marie-Madeleine qui se laisse modeler par ses clients-amants:

chaque coup, chaque baiser me modelaient un visage, une gorge, un corps différent de celui que mon ami [Jean] n'avait pas caressé. (FX 1094).

Ou bien, sous une forme différente qui est dans un sens contraire à la précédente, c'est encore le cas de Socrate dont «le corps quasi grotesque où le destin avait logé son âme n'était plus qu'une des formes, pas plus précieuse que d'autres, du Socrate infini.» (FX 1109) La multiplication de Marie-Madeleine n'est peut-être pas éparpillement, encore que la citation le fasse penser, mais il est certain que pour Socrate, il s'agit d'une universalisation, d'une dilatation infinie. Les deux mouvements de la dispersion et de la dilatation, de valence contraire bien qu'analogues dans leur direction vers l'extérieur, vers le hors-soi, rapportés à la personnalité unique dont ils émanent (le «je»), ne cessent d'être complémentaires, également nécessaires à l'exhaustivité des descriptions de la passion qui est un des buts de *Feux*. Encore faut-il dire que ce champ sémantique suit le même schéma de l'avalissement à la valorisation que l'on a rencontré jusqu'ici, si l'on peut constater le passage de la dispersion à la dilatation, qui est une coïncidence avec les formes multiples de l'univers.

### 6.3.1 Achille, Patrocle et le travestissement

Je ne suis certes pas la première à le remarquer: ce qui caractérise «Achille ou le mensonge», c'est le travestissement, le masque, qui devient parfois renversement des signes. Dès l'arrivée du héros dans l'île, et donc au début du récit, une atmosphère sombre enveloppe l'existence et le rythme en devient lent, presque fatigué. Le mensonge qu'avoue le titre investit tout, dans un tourbillon baroque d'apparences et de réalités, de tromperies et de vérités:

Le jour n'était plus le jour, mais le masque blond posé sur les ténèbres; (FX 1059).

Et dans cette atmosphère de déguisement l'inversion masculin-féminin et son réciproque priment:

les seins de femmes devenaient des cuirasses sur des gorges de soldats. (*Ibid*).

C'est avant la découverte finale que le travestissement touche le fond: la féminisation va coïncider avec un avalissement progressif de la figure du guerrier; déjà, Thersite «avait l'air d'un roi qui par lésine se serait fait son propre bouffon.» (FX 1061); mais dans le palais aussi tout change de signe:

<sup>26</sup> C. BIONDI, dans *Neuf mythes pour une passion*, «Bulletin S.I.E.Y.», 5, (nov. 1989), pp. 27-33 analyse de façon pénétrante cette tentative de l'écrivain de «se connaître et de se définir sans complaisance et sans ambiguïté, non seulement en tant qu'individu, mais aussi en tant qu'être humain par rapport aux autres et au monde» à travers les personnages de ses mythes qui vont constituer «les régions de son labyrinthe intérieur» (p. 32).

les casques maniés par les six mains fardées rappelaient ceux dont se servent les coiffeurs; les ceinturons amollis se changeaient en ceintures; dans les bras de Déidamie, un bouclier rond avait l'air d'un berceau. Comme si le déguisement était un mauvais sort auquel rien n'échappait dans l'île, l'or devenait du vermeil, les marins des travestis, les deux rois des colporteurs. (FX 1061).

Il est important de remarquer dans quel sens va la réécriture de Marguerite Yourcenar: dans le mythe classique, Ulysse s'était simplement travesti pour pénétrer plus facilement dans la forteresse de Lycomède. Ici, on présente le travestissement comme l'effet d'un trouble, d'un charme jeté sur l'île, sans aucune intention de la part des visiteurs. C'est comme si on voulait souligner le rôle du destin, qui s'oppose à la volonté de l'individu, englobant surtout ce qui devrait y échapper le plus sûrement: la séduction. Toutefois, un aphorisme de l'auteur qui suit cette légende et qui se range dans le même champ sémantique, semble être là pour corriger cette impression, ou plutôt pour mettre en garde contre certains leurres:

Celui qui prête à la Fatalité on ne sait quel beau masque tragique ne connaît d'elle que ses déguisements de théâtre. (FX 1065).

On perçoit, au fil de la métaphore, une rébellion au destin tragique, une volonté de démasquer ce qui se déguise, pour le placer sous un jour plus propice. C'est la volonté de lire, dans ce qu'on perçoit de prime abord comme malheureux, une intention positive (qui est évidente surtout à travers la continuation de la pensée). Mais, pour l'instant, il n'est pas permis d'en dire davantage; la suite éclaircira ce mouvement à peine ébauché.

Il reste à souligner que l'inversion disparaît de la fin d'«Achille ou le mensonge», où l'atmosphère devient plus aérée: un courant de fraîcheur la traverse, en même temps que la lenteur disparaît pour laisser la place à un rythme ternaire qui monte en progression et trouve son comble dans la mythification de ce héros à moitié homme. On pourrait donc dire que le travestissement continue, mais change de signe: avilissant au début, il répond ensuite à la glorification du héros qui a choisi d'être tel:

Achille [...] roula comme une grenade, fila comme une flèche, vola comme une Victoire; (FX 1063).

On sent, derrière cette triple similitude que l'allitération transforme en accord, le retentissement de l'épithète homérique: *pòdas okys*.

Un bond hissa sur l'arrière du vaisseau de haut bord cette fille échevelée [Achille] en qui naissait un dieu. (FX 1064)

Les matelots [...] saluèrent de jurons émerveillés l'arrivée de la Victoire. (*Ibid*)

À la fin donc, Achille est devenu «invulnérable» (FX 1063) grâce aux épreuves initiatiques qu'il a traversées: le travestissement et l'hermaphroditisme.

Le chemin de l'inversion et des doubles conduit, dans ce récit, au refus des ersatz, au profit de l'authenticité sans masques. Le masque est la négation de la vie et cela est d'autant plus sensible dans cette métaphore, concernant Penthésilée tombée sous les coups enragés d'Achille, en vertu de la connotation affective qui la véhicule:

La visière levée découvrit, au lieu d'un visage, un masque aux yeux aveugles  
que les baisers n'atteignaient plus. (FX 1072)

Malgré l'amertume du meurtre redoublé, dans ce récit, l'image introduit une positivité absente jusqu'à ce moment. En effet, associer le masque, qui est fixe et inexpressif, non pas à la vie mais à la mort est, au fond, un parcours optimiste qui atteste un effort de remontée régulièrement présent tout au long du recueil.

À la fin du texte, Sappho s'enfuit de l'image fautive de Phaon qui n'est «qu'un substitut de la belle nymphe absente;» (FX 1132), peut-être moins parce qu'il n'est pas Attys, tout en la rappelant, que parce qu'il ne sait pas être lui-même.

«Patrocle ou le destin» se présente comme le prolongement du récit qui le précède et non seulement parce que les personnages qui l'animent sont les mêmes, mais surtout parce que les analogismes de l'inversion sont repris au début. Ceux-ci ouvrent le récit comme s'il s'agissait d'en définir préalablement l'atmosphère: «Les tours ressemblaient à des rochers, au pied de montagnes qui ressemblaient à des tours.» (FX 1069); «Le sang collait, comme du fard, aux joues méconnaissables des cadavres; Hélène peignait sa bouche de vampire d'un fard qui faisait penser à du sang.» (*Ibid*). Le renversement, le chiasme, créent une réciprocité dans ces similitudes<sup>27</sup> qui rendent compte également de ce que cette dualité implique ici d'effort vers l'unité, attestant néanmoins qu'on n'y aboutit pas. Deux similitudes inversées impliquent en effet que l'image ne se stabilise pas, qu'elle ne se referme que sur sa dualité.

Coïncidence de mécanisme, coïncidence de l'atmosphère sombre, avec, néanmoins, un trait différent dans ce récit: l'immobilité, l'inertie, l'indécision<sup>28</sup>. Dans cette atmosphère surchargée d'ambiguïté, l'inversion est dans le regard d'Achille, qui ne sait plus voir le monde que dans une perspective de mort. Ainsi les vivants deviennent de simples abstractions; et, par contraste nécessaire, c'est donc l'absence qui se concrétise, voire s'alourdit.

#### 6.4 La pierre et le métal

La pierre fixe le mythe. Elle accomplit le passage de la réalité à sa représentation, la métamorphose de la chair à l'icône. C'est comme si le corps n'était véritablement saisi qu'à travers sa pétrification. Mais la préférence pour la pierre dénonce aussi une attitude envers le monde: c'est se laisser envahir, dominer par la puissance granitique qui, pour empêcher la mobilité vitale, n'assure pas moins la stabilité des points que les débuts chaotiques avaient fait basculer. Dans le troisième récit, la mort est le corollaire nécessaire à la traduction de cette pseudo-fermeté, puisque c'est à travers la mort que l'image de Patrocle est fixée. Même dans les pensées, la minéralisation se présente corrélée à la mort, mais celle-ci retombe sur l'auteur,

<sup>27</sup> Ces chiasmes plongent dans l'indéfini une situation ambiguë qui n'est ni guerre ni paix, à la frontière entre la mort et la vie, comme on le dit un peu plus bas, et cela a une fonction propédeutique à la présentation de l'état d'âme d'Achille tiraillé entre l'appel vers le règne des morts où gît Patrocle, qui lui semble la seule vie possible, et la vie qui continue malgré la mort de son compagnon et qui a, pour lui, le goût de la tombe. La similitude du lieu aux «puantes régions de marécage» (FX 1069) parfait cet encadrement de la négation de toute certitude où plonge Achille.

<sup>28</sup> «Une nuit, ou plutôt un jour imprécis tombait sur la plaine: on n'aurait pu dire en quel sens se dirigeait le crépuscule.» (FX 1069).

la condensation de la présence de l'aimé devenant poids écrasant, immobilité mortelle, avec pour seul mouvement la chute et, pour la victime, l'écrasement<sup>29</sup>:

Présent, [ta figure] se condense; tu atteins aux concentrations des métaux les plus lourds, de l'iridium, du mercure. Je meurs de ce poids quand il me tombe sur le cœur. (FX 1051).

De la phrase qui clôt la citation, émerge l'alanguissement qui l'a probablement inspirée, mais cette mort est moins une négation de la vie que la fin d'un mouvement qui disperse et qui coïncidait avec l'absence de l'aimé. Ce qui fait le charme de l'image, ce sont les implications opposées qui convergent en elle: d'un côté l'auteur tend à s'effacer derrière, ou mieux à disparaître dans la figure imposante de son amant qui sera l'objet de plusieurs analogismes d'autres types. Cette pensée répond parfaitement au ton qui ouvre le livre: «J'espère que ce livre ne sera jamais lu», souhait de l'auteur qui tente de se dérober au regard indiscret de tout lecteur penché sur son 'cœur mis à nu'. Mais de l'autre, l'effet de cette mort c'est qu'elle fait participer la mourante de cette fixité qu'elle retrouve dans son amant. C'est, au fond, le désir inavoué et hautement improbable d'une immobilité éternelle dans le dernier embrassement. La pétrification du cœur, en tant que centre qui est, pour cette raison même, traditionnellement sacralisé<sup>30</sup>, ignore pour l'instant son mouvement rythmique. Mais la pierre conduira à d'autres transformations, donnant un sens à ce monde immobile que déjà la négation de la dialectique des contraires assurait, même s'il rappelle de près la mort en vie.

#### 6.4.1 Un destin de pierre: Patrocle

La pierre et le métal tracent le sillon d'un destin dans la figure de Patrocle: dans «Achille ou le mensonge», déjà, il est à trois reprises identifié à «une épée nue», une «vivante épée» dont Achille, dans son élan, saisit «entre ses mains la dure tête ciselée comme le pommeau d'un glaive» (FX 1061). Mais là, l'aspect métallique de Patrocle n'était que le seul moyen d'intéresser Achille aux armes. Obéissant au mécanisme de l'inversion qui l'empêche de répondre à cet appel instinctif, ce dernier se réveille à la vue de Patrocle qui, par conséquent, est transfiguré en symbole militaire. Remarquons néanmoins la très forte ambivalence de cette figure, capable de rendre ses aspirations viriles à Achille, tout en le poussant vers une voie qui ne fait que le féminiser encore plus: on relègue au domaine de l'inconscient cet élan qui fait «de son geste [vers Patrocle] un transport d'amoureuse» (*Ibid.*). Toutefois, plus encore qu'un symbole phallique, qui joue un rôle dans ce contexte d'amour discret, l'épée privilégie sa connotation d'arme offensive: Achille en sera blessé; mais, de cette blessure qui pourrait être mortelle, naît sa vie héroïque. C'est le salut par la douleur dont le texte présente les nombreuses et discrètes variations. Au début de sa vie de héros, un miroir qui reflète son destin rassemble ses aspects futurs qui sont présentés en ordre inverse, dans une sorte de *hysteron proteron*: ainsi «sa pâleur de marbre» (FX 1063) présentée en premier, est la dernière des trois étapes de son destin: «ses cheveux ondoiyants comme la crinière d'un

<sup>29</sup> Qui renouvelle le cliché: 'avoir un poids sur le cœur'.

<sup>30</sup> Voir H. TUZET, op. cit., p.25.

casque» (Achille guerrier) et «son fard mêlé de pleurs collant à ses joues comme le sang d'un blessé» (Achille travesti) la précèdent en ordre chronologique. Mais l'utilisation de cette figure dénonce une priorité: à travers la mort, Achille est fixé dans l'éternel.

D'une présence inquiétante dans un récit qui ne le voyait pas protagoniste, ce n'est qu'après sa mort que l'image de Patrocle se parachève: dans «Patrocle ou le destin» la nature de son sort est perçue, rétrospectivement, dans son identification à la pierre:

sa pâleur, ses épaules rigides, un rien remontées, ses mains toujours un peu froides, le poids de son corps croulant dans le sommeil avec une densité de pierre acquéraient enfin leur plein sens d'attributs posthumes, comme si Patrocle n'avait été vivant qu'une ébauche de cadavre. (FX 1070)

La pierre est donc, tout d'abord, l'autre terme de l'inversion: si, pour Achille, le monde devient immatériel, l'image de l'ami disparu peut acquérir le poids que son souvenir lui confère. Et c'est bien sûr une création qui pourrait lui appartenir puisqu'il «enviait Hector d'avoir achevé ce chef-d'œuvre;» (FX 1070): la mort de Patrocle, ce qui lui a permis d'être accompli, achevé, est une fixation dans l'éternel comparable à une œuvre d'art<sup>31</sup>.

Comme Patrocle est figé dans la pierre, Penthésilée, qui en reproduit l'image par une étonnante ressemblance, participe de sa dureté: définie comme le «dur noyau de cette pulpe nue» (FX 1071) (à savoir le triomphe charnel de l'ensemble des Amazones) elle, vivante, troque une fixité pour l'autre: celle du minéral (la pierre), pour celle du minéral (l'or):

Carapacée, casquée, masquée d'or, cette Furie minérale ne gardait d'humain que ses cheveux et sa voix, mais ses cheveux étaient d'or, de l'or sonnait dans cette voix pure. (FX 1071)

Dans cette fixité essentielle, seule la carapace extérieure de l'armure peut bouger: «l'armure de l'Amazone changeait de forme avec les siècles» (FX 1072), comme si on voulait souligner qu'elle-même demeure inchangée, «cadavre d'or.» (*Ibid.*)

Un peu plus loin, combinant la dureté du minéral à la consécration religieuse, Achille se confronte à Penthésilée, «ce métal qui contenait une hostie» (*Ibid.*). La dureté donne corps au mythe, mais la nuance se fait plus fine si on évoque une remarque de Yourcenar elle-même qui voit dans la pierre [«le marbre»], quelque chose qui «fait partie de l'atmosphère et du paysage, tandis que le métal extrait, façonné de main d'homme, garde une dure valeur de signe humain»<sup>32</sup>. Ainsi la subtile variation symbolique différencie ces deux êtres tout en sauvegardant leur similarité. On revient, *mutatis mutandis*, à l'antagonisme qui opposait la forêt au chemin doté de poteaux indicateurs, le lieu naturel à l'artifice: le monde masculin et le monde féminin s'opposent soigneusement l'un à l'autre, comme nature et culture; mais comme nature et culture ils gardent une complémentarité qui les rend difficilement séparables.

Le sème de la dureté est destiné à évoluer au cours des différentes utilisations que l'auteur en fera dans l'œuvre. Je me limiterai, pour l'instant, à souligner que, dans les pensées aussi, le marbre est image, et l'image se fixe volontiers en aspect divin. Le minéral est le

<sup>31</sup> Rappelons que l'empereur Hadrien utilise la même image en se référant au suicide d'Antinoüs qu'il définit un «singulier chef-d'œuvre» (OeR, p.420). C'est une constante de l'univers imaginaire de Marguerite Yourcenar que cette identification entre la mort et l'œuvre d'art; grâce à elles, la temporalité est dominée puisqu'elles s'opposent au temps destructeur.

<sup>32</sup> Remarque qu'elle fait en commentant les tableaux de Poussin dans «Une exposition de Poussin à New York», *En Pèlerin et en étranger*, cit., p.74.

matériau d'élection pour la construction du mythe. En effet il se peut que ce figement dans la pierre ou le métal soit un premier degré vers la déshumanisation. Mais par ce mot on entend moins une perte des caractéristiques humaines, que l'acquisition d'attributs surhumains. C'est comme une épuration, une élection de ce qu'il y a d'éternel dans l'homme pour mettre à l'écart cette partie périssable qui ne cesse de le guetter. Dans la première moitié de *Feux*, cet effort constant se lit dans le sentiment d'angoisse qui s'exprime à chaque page. Toutefois, tout doucement, l'immobilité de la pierre perd sa rigueur pour s'approprier du mythe, parce que c'est par le mythe qu'on échappe véritablement au temps, mais quels mythes?

### 6.5 De la pierre au mythe

La pierre et le métal donnent donc corps et consistance à une fixité qui, dans *Feux*, évolue vers la mythification: c'est une forme inconsciente de transgression d'une tendance de notre culture contemporaine, si l'on en croit René Girard<sup>33</sup>, pour lequel c'est l'inaccessible, l'«autosuffisance bienheureuse» de ce qui est bientôt divinisé, qui se cristallise métaphoriquement dans «la substance impénétrable des matières les plus résistantes, comme la pierre ou le métal». Le divin donnerait donc lieu à des métaphores de dureté, tandis que dans notre texte, le mouvement est inverse: c'est la constatation de la dureté qui oblige à reconnaître le mythe. La dureté vient d'abord, et c'est toujours la mort qui la véhicule. La pierre est morte, donc, mais qui n'a rien d'une attitude passive et subie, imposée par une force extérieure. L'affirmation péremptoire de l'auteur est là pour le prouver: «Ma mort à moi sera de pierre.» (FX 1057). L'évolution du texte indiquera que ce programme est voué à l'échec.

Dans «Patrocle ou le Destin» la transition vers le mythe s'apparentait à la consécration que tel rite religieux, lui-même forme répétitive, donc immuable dans son renouvellement même, procure aux têtes couronnées:

De plus en plus, la mort lui apparaissait comme un sacre dont seuls les plus purs sont dignes: beaucoup d'hommes se défont, peu d'hommes meurent. (FX 1070).

Mourir, pour certains, c'est se parfaire et, du point de vue d'Achille, rester pour toujours: c'est le contraire d'un effondrement. La fixité de Patrocle, amorce d'une possible mythification, ne reste qu'à la frontière du sacré. Et pourtant le sème de religiosité n'est pas complètement perdu dans la combinaison métaphorique: il existe en arrière-fond, étayé par une relative («dont seuls les plus purs sont dignes») qui le remet en jeu.

C'est surtout dans les pensées que la pétrification est corrélée à la mort et à la mythification:

Tu pourrais t'effondrer d'un seul bloc dans le néant où vont les morts: je me consolerais si tu me léguais tes mains. Tes mains seules subsisteraient, détachées de toi, inexplicables comme celles des dieux de marbre devenus poussière et chaux de leur propre tombe. (FX 1073-1074)

---

<sup>33</sup> Voir R. GIRARD, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, «livre de poche», 1978, p.572.

On ne peut que remarquer que la mythification dépend étroitement de l'auteur, sacralisant cette partie du corps qui normalement, dans les statues, est la première à disparaître<sup>34</sup>. Confier à l'auteur les mains d'un dieu de marbre, c'est le rendre seul garant de l'originelle perfection artistique. À cette image qui se détache à l'arrière-plan et qui appartient à l'univers culturel de l'auteur, s'associe, dans la sphère émotive qui reste inaccessible au lecteur, l'importance des mains en elles-mêmes<sup>35</sup>. L'auteur est donc important pour reconstituer une unité perdue, unité toujours précaire si les «jeunes gens sortis du monde des dieux» évoquent la violence d'une décapitation:

on ne s'étonnait pas de trouver insensible leur dur cœur de porphyre; [...] guillotiné, ils eussent pris l'aspect blême des marbres décapités. (FX 1101).

L'image d'un cœur pétrifié se présente à nouveau, corrélée par l'adjectif («insensible») qui est l'explicitation affective de la métaphore du cœur dur; l'allitération des liquides en [r], en plus, confie à la monotonie d'un seul phonème l'unité de la vision. Cœur insensible, cœur sans vie que la pierre rend apparent, ainsi que l'eau lui insuffle la vie:

je caresse l'artère bleue, la colonne de sang qui jadis incessante comme le jet d'une fontaine surgissait du sol de ton cœur. (FX 1074)

l'imparfait des verbes place dans le passé cette image de bonheur; maintenant, il ne reste que la dureté, et l'auteur d'exclamer: «Amour, ma dure idole» (FX 1102).

Reste à souligner la présence d'un cœur, et d'un cœur de pierre, parce que l'insensibilité, la dureté, l'immobilité du cœur est rapprochée de la divinité distante et finalement inaccessible dans les pensées. Mais, dans les récits, le cœur devient le centre qui ébranle de ses battements ce monde anthropomorphisé. Le passage de l'un à l'autre est symbolisé dans «Antigone ou le Choix».

### 6.5.1 La luminosité sacrée d'Antigone

Dans «Antigone ou le Choix» s'actualise le passage de la pierre au mythe à travers des images appartenant aux champs sémantiques de la pierre - ou de la terre - et de la lumière qui conduisent aux analogismes religieux dont on a déjà rencontré quelques exemples. La figure religieuse que l'on va découvrir n'assure pas une stabilité que la pierre était incapable de garantir sans figer dans une immobilité mortelle. Ce qu'elle a la fonction d'introduire, c'est le

---

<sup>34</sup> Ailleurs aussi les mains deviennent le moyen pour la déification du personnage: «Redevenues innocentes, puisque tu ne serais plus là pour en faire tes complices, tristes comme des lévriers sans maîtres, déconcertées comme des archanges à qui nul dieu ne donne plus d'ordres, tes vaines mains reposeraient sur les genoux des ténèbres.» (FX 1074).

<sup>35</sup> Voir aussi, dans le même passage: «s'ils tendaient la main, la rapacité de ces mendiants exquis était un vice de dieux.» (FX 1101).



rôle d'une périodicité cyclique capable d'opérer l'heureuse conciliation entre le besoin de stabilité et la déperdition temporelle<sup>36</sup>.

L'atmosphère qui s'esquisse à l'ouverture de ce récit n'a plus rien de l'indécision des précédents, situés à la frontière entre le jour et les ténèbres. Ici, pas de demi-teintes: comme si la décision monolithique était aussi atroce que l'indécision, le début du récit est éclairé par «l'affreux soleil» (FX 1075) de la haine qui chauffe, ou plutôt brûle jusqu'à la complète sécheresse:

Les cœurs sont secs comme les champs; le cœur du nouveau roi est sec  
comme le rocher. (FX 1075)

La pierre, la terre, sont encore plus clairement le symbole négatif de la sécheresse, du dessèchement de tout sentiment: et en effet «[t]ant de sécheresse appelle le sang» (*Ibid.*). La terre est irrémédiablement stérile: Thèbes est une «cité d'argile cuite au feu où les visages durcis sont faits de la terre des tombes» (*Ibid.*). La progression de l'œuvre subit une pause, comme s'il s'agissait d'abord de saturer les variantes possibles: le début semblait attribuer toute la négativité de l'existence à l'impossibilité de marquer des lignes de séparation. Maintenant on comprend que l'ambiguïté ne condense pas tous les défauts. La fixité sans issue est également effrayante.

Tant de lumière rend aveugle:

Œdipe est devenu aveugle à force de manipuler ces rais sombres. (*Ibid.*)

Paradoxalement, l'excessive clarté du jour engendre le même effet que la nuit la plus noire, les contraires sont poussés jusqu'aux extrêmes où ils se touchent, et l'oxymore est la figure qui cristallise le paradoxe.

La pierre, donc, ne véhicule plus l'heureuse fixité de ce qui s'oppose à la dispersion; c'est ici que l'on perçoit l'invasion du monde, et cette domination pousse à la rébellion. Dès lors, dans un univers immobilisé par la clarté de la faute, seul le mouvement peut sauver, quel qu'il soit. C'est pourquoi Étéocle est condamné à la fixité de son égoïsme:

Même vivant, le cadavre officiel d'Étéocle, refroidi par ses succès, est  
momifié déjà dans le mensonge de la gloire. (FX 1076);

alors que Polynice, mort, «existe comme la douleur» et, pour cela même, «ne peut se figer; il ne peut plus que pourrir»; en effet son cadavre «se dissout, s'écoule comme un souvenir.» (FX 1077).

Ce qui est valorisé, donc, est ce qui peut, dans un sens ou dans l'autre, contraster la négativité de l'immobilité, qui est refus de la vie. C'est une volonté de réappropriation du monde. Antigone a ce rôle de procurer les demi-teintes: dans le grand jour «elle était l'eau pure sur les mains souillées, l'ombre au creux du casque, le mouchoir sur la bouche des trépassés» (*Ibid.*). Dans la profondeur de la nuit qui se présente soudain, sans transition<sup>37</sup>, «elle devient une lampe» (*Ibid.*). En fait, lampe elle l'était aussi auparavant, mais, en

<sup>36</sup> On est certes très loin du rôle que les analogismes religieux possédaient dans *Denier du Rêve*, où ils étaient une expression de la contingence, la partie la plus éphémère et évanescence de l'existence.

<sup>37</sup> La ville sans pitié ignore les crépuscules: le jour noircit d'un seul coup, comme une ampoule brûlée qui ne verse plus de lumière» (FX 1077).

traversant «les sept cercles des armées qui campent autour de Thèbes», elle ne peut qu'être «invisible comme une lampe dans le rougeoiement de l'enfer.» (FX 1076).

On aura remarqué que, dans l'univers immobile de ce récit, où même les vivants sont figés dans des attitudes non naturelles, Antigone est le seul personnage capable de mouvement. Mais l'assimilation de ce personnage à une source de lumière n'achève son sens que lorsqu'elle s'approprie une valence sacrée. Or, ce qui permet de relire l'identification à la lumière (qui lui appartient exclusivement) comme une tendance à incarner la luminosité divine, c'est la connotation religieuse qu'acquiert son geste de sauver Thèbes de l'immobilité du péché:

Elle se dirige vers Thèbes comme saint Pierre rentre à Rome, pour s'y faire crucifier. (FX 1076)

Elle attend la défaite pour se vouer au vaincu, comme si le malheur était un jugement de Dieu. (*Ibid.*)

Notons cependant que, dans son expression sacrée, cette figure étincelante n'a rien de la luminosité distante de l'œil divin redevable de l'imagerie médiévale. Plutôt, elle s'approprie la souffrance de l'homme-dieu, s'en charge comme pour expier elle-même. Antigone enseigne que la lumière divine ne nous ouvre les yeux que sur la souffrance.

Et bientôt son identification à la figure sacrificielle du Christ progresse et s'accomplit, valorisée par la douleur:

elle marche sur les morts comme Jésus sur la mer. (FX 1076);

elle porte son crucifié comme on porterait une croix. (FX 1077);

leurs mains [des prétoriens] déchirent peut-être sur l'épaule d'Antigone une tunique sans couture, (*Ibid.*);

pour aboutir à l'évocation d'une figure humaine supérieure à celle de Dieu:

Délestée de son mort, cette fille au front baissé semble supporter Dieu. (*Ibid.*)

On assiste donc à une sacralisation de la figure d'Antigone qui est plus qu'une simple mise en valeur. Et cela est dû au choix de la figure du Christ comme moyen de consécration de ce personnage mythique. On a bien le droit de se demander la raison d'un tel choix, d'autant plus que l'œuvre abonde de références aux dieux sans identification supplémentaire. Au-delà de la riche tradition mythique qui fait d'Antigone la *figura Christi* par excellence, et que Yourcenar n'aurait qu'explicitée<sup>38</sup>, ici il semble bien que le Christ soit choisi comme emblème universel de la souffrance nécessaire à toute renaissance. C'est encore, sous une forme différente, la référence au passage par l'abîme que la figure d'Antigone exprime de la manière la plus explicite: sa claustration dans la tombe de sa famille est le moyen qui assure, à travers sa pendaison, sa résurrection en tant que mythe. Cette mort qui conduit à la mythification, toutefois, n'est pas figement, immobilité, et le système symbolique de la pierre, en effet, n'a plus rien à voir ici. Plus précisément, la dureté et la sécheresse de la terre est ce qui a dû être dépassé. Par le biais de ces similitudes qui ne tardent pas à devenir des métaphores *in*

<sup>38</sup> Simone WEIL a la première remarqué cette coïncidence dans *La source grecque*, pp.57-64. Voir R. GIRARD, op. cit., p.350.

*absentia*, les analogismes religieux sont fonctionnels à l'introduction d'un nouveau thème: le temps.

### 6.5.1.1 Un cœur qui rythme le temps

Il est universellement reconnu que c'est depuis la venue du Christ que l'on donne une direction eschatologique à l'histoire. Les analogismes religieux constituent le trait d'union avec les images, abondantes dans ce récit, renvoyant au rythme du temps.

On a vu, dans «Antigone ou le Choix», qu'à un jour aveuglant succède sans transition l'obscurité la plus totale. Le soleil immobile ou inexistant ne scande plus par le déplacement des ombres les différents moments de la journée. Si l'immobilité caractérise «midi profond», dès que la nuit enveloppe Thèbes, les astres deviennent invisibles, et c'est alors que «le temps n'existe plus» (FX 1078) et «les hommes sont sans destins» (FX 1077). Mais Antigone, par sa mort qui n'en est pas une<sup>39</sup>, en véritable *figura Christi*, donne un sens au temps, prolonge sa fonction dans l'au-delà, et alors son cœur devient une horloge cosmique. Le choix du cœur en tant que mesure temporelle est évidemment dû au rythme qui scande son mouvement; d'autant plus que l'auteur avait fait en sorte de vider le terme de toute implication métaphorique: «Un cœur, c'est peut-être malpropre. - dit-elle en son nom - C'est de l'ordre de la table d'anatomie et de l'étal du boucher. Je préfère ton corps.» (FX 1065). On voit bien qu'elle veut considérer le cœur en tant qu'organe vital, au dehors de toute tentation lyrique qui joint traditionnellement le cœur à l'amour. Mais si le cœur se refuse au lyrisme, il n'est pas pour autant éliminé, au contraire, il va constituer le centre vital de ce monde personnel dicté par l'amour:

Une vague phosphorescence émanant d'Antigone lui [à Créon] fait reconnaître Hémon suspendu au cou de l'immense suicidée, entraîné par l'oscillation de ce pendule qui semble mesurer l'amplitude de la mort. (FX 1078)

Le pendule du monde est le cœur d'Antigone. (*Ibid.*).

Un courant de vie traverse la fin de ce récit justement là où la mort d'Antigone devient apparente. C'est, encore une fois, la coïncidence de la mort et de la naissance mais sous une forme narrativisée qui en amplifie les retentissements. Dans ce cas, la mort est une simple «léthargie» (FX 1078) que des images de vie transforment en réveil:

le bruit révélateur traverse les pavés, les carrelages de marbre, les murs d'argile durcie (*Ibid.*).<sup>40</sup>

La triple occurrence de la référence à la dureté de la pierre qui, dans l'économie de ce récit, renvoyait aussi bien à l'immobilité du mythe qu'à la mort sans issue arrêtant le mouvement du cœur, prouve que c'est justement à la dureté minérale que s'oppose le battement du cœur. Il

<sup>39</sup> Comme on ne peut pas tuer la lumière, «on ne peut que la suffoquer: on met sous le boisseau l'agonie d'Antigone» (FX 1078).

<sup>40</sup> Dans ce contexte de religiosité judéo-chrétienne, le terme «révélateur» ne manque pas d'évoquer la Révélation chrétienne.

«traverse» la pierre en niant ainsi son opacité. C'est un peu comme si on voulait réintroduire la vie là où la fixité de la mort risquait d'éliminer aussi toute idée de récurrence. Le parcours du texte sert à préciser que la fixité du mythe est moins un figement absolu qu'une immobilité dans la récurrence; l'éternel retour, en somme.

En fait, il n'est pas nouveau de trouver chez Yourcenar l'homologation du temps à l'écoulement aquatique. Mais si, dans le temps humain, cet écoulement est en quelque sorte dépourvu de rythme, au niveau mythique c'est le cœur humain qui établit la scansion temporelle<sup>41</sup>. Dans une intuition qui n'est pas totalement étrangère à la notion augustinienne de «distentio animi», le temps, qui n'est pas dans l'absolu, puisqu'il est impossible de le penser en dehors de son mesurage, est saisi à travers ce qui permet de le mesurer. Dans cette chronique d'une passion, c'est le battement du cœur qui remet en marche le temps. Dans le récit d'Antigone, comme on vient de le voir, l'aveuglement qui nie tout sentiment, l'obscurité indifférente où plonge la ville de Thèbes, rend impossible tout mesurage temporel au point que l'existence perd son sens, n'ayant plus aucun repère auquel se confronter. Mais Antigone et Hémon «liés l'un à l'autre comme pour peser plus lourd» (FX 1078) entament un mouvement de «va-et-vient» qui, au nadir, «les enfonce chaque fois plus avant dans la tombe»; mais ce mouvement se répand jusqu'au zénith, puisque «ce poids palpitant remet en mouvement la machinerie des astres» (*Ibid.*). C'est ainsi que la toute dernière phrase du récit déjà citée (*Ibid.*) lui confère un sens spécial, tout en se répercutant sur le reste de l'œuvre. Idée banale en soi que celle de la relativité du temps des amoureux, mais Yourcenar, comme d'habitude, l'interprète de façon originale, quand, dans «Antigone», elle fait du mécanisme amoureux le moteur du monde, mais surtout lorsque, dans les pensées, elle identifie l'horloge, la «divine» horloge, au cœur de l'aimé, en faisant de lui le centre d'où dépend ce monde anthropomorphisé, où le sang de la mort est réhabilité en sang de la vie:

J'ai atteint le centre. J'écoute le battement d'on ne sait quelle divine horloge à travers la mince cloison charnelle de la vie pleine de sang, de tressaillements et de souffles. Je suis près du noyau mystérieux des choses comme la nuit on est quelquefois près d'un cœur. (FX 1090).

À travers la figure christique d'Antigone, dont on établit la relation étroite avec la mesure du temps, il n'est plus impossible d'attribuer à ce simple adjectif («divine») dont la présence n'est certes pas gratuite, quelque chose de plus qu'une valeur hyperbolique: ce qui permet de mesurer, et même de configurer le temps de l'auteur, est certes son propre dieu.

Il en va de même avec Marie-Madeleine, qui reconnaît dans le Christ le fondateur de notre monde à travers deux métaphores qui peuvent apparaître énigmatiques si elles ne sont pas introduites dans l'image du temps que le texte dans son ensemble construit:

j'ai assisté - dit Marie-Madeleine - [...] au coup de lance du soldat s'efforçant de percer le cœur de ce vampire sublime, de peur qu'il ne se relevât pour sucer tout l'avenir. J'ai senti frémir sur mon front ce doux rapace cloué à la porte des Temps. (FX 1096)

<sup>41</sup> Il convient d'insérer ici deux analogismes de l'édition originale de *Denier du Rêve*, que l'on avait évité de citer en analysant le roman, faute d'en pouvoir éclaircir le sens: marchant dans la foule, juste avant l'attentat contre le duc, Marcella «continua d'avancer, [...] comme si, pour s'alléger, elle venait de jeter son cœur» (DR34 150). Pas question de temporalité mythique, on dirait, d'après ce que l'on vient de constater sur le battement du cœur. Après sa mort, «[s]es mains tuméfiées, devenues énormes, pressent son arme comme un cœur de fer» (DR34 181) et un cœur de fer, on le sait, ne bat pas.

Ici commence le temps qui est un cœur percé, brisé, et non durci.

Que le rythme du cœur de l'aimé mesure le passage du temps, Phédon l'affirme clairement dans une sorte d'introduction à son récit qui possède la lucidité analytique d'une théorie:

Pour ceux qui aiment, le temps n'est plus, car les amants se sont arraché le cœur pour le donner à ceux qu'ils aiment; (FX 1103)

l'identification entre le temps et le cœur se pose en vertu de la conjonction donnant la raison de l'affirmation qui la précède. De même:

c'est au ralentissement de ces sanglantes horloges que ceux qui sont aimés voient approcher la vieillesse et la mort. (*Ibid.*)

c'est le rythme de la vie qui est perdu en l'absence de l'aimé<sup>42</sup>. Et d'ailleurs l'amour, qui permet la scansion temporelle, ne se configure pas moins dans l'atemporalité. Mais encore, poursuit Phédon, «[p]our ceux qui souffrent, le temps n'est pas; il s'annule à force de précipiter, car chaque heure d'un supplice est une tempête de siècles.» (FX 1103). C'est une réponse au cri de l'auteur qui clôt l'ensemble précédent de pensées:

Ah! mourir pour arrêter le temps...(FX 1102).

Voilà un thème bien baroque de la mort comme solution radicale au passage du temps, à la transformation incessante des choses qu'on ne peut saisir.

Je reviendrai au moment opportun sur le rythme de ce temps qui a été remis en mouvement. Contentons-nous de relever, pour l'instant, que dans ce microcosme, le cœur, centre corporel de la personne, a une fonction prépondérante dans la scansion temporelle, tout comme la venue du Christ a donné un sens eschatologique au passage du temps. Un dernier exemple du rôle que l'on réserve au cœur est offert par deux métonymies de Sappho qui «cach[e] au fond d'une cage d'os [un cœur qui] donne à chacun de ses élans dans le vide la saveur mortelle de l'insécurité. À demi dévorée par ce fauve implacable, elle tâche d'être en secret la dompteuse de son cœur.» (FX 1126). Ce cœur qui battait le rythme du monde, on le ramène à mesure d'homme où il ne manque pas de confronter l'être au passage inexorable du temps, au frôlement constant de la mort. Au-delà de la signification immédiate de l'analogisme (Sappho veut dominer l'émotivité qui est une entrave à son courage), surgit à l'arrière-fond cette fonction du cœur lié au rythme du temps, et, par conséquent, à sa direction vers la mort.

Donc cette vie immobile, indifférenciée, est remise en mouvement grâce au rôle de l'amour. C'est une tentative de maîtriser le mouvement, de le soumettre à une loi. Mais le fait qu'à l'horizon se profile la mort prouve que cela n'est pas suffisant. C'est une médiation nécessaire, ce passage à travers l'homme, mais ce n'est pas le point d'arrivée. Sappho la dernière enseigne aussi que le battement du cœur a quelque chose de sauvage: encore faut-il dompter l'animalité qui est en nous.

Si on trace un bilan partiel à ce stade de la lecture, on conviendra que les analogismes de la route condensaient dans une image impersonnelle - inhumaine - un parcours de malheur

<sup>42</sup> En effet, Clytemnestre se sent «une grande maison vide pleine du battement d'une inutile horloge.» (FX 1116) à cause de l'absence d'Agamemnon.

que les analogismes de la multiplication et la coïncidence des contraires, révélateurs de l'instabilité du monde, ne pouvaient qu'aggraver. Ce parcours ne serait inversé qu'en descendant en soi: valorisation de l'intériorité conduisant à la divinisation d'un homme qui prenne sur soi l'équilibre de l'univers. «Antigone ou le Choix» renverse les prémisses fatales contenues dans le récit de Phèdre: là où Phèdre, malgré sa volonté, était écrasée par un destin agissant sur elle de l'extérieur, Antigone sait s'y opposer efficacement en descendant en elle, ce qui correspond à une descente au centre du monde, et son action qui remet en marche le temps a la valeur d'un changement du destin de l'humanité. On commence à comprendre qu'ontologiquement, l'homme participe à la substance du monde. Mais on n'est qu'à la moitié de l'œuvre, une telle conclusion ne pouvant satisfaire la vision du monde yourcenarienne puisque se confier au temps - se soumettre à la loi du cœur - signifie se plier à son irréversibilité. La mort reste aux aguets.

### ***6.6 Les mythes, la mort***

Les mythes appartiennent, pour la plupart, à l'atemporalité des temps des origines, là où il n'y a pas de succession car tout se passe pour l'éternité. Mais les récits mythiques de *Feux* sont loin d'être une expression de l'achronie, ils sont plutôt insérés dans la temporalité de la succession chronologique qui caractérise le vécu. Cette réactualisation les introduit dans la dissolution temporelle<sup>43</sup>. Le moment n'est pas venu d'examiner, au-delà de cette simple constatation, les implications de ce traitement du mythe. Ce qui importe ici, ce sont plutôt les mythifications qui constellent le texte et abondent surtout dans «Léna ou le Secret». Pas plus les analogismes mythiques que les mythes ne contrastent efficacement avec le cours du temps. Parfois, se rabattre sur le mythe est simplement une exigence pour donner un sens à la vie, pour pénétrer ce qui échappe à la compréhension. Soumis au cours du temps, ces mythes ne peuvent pas contraster avec la mort, et les analogismes de ce champ sémantique sont simplement une forme de l'hyperbole. Mais il y a plus que cela, puisque le mythe est ici mis en relation étroite avec la mort, comme si l'une était l'expression de l'autre. La mythification se réduirait-elle donc à un pis-aller?

#### **6.6.1 La mythification de l'inaccessible: Léna**

Le récit central de l'œuvre semble donner une réponse positive à cette question. Mais, comme d'habitude, tâchons de suivre pas à pas le texte et de saisir d'abord l'atmosphère qui caractérise le début du récit. La vie de Léna avec Aristogiton se déroule dans une routine

---

<sup>43</sup> A propos de «Léna ou le Secret», Marguerite Yourcenar affirme dans la Préface que «la couleur locale grecque moderne et l'obsession des guerres civiles de notre temps recouvrent presque complètement dans ce récit le tuf du VIe siècle» (FX 1044). Pas question d'atemporalité, donc. Mais si on ôte au mythe le privilège de l'achronie, quelle place faut-il lui réserver?

paisible où la générosité de la femme se traduit par une abondance stylistique qui s'oppose à la brièveté des formules concernant Aristogiton. Mais, dès la première page, quelque chose vient la troubler. Un analogisme mythique introduit la surprise de la beauté dans une ambiance misérable, et établit l'alternance du ton entre mythification et avilissement qui caractérisera tout le récit:

Un jour, à midi, au détour d'une colline, elle avait découvert sous ses pieds la vallée d'Olympie, creuse comme la paume d'un dieu qui porte dans sa main la statue de la Victoire. (FX 1081)

C'est une impression provoquée par un hasard, et livrée au lecteur dans la description anodine d'un voyage qui n'a pas manqué de mettre en évidence l'avilissement constant dans lequel se trouve cette figure de servante de l'amour. Elle se range du côté opposé à la personnification de concepts positifs tels que la Victoire, ou encore la Gloire (FX 1082) qui deviennent des rivales pour l'humble Léna. L'image, en dépit de sa discrétion, s'érige en paradigme de ce qui va suivre. En effet, ce qui permet d'assurer la congruité de l'affirmation c'est, d'un côté, l'assimilation entre la Victoire et Aristogiton<sup>44</sup>; de l'autre, l'identification de ce dieu qui en porte la figure dans sa main, avec Harmodios qui a emporté Aristogiton, est plausible en vertu de l'abondance des analogismes qui, dans l'esprit de Léna, identifient Harmodios à un dieu:

Peu à peu, le jeune dieu ravisseur cessait de n'être qu'un visage (FX 1083);

elle ne s'étonne pas de l'entendre se reprocher chaque blessure comme s'il en était responsable, tant elle trouve naturel qu'un dieu soit tout ensemble sauveur et meurtrier. (FX 1084);

Harmodios seul continue à se hasarder en ville comme si nul couteau ne pouvait s'ouvrir un passage dans sa chair, et cette insouciance confirme Léna dans l'idée qu'il est dieu. (*Ibid.*).

Léna se sent exclue d'un monde qui dépasse sa faible compréhension, sa simplicité: elle ne peut donc qu'attribuer à un pouvoir divin cette entente entre les deux hommes qu'elle avait peut-être rêvée pour elle-même et qu'un inconnu lui a volée avec autant de facilité. Ces analogismes mythiques expriment donc d'abord l'incompréhension d'un monde d'où Léna est exclue.

Ainsi s'esquisse une réalité mythique qui semble inaccessible à Léna dont l'avilissement est un *leit-motif* qui jalonne le récit<sup>45</sup>. Ce n'est pas un hasard si, dès l'apparition d'Harmodios, même le temps acquiert une dimension différente: on plonge dans une atmosphère onirique, qui paraît bizarre dans le monde crûment matériel de Léna. Si le passé est impalpable et profond comme un songe (FX 1086), le présent se fait condensation du futur (FX 1087). Ce temps surnaturel appelle des repères géographiques ou astronomiques pour reconvoquer une précision chronologique qui est loin d'avoir rempli son rôle. Ici, ce sont Athènes et le ciel qui marquent la scansion temporelle, mais les analogismes qui caractérisent ces trois références à l'heure ont des comparants qui appartiennent encore à la sphère de l'humain, comme si on voulait confirmer que le progrès avance vers l'en-soi: «A l'heure où Athènes montre son visage de perle» (FX 1086); «A l'heure où le ciel est d'or comme ce cœur

<sup>44</sup> «ce garçon rayonnant [Aristogiton] n'était plus que la coupe, le vase orné de bandelettes, l'image aux longs cheveux de la Victoire.» (FX 1083).

<sup>45</sup> Voir par exemple, p.1088: «elle est restée sur le seuil de leur vie comme une chienne près des portes.»

inaltérable» (*Ibid.*); «A l'heure où le ciel montre son visage rouge» (FX 1087)<sup>46</sup>. En fait, tout le récit se place sous les signes du mythe et de la mort. Pourquoi? À l'intérieur du récit même la mythification est une exigence générée par la restriction de focalisation: on a vu que toutes les identifications sont imputées à Léna qui, ne comprenant pas les actions d'Harmodios et d'Aristogiton, ne peut que les élever au mythe, et attribuer leurs actions incompréhensibles au rôle du transcendant. Une image très forte donne la raison de cette vacillation chronologique:

[Léna] voit les deux amis disparaître dans l'engrenage des colonnes comme au fond d'une machine à broyer le cœur humain pour en extraire un dieu. (FX 1087)<sup>47</sup>.

L'image exprime certes la souffrance amoureuse de Léna, souffrance physique que la tradition veut localisée dans le cœur. Mais, dans le contexte symbolique de l'œuvre, ce cœur broyé ne peut renvoyer qu'à un temps annulé par la disparition de l'aimé distant comme un dieu. L'engrenage des colonnes est une fois de plus la domination de la pierre qui n'a pas encore été euphémisée.

L'opération de l'auteur serait donc de démasquer la véritable signification des mythes: hyperbolisation personnelle qui n'a rien d'objectif. Ce genre de mythification ne rentrerait pas dans l'ordre des choses.

Léna ne peut plus que traiter l'absent Aristogiton en dieu, dans une tentative désespérée de trouver la raison de son absence<sup>48</sup>. Mais à partir de ce récit, et en vertu de sa signification, le champ sémantique du mythe est constamment mis en parallèle avec la mort. Aristogiton et Harmodios, ces mêmes êtres qu'on commençait par mythifier faute de pouvoir les comprendre, glissent, analogisme par analogisme, dans le royaume des morts bien avant que le récit ne narre leur fin tragique. Ainsi, ce même Harmodios identifié à «l'Apollon charmeur de plaies» (FX 1084), lorsqu'il soigne les blessures du boxeur, devient bientôt le médiateur entre la vie et la mort quand, inquiet de la vie de son ami, il ne s'identifie pas moins, pour Léna, à «Hermès conducteur d'âmes» (FX 1085). Des mythes à la mort, dans le cas d'Harmodios, le passage est suggéré par le texte lui-même. Sa consécration finale est accomplie par une véritable cérémonie rituelle qui l'assimile à Bacchus, tout en faisant de lui une victime sacrificielle; la mort impose sa perspective:

Le corps lynché d'Harmodios est dépecé par la foule comme celui de Bacchus au cours des messes sanglantes: des adversaires, ou des fidèles peut-être, se passent de main en main cette effrayante hostie. (FX 1087)

En effet, si la mythification d'Harmodios passe à travers une double valence divine<sup>49</sup>, c'est surtout ce saut dans la transcendance de l'inexplicable qui, sans rendre incrédule Léna, la déconcerte, et cela coïncide pour elle avec une mort, que la condamnation ne fera que parfaire. La divinité exprime l'absence, et donc la mort. Soustrait à son adoration de servante,

<sup>46</sup> Dans «Phédon» aussi on trouve une référence temporelle établie sur Athènes: «à l'heure où le soleil couvre Athènes de baisers avant de lui dire adieu.» (FX 1110) et c'est le moment où Socrate va mourir, où il adhère le plus fidèlement à soi-même. Le paysage ne fait que traduire la triste douceur de ce crépuscule d'une vie rayonnante.

<sup>47</sup> Cette image est spéculairement contraire à celle déjà citée dans le récit d'Antigone où le battement du cœur de la sœur mythique traverse la pierre et, en même temps, il en contraste l'immobilité mortelle (FX 1078).

<sup>48</sup> Elle et Hipparque sont «possédés du même dieu, mourant du même mal, [leurs] regards éteints se tournent vers deux absents.» (FX 1088).

<sup>49</sup> Voir plus haut les analogismes des pp. 1084-1085.



Aristogiton «avait disparu dans une nuée de poussière, enlevé à ses caresses comme un mort ou comme un dieu» (FX 1082); et les deux conspirants deviennent bientôt des «morts rôdant sur les confins du monde» (FX 1085). L'image de l'aimé se raréfie de plus en plus et le mot spectre scelle ce glissement vers l'évanescence:

elle apporte en offrande à Aristogiton le vin noir, les quartiers de viande saignante sans réussir à faire parler ce spectre exsangue qui ne lui donne plus de baisers. Ce somnambule du crime n'est déjà plus qu'un mort qui s'achemine vers sa tombe, comme les cadavres des Juifs pèlerinent vers Josaphat. (FX 1085);

l'atmosphère de la fête n'est qu'une simple préfiguration de mort si les cierges revêtent l'apparence de «feux follets qui n'auraient pas eu le temps de regagner leurs tombes» (FX 1086); et encore, devant Harmodios dont l'expression l'apparente à «Némésis», Léna «dodelin[e] la tête comme une chanteuse de funérailles» (*Ibid.*). Elle accepte cette mort symbolique avec une douloureuse condescendance.

Mais réduire les dieux à des morts signifie les mettre à sa portée: du royaume de la mort Harmodios et Aristogiton ne peuvent l'exclure; peu lui importe, désormais, de comprendre: il ne lui reste qu'à accepter éperdument, comme elle a toujours fait:

elle monte dans la voiture cellulaire comme les morts montent en barque. (FX 1087)

La mort de Léna ne la transforme pas en mythe, mais l'aide à traverser les siècles. Elle se fait absence, dureté, indifférence:

elle laisse défiler le peloton d'exécution sans lever sur son maître ses yeux déjà pareils aux pupilles vitrifiées des morts. (*Ibid.*)

Elle perd petit à petit ses caractéristiques humaines pour se placer sous le signe de la vacuité: sur le chevalet du supplice, elle se coupe la langue pour éviter de dire des secrets qu'elle ne sait pas; elle se valorise par ce qu'elle n'a jamais été. C'est en acceptant la mort que Léna cesse d'être une servante pour devenir une complice. Sa vie aussi acquiert une composante de mystère qui la valorise rétrospectivement. Du coup, son existence à côté des deux conspirateurs est justifiée.

L'acceptation symbolique de la mort par Léna n'est qu'un moyen de ressurgir à la vie. C'est une complicité nécessaire pour pouvoir la dépasser. On y sent l'écho d'une phrase de l'auteur, dans laquelle pourtant résonnent les cloches de la conscience et de la volonté:

La mort, pour me tuer, aura besoin de ma complicité (FX 1057).

Après «Léna», la mort n'entreprendra plus cette relation serrée avec la mythification.

Dans sa phase initiale, l'histoire de Marie-Madeleine suit le même parcours que celle de Léna; toutefois, son récit ne contient aucun analogisme mythifiant. C'est plutôt le champ sémantique de la mort qui le caractérise. Elle compare la fuite de Jean à une mort:

Une voix s'éleva dans la nuit appelant Jean à trois reprises, comme il arrive devant les maisons où quelqu'un va mourir (FX 1093).

Et, comme Jean, le Christ aussi se soustrait à son étreinte, lorsqu'il quitte la terre en ressurgissant. Ainsi, dit-elle, «[i]l posa sur ma tête sa grande main de cadavre qui semblait déjà vide de sang» (FX 1095).

Comme Léna, elle refuse par orgueil de dire la vérité, une vérité d'abandon ou d'exclusion: dans son cas, elle refuse d'admettre que Jean l'a quittée (FX 1094). Comme elle, Marie-Madeleine se voue à la mort pour participer au monde de ceux qui l'ont quittée; voilà pourquoi la pénétration dans la tombe du Christ est analogue à sa propre mort. Mourir est le signe de la complète acceptation de la fatalité, mais cette mort permet de dépasser son destin lorsqu'on la perçoit comme une descente au fond de soi; c'était le cas d'Antigone; c'est aussi celui de Marie-Madeleine:

j'entrai dans cette caverne creusée au plus profond de moi-même; je m'approchai de ce corps comme de ma propre tombe. (FX 1097)<sup>50</sup>.

Enfin, cette vocation s'exprime par une ressemblance:

je ressemble à la Mort, cette vieille maîtresse de Dieu. (FX 1099).

Avec «Clytemnestre» on établit encore la relation entre le mythe hyperbolisant, et la mort qui s'ensuit toujours. Clytemnestre dit avoir fréquenté Agamemnon «à son époque de dieu» (FX 1116), alors qu'ensuite, «épaissi par la gloire», il s'est éloigné comme un mort, étant une «espèce d'idole énorme» (*Ibid.*), dénué de vie, de chaleur, de sentiment.

«Phédon ou le Vertige» ramène le discours dans la perspective de la mythification. C'est dans le deuxième récit que les analogismes mythiques jouent un rôle significatif, mais ils se placent à un autre niveau. Ici, on frôle les hauteurs où l'humain est de moins en moins physique. La corporalité des dieux dans «Léna», physiquement si imposants, laisse la place à une raréfaction. Mais c'est parce qu'on a traversé le corps, dans «Léna», que l'on peut s'en passer maintenant, dans «Phédon». La singularité de Phédon s'exprime tout d'abord à travers la référence au mythe de Narcisse:

Comme Narcisse dans la source, je me suis miré dans les prunelles humaines (FX 1103).

Il faut souligner ici que de cette similitude, tout en reposant sur un mythe du dédoublement, singularise la figure du protagoniste: c'est que Phédon n'a trouvé que soi-même au fond des regards d'autrui. Sa singularité n'en est pas moins redevable au mécanisme de multiplication qui est très fécond dans ce récit. En effet la vie le force à se confronter à une multiplicité dans laquelle il trouve le sens de son existence:

Un soir, un homme aux lèvres blondes vint s'asseoir à une table placée en pleine lumière: je n'eus pas besoin des flatteries du tenancier pour reconnaître en lui un membre de l'Olympe humain. Il était beau comme moi, mais la beauté n'était qu'un attribut de cet être innombrable à qui l'immortalité seule manquait pour être dieu. (FX 1107).

La divinité ici n'exprime plus la dispersion de l'absence; c'est une dilatation infinie: cet homme est dans tout, comme un dieu. Un degré de divinité supérieur à celle d'Alcibiade,

<sup>50</sup> A la même image participe le calembour suivant: «en sortant hors de moi, je me cognai le front à la pierre du linteau» (FX 1098).

défini un peu plus loin «ce jeune dieu distrait» (FX 1108), s'exprime dans le petit vieillard «qui se suffisait au point d'être devenu son propre créateur» (FX 1107). Cette rencontre est un retour à l'origine, à l'essentiel, qui permet à Phédon de se soulever du triste destin qui semblait lui être réservé<sup>51</sup>, parce que la divinité, dans ce récit, a comme corollaire essentiel l'activité de créateur:

Pareille à celle du dieu qui peut-être fait les mondes, sa part de liberté, c'était ses créatures. (FX 1109).

L'analogisme développe l'idée d'une divinité positive qui ne peut se compléter que dans sa création.

«Phédon» est une exception dans le champ sémantique des mythes. De la raréfaction et de la multiplication dans «Phédon» on retombe, avec les mythes suivants, dans la lourde corporalité.

La mort se présente alors comme un rite de passage et, étant voulue, elle rétablit la dignité de la personne. Mais elle n'est jamais un point final, comme le montre «Sappho ou le Suicide», le dernier récit. Sappho, dès le début, nous est présentée dans sa vocation de morte: «pâle comme la neige, la mort, ou le visage clair des lépreuses.» (FX 1125). Malgré ses efforts pour cacher sa pâleur, «elle a l'air du cadavre d'une femme assassinée, avec sur ses joues un peu de son propre sang» (*Ibid.*)<sup>52</sup> et «ses robes pendent comme des suicidées» (FX 1131). Dans ce cas, le début du récit s'annonce sous le signe de l'absence. Elle n'est déjà plus en elle-même, ayant été aspirée par une absente. Son suicide<sup>53</sup>, c'est la rencontre avec soi-même, et ce n'est pas un hasard s'il débouche sur une réaffirmation de vie.

Une dernière image, appartenant à un groupe de pensées qui constitue le trait d'union entre «Léna» et «Marie-Madeleine», semble court-circuiter les significations que l'on a attribuées au mythe et à la mort. Cette pensée métaphorise le *leit-motif* de l'œuvre, le passage par l'abîme, et unit les points communs de ces deux récits qui restent pourtant très différents:

Jacob luttait avec l'ange dans le pays de Galaad. Cet ange est Dieu, puisque son adversaire sortit vaincu de la lutte, et déhanché par sa défaite. Les échelons de l'escalier d'or ne s'offrent qu'à ceux qui acceptent d'abord ce knock-out éternel. Est Dieu tout ce qui nous passe, tout ce dont nous n'avons pas triomphé. La mort est Dieu, et le monde, et l'idée de Dieu pour l'imbécile boxeur qui se laisse renverser par leur grand battement d'aile. Tu es Dieu: tu pourrais me briser. (FX 1090)

Si dans le boxeur, tout imbécile qu'il est, on peut voir une allusion à Aristogiton, la clef de voûte qui justifie la pertinence de l'assimilation semble être la lutte de Jacob contre l'ange qui

<sup>51</sup> Voir cette image qui, imperceptiblement, fait de lui un dieu ailé: «La fixité de son regard semblait raffermir les muscles de mes jambes, les os de mes chevilles, comme si j'avais eu aux talons les ailes de sa pensée.» (FX 1108). La grâce de ses mouvements a certes un rôle dans cette similitude qui n'est pas sans rappeler la figuration du dieu Mercure.

<sup>52</sup> Voir aussi quelques lignes plus bas, un analogisme tiré du champ sémantique des végétaux que l'on examinera plus loin: «Ses longues boucles tombent par touffes, comme les feuilles des forêts sous les précoces tempêtes;» (FX 1125). La végétation est utilisée pour enrichir les sens d'une décrépitude physique qui n'est que le miroir - la somatisation - d'une détresse sentimentale.

<sup>53</sup> Après être entrée dans «sa loge de condamnée à mort» (FX 1132) pour préparer son sacrifice, «elle grimpe l'échelle de corde de son gibet céleste» (*Ibid.*).

va constituer le deuxième terme de comparaison dans un analogisme du récit suivant<sup>54</sup>. Mais au-delà de ces faits ponctuels qui permettent d'opérer la conjonction, ce qui importe c'est la signification que l'on peut dégager de la pensée de l'auteur aussi bien que de l'analyse des images de mort: on ne devient mythe qu'en passant par la mort: il faut passer par là avant de pouvoir ressurgir. C'est un passage par l'abîme que le texte de *Feux* pratique, et il est significatif que ce passage se produise juste à la moitié de l'œuvre.

### ***6.7 Au-delà des mythes: l'éternel retour***

Toute l'œuvre suggère que toucher le fond de l'abîme équivaut à une prise de conscience, et cela a l'épaisseur d'une découverte de l'inexorable évolution. Le passage du temps entraîne une dimension d'imprévisibilité que l'on perçoit comme foncièrement inacceptable, surtout lorsqu'on vit dans la conviction de connaître son destin<sup>55</sup>.

C'est justement au moment où ces certitudes s'effritent que l'on sent le besoin de revenir à une temporalité cyclique, dont les retours du connu rendent la vie à nouveau compréhensible. Dans «Marie-Madeleine ou le Salut», cela est exprimé symboliquement par une ébauche d'identification entre le Christ et les végétaux. À croire que Yourcenar n'acceptait pas la mort du Christ et surtout l'inévitable passage du temps qui commence avec lui. Confier à des symboles végétaux la mort et la renaissance du Christ, c'est étendre à l'homme-Dieu les pouvoirs cycliques de la nature et dominer le futur. Tout cela est clairement visible dans le récit de Marie-Madeleine où l'identification entre la femme et le Christ passe à travers la mort<sup>56</sup>, mais où la fonction du temps ramène tout à la différence: le Temps est vu d'abord comme un miroir, il n'a d'autre fonction que de refléter notre destin, comme on le lit dans «Achille ou le mensonge» où, dans le miroir que Misandre tend à Achille, se rassemblent

tous les futurs aspects d'Achille, comme si ce mince morceau de glace avait emprisonné l'avenir. (FX 1063);

c'est du moins ce que croit Marie-Madeleine, mais le Christ mort «avait passé de l'autre côté du miroir du Temps. La buée de mon haleine brouilla la grande image: Dieu s'effaça comme un reflet sur la vitre du matin.» (FX 1098). Et Marie-Madeleine se retrouve seule:

il n'y avait rien derrière la glace que je venais de briser. J'étais de nouveau plus vide qu'une veuve, plus seule qu'une femme quittée. (FX 1098)

Marie-Madeleine est restée en deçà du miroir du temps, du côté de la déperdition, là où le temps passe inexorablement. C'est alors qu'un symbole de vie éternelle choisit de se manifester à travers des symboles du cycle végétal.

<sup>54</sup> «Je ne savais pas que je luttais contre un rival invisible comme notre père Jacob contre l'ange» (FX 1091-1092).

<sup>55</sup> Comme c'est le cas de Marie-Madeleine: «Les mêmes airs de dance serviraient aux noces de nos filles; je me sentais déjà lourde des enfants qu'elles allaient porter.» (FX 1091).

<sup>56</sup> Voir la référence à la caverne déjà citée (FX 1097).

### 6.7.1 L'ordre naturel des choses: Marie-Madeleine

Que la renaissance passe nécessairement par la douleur est, à ce stade, une évidence que le récit de Marie-Madeleine exprime très clairement, sans même avoir recours aux analogismes. Ce qu'on métaphorise, c'est au contraire l'abîme de la chute exprimé à travers le champ sémantique des végétaux. Les végétaux ont partie liée avec le cycle des saisons, avec la mort et avec la renaissance de la nature; ils symbolisent donc la pérennité temporelle.

A l'ouverture du récit, Marie-Madeleine est «comme un fruit presque mûr dont la saveur ne dépend plus que d'un peu de soleil.» (FX 1091). D'entrée de jeu, on saisit donc les végétaux dans leur mûrissement<sup>57</sup>. Mais le mûrissement de la protagoniste est tragique: il change aussitôt de signe et se fait pur avilissement. Après la fuite de Jean, elle perçoit ce qui l'entoure avec des yeux différents<sup>58</sup>, allant jusqu'à comparer les «flaques de vin» de sa fête de noces à «des vomissements d'ivrognes» (FX 1093).

Le comble de l'abaissement elle le rejoint lors de la mort du Christ, mais les similitudes végétales semblent ne plus suffire pour exprimer une abjection et une souffrance qui avilissent l'être humain:

Mes cris de femme et de chienne n'arrivaient pas jusqu'à mon maître mort.  
(FX 1097).

Toutefois, quand tout a touché le fond, lorsqu'on est arrivé au terme d'une course à la mort, l'espoir de renaissance se manifeste en Christ. Certes, lui-même passe par l'abîme:

Dieu se détacha comme un fruit mûr, déjà prêt à pourrir dans la terre de la tombe. (*Ibid.*)

le jus de son cœur poissait nos mains rouges comme au temps des vendanges.  
(*Ibid.*)

Mais confier aux symboles végétaux l'expression de cet abîme c'est inscrire l'élévation dans la chute même. Marguerite Yourcenar a donc su intégrer à son univers de fiction des images de toute évidence issues de la tradition biblique<sup>59</sup>, sans que la référence à la Bible soit indispensable pour les comprendre. Marie-Madeleine ne cesse de poursuivre «une route de banlieue où des pommiers rappelaient la Faute et des vignes la Rédemption.» (FX 1097). Ainsi, ce dieu naturel, renaissant comme les saisons, commence son ascension avec les vapeurs d'une «fermentation divine» (*Ibid.*). Et bien que «la pâleur de la mort [fût] restée sur lui, [...] il avait l'air de s'être déguisé en lys» (FX 1098). C'est de là que Marie-Madeleine mesure toute la distance qui la sépare encore de l'éternel absent: «Je me sentais limace dans

<sup>57</sup> Ailleurs aussi - dans «Phédon ou le Vertige» - on lie explicitement le temps au mûrissement végétal: «Le temps ne vous coûte rien, à vous, les philosophes: il existe pourtant, puisqu'il nous sucre comme des fruits et nous dessèche comme des herbes.» (FX 1103).

<sup>58</sup> «j'apercevais pour la première fois les maisons comme les voient du dehors celles qui n'ont pas de foyer» (FX 1093).

<sup>59</sup> Voir Génèse 49,11 et Marc 32, 24-25.

cet univers de fleurs.» (*Ibid.*). Encore une fois c'est l'animal, et un animal dégoûtant, qui est choisi comme l'antagoniste périssable de l'éternel retour végétal. Marie-Madeleine a aperçu la voie du salut, de la renaissance; rappelons d'ailleurs que la seule image qui met en relation la mort à la naissance avec une évolution vers cette dernière est insérée dans ce récit, et que faire du Christ un végétal signifie l'insérer dans l'ordre naturel des choses, à l'opposé donc de la fonction mythificatrice dans «Léna».

De l'expression de la mort à travers la pierre, puis à travers les mythes, les deux étant des tentatives d'insérer ce fait dans un ordre, on aboutit, après la restauration d'un temps humain, à la récupération d'une nature cyclique qui englobe dans son aller et retour le Crucifié lui-même.

À travers la mort de Dieu, Marie-Madeleine renaît à la vie de l'innocence ou, comme le dit le titre, du Salut. Que l'auteur accomplisse le même chemin, on ne peut que le supposer, mais, à l'écoute du texte, on perçoit une concordance qui ouvre un soupirail: Marie-Madeleine définit les ténèbres le «manteau» de Dieu (FX 1093), en revitalisant, par l'attribution de ce manteau à Dieu, la métaphore usée du manteau des ténèbres. La présence divine est dissimulée et, à ce moment-là, Marie-Madeleine n'est pas encore à même de la percevoir. Juste dans la série suivante de pensées on trouve cette phrase:

Et tu t'en vas? Tu t'en vas?... Non, tu ne t'en vas pas: je te garde... Tu me laisses dans les mains ton âme comme un manteau. (FX 1101)

Pensée à la signification problématique, ou peut-être banale si l'on imagine un être qui s'enfuit précipitamment, abandonnant par mégarde son survêtement<sup>60</sup>. Mais ce n'est pas un survêtement quelconque: le choix du manteau invite à laisser agir la proximité des deux images ayant le même comparant, et à les interpréter comme un syllogisme: les ténèbres sont le manteau de Dieu; ton âme est un manteau, donc ton âme m'enveloppe dans son obscurité qui est peut-être un signe de la présence divine. C'est toujours la même signification qui se représente sous une forme cryptique: les ténèbres constituent l'image visuelle du passage par l'abîme. Et c'est à cette profondeur que l'on rencontre Dieu. Pour Marie-Madeleine, Dieu est le Christ, mais des dieux différents peuplent les autres récits et les pensées.

### **6.8 L'ordre cosmique**

La conscience de la déperdition temporelle, de l'écoulement de la durée qui n'aurait qu'une seule direction, s'opère par la rupture entre l'homme et le cosmos: la fracture entre ces deux entités prive l'homme de ses bases et le jette dans une histoire qui l'entraîne malgré lui. S'opposer au sourd déterminisme de cette histoire sans homme c'est tout d'abord, comme on l'a vu, s'assimiler à la temporalité traduite par l'image suggestive du temps qui se mesure au

<sup>60</sup> C. PAPADOPOULOS (dans *Le temps-espace: temps cavafien et yourcenarien* [Feux], Actes du colloque d'Anvers *Roman histoire et mythe dans l'œuvre de M.Yourcenar*, Tours, S.I.E.Y., 1995, p. 350) interprète cette image comme une reprise «pervertie» d'un fragment d'Empédocle qui, se référant au corps de l'homme, le définit: «Manteau charnel, voile inaccoutumé / Dont, revêtus par la déesse des naissances...» (*La couronne et la lyre*, Paris, NRF Gallimard "Poésie", 1979, p.190).

rythme du cœur. Cela opère une nouvelle harmonie entre l'homme et le cosmos, que les analogismes de fructification et de mûrissement annoncent, mais qui se complète avec la transformation de Phédon en une figure cosmique. Les rapports de l'homme et du cosmos, ainsi, ne relèvent plus de la simple analogie, mais deviennent pour le premier, une intégration dans le second.

### 6.8.1 La valse de l'univers: Phédon

Pour encadrer le récit, il convient de faire une référence au rôle du temps en tant que rythme. Comme je l'ai déjà dit, le cœur y tient une grande place. Mais ce que je n'ai pas assez souligné, et qui apparaît incontestable dès le début de ce récit, c'est que le cœur, s'il sait mettre en mouvement le temps, est incapable de lui transmettre la régularité du rythme. Ce n'est qu'en dehors de toute passion (apaisement qu'on atteint seulement après les avoir poussées toutes à bout) que l'on s'adapte au rythme de l'univers.

Avoir anticipé la conclusion de ma réflexion sur ce récit ne me dispensera pas d'en suivre pas à pas le développement pour le saisir dans ses détails.

Or, tout commence sans qu'il y ait une véritable solution de continuité entre «Phédon ou le Vertige» et le récit précédent. Leur différence n'empêchera pas, en effet, de découvrir dans l'un la continuation de l'autre. «Phédon» s'ouvre sur des réflexions de portée générale concernant le temps et son rythme<sup>61</sup>, l'écoulement de la vie et son mûrissement; ce qui permet d'opérer la continuité avec «Marie-Madeleine ou le Salut» ce sont deux métaphores végétales qui présentent en raccourci rapide ce qui, en nature, se produit par une lente transformation:

les fleurs devenaient fruits; le fumier devenait fleur; (FX 1104)<sup>62</sup>.

C'est ainsi que le jeune Phédon, accoutumé au succès, voit le monde et observe les autres: si auparavant, le mûrissement n'était pas loin de la pourriture, dans le cas présent c'est le moment de la germination qui est privilégié. Et, toutefois, ici aussi l'évolution du temps mis en mouvement par l'amour, comme le démontraient Marie-Madeleine et Léna, ne peut conduire qu'à la mort:

les êtres accouplés passaient comme des forçats ou des mariés de village: le fifre du désir, le tambour de la mort rythmaient leur valse triste qui jamais ne manquait de danseurs. (*Ibid.*)

Il convient de remarquer qu'à ces analogismes traduisant la valse de la vie, s'unissent des figures qui soulignent l'aspect rythmique et formel de l'image: le chiasme dans la similitude (forçats, mariés de village / fifre du désir, tambour de la mort) est doublé par l'allitération à l'initiale des sons [f]. Une parenté inattendue, une correspondance s'établit entre les forçats et le fifre du désir; sans solliciter excessivement le texte on pourrait voir dans le fifre du désir ce qui transforme les couples en forçats de l'amour. Phédon reste en dehors, pour suivre le lent mûrissement de la vie vers la mort, alors que lui, absorbé dès le début dans un détachement

<sup>61</sup> Voir ici même le chapitre: "Un cœur qui rythme le temps".

<sup>62</sup> L'allitération du son [f] tend à faire de cette transformation une identité latente.

solipsiste, se situe au centre d'un mouvement circulaire que d'autres croient orienté; et, de sa position centrale, il acquiert vite des connotations cosmiques:

Ma croissance faisait éclater autour de moi l'espace comme une écorce bleue.  
(FX 1104)<sup>63</sup>.

C'est à une référence intertextuelle que l'on doit faire appel pour la compréhension de cet analogisme: «La terre est bleue comme une orange» dit Eluard dans un vers devenu célèbre pour l'importance qu'il revêt dans la perspective de la véridicité poétique. L'opération de Yourcenar dépasse la problématique du vrai et du faux, puisqu'elle narrativise la similitude et la fait fonctionner comme vraie au niveau de l'imaginaire du texte. Dès lors, l'écorce bleue de l'espace peut se configurer comme le ciel dans sa couleur la plus pure; mais, en même temps, ce ciel, au lieu de renvoyer à l'infini, n'est qu'une écorce par rapport à l'infini du personnage.

Ce récit accentue l'importance des analogismes liés au champ sémantique du cosmos (déjà présents auparavant): à ce moment de la narration de Phédon, ils ne semblent être qu'une expression de l'exaltation, comme c'est le cas de Sappho qui voit dans Phaon «son seul soleil humain» (FX 1130)<sup>64</sup> ou encore, dans les pensées, des expressions suivantes, qui servent à transmettre au lecteur l'importance de la figure masculine qui les a inspirées:

Quand je perds tout, il me reste Dieu. Si j'égare Dieu, je te retrouve. On ne peut pas avoir à la fois l'immense nuit et le soleil. (FX 1089).

Mais en fait les images cosmiques possèdent une toute autre implication qui dépasse largement cette simple fonction hyperbolique. C'est un univers anthropomorphisé, tel que le préfigure Antigone se penchant sur son frère:

Elle se courbe sur lui comme le ciel sur la terre, reformant ainsi dans son intégrité l'univers d'Antigone (FX 1077);

elle représente des valeurs célestes, comme on vient de le voir dans le chapitre consacré à ce personnage<sup>65</sup>.

«Marie-Madeleine ou le salut» contient deux analogismes du même champ sémantique. Le premier se réfère à la fuite de Jean:

des mouches de feu palpitaient à terre comme des astres, de sorte qu'il avait l'air de s'enfoncer dans le ciel. (FX 1093)

Remarquons que l'abandon de Jean a signifié pour Marie Madeleine un bouleversement de son existence: l'inversion ciel-terre, que cette image traduit, implique non seulement un jugement

<sup>63</sup> Ses jeunes amants aussi n'étaient que des instruments dans les mains de Phédon: «Mes frères bien-aimés n'étaient pour moi que des cibles que je me devais de frapper au cœur, de jeunes chevaux qu'il s'agissait de flatter d'un lent déplacement de main caressant l'encolure [...]. D'autres encore furent des haies, des obstacles, des fosses dissimulées derrière des fascines vertes.» (FX 1104).

<sup>64</sup> Cette métaphore contient un exemple ultérieur de l'effort poétique de la prose de Yourcenar sensible aux sons de la langue: elle est enrichie d'une allitération du son [s] sur trois termes de longueur croissante.

<sup>65</sup> L'association d'idées entre un acte d'amour et l'union cosmique du ciel avec la terre se retrouve sous la forme d'une métaphore implicite dans *Anna, soror...*: «sur le noir dense des montagnes et de la plaine se bombait la noirceur limpide du ciel» (p.862). Phrase qui semble annoncer l'acte incestueux d'Anna et de Miguel. Il est pour le moins remarquable que le même type d'association revienne à l'esprit de l'auteur quand il s'agit, comme ici, de traduire en tableau ce type de relation parentale.



implicite sur la voie choisie par Jean, mais aussi, pour l'abandonnée, l'inversion de son propre univers. Ensuite, du fond de son abjection qui change de signe, elle décrit le Christ en ces termes:

je reconnus ces pieds usés jusqu'à l'os à force d'avoir marché sur tous les chemins de notre enfer, ces cheveux peuplés d'une vermine d'astres, ces vastes yeux purs comme les seuls morceaux qui lui restaient de son ciel. (FX 1095).

C'est comme si la descente du Christ dans le monde avait profané son corps. Ces trois phrases marquent néanmoins une progression vers la pureté en passant à travers des termes oxymoriques dans leurs connotations («vermine d'astres»), comme si une lente gradation était nécessaire à la Pécheresse, avant de pouvoir arrêter son regard sur la pureté céleste des yeux du Christ. Ces cheveux, que les astres parasitent, se représentent dans le septième récit, où la chevelure de Phédon est dite «palpit[er]» (FX 1104). Il est vrai que ce verbe peut ne relever que d'une extension de l'émotion, de la participation affective dont le cœur humain assume conventionnellement l'expression; et pourtant il est inséré dans un passage où il est déjà question de la dilatation cosmique de Phédon, même si sous une forme très discrète<sup>66</sup>. Dans ce contexte, il est inévitable que le verbe «palpiter» confère à la chevelure de Phédon une connotation astrale, même si cela n'est possible qu'après coup. Plus loin, le texte souligne à plusieurs reprises l'importance de cette chevelure de Phédon qui est dite palpiter<sup>67</sup> comme si on parlait de la chevelure des comètes. L'analogie entre Phédon et la comète reste cachée dans les plis de ces analogismes qui annoncent peut-être son identification avec le météore de l'image finale.

Pour Phédon, le fait de comparer le mouvement qui naît en lui à une «gravitation divine» (FX 1104) s'impose comme une nécessité. L'avenir, dès lors, semble tracé pour Phédon, un avenir d'exaltation et de plénitude et cela est possible dans la mesure où il se sent le pivot de l'univers. Ce n'est pas le hasard si lui, le discobole qui fait haleter «dix mille poitrines» (FX 1105), voit «les astres tourner dans un stade olympique» (*Ibid.*), puisqu'ils font partie de son monde. Il ramène l'univers à mesure d'homme et cet homme qui sait harmoniser la respiration du monde a le sentiment de dominer les mouvements cosmiques. Mais quelque chose vient interrompre l'apparente perfection de ce rythme: et c'est aussi bien la guerre que l'amour, le texte construisant une forte ambiguïté entre ces deux réalités que l'on peut décrire en utilisant les mêmes termes:

Tout chancela, tout tomba, tout fut anéanti sans que je sache s'il s'agit d'un vrai siège, d'un incendie réel, d'un massacre véritable, ou si ces ennemis n'étaient que des amants, et ce qui prenait feu n'était autre que mon cœur. (FX 1105)

C'est encore un analogisme cosmique, dans la mesure où une émotion personnelle du cœur est dilatée à la proportion d'une prise de place-forte.

<sup>66</sup> «Mes cheveux palpitaient; mes cils recouvraient mes yeux à jamais prisonniers de mes paupières; mon sang coulait en mille détours comme ces fleuves souterrains [...]. Ma croissance faisait éclater autour de moi l'espace comme une écorce bleue.» (FX 1104).

<sup>67</sup> Voir: FX 1104: «Mes cheveux palpitaient» et FX 1111: «ma chevelure flottante», «les cheveux de Phédon», «ma nuque comme [...] une vallée où palpitaient le printemps».

Or, il est certes un peu hasardeux de vouloir lire dans ce bouleversement soudain qui investit Phédon quelque chose d'analogue à la passion qui a engendré le livre, et pourtant une intersubjectivité s'établit entre l'auteur et son personnage. Fil menu et tenace qui traverse l'œuvre, cet arrière-fond de passion ne cesse d'interagir avec les mots qu'il a inspirés. Il est intéressant de remarquer que la seule fois où Marguerite Yourcenar parle de passion brûlante dans les récits mythiques, le fait en des termes qui possèdent une double implication. Si d'un côté elle cherche à dévier la référence à une passion personnelle qui se lit au fil du récit sans qu'elle soit jamais explicitée, de l'autre cet analogisme en élargit démesurément la portée. Le feu passionnel qui brûle un cœur investit l'ensemble du réel.

Ces analogismes appartenant au champ sémantique du cosmos, qui traduisaient jusqu'ici la maîtrise de soi, changent soudain de signe pour connoter la désintégration du monde de Phédon; et curieusement, à la faveur d'un retour sur terre:

le monde avec ses plaines, ses collines où mes chiens ne poursuivraient plus les cerfs, ses vergers pleins de fruits dont je ne disposais plus, ses vagues où mon repos ne voguerait plus mollement sur la soie violette, tournait autour de moi comme une roue gigantesque dont j'étais le supplicé. (*Ibid.*)

Phédon est toujours au centre d'un mouvement, mais ce mouvement, loin d'imposer son rythme au monde, devient une torture; d'abord au centre de l'équilibre, ensuite Phédon n'est plus qu'au centre de la douleur. L'univers ne lui appartient plus, il en est au contraire écrasé, et la proximité avec la terre est le signe d'une lourdeur avilissante:

chacun de nous, penché vers le sol jusqu'à toucher son ombre, portait le soleil comme un pesant fardeau. (FX 1106)

C'est alors que, réduit à être l'image spectrale de lui-même (FX 1107)<sup>68</sup>, raréfié jusqu'à l'inexistence, il a touché le fond de l'abîme: de là peut partir son ascension.

La remontée se présente lorsque cet être singulier, solitaire, s'opposant à la multitude, est confronté à la multiplicité d'êtres dont la mythification est plus qu'une simple hyperbole: ainsi, si Alcibiade n'a pu parvenir à l'immortalité pour être dieu, Socrate, lui, s'identifie à l'«Univers» (FX 1107), auquel son disciple le substitue:

Socrate prit sa lanterne, et cette maigre étoile se montra plus secourable que les yeux froids du ciel. (FX 1108)<sup>69</sup>.

La multiplicité le caractérise également (FX 1109), mais ce qui importe le plus, c'est que Phédon retrouve sa similarité avec les astres, ce qui lui assure un rôle dans l'univers<sup>70</sup>:

Devant ce Pan [Socrate] tailladé par un sculpteur grossier, qui jouait sur les flûtes de la raison les mélodies de la vie éternelle, ma danse cessait d'être un prétexte pour devenir une fonction, comme la marche des astres (FX 1108).

<sup>68</sup> La déité est désormais sortie de sa personne: «Le temple sur la colline dormait comme un dieu rose.» (FX 1106) et il peut apercevoir en dehors de lui ce qu'auparavant il s'attribuait exclusivement.

<sup>69</sup> Rappelons que, dans son enfance, Phédon avait été conduit aux Jeux Olympiques par un «pédagogue aveugle» (FX 1104). À bon droit, on peut parler, pour Phédon, d'illumination.

<sup>70</sup> Par rapport à «Antigone», «Phédon» représente un dépassement, une conquête ultérieure: si pour Antigone il s'agissait de donner un rythme au monde, Phédon, qui possède déjà le rythme, doit en trouver la fonction.

Le mouvement harmonieux de Phédon a découvert sa fonction; devenant moyen pour comprendre l'univers, en reproduisant son mouvement avec la souplesse de son corps, il arrive à s'identifier à la création:

Puisque la chair est après tout le plus beau vêtement dont puisse s'envelopper l'âme, que serait Socrate sans le sourire d'Alcibiade et les cheveux de Phédon? À ce vieillard qui ne connaissait du monde que les faubourgs d'Athènes, quelques doux corps aimés n'avaient pas seulement enseigné l'Absolu, mais aussi l'Univers. Ses mains un peu tremblantes se perdaient sur ma nuque comme dans une vallée où palpait le printemps (FX 1111).

L'échange est réciproque. Voire, il s'universalise, et en s'identifiant à la terre, il incarne la renaissance du printemps. Phédon et les autres disciples de Socrate ont donc une fonction de messagers cosmiques, et c'est pourquoi, à la mort du philosophe, ils semblent perdre leur fonction, cessent d'être nécessaires:

nous n'étions déjà plus que les membres épars du Philosophe éteint. (*Ibid.*).

Le final du récit semble concilier toutes ses incongruences: Phédon d'un côté arrive à l'«immobilité de la mort» qui n'est pour lui «qu'un dernier état de la vitesse suprême» (FX 1112). Socrate l'a préparé à percevoir cette coïncidence des contraires: «Il avait compris que le tourbillon emportant mes pieds nus s'apparentait à l'immobilité de ses secrètes extases» (FX 1109). On sent, derrière ces analogismes, l'écho de la pensée grecque qui considérait la vitesse suprême comme un équivalent de l'immobilité dans la mesure où celle-ci ne contredit pas la conception d'un univers permanent<sup>71</sup>. De cette façon Yourcenar établit également - dès le titre - la nature cosmique de Phédon: «Depuis le *Timée*, la pensée antique était profondément imbue de l'idée qu'un mouvement circulaire d'une rapidité merveilleuse faisait partie de la nature même des astres divins»<sup>72</sup>. C'est ainsi que l'immobilité de la mort à laquelle conduisait l'initiale confusion des contraires s'est changée en équilibre qui assure la vie. La danse de Phédon efface la sécheresse immobile et mortelle que symbolise la terre:

Danser sur la sagesse, c'est danser sur le sable. La mer du mouvement emporte chaque jour un coin de ce sol aride où ne naît pas la vie. (FX 1112)

C'est un moment de totale fusion avec l'univers. Phédon se confond donc dans l'univers, comme Nathanaël, sauf qu'il en est conscient, et cela lui permet de s'étendre à la mesure du cosmos, dans un mouvement dirigé vers le haut:

Mes pieds couverts d'écume se posent encore sur la crête sans cesse détruite des vagues, mais mon front touche les astres, et le vent des espaces m'arrache les rares souvenirs qui m'empêchent d'être nu. (*Ibid.*)

Il est devenu pure essence, un homme dénué même de ses souvenirs, et c'est cela qui lui permet de s'universaliser<sup>73</sup>, de s'étendre à la mesure d'un cosmos qu'il n'est plus nécessaire de faire éclater. Ainsi l'homme se réapproprie son univers en se dilatant à sa mesure; tout en

<sup>71</sup> H.TUZET, op. cit., p.20.

<sup>72</sup> *Idem*, p.32.

<sup>73</sup> A propos du thème de l'universel je me permets de renvoyer à mon article: *L'humanisme au XXe siècle: Gide, Camus, Yourcenar*, Actes du Colloque International de Ténérife *L'universalité dans l'œuvre de M. Yourcenar*, Tours, S.I.E.Y., 1995, vol.II, pp. 11-22.

gardant la stabilité de la pierre, il contraste efficacement avec l'envahissement de la terre immobile.

Tout ce qui est contingent perd du sens, les contraires se touchent, les formes se chevauchent: on dirait le retour du chaos initial, et la boucle semblerait s'être bouclée si, entre-temps, cette coïncidence des contraires n'avait évolué vers une acceptation harmonieuse du monde, au-delà du chaos de l'origine. Toutes les choses acquièrent leur véritable valeur qui est bien mince, presque réduite à rien:

Il n'y a ni vertu, ni pitié, ni amour, ni pudeur, ni leurs puissants contraires,  
mais rien qu'une coquille vide dansant du haut d'une joie qui est aussi la  
Douleur (FX 1112).

On a dit que le final du récit contient un élément de contamination dû à l'expérience personnelle de l'auteur: elle nourrirait la matière de l'œuvre et resterait toujours en arrière-fond; le désespoir de Phédon serait aussi une négation de la sagesse, une impossibilité de mettre en œuvre les enseignements reçus, attrait du vide qui appartient plus à l'auteur qu'à Phédon<sup>74</sup>. On a attribué à ce fait la raison qui rend énigmatique l'épilogue du récit. Mais s'il est peu discutable que l'appel au néant soit étranger à la philosophie grecque, il ne suffit pas de contester l'adhérence du texte à sa source. Yourcenar ne s'est jamais limitée à une reprise intégrale des œuvres dont elle s'est inspirée. Au contraire, elle les a assimilées et, dans ce cas, peu importe la fidélité lorsque l'expérience personnelle germe du fond de son moi. La figure de Phédon resterait énigmatique si on ne la considérait que comme expression de la philosophie grecque. Elle est bien plus que cela. Complétant la vision du monde qui se construit dans *Feux*, Phédon exprime la nécessité d'une fusion, d'une disparition dans le cosmos. L'accomplissement de son évolution se situe justement dans cette dispersion dans le vide de l'être revenu au sein de l'univers, éternel comme lui. Ce n'est pas un hasard s'il déclare:

L'immobilité de la mort ne peut être pour moi qu'un dernier état de la vitesse  
suprême: la pression du vide fera éclater mon cœur. (FX 1112)

Le cœur éclaté, dans le système symbolique de l'œuvre, c'est le temps disparu, voie vers l'éternité. Phédon a accompli un chemin parallèle à celui du mythe puisqu'il a transcendé son humanité en s'insérant dans le cosmos: il s'avère sacralisé tout en étant transformé en chose parmi les choses. La matière retourne au primordial par le travail du temps, ainsi en est-il pour l'homme: la fin de son parcours est la dissolution dans le cosmos, l'identification avec la perpétuation universelle. L'éternité que ne peut assurer le temps chronologique est enfin trouvée dans l'homme d'où elle s'étend à ce cosmos.

Certes, Phédon n'a été qu'un «éclair de beauté dans un orage de formes» (FX 1112)<sup>75</sup>. Et pourtant quelque chose survit de ce rapide passage, quelque chose auquel on a fait une continue mais discrète référence tout au long du texte: c'est la chevelure de Phédon, forme mouvante et palpitante de la vie que l'on a rencontrée dans le récit accompagnée d'un adjectif

<sup>74</sup> C'est l'hypothèse soutenue par G. EYNARD, *L'imaginaire et le réel dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, cit., p. 130.

<sup>75</sup> On pense à cette image, empruntée à Bède le Vénérable, qui compare la vie des hommes au vol rapide d'un passereau, venu du froid de l'hiver, au travers d'une salle allumée et réchauffée, pour rentrer ensuite dans l'hiver: «Ainsi de l'éphémère vie des hommes, dont nous ne savons ni ce qui la précède, ni ce qui la suivra...». M. YOURCENAR, «*Sur quelques lignes de Bède le Vénérable*», in *Le Temps, ce grand sculpteur*, cit., p. 11.

qui la métamorphosait en astre; à la fin, elle «se détache sur la nuit de l'univers comme un météore triste.» (*Ibid.*). Phédon se sent partie de l'éternité justement dans la mesure où «l'éternité n'est faite que d'une série d'instantanés dont chacun fut unique» (FX 1111). Il est cette singularité et ses cheveux sont «la forme soyeuse et blonde de la vie éternelle» (*Ibid.*). Sa conscience de l'éternité ne va pas sans la compréhension de sa fugacité. Phédon domine de cette façon les contraires, qui continuent d'exister, mais qu'il peut aider à comprendre.

Une pensée placée dans le groupe précédant immédiatement le récit semble avoir partie liée au destin de Phédon et résumer tous les passages symboliques de l'œuvre:

J'ai connu des jeunes gens sortis du monde des dieux. Leurs gestes faisaient penser aux trajectoires des astres; on ne s'étonnait pas de trouver insensible leur dur cœur de porphyre; s'ils tendaient la main, la rapacité de ces mendiants exquis était un vice de dieux. Comme tous les dieux, ils accusaient d'inquiétantes parentés avec les loups, les chacals, les vipères: guillotins, ils eussent pris l'aspect blême des marbres décapités. Des femmes, des jeunes filles viennent du monde des Madones: les pires allaitent l'espérance comme un enfant promis aux crucifixions futures. Certains de mes amis sortent du monde des sages, d'une sorte d'Inde ou de Chine intérieure: l'univers autour d'eux se dissipe en fumées, près de ces froids étangs où se mire l'image des choses, les cauchemars rôdent comme des tigres domptés. (FX 1101-1102)

Tout est là: la mythification, la pétrification du cœur, l'immobilité, la négation du temps, l'aviissement, la fixité de la mort. Puis encore la présence discrète du Christ, incarnation d'un espoir destiné à l'abîme. Enfin la sagesse qui pulvérise le monde autour d'un homme à la mesure de l'univers. C'est avec les sages que le «je» désire - ou a - une communauté d'esprit; et ce sont eux qui ont su abandonner l'universalisation en tant qu'identification aux éléments cosmiques, pour se réduire à la seule sagesse, qui est le miroir de l'univers, et alors la similitude peut devenir métaphore. C'est donc comme Phédon, qui n'a plus besoin de se voir au milieu de l'univers, puisqu'il est devenu l'image des choses et 'l'univers autour de lui s'est dissipé en fumée'.

C'est toujours lui le plus explicite, non seulement par rapport à la fonction du temps qui ouvre le récit; en effet c'est lui qui fait cette affirmation:

Chaque fois qu'une douleur venait à moi, je me hâtais de lui sourire pour qu'elle sourît en retour, et toutes prenaient le visage radieux d'une femme d'autant plus belle qu'on ne s'était pas jusque-là aperçu de sa beauté. (FX 1103)

Qui ne saurait voir, dans cet acte, la démarche même du texte dans son développement?

En quelque sorte, on peut dire que «Phédon» reprend la remontée au point où «Antigone» l'avait laissée. Antigone fait reprendre le cours du temps du point le plus profond du monde; Phédon en trouve la fonction dans une suprême élévation. À la puissance terrestre il oppose une puissance céleste, qui résume en soi la création entière. Pour être l'une la continuation de l'autre, ces deux approches au monde ne doivent pas nécessairement être compatibles: parce que de la conception anthropocentrique de l'univers que sous-tendait «Antigone» on passe, avec «Phédon» à la dissolution de l'homme dans l'espace infini. De l'identification avec le cœur du monde au monde même.

Dans la huitième séquence de pensées on trouve un analogisme qui opère la liaison - liaison très secondaire - entre «Phédon» et «Clytemnestre» à travers une double identification concernant le «toi» du texte:

Pour qu'une assomption soit possible, il faut un dieu. Tu as juste assez de beauté, d'aveuglement et d'exigences pour figurer un tout-puissant. J'ai fait de toi faute de mieux la clef de voûte de mon univers. (FX 1113)

Hyperbolisation de ce «toi» qui a risqué d'emporter l'équilibre psychologique de l'auteur. Mais cette hyperbole s'insère dans l'univers que l'auteur est en train de se créer comme horizon de référence. Dans cet univers, le «toi» est la clef de voûte, le point sur lequel convergent les forces de l'équilibre. C'est une démarche qui épouse, dans une perspective différente, cette transformation du poison en remède qui caractérise le développement du texte entier: celui qui a amené le désordre, le chaos dans le moi de l'auteur, sera aussi celui qui pourra en garantir la stabilité, mais une stabilité nouvelle, où toutes choses occuperont une place différente. En sollicitant un peu le texte, on pourrait voir dans cette pensée une suggestion que l'on donne à Clytemnestre, qui, en voulant tuer Agamemnon, ne pourra jamais que le retrouver sur sa route.

### 6.9 L'eau

Mais, avec Clytemnestre, un autre élément impose sa présence, un élément qui va compléter la configuration de ce monde et qui ne pouvait manquer dans l'univers yourcenarien: c'est l'eau, dont l'analyse s'impose ici moins pour la quantité des références que par leur qualité.

«C'est un livre entièrement brûlant, c'est vraiment *Feux*. Je suppose que vous considérez le feu comme un élément sec. Le champagne aussi est "sec". Et à ma connaissance, les pierres précieuses ne suintent pas non plus» déclare Marguerite Yourcenar à Mathieu Galey<sup>76</sup>. L'impression qu'engendre la lecture de cette œuvre, admirablement traduite par cette expression, semble se poser en antithèse par rapport à son univers imaginaire. Le feu est quasiment absent des analogismes, bien qu'on le retrouve dans le style qui, presque paradoxalement, rend l'abondance de la passion à travers la sécheresse, l'avarice; la retenue du sentiment laisse deviner une abondance cachée sous une expression tranchante. Excès et réticence sont inscrits dans les phrases de *Feux*. La pierre, sans être précieuse, donne corps aux condensations mythiques, rend éternelle la partie de l'homme la plus éphémère. Et la pierre s'oppose à une liquidité qui exprime traditionnellement la symbolisation de l'écoulement vital. Mais, dit encore Yourcenar, «le champagne aussi est sec», laissant entendre que le feu ne s'oppose pas à l'eau puisque l'eau brûle quand elle se fait alcool. Or, il est souvent question d'alcool dans cette œuvre. Reste que les images d'eau foisonnent, au point qu'elles constituent le réseau le plus riche de l'œuvre. Incongruence de ce livre «sec»? Absolument pas. Le symbole dans ce cas est autre chose que l'allure stylistique des phrases: il travaille à un niveau plus profond, permettant l'affleurement de ce que le style enlève.

---

<sup>76</sup> *Les Yeux Ouverts*, cit. p.92.

Or, il est presque oiseux d'affirmer que le feu de la passion peut entraîner une sécheresse coïncidant avec la mort (et le début du récit d'Antigone le prouve bien); il va donc de soi que l'eau exprime sa fonction classique de symbole de la vie. Mais le rapport n'est pas toujours si simple, si escompté. Il convient d'examiner de plus près ces analogismes pour découvrir, à travers la modulation du thème, l'évolution que subit le champ sémantique et la lumière dont il colore l'œuvre.

Disons tout de suite que ce réseau analogique regroupe tous les analogismes renvoyant à un élément liquide, soit-il eau (de mer ou de source), alcool, lait<sup>77</sup>. Tel regroupement ne justifierait pourtant pas une confusion, un manque de distinction entre elles. Cela permet d'ailleurs de creuser les significations plus profondes de ce réseau dont la banalité n'est reléguée qu'à la surface, tout comme une étendue d'eau cache, sous une apparente uniformité, une variété étonnante de niveaux de profondeur, de formes de vie, de couleurs.

Mais cherchons à distinguer le rôle des analogismes dans l'économie de chaque récit mythique.

En commençant par Phèdre, cette figure tragique qui connaît son destin sans pouvoir rien faire pour s'y soustraire, l'eau de la vie, la vie même, ne peut être qu'une malédiction, d'autant plus douloureuse qu'elle en est parfaitement consciente. Le malheur est né avec elle, et le lait de sa nourrice, lui donnant la vie, l'enfonce de plus en plus dans sa détresse: «elle tête son malheur» (FX 1054). La métaphore ne fait que rendre plus concret ce destin qui l'envahit sans qu'elle puisse le fuir.

C'est presque inévitablement qu'«elle se grise du goût de l'impossible, le seul alcool qui sert toujours de base à tous les mélanges du malheur.» (*Ibid.*). À travers cet alcool la vie renaît en elle, cette vie qui n'est que souffrance. La vie lui serait niée sans l'intermédiaire de l'alcool qui flambe son destin de malheur, et lui permet de le goûter quand-même.

Est-ce une vie celle de Phèdre?

Certes ce mot semble avoir une tout autre signification lorsqu'on l'applique à Achille: fils d'une déesse marine, sa mortalité d'homme est toujours aux aguets et c'est pour cela que Thétis, sa mère, «avait cherché dans toutes les mers du monde une île, un roc, un lit assez étanche pour flotter sur l'avenir.» (FX 1059). Mais quelle est la valeur de l'eau par rapport à la pierre avec laquelle on la confronte à tout moment? On a vu que la pierre, si d'un côté elle indiquait une prédisposition, la marque d'un destin de mort (prématurée) tracée sur le corps de Patrocle, de l'autre elle pouvait garantir la survivance mémorielle en tant qu'avatar iconique de la fixité du mythe.

Or, l'eau, ici, devient véhicule de mort puisqu'un soutien terrestre est nécessaire à la survivance d'Achille. Mais comme pour la pierre, l'eau garde une ambivalence: la vraie vie, pour Achille, la vie héroïque de laquelle sa mère a tenté de le préserver, le conduira à la mort. Il n'en reste pas moins qu'il perçoit sa claustration comme mortelle: captivé par l'appel à l'héroïsme, il se sent «à demi naufragé sous cette houle de dentelles» (FX 1062). Soudain, par confrontation avec la pierre, la valence mortelle de l'eau devient apparente même pour Achille. Lorsqu'il tue Déidamie, des images d'eau caractérisent ce meurtre:

Les yeux de la femme étranglée [Déidamie] jaillirent comme deux longues larmes; (FX 1062);

<sup>77</sup> Les différentes implications du sang et la relation de ce champ sémantique avec le temps conseillent de le traiter séparément.

Achille agenouillé écoutait la vie de Déidamie s'échapper de sa gorge comme l'eau du goulot trop étroit d'un vase. (*Ibid.*)

Inconscient ou insoucieux de la valeur sinistre de l'eau, il répond à son appel, qui équivaut à une démarche vers la pierre en la personne de Patrocle. Et tout devient liquide: s'enfuyant avec Misandre du palais des femmes, «les dalles usées s'abaissaient doucement sous leurs pieds comme le creux mou d'une vague» (FX 1063). La similitude transmet un sentiment positif, de douceur, encore que, un peu plus loin, l'air, qui devient lui aussi liquide, n'est pas exempt d'une connotation sinistre:

l'air salé comme le sang et les larmes jaillit à la face de l'étrange couple étourdi par cette marée de fraîcheur. (FX 1063)

Remarquons que dans le même analogisme, une similitude, nécessairement plus cérébrale, qui véhicule cette connotation de malheur, précède la métaphore, sans doute plus instinctive, qui semble traduire le sentiment d'Achille et de Misandre pour la liberté et l'héroïsme<sup>78</sup>. Leur instinct les pousse vers une liberté qui les envahit de sa saveur enivrante, même s'ils savent bien que ce même air de liberté a un goût de mort que la similitude condense. Encore faut-il dire que cette «descente en spirale» (FX 1063) d'Achille et Misandre vers la mer contient un écho de cette plongée dans le Styx qui a rendu invulnérable le héros; comme s'il s'agissait de parfaire l'épreuve d'initiation qui se termine par l'abandon du travestissement.

«Patrocle ou le destin» reprend le récit des aventures d'Achille après la mort de son compagnon. Là, l'eau était appel à une vie héroïque qui conduisait inévitablement à la mort, ici on donne au combat des connotations aquatiques en vertu de cette similitude:

on s'était installé là-bas dans une espèce de routine rouge où la paix se mélangeait à la guerre comme la terre à l'eau dans les puantes régions de marécage. (FX 1069)

Remarquons cet affrontement constant de la pierre et de l'eau qui acquièrent des valeurs antithétiques. Celles-ci sont introduites par l'expression «routine rouge» qui est déjà une image: si le terme de routine possède des connotations de monotonie, manque de secousses, au contraire l'adjectif «rouge» qui l'accompagne est une couleur qui choque. La «routine rouge», expression renforcée aussi par la reprise phonique de la même syllabe initiale, est en soi contradictoire, oxymorique, tout comme l'impossible coexistence de guerre et de paix. Cette association est construite de façon cohérente tout au long du récit. Ainsi, les assauts ont la force des vagues:

une troisième vague d'assaillants se rua contre la mort; (*Ibid.*)<sup>79</sup>.

Mais l'analogisme le plus intéressant est formé par un des nombreux calembours qui foisonnent dans le texte:

<sup>78</sup> Voir aussi dans «Phédon ou le Vertige», Socrate, dont la sagesse «compensait pour lui [...] les dangers excitants du chercheur d'aventures sur la mer du hasard.» (FX 1109).

<sup>79</sup> Voir aussi: «D'étranges peuplades débouchaient de l'Asie comme des fleuves» (FX 1071) et «Les Amazones parurent; une inondation de seins couvrit les collines du fleuve;» (*Ibid.*).



Loin de voir dans les vivants les précaires rescapés d'un raz-de-mort menaçant toujours, c'étaient les morts maintenant qui lui paraissaient submergés par l'immonde déluge des vivants. (FX 1070)

Dans cette image, l'eau a perdu son ambivalence, elle est un véritable véhicule de mort. À vrai dire, on reprend ce mécanisme qui caractérise les premiers récits mythiques: le renversement. Achille, passé du côté des morts après la disparition de Patrocle, perçoit négativement l'essence vitale de l'eau qui s'oppose à l'immobilité de la pierre et prend le parti des pierres «contre l'eau mouvante, animée, informe» (FX 1070) et la vague des vivants se change en «raz-de-mort» au lieu d'être un raz-de-marée. Ce refus de la vie à l'eau est autrement sensible dans la fixité que possède cette image: le «raz-de-mort menaçant toujours» semble cueilli et immobilisé juste au moment qui précède son inévitable déferlement. L'eau immobile, ou mieux l'eau immobilisée dans son mouvement violent, à laquelle on refuse toute mobilité, est plus qu'une menace concrète de mort, c'est la mort en vie, donc ce qui s'oppose aussi à l'éternité du mythe<sup>80</sup>. C'est un thème clairement baroque que cette crainte de l'instabilité qui cherche refuge dans la mort, mais, même là, tout commence à bouger, la pierre ne suffit pas à la représentation d'un monde en transformation continue, qui refuse de donner une image stable de soi.

L'eau est parfois inutile lorsqu'elle veut porter à la vie terrestre ce qui est destiné à une autre existence: «En vain, - dit Marie-Madeleine - j'ai versé sur ses pieds l'onde oxygénée de ma chevelure;» (FX 1097). C'est elle, à la fin de son parcours vers l'amour sacré, qui va se «laisser rouler par la grande vague divine» (FX 1099).

Le tableau commence à s'esquisser: l'eau est certes ambivalente; au début du texte elle devient l'expression privilégiée de l'instabilité des choses, de la transmutation des apparences: symbole de vie, elle peut conduire à la mort<sup>81</sup>. On lui oppose la dureté minérale qui, néanmoins, ne constitue pas un antagoniste efficace.

Mais l'eau ne manque jamais d'être vitale lorsqu'elle est unie au feu, qu'elle soit alcool ou guerre. L'eau se fait à nouveau expression de la vie avec Antigone qui, dans une Thèbes aveuglée par la sombre lumière de la faute<sup>82</sup>, privée de fraîcheur, immobilisée par la chaleur, «était l'eau pure sur les mains souillées, l'ombre au creux du casque, le mouchoir sur la bouches des trépassés.» (FX 1077). C'est l'appel à la vie, l'exigence de vivre, comme pour Phèdre, mais dans une direction plus positive, que représente l'alcool: «Ce mort [Polynice] est l'urne vide», donc fixité et vacuité, mais aussi contenant «où verser d'un seul coup tout le vin d'un grand amour.» (*Ibid.*). L'alcool sait épouser les formes immobiles, sait anéantir la vacuité.

L'alcool de vie donne toujours une ivresse comme chez Hipparque qui est dit «ivre de ses cauchemars»; ou alcool de désir physique comme chez Marie-Madeleine, qui cache, au

<sup>80</sup> Il est intéressant de renvoyer au même champ sémantique et aux significations qu'il prend dans *Alexis*: là, l'eau dure, congelée, était un symbole de la difficulté de l'aveu de la part d'Alexis; mais l'eau fondait, et alors naissait ce son qui était comme «le trop plein d'un grand silence». Il faut quand même relever la différence, à propos de ce roman, entre l'eau congelée du silence et les étangs, l'eau dormante qui symbolise une sexualité cachée sous une apparence d'uniformité. Dans les deux cas, dans *Alexis* aussi, l'eau immobile était convoquée pour transmettre une sensation de mort.

<sup>81</sup> On peut le constater encore dans «Léna ou le secret»: «le passeur du Styx, que ses fonctions obligeaient à fréquenter les morts, savait qu'il était orphelin et que son père venait d'aborder sur l'autre rive des jours» (FX 1083).

<sup>82</sup> «L'ombre baisse au ras des maisons, au pieds des arbres, comme l'eau fade au fond des citernes: les chambres ne sont plus des puits d'obscurité, des magasins de fraîcheur.» (FX 1075).

soldat qui l'initie, l'abandon de Jean, «de peur qu'il ne se crût obligé de verser dans le vin de son désir l'eau fade de sa pitié.» (FX 1094).

Dans les pensées lyriques, le début est flamboyant: après une identification qui met en évidence la valeur thérapeutique de l'humanité, elle-même «cordial» (FX 1051) qui sert de tonifiant à toute faiblesse amoureuse, l'eau se transforme tout de suite en alcool, mais c'est une liqueur paradoxale: «l'alcool dégrise» (*Ibid.*) affirme celle qui parle en son propre nom sans jamais se nommer. Affirmation contradictoire si elle est prise au pied de la lettre, oxymore qui perd pourtant toute incongruité grâce au reste de la pensée: «Après quelques gorgées de cognac, je ne pense plus à toi». La véritable ivresse appartient donc à l'âme et est causée par l'amour.

Quant à l'eau, si on peut réaffirmer par ces analogismes qu'elle est le courant de la vie, c'est d'abord parce qu'elle n'engloutit jamais; que l'on en juge par cette image:

Deux fois seulement, j'ai pénétré dans ces fonds traversés de courants où nos songes ne sont que les épaves de réalités submergées. L'autre jour, ivre de bonheur comme on est ivre d'air à la fin d'une longue course, je me suis jetée sur mon lit à la façon d'un plongeur qui se lance de dos, les bras en croix: j'ai basculé dans une mer bleue. Adossée à l'abîme comme une nageuse qui fait la planche, soutenue par la vessie d'oxygène de mes poumons pleins d'air, j'émergeai de cette mer grecque comme une île nouveau-née. Ce soir, saoulé de chagrin, je me laisse tomber sur mon lit avec les gestes d'une noyée qui s'abandonne: je cède au sommeil comme à l'asphyxie. Les courants de souvenirs persistent à travers l'abrutissement nocturne, m'entraînent vers une espèce de lac Asphaltite. Pas moyen d'enfoncer dans cette eau saturée de sels, amère comme la sécrétion des paupières. Je flotte comme la momie sur son bitume, dans l'appréhension d'un réveil qui sera tout au plus une survie. Le flux, puis le reflux du sommeil me retournent malgré moi sur cette plage de batiste. (FX 1066)

Passage intense, très poétique, où deux états diamétralement opposés se succèdent. Le premier naît d'une sensation de bonheur, de légèreté que transmettent l'air et le doux flottement sur la mer. L'auteur se jette dans l'élément marin avec une confiance totale, qui n'est pas loin d'une attitude sacrale évoquée par les «bras en croix». Ici, l'eau s'accompagne de la légèreté aérienne, dans une montée vers la raréfaction. Le bonheur est bleu.

Par contre, la deuxième sensation est connotée par des images de mort. Celle qui parle se dit d'abord «saoulé de chagrin», où la connotation de vulgarité et de dégoût liée au malheur que transmet l'adjectif, est encore plus soulignée par le contraste qu'il crée avec le plus léger «ivre». Des termes de mort et d'affliction extrême: «noyée», «asphyxie», «abrutissement», culminent dans le paysage sinistre du «lac Asphaltite» qui condense les connotations de liquidité, noirceur, dureté et finalement mort: le lac asphaltite n'est que le stade prélude à une formation solide. La même image se reproduit dans la figure anthropomorphe de la momie imprégnée de bitume. Le malheur est noir.

Toutefois une image marine clôt le passage: la tension dramatique suscitée tombe brusquement à la constatation qu'il ne s'agit que d'un cauchemar. Les procès de la nage et du rêve fournissent l'élément comparatif, en raison de l'analogie que la langue et la tradition littéraire reconnaissent entre l'eau et les rêves: on *plonge* dans une rêverie et, corrélativement, à l'épaisseur écrasante du rêve qui devient cauchemar correspond la viscosité progressive de l'eau qui submerge et empêche le flottement.

Mais cette dernière image d'eau présente dans les pensées ne se trouve que dans la première moitié de l'œuvre. La pierre ira plus loin. Avant de retomber sur la pierre, le texte

présente une dernière forme de liquidité: le sang. Le récit de Clytemnestre en contient les rares mais denses expressions.

### 6.9.1 La temporalité sanglante de Clytemnestre

«Clytemnestre ou le Crime» offre une variante ultérieure à l'idée maîtresse de l'œuvre, à savoir que l'acceptation du destin est l'attitude préalable pour assurer un certain ordre à l'existence. En même temps, le chemin symbolique du texte continue en présentant la signification spéculaire des analogismes des premiers récits. De la mort-figement-mythification d'Achille et Patrocle, on arrive, en passant par «Léna», à la mythification-mort et à la récupération de la mort qui n'est plus figement mais, cette fois, retour continu. L'eau se charge d'exprimer ce passage, mais il fallait une eau dense, lourde, et en même temps fluide comme le sang.

Le début de ce récit a lieu dans un tribunal en forme d'amphithéâtre<sup>83</sup>, ce qui justifie, d'un côté, l'impression de Clytemnestre de se trouver au centre d'un feu croisé de regards:

J'ai devant moi - dit-elle - d'innombrables orbites d'yeux, des lignes circulaires de mains posées sur les genoux, de pieds nus posés sur la pierre, [...] de bouches closes où le silence mûrit un jugement. J'ai devant moi des assises de pierre. (FX 1115);

la répétition constante de cette circularité semble aussi être le prolongement du vertige de Phédon dans un état presque hypnotique. C'est comme si le vertige de l'hypnose seul pouvait fixer le récit de Clytemnestre, pouvait lui donner une forme, sinon définitive, du moins compréhensible. Les «assises de pierre» confèrent un élément de stabilité à ces lignes circulaires qui ne manquent pas de rappeler la symbolique de l'éternel retour, de la répétition rythmique. La protagoniste de ce récit a en effet un sens ferme et désolé de sa limite, accompagné d'une sensibilité imprégnée de déterminisme.

L'eau est mortelle dans ce récit; c'est une eau qui ne parvient pas à animer le regard: Clytemnestre voit devant elle «des lignes circulaires [...] de pupilles fixes d'où coule le regard» (FX 1115), comme si tout se fixait dans une sorte d'hypnose. Le regard est absorbé dans toute cette fixité qui se traduit en sentence de mort. L'eau écrase avant même la prononciation de la sentence:

Vos pensées criminelles [des juges], vos envies inavouées roulent le long des degrés et se déversent en moi (*Ibid.*).

L'eau n'est vitale que pour autrui, comme chez ces «Arméniennes de Tiflis dont les yeux bleus sous de sombres paupières font penser à des sources au fond d'une grotte obscure» (FX 1117). Pour Clytemnestre l'essence vitale s'exprime dans le sang: dans ce récit, l'élément liquide perd dans le sang la suprême ambivalence qui faisait de lui le creuset des sèmes de vie et de mort. Ambivalence qui reste dans «Achille ou le mensonge», là où le fard qui cachait sa nature se

<sup>83</sup> Voir R. POIGNAULT, *Les deux Clytemnestre de M. Yourcenar*, «Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes», 9, *La scène mythique*, (nov. 1991), p.28.

transforme lorsqu'il choisit l'héroïsme: il ressemble au «sang d'un blessé» (FX 1063) préfigurant sur le tain de la glace (le temps condensé) la première étape de son destin. Mais, en fait, dans «Léna», les pétales de rose dans lesquels Harmodios plonge les mains se transforment en sang<sup>84</sup>, redonnant à l'image liquide une valence sinistre. Yourcenar utilise à ces fins une image, caractéristique de la mystique chrétienne, du sang répandu des martyrs (et surtout des plaies du Christ crucifié) qui se transforme en roses écarlates. Dans l'économie du récit, cette métaphore a une valeur prémonitoire: ce sera la petite Irini, porteuse de la corbeille, à essuyer l'offense qui portera à l'accomplissement de l'attentat. De même, la mort du Christ dans «Marie-Madeleine» introduit l'irréversibilité du temps et de la mort:

Le divin condamné ne répandait sur terre que d'inutiles semences de sang.  
(FX 1096).

Marie-Madeleine tente de s'opposer à cette tragédie, par un geste lourd de valeur symbolique: lui verser sur les pieds l'onde de sa chevelure (FX 1197) est une tentative de contraster la négativité du sang. Enfin, pour clore avec Sappho, le sang qui teintait au début ses joues cadavériques, se représente à la fin dans une image cosmique: «un peu de sang persiste du côté du couchant» (FX 1132): à l'horizon, la vie est mêlée à la mort, indissolublement. Dans un monde de mort qu'elle cherche à fuir en embrassant «la moitié de l'infini» (FX 1133), sa vie persiste malgré sa volonté.

Mais ces exemples d'ambivalence n'estompent pas la fonction vitale du sang, ne fût-ce que parce que le sang s'oppose à la pierre qui rivalise avec lui pour la domination du cœur: immobilité mortelle, pulsation rythmique<sup>85</sup>. Ainsi, dans la conclusion d'Antigone, le battement du cœur de la jeune femme a remis en mouvement la machinerie du monde et ce bruit «emplit l'air desséché d'une pulsation d'artères» (FX 1078): le fluide vital du corps reprend son cours. Phédon, bien avant d'éclater dans l'image éphémère du météore, se sent partie d'un univers sombre: «mon sang coulait en mille détours comme ces fleuves souterrains qui semblent noirs aux yeux nocturnes des ombres» (FX 1104). Mais, à travers lui, le sang devient le symbole d'une vie cosmique, dépourvue des entraves du petit monde individuel.

Ce qui accroît l'intérêt du champ sémantique n'est certes pas l'appropriation de la part de l'auteur de ce symbole archétypique; c'est plutôt, comme il se doit, sa fonction à l'intérieur du riche système symbolique de l'œuvre. Or, l'écoulement du fluide vital reste corrélé à la mesure du temps comme l'indiquait la seule métaphore d'«Antigone» appartenant à ce champ sémantique. Et Clytemnestre réintroduit l'importance de l'être aimé dans ce mécanisme universel qui risque de perdre de vue l'étincelle de départ, ce qui a fait de l'eau un sang: le feu de l'amour. En effet, le cœur qui scande le rythme du temps des amoureux perd sa fonction si l'aimé est absent: l'horloge de son cœur est inutile (FX 1116). Voilà donc un temps suspendu ou inexistant: c'est l'horreur du vide<sup>86</sup>.

---

<sup>84</sup> «Harmodios plonge dans cette corbeille [des roses triées] ses mains impatientes qui semblent tremper dans le sang.» (FX 1086).

<sup>85</sup> Voir la similitude de la «colonne de sang» (FX 1074) déjà citée dans le champ sémantique de la pétrification.

<sup>86</sup> Voilà pourquoi on trouve dans ce récit une similitude végétale qui est totalement étrangère au cycle du temps: «J'ai consenti à me fondre dans son destin comme un fruit dans une bouche, pour ne lui apporter qu'une sensation de douceur.» (FX 1116) dit Clytemnestre: le temps n'est plus, son symbole se dissout dans la bouche de l'être aimé.

Or, dans ce monde anthropomorphe où le rythme du temps est scandé par les pulsations du cœur, l'écoulement de la vie se condense dans les flots du sang qui circule dans les veines. Mais la vie s'en va si le cœur bat à vide:

Le temps passé loin de lui [Agamemnon] coulait inemployé, goutte à goutte ou par flots, comme du sang perdu, me laissant chaque jour plus appauvrie d'avenir. (FX 1116);

analogisme qui, dans un sens, somatise le passage du temps dans l'absence de la personne aimée. Le temps même devient vie, vie usurpée par l'absence: c'est le contraire d'une euphémisation. Le symbole archétypique du sang comme première mesure du temps grâce à la régularité menstruelle est sous-jacent à cette image d'un cosmos anthropomorphisé où l'écoulement du sang dans les veines correspond au flux du temps dans la vie. Voilà la raison pour laquelle Clytemnestre fait «tendre en pourpre» «les marches du vestibule» «pour que [son] sang ne s'y vît pas» (FX 1119). Reconstituer le même décor du jour de ses noces pour abolir le passage du temps et, en même temps, brouiller les signes de la souffrance. Le sang acquiert donc la valeur d'un symbole qui s'insère dans ce paysage anthropomorphe que l'on suit dès le début de l'œuvre.

L'absence de l'aimé équivaut à une perte de sang, donc de vie dans les veines. Voilà pourquoi le champ sémantique de la mort est tellement présent dans ce récit:

Les années se suivaient le long des rues désertes comme une procession de veuves; la place du village était noire de femmes en deuil. (FX 1117)

Mais la mort est loin d'être un point final: «tout recommence» (FX 1121), à l'abandon suivra une nouvelle rencontre, dans une continuation perpétuelle. À la fin, Clytemnestre exprime clairement le rôle du sang et du temps:

Puisque le temps, c'est le sang des vivants, l'éternité doit être du sang d'ombre. (FX 1121).

L'éternité se situe de l'autre côté du temps, donc à l'opposé des vivants, dans le royaume des ombres, des *spectres*. Et c'est une ombre, un «fantôme» que Clytemnestre est redevenue, dans sa tentative de persuader Agamemnon qu'elle n'était pas «une chose sans importance qu'on peut laisser tomber» (FX 1120).

Raréfiée jusqu'à l'évanescence, elle force Agamemnon à parcourir ce même chemin vers l'épuration, qui, dans son cas, est une désacralisation: de dieu qu'il était, divinisé par l'amour de sa femme, la gloire le raidit en «idole» (FX 1116); le revoyant, changé par l'âge, elle compare sa beauté à celle d'un «taureau» (FX 1119), comme si déjà elle préparait son homme à devenir un animal sacrificiel. Mais il s'avilit même lorsqu'il est frappé du premier coup: «il meuglait comme un bœuf» (FX 1120) et, si d'abord il acquiert la lourdeur d'une «masse» (*Ibid.*), il devient, dès que la mort s'empare de lui, «une loque molle et chaude» (*Ibid.*). Agamemnon est donc, en quelque sorte, avili, pour être réduit à rien, anéanti. Tout en répondant à une perspective différente, la dissolution d'Agamemnon a la même nécessité que celle de Phédon.

Pourquoi donc si, de toute façon, comme la fin du récit le témoigne, tout recommence? C'est pour permettre au recommencement d'avoir lieu, lorsque, réduits à un même plan, leurs destins peuvent se rencontrer à nouveau.

Il est intéressant de souligner ici le rôle de ponctuation qu'exercent les pensées successives au récit:

Cesser d'être aimée, c'est devenir invisible. Tu ne t'aperçois plus que j'ai un corps. (FX 1123)

On a rencontré souvent, dans *Feux*, des phrases comme celle-ci auxquelles tout commentaire serait superflu, qui se suffisent à elles-mêmes dans leur lapidaire laconisme: quelle meilleure épigraphe pour le récit de Clytemnestre? Mais on vient de voir que, loin de briller comme des solitaires parsemés dans l'œuvre, ces phrases réfractent les rayons dont elles sont touchées et les renvoient au récit suivant, comme cette pensée qui effectue la liaison avec le dernier récit de l'œuvre:

Entre la mort et nous, il n'y a parfois que l'épaisseur d'un seul être. Cet être enlevé, il n'y aurait que la mort. (*Ibid.*)

Cette maxime contenue dans les pensées est narrativisée dans «Sappho ou le Suicide»: l'être qui sépare Sappho de la mort est Phaon, qui, en vertu de sa nature masculine et dure, s'oppose, dans l'imaginaire de l'œuvre, à la souplesse d'Attys et qui est annoncé par le terme «épaisseur» de la maxime. Mais ce personnage qui représentait une ancre, un point ferme pour Sappho, chavire dans le travestissement, ce qui équivaut à la perte de son efficacité. C'est parce qu'elle est dépourvue de points fixes qu'elle cherchera la mort. Évidemment le texte est plus complexe et cache d'autres significations que cette banale réduction laisse forcément dans l'ombre. Il vaut mieux suivre pas à pas le texte de la dernière légende.

### 6.9.2 Sappho entre l'eau et la pierre

Étrange début que le commencement de ce dernier récit où l'auteur perce derrière l'*incipit*:

Je viens de voir au fond des miroirs d'une loge une femme qui s'appelle Sappho. (FX 1125).

L'histoire est racontée à la troisième personne et ce «je» initial qui ne se déclare qu'une fois se multiplie dans le reflet des miroirs: la malheureuse aventure de Sappho ne serait donc qu'un double, que la réfraction d'une autre vie. À la fin du texte, le «je» et le «elle» pourraient se fondre dans le reflet d'un miroir<sup>87</sup>. Mais cet illusionnisme qui donne le sens de la transmutabilité est une caractéristique de cette œuvre.

Le début est placé sous le signe de la mort, comme on l'a vu lors de l'analyse de ce champ sémantique, mais, dans ce cas, à l'hébétude mortelle s'ajoute le sens d'une identité confuse, d'une impossibilité de trouver une localisation pour cet être à mi-chemin entre l'«oiseau» (FX 1132), l'«ange» (FX 1126) et la femme, pour ne pas dire l'«athlète» (*Ibid.*).

<sup>87</sup> Voir ce que disent, à ce propos, E. MINANO, *Feux: les labyrinthes de l'effacement*, in Actes du II colloque de Valencia Marguerite Yourcenar, *Biographie, Autobiographie*, Valencia, 1988, p. 35, et R. POIGNAULT, *Dans le miroir de Sappho. De l'impossibilité d'être femme*, «Bulletin S.I.E.Y.», n.11, pp. 21-22.

Certes on ferait d'elle un être cosmique si on interprétait son identification à une «étoile» (FX 1125 et 1126) comme une revitalisation du cliché qui désigne les artistes de ce nom. Mais la hauteur sidérale - on le verra - ne convient pas à la destinée de Sappho.

La vie, en ce moment, semble ne plus lui appartenir:

Son corps collé au mur, haché menu par les lettres des affiches lumineuses,  
fait partie de ce groupe de fantômes en vogue qui planent sur les villes grises.  
(FX 1125)

Ce corps, multiplié pour être parsemé, touche au vide que laisse toujours tout phénomène à la mode. Sappho est destinée à disparaître vite et son destin se lit d'abord dans cette essence fantomatique qui la prive d'identité. Sans cesse elle cherche à échapper à son évanescence: elle refuse «d'être ange pour ne pas enlever tout prix à ses sauts périlleux» (FX 1126)<sup>88</sup>. Elle reste pourtant, malgré elle, un ange cherchant des points stables qui, en l'occurrence, peuvent être même des barres de trapèze. Elle voltige comme chez elle dans «cette géométrie qui se change en coups d'ailes» (*Ibid.*).

L'espace où elle se meut confine au vide pur, entouré des barres des trapèzes qui le délimitent sans lui fournir un point de repère (*Ibid.*): c'est la liberté de la légèreté, mais dans cet élément aérien elle est seule; pour partager sa solitude avec autrui il lui faut descendre à terre où elle est contrainte de troquer la souplesse ailée de ses partenaires avec la raideur inanimée des «poupées» (*Ibid.*). C'est pourquoi dans toutes les femmes auprès desquelles Sappho a cherché le bonheur, elle semble chercher le double d'elle-même:

Elle demande aux jeunes filles ce qu'attendent des glaces les coquettes  
occupées à parer leur idole: un sourire qui réponde à son tremblant sourire,  
jusqu'à ce que la buée des lèvres de plus en plus voisines brouille le reflet et  
réchauffe le cristal. (FX 1127).

Pourtant Sappho n'est pas Narcisse. Elle, «dans ses compagnes adore amèrement ce qu'elle n'a pas été» (*Ibid.*). C'est pourquoi, avec Attys, tout semble plus facile, dès sa rencontre «au fond d'une grande ville asphyxiée par l'haleine de ses foules et le brouillard de son fleuve» (*Ibid.*)<sup>89</sup>: la chaleur de cette femme à même de réchauffer le miroir de Sappho s'inscrit dans le paysage où l'abondance de ce qui s'oppose à la terre permet de retrouver en elle le contraire de la dureté<sup>90</sup>. On remarquera ici en passant que, malgré les efforts de Sappho, sur terre l'air n'est jamais pur: de l'eau s'y mêle en lui ôtant une partie de sa légèreté.

Sappho commence pourtant à se construire une vie en se frayant une identité de mère: c'est le rôle qu'au fond elle remplit auprès de la frêle Attys, par la protection et la sûreté qu'elle lui offre, attitude qui prépare les identifications de celle-ci avec une enfant: laconiquement désignée comme «fantasque enfant» d'abord (FX 1128), «enfant malade» ensuite (*Ibid.*), on précise enfin que «le morne amour de Sappho prend à son insu une forme maternelle, comme

<sup>88</sup> Phrase qui rappelle de près Achille reprochant à sa mère de lui avoir ôté le prestige de se rendre dieu par son seul courage. L'héroïsme reste un moyen d'affirmation de l'individu.

<sup>89</sup> Je souligne.

<sup>90</sup> Seuls ses yeux semblent garder un aspect de dureté: ils sont «pareils à des turquoises malades» (FX 1127). Mais la pierre est rendue vivante par l'adjectif qui l'accompagne. Cette similitude invite à réfléchir sur le mécanisme de l'analogisme: le turquoise malade serait abstrait, impossible à toute représentation si le comparé (les yeux) n'intervenait à créer l'image d'yeux tremblants, troubles, comme un rocher bleu enveloppé dans un brouillard de chaleur, qui lui enlève la pureté sans estomper l'éclat de la couleur.

si quinze années de voluptés stériles avaient abouti à lui faire cette enfant.» (*Ibid.*)<sup>91</sup>. La forme paradoxale ne cesse de caractériser l'expression de l'amour dans cette œuvre.

Mais sa fuite replonge Sappho dans un vide qui n'a rien à voir avec son élément naturel et qui amène à la recherche de ce qu'elle sent le plus semblable à elle, à ces coordonnées de la dureté qu'elle retrouve dans Phaon; une reprise qui n'est pas anodine atteste ce changement: si, avant, la barre des trapèzes (FX 1126) délimitait son espace aérien, avec Phaon Sappho s'ancre à cet espace parce qu'elle commence à y retrouver une raideur en tout semblable à la stabilité:

Sappho étonnée se prend lentement à préférer ces épaules rigides comme la barre du trapèze (FX 1130).

En quelque sorte, elle touche à sa limite, elle va aussi loin qu'elle peut aller: elle accepte la dureté. Mais c'est encore un élément de son être qu'elle privilégie.

Le souvenir de l'aspect livide d'Atty, qui la rendait évanescence - et si attachante - s'avilit comparé à la beauté solide de Phaon, et en plus cette fille, réifiée, n'est plus qu'une éphémère copie du jeune homme:

la blême jeune fille brune semble n'avoir été qu'une simple cire perdue de ce dieu de bronze et d'or. (*Ibid.*)<sup>92</sup>.

Le binôme d'opposition entre l'évanescence et la minéralisation n'est pas une nouveauté dans l'œuvre. Dans ce récit, le rôle que jouent les 'fantômes' devient plus spécifique; on y trouve l'aboutissement de ce que l'on pourrait appeler la 'marche des fantômes' dans l'œuvre, commencée dès la première série de pensées où déjà ce comparant anime la forme des absents:

Absent, [...] [t]u passes à l'état fluide qui est celui des fantômes (FX 1051).

Là, l'absence devenait abstraction, éparpillement qui n'est pas une dissolution, mais une dilatation comparable à la hantise. Au contraire dans le monde renversé de «Patrocle ou le destin», la présence se fait dissolution:

depuis qu'Achille s'enfermait dans ce mort, les vivants ne se montraient à lui que sous forme de fantômes. (FX 1070)

Il en va ainsi pour Marie-Madeleine, qui se plaint du fait qu'il ne lui reste même plus le «fantôme» du Christ (FX 1098): «il n'a même pas voulu que je me saoule d'un songe» dit-elle. Et aussi pour Clytemnestre, destinée à devenir, par l'absence d'Agamemnon qui lui suce son temps comme s'il était du sang, «la plus blême des fantômes» (FX 1121). On n'ignorera pas que le terme «spectre» rentre de bon droit dans ce même champ sémantique. Dans sa première occurrence il donne lieu à un calembour:

<sup>91</sup> L'amour maternel de Sappho pour Atty est un avatar de celui de Clytemnestre pour Égisthe, l'«enfant que [lui a] fait l'absence» (FX 1117).

<sup>92</sup> Que l'on remarque l'opposition entre la dureté et la couleur de miel de Phaon et la pâleur livide d'Atty traduite par l'image de la cire. Ce sont deux figurations chères à l'imaginaire yourcenarien que l'on a déjà rencontrées, dans le même rapport d'opposition, dans *Denier du Rêve*.



Devant la froideur d'Hippolyte, elle [Phèdre] imite le soleil quand il heurte un cristal: elle se change en spectre; (FX 1054).

La similitude avec le soleil est pour le moins surprenante pour ce sombre personnage; mais le changement qui se produit en elle la transforme en un symbole qui respecte l'obscurité traditionnelle de ce personnage négatif: le spectre reste un emblème de mort, car sa possibilité de réfracter les rayons, que la signification seconde du terme évoque, ne met pas en question la coloration morale du personnage. Phèdre-spectre devient un personnage aux multiples facettes. La double connotation de l'image permet de confirmer ce qu'on a déjà pu constater, à savoir l'étroit rapport de filiation qui existe entre elle et les autres personnalités du drame. D'autant plus que le spectre peut être vu aussi comme le surgissement d'un moi inconnu, craint et pour cela rejeté dans les profondeurs de l'inconscient. Évidemment le personnage de Phèdre encourage une telle interprétation.

Mais le renvoi du mot spectre à l'évanescence d'une existence qui se dissout est sans doute l'analogisme le plus récurrent: c'est le cas de Phédon qui se définit, au moment de son esclavage, «un spectre nu dansant pour des fantômes.» (FX 1107); et encore plus de Clytemnestre, qui voit dans le fils d'Agamemnon «son spectre de chair.» (FX 1121). Le terme de spectre semble donc véhiculer une connotation bien plus sinistre que la simple douleur de l'absence; il opère la coïncidence entre l'absence et la mort. Dira-t-on que rien ne vaut la présence d'un fils, comme pour Clytemnestre? Le cliché des enfants comme prolongation de la vie est ici vigoureusement nié par l'oxymore qui combine l'abstraction du spectre au concret de la chair. C'est certainement une vision profondément pessimiste d'un côté, mais, de l'autre, et plus précisément du point de vue de l'auteur, c'est surtout une manière d'accentuer l'importance de l'être aimé, toujours irremplaçable.

Le fantôme revient dans la vie de Sappho justement lorsqu'elle croit l'avoir chassé définitivement et non seulement parce que Phaon, par peur de «briser une illusion fragile» (FX 1131) cherche à se modeler sur l'image qu'il a de la disparue:

Soudain, un bruit soyeux pareil au frisson des fantômes approche comme une caresse qui pourrait faire crier (*Ibid.*);

Sappho éperdue court nu-tête vers la porte, fuit ce spectre de chair qui ne pourra lui donner que les mêmes tristes baisers. (FX 1132).

Il ne fait, en réalité, que seconder une tendance de sa nature, ambivalente dans la juste mesure qui lui permet d'attirer Sappho: il n'est pas loin de l'évanescence, «cet être pareil à une voix où les notes claires se mêlent aux notes profondes» (FX 1131). Le travestissement de Phaon avec la robe d'Attys réintroduit l'absence, le souvenir de celle que Sappho avait cherché à oublier. La raideur de Phaon pouvait contraster efficacement avec l'évanescence d'Attys. Par le travestissement, Phaon affirme son inexistence malgré l'illusion de la raideur, de la dureté<sup>93</sup>. Sappho aussi semble incapable de fuir son destin. C'est presque avec résignation qu'elle se frotte d'un blanc gras qui déjà la transforme en fantôme» (FX 1132). La longue main du destin l'a conduite «à son insu» dans l'endroit où s'accomplira son sort.

L'importance des fantômes dans le dernier récit de l'œuvre indiquerait le parcours d'une dissolution, la fin pourrait se lire dans la dispersion de l'être incapable de se créer une

<sup>93</sup> «elle fuit en hauteur la dérision d'avoir pu croire qu'un jeune homme existait» (FX 1132). Décontextualisée, et prise au figuré, cette phrase pourrait bien être attribuée à l'auteur et transposée dans les pensées.

identité indépendante de l'homme aimé. C'est une évolution négative qui porterait à ses extrêmes conséquences cette dispersion dans le cosmos qui faisait de Phédon un être universel.

Mais les transformations de Sappho ne s'arrêtent pas au fantôme, étape que d'ailleurs elle avait déjà parcourue avant de rencontrer Attys et Phaon<sup>94</sup>. Elle choisit l'air grâce au trapèze qui «change en oiseau cet être fatigué de n'être qu'à demi femme» (*Ibid.*). Elle accepte son destin, donc, après avoir constaté que la terre ne lui convient pas puisque, même en terre, elle ne se retrouve que fantôme. C'est un envol qui lui permet de s'identifier avec l'«alcyon de son propre gouffre»: en tant qu'oiseau, elle devient un mythe. Se donner la mort est une manière de se rendre à son destin qui se lit dans son visage de «cadavre de femme assassinée» (FX 1125).

Or, cette mort choisie se manifeste par des images liées à la pierre, comme la dureté avait caractérisé le choix de Phaon qui avait «les mêmes yeux pareils à deux longues turquoises troubles [d'Attys], mais enchâssés dans un visage hâlé au lieu d'être livide» (FX 1130). À la fin, dans un paysage qui se transfigure en marine, avec les «épaules nues de femmes pareilles à de doux rochers» (FX 1133)<sup>95</sup>, Sappho, soutenue par les mailles qui ne cèdent pas sous son corps de «statue» (*Ibid.*), est repêchée comme un «corps de marbre pâle» (*Ibid.*). Retour à la mort, refus de la vie que cette fin de Sappho? Le texte se termine sur un échec, l'échec de sa mort, justement. Mais d'autres images, liées au champ sémantique de l'eau, véhiculent une interprétation différente qui laisse ouverte l'énigme.

En effet c'est dans le récit de Sappho que le champ sémantique de l'eau reçoit ses plus riches modulations. Sappho entretient avec l'eau un rapport de vie malgré elle: l'eau devient voie de salut, et ce n'est pas par ce «rire de source» (FX 1132) du jeune Phaon métamorphosé en jeune fille. C'est une vie qu'elle a refusée, une vie fautive qui se présente sous l'aspect de vie tout en n'étant que mort. L'énormité de la mer l'attire davantage, comme si elle seule pouvait s'opposer au souvenir du «visage démesuré» d'Attys. Elle fonce donc «dans la houle des corps» (*Ibid.*), comme si la mer, vers laquelle elle se dirige symboliquement en se jetant dans le vide, pouvait la sauver de la vie.

Ce récit offre un autre exemple d'inversion: en effet Sappho veut se suicider, mais l'eau, qui devrait la transformer en cadavre, manque son but et elle renaît statue. Mais voyons de plus près les passages:

l'espace oscille et tangué comme en mer, par temps de bise, le firmament  
plein d'astres bascule entre les vergues des mâts. (FX 1133).

La métaphore transporte l'espace fermé du cirque dans l'horizon illimité de la mer; elle exprime efficacement l'impression que cause le vertige dans lequel effectivement l'espace autour de semble chavirer. Tout se change en eau: «La musique là-bas n'est plus qu'une grande vague lisse qui lave tous les souvenirs»; la «lampe [est] pareille à une grosse méduse bleue»; et même «les filets où se prennent et se déprennent des écumes de lumière» (FX 1133) permettent de jongler avec les mots: le filet de l'acrobate pourrait aussi bien être un filet de pêche.

<sup>94</sup> «Son corps [...] fait partie de ce groupe de fantômes en vogue»... (FX 1125).

<sup>95</sup> Une similarité d'expression impose ici le rapprochement avec le «délicat rocher» (DR 245) de l'épaulé d'Angiola Fidès dans *Denier du Rêve*, bien que les implications véhiculées par les champs sémantiques de l'eau et de la pierre prennent des significations complètement opposées.

Il n'en reste pas moins, qu'à la fin, Sappho est comparée à «une noyée d'eau de mer» (*Ibid.*). Ayant été reprise par la vie, elle y trouve sa propre mort. Mais c'est une mort qui la fige, la transmuant en statue. On a vu que la pierre conduit à la fixité du mythe. Mais le passage à travers l'eau permet de parvenir à une mythification qui est plus qu'une simple hyperbolisation. La fin de Sappho est significative en tant que clôture du livre: son suicide manqué possède toutes les connotations d'un retour rituel à l'origine: naissance de l'eau, chute dans le monde. On présente alors la naissance d'un mythe, le mythe de l'artiste sauvé par l'exercice de son art<sup>96</sup>. Le monde, l'ordre naturel des choses prime, en dernière instance, sur toute volonté qui la contraste. L'image hiératique de Sappho changée en statue scelle le parcours d'une œuvre à la recherche d'une stabilité qui, au départ, était sérieusement mise en question<sup>97</sup>.

Et pourtant l'image finale de Sappho transformée en statue et ruisselant de sueur est un indice bien tenu de cette prédominance de la pierre qui ne garde pas moins l'amère saveur de la mort. Dans cet affrontement d'eau et de pierre, c'est dans les pensées que cette dernière acquiert sa fonction traditionnelle qui contraste efficacement avec la déperdition temporelle. Dans le dernier groupe de pensées, une métaphore appartenant au même champ sémantique balaie toute l'ambiguïté qui existe encore dans le dernier récit:

on ne bâtit un bonheur que sur un fondement de désespoir. Je crois que je vais  
pouvoir me mettre à construire. (FX 1135)

Si, au début, on s'abandonnait à l'eau, on cédait à l'eau comme on entrait dans le temps, à la fin, le texte suggère une confiance dans la stabilité de la pierre qui est aussi le symbole du rôle de la volonté. Le texte se termine sur l'idée que seule l'acceptation de l'ordre naturel des choses permet de les dominer. Pour ce faire, l'homme s'est accordé au rythme du monde et s'est dispersé dans les choses. Voilà pourquoi l'auteur peut terminer ses pensées par une image de stabilité. La toute dernière pensée:

Il ne s'agit pas d'un suicide. Il ne s'agit que de battre un record. (*Ibid.*)

indique peut-être le sens du final de «Sappho» et sans-doute résume-t-elle la démarche de l'œuvre consistant à aller aussi loin que possible dans l'acceptation et le dépassement de soi.

### **6.10 Conclusion**

Tout cela permet de définir *Feux* comme un concentré d'existence, un organisme vital qui palpète sous nos yeux en exhalant son sang et ses humeurs, qui démasque les sentiments et les passions, jusqu'au plus profond de l'être, là où tout se révèle finalement indécidable. Et

---

<sup>96</sup> La référence au peintre Wang-Fô est inévitable, encore qu'une différence significative oblige à les distinguer: Sappho est sauvée son malgré par les mailles d'un filet qui pourrait la ligoter au monde, alors que le peintre des *Nouvelles Orientales* s'enfuit volontairement dans l'immensité d'une mer créée par son pinceau.

<sup>97</sup> La comparaison avec la mort de Marcella, dans *Denier du rêve*, s'impose en vertu de la similarité des analogismes; à une différence près: Marcella était une figure marmoréenne que la mort rend à la liquidité, alors que pour Sappho c'est le contraire.

cette indécidabilité se retrouve dans les analogismes qui visent clairement à saturer leurs possibilités expressives. Ils signifient tout et en même temps le contraire de tout, comme dans la meilleure tradition baroque.

On relèvera, par rapport aux œuvres examinées jusqu'ici, le caractère fortement visionnaire des analogismes de l'œuvre. Avec *Feux*, on a vraiment le droit de parler d'images. Ici, se trouve condensé tout le monde émotionnel de l'auteur, et cela contribue à modeler une image du monde qui, dans d'autres œuvres, existe de façon plus diluée.

Mais, au-delà de l'impression émotive qu'une telle œuvre ne manque jamais de susciter, il importe de mettre en lumière les lieux d'aboutissement de la ligne de force dominante qui dirige tous les analogismes; tout se cristallise autour de cette image d'un monde anthropomorphisé auquel sa dimension humaine n'empêche pas d'assumer une portée cosmique. Au début, le monde et le destin exerçaient une domination granitique sur les êtres humains qui révélaient par là leur faiblesse, leur incapacité à intervenir sur leur destin. Dans ce monde chaotique, dénué de points de repère et, en même temps, figé dans l'immobilité d'une pierre symbole de mort, l'homme était refoulé: ou dominé jusqu'à l'immobilité ou dispersé jusqu'à l'inexistence. Mais peu à peu, on comprend que seule la maîtrise que certains êtres humains s'efforcent de pratiquer sur le monde et sur eux-mêmes peut reconstituer l'harmonie perdue entre l'homme et le cosmos. Ainsi, le monde chaotique de l'ouverture du texte acquiert un rythme humain. Et c'est une fois qu'on a pris conscience de ce rythme que tout retourne à l'ordre: la pierre donne corps à la stabilité du mythe; la mort, les spectres, le sang redeviennent l'expression de *l'horror fati*. Or, il peut paraître surprenant que cette œuvre fragmentaire par la forme et la composition possède un univers symbolique que l'on peut reconduire à une unique ligne de force. En réalité, l'auteur confie à la partie la plus cachée de l'œuvre cette unité de vision que les récits et les pensées semblent disperser.

Or, la ligne de force mise en évidence par ce parcours de lecture n'est peut-être pas la seule dans ce labyrinthe cérébro-émotionnel. Sans doute m'a-t-elle semblé la plus accomplie, celle qui permet de traverser le texte et d'en mettre en évidence les nombreuses nuances. Je suis obligée de constater, toutefois, que la fin n'a pas la netteté univoque du début - ni du texte, ni, forcément, de mon analyse. Et cela moins pour une fragilité de méthode de lecture que par la probable volonté de l'auteur de terminer en *diminuendo*. L'œuvre garde jusqu'à la fin l'ambiguïté qui avait caractérisé son début, ne fût-ce que pour la ténuité des analogismes de pierre qui ne cessent de rivaliser avec l'eau. On dirait, en somme, qu'elle se contente de dessiner la charpente d'un monde dont certains détails restent à l'état virtuel.

Mais, pour dévoiler le véritable sens de cette œuvre, il est nécessaire de retourner au point de départ, qui coïncidait avec le commencement du texte: le «je», le moi de l'auteur. C'est à ce niveau-là qu'on doit se demander quelle est la valeur de *Feux*. *Feux* commence au moment où le «je» voit son univers qui s'écroule: cet amour a créé une confusion, une perte de points de référence qui ont entraîné une dispersion du moi. D'un point de vue analogique, d'un côté il dénonce cette dissolution, de l'autre il cherche à reconstruire un univers de référence pour l'individu. Donc Marguerite Yourcenar s'oppose à l'effritement du moi auquel risquait de la pousser cet amour malheureux, en y opposant une démarche qui, à travers la dilatation infinie, retrouve la stabilité du mythe.

Cette vision du monde est certes une façon de représenter la réalité en termes visionnaires qui peut être traduite en termes idéologiques: elle prend alors une envergure plus vaste parce qu'elle reflète la position de Yourcenar à l'intérieur des débats idéologiques modernes. L'homme, ne pouvant plus se penser comme une partie du Tout par la chute de l'horizon individuel fondé sur l'ordre des choses ou sur la volonté divine, n'a que lui-même

comme seul point de référence, et tout se relativise selon des critères arbitrairement liés à l'opinion du particulier. Par contre Marguerite Yourcenar, grâce à sa culture, à l'importance qu'elle donne à l'héritage du passé, a dépassé ce «malaise de la modernité»<sup>98</sup> auquel conduit l'individualisme autonome, et crée un horizon de référence qui redonne à l'individu une fonction qui dépasse son petit moi. L'évolution de l'homme du texte s'inscrit dans une récupération de son identité perdue à travers son identification au Tout.

Le livre le plus intimement personnel de notre auteur doit être lu aussi, pour sa pleine compréhension, comme image qui implique l'humanité entière et son destin. Grâce aux mythes, ce «je» devient l'Homme. Grâce au «je», les mythes deviennent des hommes.

---

<sup>98</sup> C'est le titre d'une œuvre de Ch. TAYLOR: *Il disagio della modernità*, Bari, Laterza, 1994.

## 7. Les *Nouvelles Orientales*: le légendaire et le quotidien

Ce travail s'achève sur une œuvre yourcenarienne qu'on conseille volontiers à ceux qui s'intéressent pour la première fois à cet auteur. La brièveté de ces nouvelles relativement faciles, le charme qui en émane rendent la lecture agréable sans rien ôter à la richesse de la vision du monde qu'elles transmettent. Richesse et diversité des messages qui s'unissent sous le signe du merveilleux, de la fascination d'une réalité autre, parallèle à la nôtre, mais non moins vraie. Et ce monde de l'imagination, quand il devient le patrimoine de plusieurs, est marqué du sceau de la réalité, nécessaire comme les choses quotidiennes qui sont de simples points de repère.

Comme *Denier du Rêve*, ces nouvelles semblent être une variation sur le thème de l'illusion, mais une différence substantielle sépare les deux textes: là, l'illusion était le seul moyen de supporter une réalité déplaisante, et s'évanouissait comme un songe, ici l'illusion d'un monde différent rivalise dans le rêve collectif avec la réalité, qu'elle surclasse parfois, pour laisser au lecteur, sinon l'incapacité de décider lequel est le plus réel, du moins la nostalgie de ce qui semble perdu.

Avec ce recueil de nouvelles<sup>1</sup> Marguerite Yourcenar confirme cette prédilection pour la composition et l'agencement de textes brefs qu'elle a cultivée tout au long des années trente. C'est une manifestation de ce qu'on appelle aujourd'hui l'«esthétique du fragment», et qui joue ici de façon peut-être plus marquée encore que dans *Denier du Rêve* et *Feux*, même si le fragment y est à la fois allusif et achevé. À la différence de ce roman et de cet ensemble hétéroclite, le recueil de nouvelles permet en effet à son auteur une liberté supplémentaire, qui consiste dans la possibilité de les combiner différemment, chacune d'elles constituant une unité close en soi. De là, que leur ordre de succession définitif fasse sens pour cette même raison. On a plus d'une fois mis en évidence la «construction d[u] recueil»<sup>2</sup>. Je ne chercherai pas l'unité de l'œuvre à tout prix; mais je laisserai les images s'agglomérer ou s'opposer, considérant qu'elles sont le lieu où la cohérence profonde s'affirme ou se dissout. Je chercherai d'abord à trouver la spécificité de chaque nouvelle que les analogismes peuvent si bien condenser. Ensuite, je reprendrai ces réseaux sémantiques qui, d'une nouvelle à l'autre, peuvent charger l'ensemble d'un message plus précis, en dévoilant ses lignes de force.

Qu'on me permette quelques mots sur la chronologie de composition des nouvelles: elles appartiennent presque toutes, à deux exceptions près<sup>3</sup>, à la seconde moitié des années trente, où elles s'insèrent entre l'excès de *Feux* (1936) et l'écriture essentielle du *Coup de Grâce* (1938), et reflètent, par leur caractère finalement décousu, la dispersion qui caractérise la vie de l'auteur dans cette période. Opération certes critiquable d'un point de vue strictement

<sup>1</sup> La numérotation qui suivra les citations sera précédée par l'abréviation du titre de chaque nouvelle: «Comment Wang-Fô fut sauvé»: WF; «Le sourire de Marko»: SM; «Le lait de la mort»: LM; «Le dernier amour du prince Genghi»: DAG; «L'homme qui a aimé les Néréides»: HAN; «Notre-Dame des Hirondelles»: NDH; «La veuve Aphrodisia»: VA; «Kâli décapitée»: KD; «La fin de Marko Kraliévitich»: FMK; «La tristesse de Cornelius Berg»: TCB.

<sup>2</sup> M. DELCROIX, *Les Nouvelles Orientales, construction d'un recueil*, in Actes du Colloque International de Valencia 1984 *Marguerite Yourcenar*, 1986, pp. 61-72.

<sup>3</sup> Il s'agit de «Kâli décapitée» qui a été composée dès 1928, et de «La Fin de Marko Kraliévitich» qui est de beaucoup postérieure, puisqu'elle a été rédigée en 1978: voir la bibliographie que l'auteur elle-même fournit dans le post-scriptum des *Nouvelles Orientales*.

littéraire, mais toujours tentante que celle de vouloir découvrir l'auteur derrière ses œuvres; on ne la poursuivra point, faute de pouvoir y parvenir vraiment. Il n'en reste pas moins que ce type d'analyse serait nécessaire pour comprendre l'inégalité de réussite des œuvres de cet auteur. Comme d'habitude, je resterai, autant que possible, ancrée au texte lui-même dans son autoréférentialité, sans pourtant ignorer les implications possibles qu'un arrière-fond culturel vaste comme celui de Marguerite Yourcenar peut suggérer.

### *7.1 Comment Wang-Fô fut sauvé*

Le travail du critique sur cette nouvelle risque d'être embarrassant, comme un viol, un bouleversement de cette harmonie délicatement construite au fil de la plume. Montrer le travail de l'écrivain sur les analogismes ne pouvait que désacraliser cet agencement si pur. La réserve que le texte semble imposer deviendrait indécision si on se laissait fasciner par sa perfection subtile et raffinée. Mais au fond ce que l'on demande aux analogismes c'est de raconter à leur manière cette perfection, qui, grâce à eux, s'étend, bien au-delà des limites du mot écrit, dans l'immense univers des référents. Je tenterai donc d'aller au-delà de la signification immédiate de la nouvelle qui, on le sait, est une métaphore de l'artiste sauvé par l'exercice de son art, comme l'indique d'ailleurs l'auteur elle-même<sup>4</sup>. Je chercherai quels sont les moyens qui permettent à Wang-Fô et à son disciple de se perdre dans un tableau.

Mais, préalablement, il convient de signaler que le texte condense dans les trois personnages principaux (Ling, Wang-Fô et l'Empereur) deux attitudes différentes envers le monde: la pénétration au sein des choses et l'attitude contraire de ceux qui ne savent pas aller au-delà d'une confrontation stérile des choses. Point ferme de l'histoire racontée, ces attitudes servent de catalyseur aux analogismes qui s'ordonnent en se superposant à l'évidente tripartition de la nouvelle. La première partie est centrée sur la relation Wang-Fô - Ling; la seconde sur l'intervention de l'empereur, et la troisième sur le tableau et ses pouvoirs<sup>5</sup>.

Orientale, cette nouvelle, placée au début du recueil, l'est certes par ses personnages autant que par son ambiance, mais plus encore par sa légèreté de touche qui n'est pas sans rappeler les délicats coups de pinceau prêtés au personnage du peintre. Les mots sur le papier tentent efficacement d'égaliser l'infinie souplesse de la soie du rouleau de Wang-Fô, et la nouvelle constitue moins un prolongement qu'une image spéculaire des tableaux du peintre, un peu comme la dernière peinture, qui constitue la somme de son savoir et, en même temps, le raccourci de toute son expérience passée. Cette impression repose davantage sur le contenu de la nouvelle que sur sa forme; mais qui peut dire si l'auteur elle-même n'a pas écrit comme on peint, dans la tentative toujours renouvelée chez elle de mimer ce qu'elle représente et même ce qu'elle invente? À l'inverse, ce style, Yourcenar pourrait même l'avoir prêté à son peintre, car ce goût de la précision du détail, où ce sont les traits les plus imperceptibles qui donnent vie à l'ensemble, s'accorde admirablement tant à l'écrivain qu'à son personnage.

<sup>4</sup> Patrick de ROSBO, op. cit., p.151.

<sup>5</sup> Respectivement, pp.1139-1142 (jusqu'à «Ling faisait humblement semblant de l'écouter»); pp.1142-1146 (jusqu'à «deux eunuques essuyèrent les yeux de Wang-Fô»); pp.1146 et suivantes.

L'assimilation entre le peintre et l'écrivain dans cette nouvelle est autorisée par un comportement inhabituel de Wang-Fô; un soir d'ivresse, l'alcool lui délie la langue:

Wang ce soir-là parlait comme si le silence était un mur, et les mots des couleurs destinées à le couvrir. (WF 1140)

Marguerite Yourcenar ne saurait établir plus explicitement une équivalence entre la communication verbale et la communication visuelle, mais elle explique par là l'intime correspondance qui unit les arts. Par cet analogisme, l'auteur souligne la volonté, de la part du peintre, de parler le seul langage avec lequel, en ce moment, il peut se faire entendre de Ling. Wang-Fô parlant comme s'il peignait, Ling pourra lire les tableaux comme s'ils parlaient. Bientôt même, il saura se passer des mots: commençant à utiliser cette «âme et [cette] perception neuves» (WF 1141), dont le peintre vient de lui faire cadeau, il s'exprimera par un spectacle de ce monde, mais aussi par le geste qui le montre et le sourire qui l'accompagne comme une interprétation du cœur:

Lorsque Wang était triste et parlait de son grand âge, Ling lui montrait en souriant le tronc solide d'un vieux chêne; (WF 1142).

Il n'est pas besoin de mots dans ce monde où la création se renouvelle à chaque regard que l'on pose sur elle. L'analogie se crée ici par simple juxtaposition et le regard, si important pour le peintre, remplace avec une subtilité infinie les outils grammaticaux de l'analogie. De même que le peintre avait utilisé la parole comme passerelle pour permettre à Ling de pénétrer dans son monde, Ling prouve par son silence éloquent qu'il a su s'approprier un moyen de communication qui se passe de mots. Comme quoi, une profonde humilité tout orientale, qui est aussi une ouverture au prochain, les caractérise tous les deux<sup>6</sup>.

L'Empereur, de son côté, n'a que le regard pour l'aider dans le profond silence dont il est entouré (WF 1143), et l'insistance du texte sur cet aspect de la vie du souverain est révélatrice. Mais le regard sans maître et sans parole s'avère insuffisant: l'Empereur ne saura cueillir la nature de la relation entre les choses et leur figuration.

Par les images verbales on peut passer d'une chose à l'autre; par l'image des tableaux on passe du monde à sa représentation, exaltation de l'existant. S'il est permis de généraliser l'expérience de l'empereur, on ne peut pas effectuer la démarche contraire, c'est-à-dire passer d'une représentation du monde au monde lui-même, sans subir également l'effet contraire: le désenchantement.

### 7.1.1 Le cosmos

L'univers est impliqué par des images cosmiques autour desquelles se condensent les visions du monde que Ling, l'Empereur et le peintre se chargent d'exprimer. C'est comme si

---

<sup>6</sup> La nouvelle de Wang-Fô semble répondre, à quelques années de distance, à l'impasse proposée par le premier roman de l'auteur, *Alexis ou le traité du vain combat*: impasse linguistique puisque le roman disait la difficulté d'exprimer une vérité en partie ineffable. Le silence lourd de sens non communiqué, le silence séparateur entre Alexis et Monique, devient ici complicité, subtil échange, quintessence de la communication.



chacun d'eux avait son propre monde, dans lequel il n'est peut-être pas enfermé à jamais<sup>7</sup>, mais qui traduit le fond de chaque personnalité.

La place inaugurale de la première image cosmique, le seul analogisme que l'on trouve dans la page initiale du texte, souligne la dimension que les tableaux de Wang-Fô prennent pour Ling:

Son disciple Ling, pliant sous le poids d'un sac plein d'esquisses, courbait respectueusement le dos comme s'il portait la voûte céleste, car ce sac, aux yeux de Ling, était rempli de montagnes sous la neige, de fleuves au printemps, et du visage de la lune d'été. (WF 1139)

Une restriction importante oriente l'interprétation de la similitude: limiter la perception au point de vue du disciple («aux yeux de Ling») signifie doter le regard d'une habileté qui n'appartient pas à tout le monde, habileté tout intérieure qui suppose un détachement rare des choses matérielles; mais l'analogisme sollicite surtout la sensation pondérale de ce que Ling porte sur son dos et cela, me semble-t-il, sans qu'il y ait la moindre nuance d'ironie dans cet asservissement déférent de Ling. Il se plie à cause de la lourdeur des esquisses, mais courbe respectueusement le dos comme s'incline celui qui vénère. La simplicité de Ling, que le maître, sans doute, ne partagerait pas, lui qui n'oubliera pas la mort de son disciple alors même qu'il l'anime aux rames de la barque («Je te croyais mort», WF 1148), n'est pas naïveté, mais acceptation infinie.

Le rôle de servitude déférente que Ling se réserve par cette image ne peut certes pas convenir à l'Empereur de Chine. Pendant son enfance claustrée, il a pu croire à la vérité de l'art; mais, après avoir vu le monde, il a accusé le peintre d'être un menteur: ce dont il se révèle incapable, c'est de retrouver le cosmos dans une peinture, de nourrir la relation entre le monde et ce qui le représente. Cela est peut-être dû au fait que son palais a déjà la prétention de représenter l'univers, et pas seulement par ses «murs violets [qui] se dressaient en plein jour comme un pan de crépuscule» (WF 1143); cette similitude est chargée d'introduire le siège impérial par une image de décadence, ne fût-ce que la décadence du jour. L'analogisme est d'autant plus frappant qu'il s'agit d'introduire le centre d'un royaume que la tradition appelle du «Soleil Levant». Le symbole cosmique, d'abord évoqué par l'immédiateté d'une similitude, est ensuite clairement expliqué:

Les soldats firent franchir à Wang-Fô d'innombrables salles carrées ou circulaires dont la forme symbolisait les saisons, les points cardinaux, le mâle et la femelle, la longévité, les prérogatives du pouvoir (WF 1143).

L'inévitable ambiguïté métaphorique conviendrait peu à la solide fermeté, à l'immuable stabilité du siège impérial; il y a peut-être aussi, dans cette description, la suggestion d'un art (architectural) trop asservi au pouvoir, et pour cette raison glissant du symbole à l'allégorie systématique. Et l'allégorie ne fait que diminuer la portée du symbole, elle ne fait que l'appauvrir de ses résonances infinies. Ce qui importe, finalement, c'est la stabilité, parce que «les moindres ordres prononcés ici devaient être définitifs et terribles comme la sagesse des

<sup>7</sup> Cette considération n'est pas valable pour l'Empereur dont la claustration dans le palais, d'abord effet d'une contrainte éducative, acquiert dans la nouvelle la valeur d'une incapacité d'aller au-delà des apparences.

ancêtres» (WF 1143)<sup>8</sup>. Mais surtout, la comparaison des ordres impériaux à la sagesse des ancêtres implique l'attribution aux gestes de l'Empereur de la même caractéristique que Wang-Fô incarne pour les prêtres: ne l'honorent-ils pas «comme un sage» (WF 1142)? Cependant la caractéristique commune semble être, dans les deux cas, un honneur rendu à la sagesse en tant qu'expression de l'arrière-fond chinois de la nouvelle, plus qu'une volonté de mettre virtuellement en concurrence le peintre et l'Empereur.

Ce palais qui prétend renfermer en lui le cosmos entier change de nature lorsque Wang-Fô commence à pénétrer dans son tableau. Changement condensé dans sa dernière image, que l'on n'hésitera pas à introduire dans le champ sémantique du cosmos:

Le plafond de jade se reflétait sur l'eau, de sorte que Ling paraissait naviguer  
à l'intérieur d'une grotte. (WF 1148)

Cette grotte à la symbolique trop évidente, lieu de renaissance, contient l'extrême condensation d'un microcosme; c'est en elle qu'aura lieu le passage du macrocosme au microcosme, la descente au point le plus profond de soi-même, ce centre d'où pulse la vie.

On a donc vu que les deux analogismes cosmiques précédents appartenaient le premier à Ling et le deuxième, mais pour une raison différente, à l'Empereur<sup>9</sup>. La tripartition de la nouvelle et la triade des personnages serait parfaitement respectée si l'on pouvait attribuer ce dernier analogisme cosmique au peintre. Mais le texte se tait. En revanche, on a la perception plus immédiate que c'est à partir du tableau qu'a lieu la transformation des choses, et qu'il n'y a pas de véritable solution de continuité entre le pinceau qui peint et la toile qui est peinte. Ling navigue dans une grotte cosmique qui est aussi le lieu de naissance d'un monde différent.

### 7.1.2 Le miroir

Sur cette tripartition se greffe un autre réseau d'analogismes dont la fonction est également prépondérante dans l'économie du recueil: il s'agit des images du miroir qui scandent, elles aussi, les trois moments fondamentaux de la nouvelle. Les images cosmiques rendaient compte, dans le cas de Ling, de sa vénération pour l'art de son maître, qui lui a appris la beauté du monde, même dans ses aspects les plus déplaisants; pour l'Empereur, de l'ersatz de monde qu'il prétend concentrer dans son palais et dans sa personne; et dans le dernier cas, de la peinture comme moyen de quitter ses dépouilles mortelles, naissance au monde impalpable de l'imaginaire. Les trois analogismes concernant le miroir possèdent, à peu de choses près, les mêmes implications.

Le premier miroir que l'on rencontre dans le texte constitue le terme de comparaison pour la femme de Ling:

<sup>8</sup> Cette similitude ajoute une dimension temporelle que l'édition de 1938 ne possédait pas, puisqu'on trouvait, à la place du comparant, «le sourire des morts». (*Nouvelles Orientales*, Paris, Gallimard, 1938, p. 30; dorénavant les renvois à cette édition seront faits entre parenthèses par l'indication de la page précédée du sigle NOR).

<sup>9</sup> C'est le lien créé par l'appartenance et non la focalisation qui incite à attribuer l'analogisme à l'Empereur, d'autant plus qu'il me semble que, dans ce passage (WF 1143) on est en présence d'une focalisation zéro. D'ailleurs l'analogisme cosmique ne relève pas d'une impression personnelle, puisqu'il s'agit de la simple description du palais. Palais qui a été construit dans la précise intention de symboliser les assises du cosmos.

Ling aime cette femme au cœur limpide comme on aime un miroir qui ne se ternirait pas (WF 1140).

Ling n'était peut-être pas destiné à se détacher de la possession matérielle des choses, mais déjà ce qu'il apprécie dans son épouse, c'est ce qui fait d'elle un pur reflet, qui ne risque jamais d'être troublé par la chaleur d'un corps qui s'y pencherait. Elle est pour Ling le trait d'union entre le monde et lui. Mais ce monde est encore très lié à l'homme si, tout en étant «frêle comme un roseau», elle est en même temps «enfantine comme du lait, douce comme la salive, salée comme les larmes» (WF 1140).

C'est le peintre qui le met en contact avec le monde des choses, en lui montrant le lien subtil et tenace qui les lie les unes aux autres: l'image. Wang-Fô conduit Ling de l'homme au monde, du monde à l'homme en alternant les analogismes suivants:

Grâce à lui, Ling connut la beauté des faces de buveurs estompées par la fumée des boissons chaudes (*Ibid.*).

Le visage humain ne se reflète pas dans la boisson, au contraire il semble disparaître peu à peu, absorbé par une exhalaison qui rend ses contours de moins en moins nets. Les caractéristiques humaines passent aux choses, comme ces «viandes inégalement léchées par les coups de langue du feu» (*Ibid.*). Le but ultime de ces images réside dans la recherche de la beauté même sous une apparence désagréable. De l'avilissement humain on passe à la sublimation de «l'exquise roseur des taches de vin parsemant les nappes comme des pétales fanés» (*Ibid.*). Et on reste dans le domaine du végétal avec la maison de Ling, gîte de l'humain, qui a les parois de «la couleur d'une orange prête à pourrir» (*Ibid.*). On est bien obligé de remarquer que l'on choisit les comparants des deux dernières similitudes, la fleur et le fruit, au moment de leur sénescence, de leur dépérissement, mais sans que le texte n'y ajoute une connotation négative, au contraire, dans le premier analogisme, on parle de «l'exquise roseur» des parois. De même, c'est «la forme délicate d'un arbuste» qui ressemble à «une jeune femme qui laisse sécher ses cheveux.» (*Ibid.*). C'est une manière de se passer de l'élément humain, de la femme de Ling en l'occurrence, dont on met en évidence non pas ce qui la rend unique, mais au contraire ce qui l'assimile aux choses. Elle accomplit sa vocation de miroir dès que Ling lui préfère «les portraits que Wang-Fô faisait d'elle» et dès lors son visage commence à se faner, «comme la fleur en butte au vent chaud ou aux pluies d'été» (WF 1141). L'édition originale présente une variante de cette similitude: «ses joues se fanaient comme deux fleurs de jasmin qu'on aurait laissé tomber» (NOR 25). Leur mise en parallèle permet d'en préciser le sens: on remarquera que les jasmins<sup>10</sup> font place à la simple dénomination du genre dont l'article déterminatif accentue la généralité. En effet, cet être qui se désindividualise jusqu'à chercher la mort ne peut qu'évoquer quelque chose d'indéfini, sans référent précis. Mais la similitude de l'édition définitive met en cause une fleur plus tenace que l'autre qui, par sa chute, semblait impliquer la mort. Tout doit rester indéterminé, donc, et même sa fin, dans ce qu'elle garde de décoratif, n'est pas distincte d'une assimilation à la nature. Une fois morte, la femme de Ling «paraissait plus mince encore que d'habitude, et pure comme les belles célébrées par les poètes des temps révolus.» (WF 1141). L'épaisseur de son corps paraît se réduire ultérieurement comme pour s'adapter à son attribut fatal, le prunier

<sup>10</sup> En fait l'hyperonyme «fleurs de jasmin».

rose, et en vertu de ce fait elle se désincarne définitivement jusqu'à symboliser un idéal. Il n'est pas surprenant, dans ce contexte, que la femme idéale tienne d'une abstraction. Son image garde toute son ambivalence et ne se réduit pas à la négativité comme dans la similitude qui ornait le texte de 1938, où l'épouse de Ling était «pure comme l'idée qu'on se fait du malheur» (NOR 25). La similitude de la version plus récente garde aussi une dimension trans-temporelle qui a pour effet de transposer cette image dans l'éternel de l'art.

La femme, le miroir qui la symbolise et l'image du monde qui se présente aux yeux de Ling disparaissent vite pour laisser la place à un deuxième miroir dans lequel se condensent le visage et le monde de l'Empereur. Mais le changement de registre est d'abord annoncé par deux métaphores véhiculant une grossièreté à laquelle le texte ne nous a pas préparés:

les plus féroces [soldats] poussaient tout à coup des rugissements sans raison.  
(WF 1142);

Les passants attroupés se gaussaient de ces deux criminels qu'on menait sans  
doute décapiter. (WF 1142-3).

Les métaphores présentent d'emblée un monde bestial, où le mal constitue la règle et où la violence est presque frénétique créant ainsi un contraste avec la calme sérénité de Wang-Fô et de Ling. La remarque du peintre sur la dissonance des couleurs entre les manches et les manteaux des soldats, qui sépare les deux analogismes cités, peut sembler incongrue dans l'obscure matérialité de ce monde vulgaire, mais elle y prolonge le type de préoccupation propre à l'artiste. Cela lui permet, en fin de compte, de ne pas se laisser toucher par les malheurs qui pourtant le concernent directement. Et, en cela, son disciple, qui atténue humblement les inconvénients de la situation, est aussi précieux que sa préoccupation esthétisante.

Des bas-fond de la grossièreté on passe à une hauteur sidérale vite placée sous le signe de l'excès que la deuxième image de miroir condense:

Son visage [de l'Empereur] était beau, mais impassible comme un miroir  
placé trop haut qui ne refléterait que les astres et l'implacable ciel. (WF 1143-  
4)<sup>11</sup>.

Jamais le potentat, bien qu'il connaisse parfaitement les tableaux de Wang-Fô, n'a appris, comme Ling, à passer des choses à leurs images et, à travers ces images, à percevoir la beauté qui réside dans chaque aspect de la création, fût-il le plus désagréable. En cherchant dans le monde une confirmation des images vues, il ne fait que comparer les peintures et le monde, que ramener les images aux choses les plus viles. Il aurait voulu, au contraire, une transmutation plus totale. Ainsi, dit-il, «Tu m'as fait croire que la mer ressemblait à la vaste nappe d'eau étalée sur tes toiles, si bleue qu'une pierre en y tombant ne peut que se changer en saphir» (WF 1145). Mais, dominé par les choses elles-mêmes, il se dégoûte des «cailloux des rivages» infiniment plus vulgaires et, surtout, dépourvus des résonances que leur image sait évoquer. Encore, dans les tableaux, «les femmes s'ouvraient et se refermaient comme des fleurs, pareilles aux créatures qui s'avancent, poussées par le vent, dans les allées de tes jardins» (*Ibid.*). Mais ces femmes «semblables à des lucioles, [c]es femmes dont le corps est lui-même un jardin» se révèlent très différentes dans la réalité:

<sup>11</sup> La version originale porte «terrible» (NOR 32) à la place d'«implacable».

la chair des femmes vivantes me répugne comme la viande morte qui pend  
aux crocs des bouchers (WF 1145).

On aura remarqué que, dans cette deuxième partie où domine l'Empereur et sa façon de percevoir le monde, on exploite cet analogisme entre la figure humaine et la viande qui n'était qu'une virtualité de la scène de la taverne, où les visages des buveurs estompés par la chaleur des boissons étaient juxtaposés à la description de la viande léchée par le feu. Mais ici, l'empereur ne cherche pas à dépasser la donnée immédiate de l'apparence. Vulgarité de celui qui ne sait pas trouver la beauté cachée sous les plis du paraître. Il mesure enfin toute la différence qui sépare ces «jeunes guerriers à la taille *mince* qui veillent dans les forteresses des frontières», identifiés aux «flèches qui pouvaient vous transpercer le cœur» (WF 1145), de ses soldats au «rire *épais*»<sup>12</sup>.

L'Empereur ne sait donc pas comprendre l'invisible continuité qui relie les choses à leur image, ou mieux le monde aux peintures de Wang-Fô; il ne sait pas extraire du monde la quintessence de sa beauté. C'est pourquoi la correspondance de retour n'a pas lieu: le monde est pour lui, finalement, «un amas de taches confuses, jetées sur le vide par un peintre insensé, sans cesse effacées par nos larmes» (*Ibid.*).

C'est lui qui introduit le troisième et dernier miroir, lorsqu'il définit le tableau inachevé de Wang-Fô en ces termes:

une peinture admirable où les montagnes, l'estuaire des fleuves et la mer se reflètent, infiniment rapetissés sans doute, mais avec une évidence qui surpasse celle des objets eux-mêmes, comme les figures qui se mirent sur les parois d'une sphère. (WF 1146-7).

Sur le tableau se reflètent des images idéales infiniment parfaites; c'est ainsi que le tableau dépasse en perfection la banale matérialité des choses. L'analogisme évoque subtilement un *topos* platonicien, cette sphère-tableau constituant une image pure, parfaite, semblable en tout point au Monde des Idées. L'importance de la sphère se déduit également de la comparaison avec la version originale de l'analogisme, où le terme de miroir, ici impliqué par les verbes «se reflètent» et «se mirent», était le comparant de la similitude:

[...] comme les figures qui se condensent au fond des miroirs concaves (NOR 39).

De 1938 à 1963 la figure a peut-être perdu de sa clarté car on doit faire un effort pour comprendre que cette sphère entoure le monde, l'enferme en elle, en quelque sorte; mais elle a également acquis des résonances que son ambiguïté même lui permet d'avoir, et qui étaient niées dans sa version précédente. En somme les tableaux de Wang-Fô constituent, en vertu de ces analogismes, un monde des idées platonicien, avec lequel ils partagent la pureté des essences, dénuées des imperfections liées à la contingence des choses du monde.

Cette interprétation est possible malgré l'ambiance orientale de la nouvelle et la richesse de significations que le miroir possède également dans la culture chinoise<sup>13</sup> où il est lié à la connaissance et à la sagesse. Interprétation sans doute pertinente, étant donnée aussi la

<sup>12</sup> Je souligne dans les deux cas.

<sup>13</sup> Voir, à ce propos, C. GRAVET, 'Comment Wang-Fô fut sauvé'... à travers le 'miroir de sorcière', «Bulletin S.I.E.Y.», 15, (sept. 1995), pp. 33-41.

nature de sage de Wang-Fô. Il semble pourtant que tout cela se greffe sur un fond lié à la philosophie occidentale à cause des implications cosmiques de ces images, qui, toutes, concourent à présenter les coordonnées d'un monde différent, plus pur, plus parfait.

Que ces trois miroirs soient liés à la structure du texte, scandant exactement les trois moments principaux de la nouvelle, est également mis en évidence par une suppression significative qui a eu lieu là où l'Empereur ordonne à Wang-Fô de terminer son tableau lequel, lui dit-il, «contiendra ainsi les derniers secrets accumulés au cours de ta longue vie» (WF 1147). Ce passage contenait un analogisme dans la version originale:

Wang-Fô, je veux que tu consacres les dernières heures de lumière qui te restent à finir ce tableau, qui sera alors pareil à un miroir sur lequel un mourant a exhalé son dernier souffle. (NOR 39-40)

Le sens de la suppression de cette similitude est à chercher dans la structuration des analogismes qui accompagnent ponctuellement les différents moments de la nouvelle. Mais il y a plus: le soupir d'un mourant n'est pas moins éphémère que d'autres et il y a de l'excès à dire la fragilité de la beauté à travers son évanescence, du moins dans ce contexte. L'effacement d'un miroir qui ne renvoyait qu'au dernier soupir des morts est une preuve de plus que, chez Yourcenar, le but inconscient des analogismes émerge parfois à la conscience qui s'emploie à parachever, à la manière de Wang-Fô, l'œuvre de jeunesse.

La caractéristique essentielle de ces miroirs est la nécessité d'une limpidité qui s'accorde évidemment avec la netteté du reflet: c'est cette pureté qui permet la séparation entre les choses et leur image alors que la progression de la nouvelle évolue vers leur complète identification. Voilà la raison pour laquelle le premier est attribué à Ling avant sa rencontre avec Wang, et les deux autres à l'Empereur, certes le sujet le plus proche, mais en même temps le plus exclu de la compréhension.

### 7.1.3 Du macrocosme au microcosme

Les analogismes de la nouvelle évoluent vers une personnification des éléments de la création; déjà l'Empereur utilise des analogismes qui procèdent en ce sens lorsqu'il rappelle au peintre les traits de son tableau inachevé:

Et le bec de l'oiseau ou les joues de l'enfant t'ont fait oublier les paupières bleues des flots. Tu n'as pas terminé les franges du manteau de la mer, ni les cheveux d'algues des rochers. (WF 1147).

Les analogismes expriment une animation du paysage qui préfigure le sort du tableau. Plus banales, mais dans le même ordre, sont les similitudes suivantes, par lesquelles l'Empereur compare les œuvres du peintre à une progéniture qui lui garantira la survie éternelle:

je ferai brûler toutes tes œuvres, et tu seras alors pareil à un père dont on a massacré les fils et détruit les espérances de postérité. (*Ibid.*);

ou compare l'acte même de peindre à l'intensité d'un rapport sexuel lui-même dévalorisé:

la toile est la seule maîtresse que tu aies jamais caressée. Et t'offrir des pincesaux, des couleurs et de l'encre pour occuper tes dernières heures, c'est faire l'aumône d'une fille de joie à un homme qu'on va mettre à mort. (*Ibid.*)

Mais l'art de Wang-Fô va bien au-delà de ces personnifications; une variante qui supprime une métaphore dans l'élaboration de la peinture finale le prouve assez bien: «Wang-Fô [...] se mit à étendre sur la mer inachevée de larges coulées bleues» (WF 1147) et non «de larges caresses bleues» (NOR 41) comme dans le texte de 1938, image qui sous-entend une foncière acceptation de l'analogie triviale introduite par l'empereur. L'artiste commence certes par animer le tableau et les analogismes ne pourraient mieux traduire cet effort si naturel:

Wang commença par teinter de rose le bout de l'aile d'un nuage posé sur une montagne. (WF 1148)

Ce qui par nature est flottant et toujours près de se dissoudre reçoit une consistance vitale; et c'est la contiguïté spatiale qui constitue la base de la métonymie. Mais l'animation maintient et souligne un désir d'élévation que l'aile condense clairement. Puis il continue, mais en trouvant dans la mer ce qui l'apparente à la personne humaine dans ce qu'elle a de plus spécifique, le sentiment:

il ajouta à la surface de la mer de petites rides qui ne faisaient que rendre plus profond le sentiment de sa sérénité. (*Ibid.*)<sup>14</sup>.

C'est parce qu'il veut créer quelque chose de vivant que «[l]e bruit cadencé des rames s'élèv[e] [...] rapide et vif comme un battement d'aile.» (*Ibid.*). Et ce bruit rythmique acquiert ensuite sa véritable nature.

#### 7.1.4 La route

En effet, la portée cosmique du tableau n'échappe pas à l'Empereur, mais il reste incapable de percevoir pleinement la poussée vitale qu'il contient et qui établit cette profonde continuité entre macrocosme et microcosme. S'il sait opérer le passage de la personne au monde, il ne sait pas faire le chemin inverse. Cet élargissement de la perspective qui, au fond, n'est que dispersion, se condense dans les métaphores de la route, comme celle qui suit, qui élargit les souvenirs de l'Empereur du point de vue de l'espace, et les matérialise:

pour te mettre en présence de tes torts, je dois te promener le long des corridors de ma mémoire (WF 1144);

ou réduit la vastité de son empire comme pour le dominer de façon définitive:

---

<sup>14</sup> Voir déjà: «il n'avait pas encore assez contemplé de montagnes, ni de rochers baignant dans la mer leurs flancs nus, et ne s'était pas assez pénétré de la tristesse du crépuscule.» (WF 1147).

Je me représentais le monde, le pays de Han au milieu, pareil à la plaine monotone et creuse de la main que sillonnent les lignes fatales des cinq fleuves. (WF 1145).

De son palais-esprit, donc, il domine son pays-main. Tout reste subordonné à sa personne, il ne sait pas sortir de lui-même et cette capacité de se dépasser est peut-être ce qu'il envie le plus à Wang-Fô. Il reconnaît que «[l]e seul empire sur lequel il vaille la peine de régner est celui où tu pénètres, vieux Wang, par le chemin des Mille Courbes et des Dix Mille Couleurs.» (WF 1146). Ce potentat qui ne sait pas franchir les limites de son individualité voudrait donc réduire l'humble peintre à l'imiter, à s'enfermer en lui-même:

pour t'enfermer dans le seul cachot dont tu ne puisses sortir, j'ai décidé qu'on te brûlerait les yeux, puisque tes yeux, Wang-Fô, sont les deux portes magiques qui t'ouvrent ton royaume. (WF 1146)

A la différence de Ling, l'Empereur n'a jamais appris à regarder le monde à travers les yeux du peintre, et ne peut admettre qu'il existe un royaume dans lequel il lui est impossible d'entrer comme l'a fait Ling, qui avait renoncé à son propre moi<sup>15</sup>. L'empire du souverain et celui du peintre restent bien distincts, séparés par l'épaisseur d'un individualisme imposant:

tes mains sont les deux routes aux dix embranchements qui te mènent au cœur de ton empire (*Ibid.*).

De la route au cœur, donc, là où le cœur n'est qu'une métaphore usée pour indiquer le centre. L'Empereur (et le lecteur avec lui) ne peut pas imaginer que cette métaphore, enlisée sous un usage devenu conventionnel, sera revitalisée à la fin de la nouvelle. C'est donc l'Empereur qui, malgré tout, accomplit le premier pas vers la pénétration dans le microcosme. Cependant il n'accepte pas la leçon du peintre, qui est la liberté de l'âme dans la représentation du monde, notamment la liberté de créer un monde dépourvu de la vulgarité qui caractérise celui où nous vivons.

Toutefois, au moins dans un cas l'Empereur devient le maître de Wang-Fô, lorsqu'il lui dit:

Nul doute que tes mains, si près de tomber, ne tremblent sur l'étoffe de soie, et l'infini pénétrera dans ton œuvre par ces hachures du malheur. (WF 1147)

Non seulement il fait en sorte que l'œuvre de jeunesse s'achève dans la vieillesse et qu'elle atteigne à l'infini, mais il suggère que l'infini comprend aussi le contraire de la sérénité. Il ne sera pourtant plus question, par la suite, de coup de pinceaux tremblant: le peintre ne perdra jamais sa paix intérieure. Il a créé un monde où le malheur n'existe pas et ce monde se trouve au plus profond de lui-même.

---

<sup>15</sup> Le rappel d'une autre métaphore où un même terme est impliqué illustre la différence entre Ling et l'Empereur: «Ling ferma derrière lui la porte de son passé» (WF 1141) il renonce à son moi, aux héritages qu'implique son individualité.



### 7.1.5 Au plus profond du microcosme: le cœur

Ce sont les deux derniers analogismes qui explicitent le fait que ce cœur de l'empire dont parlait l'Empereur est plus qu'un simple centre géométrique:

La cadence des avirons emplît de nouveau toute la salle, ferme et régulière comme le bruit d'un cœur. (WF 1149).

Remarquons la quiétude de ce cœur qui manifeste, dans son battement, son détachement et un calme qu'on oserait définir sagesse. Cette version est certes différente de l'originale, où la cadence des rames était «pathétique et profonde comme le battement d'un cœur» (NOR 45). Au cœur de 1938 il manquait la sérénité et peut-être aussi la profonde conscience de soi. La dernière métaphore de la nouvelle concerne aussi le cœur, mais elle est moins pure dans la version originale:

La pulsation des rames diminuait, se perdit au loin comme une musique qui s'en va. (NOR 46).

La similitude avec la musique contamine la prédominance du cœur qui est au contraire soigneusement gardée dans l'édition définitive:

La pulsation des rames s'affaiblit, puis cessa, oblitérée par la distance. (WF 1149);

le battement ne disparaît pas: il n'est qu'absorbé par cet espace infini, séparant ceux qui restent de ceux qui partent à l'intérieur d'un tableau qui semble bien le point le plus profond du peintre Wang-Fô. Rentrer en soi et s'identifier au monde n'est plus qu'une même chose: ce personnage réalise finalement cette «mystérieuse pénétration au dedans des choses» dont parlera plus tard Yourcenar elle-même<sup>16</sup>, acte qui projette dans un espace sacré, ce centre d'où «on transcende l'Univers, le monde créé» et ainsi «on transcende le temps, la durée, et on obtient la stasis, l'éternel présent intemporel»<sup>17</sup> où même le rythme que scandait la pulsation d'un cœur n'a plus de sens.

Une dernière remarque pour exprimer un regret: dommage que ces trois analogismes concernant le cœur ne respectent pas la tripartition de la nouvelle. Il est néanmoins assez significatif que ce soit la deuxième partie qui n'en contienne aucun, partie où l'action écrasante du Fils du Ciel l'emporte sur l'artiste.

De l'immensité d'une image cosmique on est arrivé, à la fin, à la légère pulsation d'un cœur qui va disparaître dans un monde qui exclut les tout-puissants, les prétentieux, tous ceux, finalement, dont l'imagination s'enlise sous l'épaisse opacité des possessions matérielles. Au centre du tableau de Wang-Fô il y a un simple cœur qui bat. Cela suffit, semble suggérer l'auteur de la nouvelle, à donner vie à un mythe.

Mais cette peinture qui détient un cœur qui bat invite finalement à jeter un coup d'œil rétrospectif sur le titre de la nouvelle: pourquoi «Comment Wang-Fô fut sauvé» et non pas

<sup>16</sup> 'Deux noirs' de Rembrandt, in *En pèlerin et en étranger*, Paris, Gallimard, 1989, p.228.

<sup>17</sup> M. ELIADE, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, «Tel», 1952, p. 98.

'Comment Wang-Fô se sauva'? La forme passive du verbe suppose un complément d'agent; doter le tableau d'un cœur signifie lui fournir une vie propre et, partant, le rendre capable d'agir. Le rôle démiurgique de Wang-Fô s'accomplit quand il octroie à sa création sa propre autonomie.

## 7.2 *Le sourire de Marko*

De l'exquise délicatesse de touche d'un peintre chinois on passe à la force brutale d'un héros slave dont la vulnérabilité amoureuse rachète l'héroïsme irascible qui l'oppose à ses bourreaux.

Au niveau narratologique, une différence importante sépare les deux nouvelles: «Comment Wang-Fô fut sauvé» est présentée sans narrateur explicité, comme si elle ne se nourrissait que d'elle-même. «Le sourire de Marko», au contraire, est racontée par un ingénieur français qui se fait le garant de son authenticité devant un auditoire sceptique. Le récit de la nouvelle a un cadre géographique précis: le pays où les faits ont eu lieu n'est pas laissé à l'imagination du lecteur. Mais, avant de situer le récit dans son exacte contextualisation, les analogismes qui l'ouvrent ont pour rôle de transposer le cadre narratif de cette légende dans un espace plus propre à l'émergence du mythe, où les images et les mots se fondent dans l'unicité du symbole atemporel. C'est le début de la nouvelle, dans cette introduction à valeur de récit premier, qui fait de l'histoire de Marko un récit au deuxième degré:

Le paquebot flottait mollement sur les eaux lisses, comme une méduse à l'abandon. (SM 1150)

Ce paquebot est en fait le lieu où se déroule le récit second, l'ingénieur et son auditoire - un archéologue et un pacha - étant restés boire sur le pont alors que presque tous les autres passagers sont descendus à terre. Mais le fait de l'appeler «méduse» montre son aplatissement à la surface des eaux, l'animal comparant n'édifiant sa structuration habile qu'à l'inverse du bâtiment flottant, en dessous du plan de flottaison. Cela implique que l'histoire entretient une relation avec la mer, comme si elle en sortait, introduisant un accord secret entre la mer et le héros serbe, qui y cherche ses voies d'infiltration en pays conquis, et qui y cherchera en vain son salut. La similitude inattendue a pour effet secondaire de transposer l'histoire dans un lieu géographiquement indéterminé, puisque une méduse s'abandonne par nature aux courants, sans aucune ancre à jeter. L'analogisme qui suit remplit la même fonction:

Un avion tournait avec l'insupportable vrombissement d'un insecte irrité dans l'étroit espace de ciel encaissé entre les montagnes. (*Ibid.*)

Cet avion rapetissé, ramené à la dimension d'un insecte donne l'idée d'une distance considérable, dont l'étroitesse du ciel n'est que la conséquence, tout comme l'enfermement des montagnes développe dans l'avion-insecte une irritation qui le pousse à s'enfuir<sup>18</sup>. Distendre l'ancrage et la clôture, c'est démentir la localisation et la description, comme lorsqu'une caméra effectue un zoom arrière. Le procédé ne va pas sans contradictions: s'immerger dans

<sup>18</sup> Le même effet de rapetissement était engendré par une image semblable dans *Le Coup de Grâce*: «L'avion ennemi tournait encore dans le ciel verdâtre, et le silence était plein de ce bourdonnement horrible de moteur, comme si tout l'espace n'était qu'une chambre où virait maladroitement une guêpe géante.» (CG 121). Evidemment il faut exclure de l'analogisme du *Coup de Grâce* l'effet d'éloignement: l'espace devenant «chambre» implique plutôt une affreuse impression de rapprochement.

l'atmosphère mythique implique s'éloigner de l'explicable. D'où cette indétermination spatio-temporelle qui n'est suggérée que par des analogismes. La narration, au contraire, abonde en détails précisant la localisation. Mais on ne s'étonnera pas que cette hyper-détermination tourne à sa propre confusion: quel est ce pays gratifié d'un «fjord sinueux» et pourtant «situé aux abords des Balkans» (SM 1150)? Ou encore: «les formes humbles et ramassées des maisons, la franchise salubre du paysage étaient slaves, mais la sourde violence des couleurs, la fierté nue du ciel faisaient encore songer à l'Orient et à l'Islam.» (*Ibid.*) Précis du point de vue géographique le lieu reste, grâce au croisement des races, culturellement indéfinissable.

Cette indétermination spatiale s'accompagne d'une achronie: le temps semble s'être arrêté au Moyen Âge (SM 1151). L'importance de cette incertitude temporelle est diversement attestée par l'attribution du récit à un ingénieur fasciné par le passé, qui vise à court-circuiter le temps et l'espace, alors que la précision spatio-temporelle appartient plutôt à l'archéologue, comme une sorte de déformation professionnelle:

Et vous, Loukiadis, qui connaissez le passé comme un fermier connaît les moindres recoins de sa ferme, vous ne me direz pas que vous n'avez pas entendu parler de Marko Kraliévitich? (SM 1151)

La réponse de l'archéologue situe la légende de Marko en marge de ses intérêts, comme si elle était naturellement exclue de son domaine d'études: il est donc impossible qu'elle sorte du mythe pour entrer dans l'archéologie; ce héros serbe taillé «dans la chair vive» (SM 1151) s'oppose aux statues de pierre auxquelles s'intéresse l'archéologue.

### 7.2.1 Le figé et le mouvant

Un premier système semble donc s'esquisser dans l'opposition entre la forme figée et la forme vivante, qui bouge et frémit, et qui s'accorde mieux avec cette figure mythique que l'on veut faire sourire. Le figement de la forme appartient surtout aux mythes occidentaux:

Il y a des héros en Occident, - affirme l'ingénieur - mais il semblent maintenus par leur armature de principes comme les chevaliers du Moyen Âge par leur carapace de fer: avec ce sauvage Serbe, nous avons le héros tout nu. (SM 1152)

Un héros nu: voilà le mythe qui, tout éloigné qu'il est des lieux communs dont se parent les héros occidentaux, n'en garde pas moins une nature mythique inaltérée. La nudité a son importance dans le recueil: ici, on pourrait même y voir le degré zéro de l'analogisme par rapport à l'armure - fût-elle de principes - ou, plus encore, à la carapace de fer. C'est pourquoi la comparaison avec tel héros antique, marin, méditerranéen trouve ici sa place:

Il nageait aussi bien qu'Ulysse, son antique voisin d'Ithaque (*Ibid.*).

Une façon comme une autre de manifester que ce héros de chair n'est pas moins valeureux ou moins courageux que ceux dont il ne partage pas l'attitude figée.

Toutefois, juste avant de commencer le récit, une analogie s'établit entre l'ultime voyage de Marko vers la sépulture et «la dernière traversée d'Arthur» (SM 1152). C'est un

moyen de donner à l'aventure de Marko une lointaine «coloration épique et mystique»<sup>19</sup>, que la légende celtique de la quête du Graal ne manque pas d'évoquer pour le lecteur occidental. C'est aussi une manière de prolonger le discours initial sur l'esquive d'une localisation spatio-temporelle qui caractérise cette légende ainsi que le lieu de son récit. Et cette imprécision appartient encore une fois à la spécificité du mythe.

### 7.2.2 L'eau

On s'attendrait alors à retrouver tout au long de la nouvelle l'opposition vie-mort, mouvement-rigidité qu'on a déjà rencontrée plusieurs fois dans les textes yourcenariens au point d'y voir l'une des antithèses privilégiées par notre auteur. Mais elle n'aura rien de ce que l'on en attendait. Ce héros, qui tient du géant érigé et dont la chute ne dit que l'agressivité, tellement que «[l]es Turcs sur qui Marko se précipitait devaient avoir l'impression qu'un chêne de la montagne s'abattait sur eux» (SM 1152), s'assimile bien aux forces de la nature. Mais c'est la mer qu'on privilégie, cette mer qui est le véritable lieu de condensation du récit:

dans ce vaste continent humain, l'infinie variété des races ne détruit pas plus l'unité mystérieuse de l'ensemble que la diversité des vagues ne rompt la monotonie majestueuse de la mer. (SM 1151)

Le chiasme formé par «l'infinie variété» et «l'unité mystérieuse», aussi bien que la rime de ce dernier terme avec «monotonie majestueuse» renforce cette indifférenciation initiale qui apparente la légende à un récit des origines.

L'élément féminin que représente la mer succombe aux appas du héros: «Marko charmait les vagues; [...] Il charmait aussi les femmes» (SM 1152). L'association du pouvoir de séduction humain et de la domination mythique des flots favorise l'interpénétration des registres: le mythique s'humanise, l'humain est élevé à la démesure mythique. Sur cette voie, on commence à percevoir le héros derrière la force de la mer:

les chenaux compliqués de la mer le conduisaient souvent à Kotor, au pied d'une maison de bois toute vermoulue qui haletait sous la poussée des flots (SM 1152).

Il n'est pas difficile de saisir, dans la maison rongée par les vers, une relation métonymique avec la veuve laide et renfrognée à laquelle le temps n'a pas épargné ses injures; plus encore, il est possible, dans ce halètement, dans cette poussée, et même dans les chenaux labyrinthiques, de voir une figure métaphorique de l'acte sexuel dont le texte ne dira rien de plus. C'est la mer qui embrassera le héros en glaçant son corps (SM 1152). L'une et l'autre semblent d'ailleurs rivaliser d'ardeur et plus elle est terrible plus il est téméraire, comme lorsque la veuve donne libre cours à sa vengeance au moment où «le vent du Nord commen[ce] de souffler la révolte parmi les vagues du golfe.» (SM 1153). Le tumulte de ces vagues semble naître de forces aériennes, qui n'arrêtent pas Marko:

<sup>19</sup> Ch. MESNARD, *L'influence slave sur deux nouvelles orientales de Marguerite Yourcenar*, «Bulletin S.I.E.Y.», 3, (février 1989), p. 54.

les vagues bondissantes se fracassaient sur les rochers avec le bruit de la foudre au ciel. Marko arracha sa chemise et plongea la tête la première dans cette tempête où ne se serait aventurée aucune barque. Des montagnes roulèrent sous lui; il roula sous des montagnes. (SM 1153)

L'air, l'eau, le feu et la terre se coalisent pour exalter dans le héros une force surhumaine, et la réciprocité créée par le chiasme final indique entre eux et lui un caractère interchangeable possible. La lutte de la veuve contre Marko est ainsi transposée au niveau du macrocosme, comme un combat de forces de la nature. Enfin, le texte rend explicite l'identification de Marko à une nature véhémente, dans l'impression que ressentent les soldats cherchant le héros:

les accès du vent leur [aux soldats] semblaient le rire de Marko, et l'insolente écume son crachat sur leur visage. (SM 1154)

La prédominance des analogismes aquatiques est indéniable; Marko semble appartenir à l'eau salée de la mer, et voilà pourquoi il échappe à ses persécuteurs en disparaissant «dans le ventre des vagues» (SM 1156). L'eau violente, l'eau qui écrase et anéantit, n'est pas privée de sa fonction maternelle ancestrale. Et c'est de ce ventre souple que Marko ressurgit. L'eau protège donc le héros au point de lui permettre cette naissance nouvelle qui, sur la terre, lui était clairement refusée.

### 7.2.3 L'animalisation avilissante

Sur la terre, en effet, les analogismes qui prédominent sont avilissants et font de Marko un animal: «taupe pourrie», «chien crevé», «chien» (SM 1154), «grand ver nu» (SM 1155). Il n'est pas nécessaire de s'attarder sur ces injures du camp adverse qui n'ont d'autre fonction que celle d'avilir le héros, selon une tradition arabe éprouvée; qu'il suffise de noter qu'il s'agit d'animaux ctoniens qui voudraient nier l'harmonieux accord que Marko instaure avec l'eau. En même temps, les bourreaux de Marko attribuent à la mer un pouvoir macrophage qui ne s'exercera pas sur le héros:

ensevelissons-le dans un sac à moitié plein de grosses pierres, afin que la mer elle-même ne sache pas quel est le cadavre que nous lui donnons à manger. (SM 1155)

Fonction boulimique qui n'est pas loin de l'animalisation: c'est comme si, en prêtant un pouvoir de connaissance à cette mer nécrophage, ils devinaient vaguement l'accord profond existant entre elle et le héros.

L'animalisation a des fonctions diverses: à la veuve qui lui sert un morceau de chèvre trop dur à son goût, Marko fait l'injure de l'assimiler à sa cuisine, suggérant que son âge et son aspect l'apparentent au monde du sabbat: «Elle était coriace comme ta viande de sorcière» (SM 1153), s'exclame-t-il; l'animalisation injurieuse que le terme «viande» implique contraste avec celle qui célébrera Haisché la danseuse:

elle était comme le chevreuil qui bondit, comme le faucon qui vole. (SM 1156)

De la chèvre au chevreuil, la différence des valeurs de connotation ressort d'autant plus que les deux mots s'apparentent par leurs radicaux.

#### 7.2.4 Un monde magique

L'élément magique introduit par le terme «sorcière» devient de plus en plus présent dans la narration; il est repris - au masculin, sans égard pour les différences de sens qui séparent les deux genres - dans la description analogique que l'on fait de la dernière torture infligée à Marko:

Le feu découpa sur la poitrine de Marko un grand anneau charbonneux, pareil à ces ronds tracés sur l'herbe par les danses de *sorciers* (SM 1155)<sup>20</sup>.

Dans la suite du récit la veuve se conformera à l'image injurieuse - et jusque-là injuste - que Marko lui a appliquée. La magie maléfique transparaît dans la cruauté des tortures qu'elle invente pour son ancien amant, d'autant plus que le héros a le pouvoir surhumain d'y résister, et que les bourreaux eux-mêmes s'en remettent à l'ingéniosité de leur inspiratrice. Elle introduit toutefois deux éléments que la suite métamorphosera: l'anneau charbonneux, les ronds tracés sur l'herbe par la danse des sorciers se retrouvent en effet dans la dernière torture infligée au héros et dans la séduction qu'elle implique:

elles joignirent les mains pour danser en rond autour du cadavre (*Ibid.*).

Le texte reprend par trois fois des éléments autour desquels se condense une signification particulière, et ce jalonnement a son point de départ dans une métaphore («ta viande de sorcière»), continue par une similitude («pareils à ces ronds tracés sur l'herbe...»), pour se terminer par une description sans analogisme («danser en rond»). Le terme de l'évolution n'est pas un appauvrissement du sens: sa sobriété doit sa densité au processus qui l'a précédé. Il s'agit, pour la danse, non seulement de transformer la torture en séduction et la souffrance en désir, mais d'encercler un corps dont l'une des danseuses au moins devinera la vie, mais pour la cacher dès qu'elle se manifestera. En apparence, la danse autour d'un «cadavre» perd sa valence démoniaque pour s'apparenter à un rite funèbre. Cela implique, pour les danseuses, qu'elles acceptent au départ la mort de Marko, simulation introduite dès avant leur apparition, alors que la veuve, elle refuse d'y croire:

le jeune homme au teint livide que les Turcs ramenèrent sur la plage était rigide et froid comme un cadavre vieux de trois jours (SM 1154).

Que cette rigidité ne convienne pas à Marko, seules celles qui l'acceptent pourraient le révéler. En réalité, l'une d'entre elles reconnaîtra que la veuve avait raison et que Marko vit, mais c'est pour le laisser vivre. Or, le faire vivre, c'est déjà l'aimer, ce que le texte à nouveau se gardera

---

<sup>20</sup> Je souligne.

de dire, mais qu'il laissera entendre en notant que Marko reviendra pour *enlever* celle qui le sauva.

On assiste à une transposition du leit-motif qui caractérisait *Feux*: le passage par l'abîme y était la condition de la renaissance; ici, c'est l'acceptation du travestissement qui permet d'atteindre la vérité.

### 7.2.5 Un monde à part

Je suis bien obligée de reconnaître que Yourcenar n'a pas voulu donner aux analogismes de cette nouvelle une structure qui se conforme au déroulement du texte lui-même. Ils restent à la surface du texte, ne caractérisant les personnages que de façon sommaire. Mais on constate aussi que les analogismes visent à situer le récit dans l'achronie, à détemporaliser l'histoire. La légende balkanique constitue l'arrière-fond, le matériau dont se nourrit ce qui intéresse principalement l'auteur: la partie la plus purement mythique de ce héros. Mythe inquiétant qui, pour s'accomplir, choisit la voie d'une comparaison avec Dieu<sup>21</sup>. Car l'affirmation du mythe va de pair avec sa propre déchéance, qui transparait dans la déformation de la crucifixion salvatrice. Parfait accord, d'ailleurs, entre le côté inconscient de la destruction du mythe, évincé des analogismes, et son dépassement au niveau de la simple narration: Dieu sait avec quelle main Marko enlève son premier clou. S'il se décloue, c'est pour reformer sur le visage de la veuve un signe de croix inversé (SM 1156) qui peut être considéré comme un analogisme implicite: c'est le signe de l'Ante-Christ, substituant la haine à l'amour. Si l'imitation de Jésus-Christ passait à travers la crucifixion, l'arrachement des clous dit la puissance surhumaine, mais en même temps la perte de l'analogie sacrificielle: dépassement du mythe, destruction du mythe.

Reste que les analogismes sont là pour bâtir une réalité différente, un merveilleux qui renverse les coordonnées de la normalité. Dans ce fantastique accepté comme règle, c'est l'exemple suprême d'humanité, ce sourire devant la beauté dansante de la femme, qui devient l'élément remarquable autour duquel est centrée la nouvelle. Le rôle des analogismes (surtout ceux du début) est analogue à la formule des contes de fées «il était une fois», qui avertit qu'on sort de la réalité pour aborder ce monde mythique où tout est possible.

---

<sup>21</sup> «crucifiez ce chien comme fut crucifié son dieu qui ici ne lui viendra pas en aide» (SM 1154). L'épisode de l'Evangile est évoqué aussi bien par la crucifixion que par les mots de mépris qui l'accompagnent.



### 7.3 *Le lait de la mort*

Si le métarécit du sourire de Marko sert entre autre à situer l'histoire dans un non lieu<sup>22</sup> et dans l'achronie, tout en l'opposant aux mythes grecs pour son humanité plus profonde, la troisième légende utilise la même mise en distance que peut créer un récit au deuxième degré, mais l'opposition qu'on vise à construire est d'une autre nature; deux notions encore plus insaisissables que la pureté du mythe s'affrontent ici: il s'agit du rêve et de la réalité, de la surréalité du rêve et de l'inauthenticité de la réalité.

Mais les ressemblances avec le récit précédent doivent encore être cherchées dans la localisation maritime du récit, obtenue dans ce cas aussi grâce à une similitude qui reprend de la précédente la rondeur et le fait de flotter, immobile, sur la mer:

Jules Boutrin [le narrateur], buvait attablé à un guéridon de zinc, à l'ombre d'un parasol couleur feu qui ressemblait de loin à une grosse orange flottant sur la mer (LM 1158);

cette terrasse transportée, par une illusion d'optique, en pleine mer, fait surgir un analogisme singulier, sous des formes diverses: paquebot méduse ou orange flottante, qui revient dans l'œuvre avec la force et la fréquence d'une image obsédante, fonctionnant comme un signal.

Mais avant de nous plonger dans le système analogique de la nouvelle, notons la cadence rythmique très marquée qui scande ses phrases. Il s'agit d'un rythme ternaire qui, au niveau sémantique, exprime l'alternative ou la succession. Tantôt il partage une même phrase en trois sections, comme dans les cas suivants:

[les trois frères] s'étaient attelés eux-mêmes à l'ouvrage [de la construction de la tour], soit que la main-d'œuvre fût rare, ou chère, ou qu'en bons paysans ils ne se fissent qu'à leurs propres bras (LM 1160);

Il y a bien des raisons pour qu'une tour ne se tienne pas debout, et l'on peut inculper la maladresse des ouvriers, le mauvais vouloir du terrain, ou l'insuffisance du ciment qui lie les pierres. (*Ibid.*)

...tantôt, c'est un ensemble de phrases qui s'enchaînent sur ce même modèle, par exemple pour marquer la dynamique des attitudes d'un personnage:

Mais le cadet s'agenouilla, entourant de ses bras les hanches de la jeune femme, et en gémissant lui demanda pardon. Ensuite, il se traîna aux pieds de ses frères et les supplia d'avoir pitié. Enfin, il se releva et fit briller au soleil l'acier de son couteau. (LM 1163).

Chacune de ces trois phrases contient deux verbes au passé simple; mais sur ce rythme ternaire se greffe un autre système dont il importe de faire remarquer la finesse: en effet, si

---

<sup>22</sup> Le terme utopie, pertinent ici dans sa signification étymologique, n'a pas été utilisé pour les connotations qu'il a reçues au cours du temps.

dans la première phrase les deux passés simples sont assez éloignés l'un de l'autre<sup>23</sup>, il le sont moins dans la deuxième, pour n'être plus séparés que par la conjonction «et» dans la dernière. Leur rapprochement progressif s'accorde à la véhémence croissante de l'action.

Or, ce rythme ternaire qui se prolonge tout au long de la nouvelle<sup>24</sup> est trop systématique pour qu'on ne puisse lui attribuer une fonction profonde: discret ma inéluctable, il préfigure la fatalité. Comme le constate le frère aîné, «il n'est pas question pour le trèfle de sacrifier une de ses trois feuilles» (LM 1161): c'est une image qui condense cette constante structurelle.

La feuille tripartite symbole des trois frères n'est pas moins un symbole végétal, auquel correspond, du côté féminin, une autre image végétale:

A Arta, en Grèce, on montre ainsi un pont où fut emmurée une jeune fille: un peu de sa chevelure sort par une fissure et pend sur l'eau comme une plante blonde. (LM 1160);

mais on verra sous peu que la femme n'a droit à la vie qu'après sa mort, lorsque son emmurement l'a fait entrer dans le système symbolique masculin.

### 7.3.1 L'immobilité de la pierre

Le récit est introduit par une série de constatations qui opèrent un renversement entre la chair et la pierre: la première acquiert une dureté minérale, tandis que la seconde, telle qu'elle est illustrée par cette légende qui excite tellement la curiosité du narrateur Jules Boutrin, est en proie aux injures du temps destructeur. Tel a été le destin de la tour de Scutari:

le temps, les guerres et les paysans du voisinage soucieux de consolider les murs de leurs fermes l'ont démolie pierre à pierre, et son souvenir ne tient debout que dans les contes... (LM 1159).

Pour une tour qui s'effrite, et qui n'a plus qu'une consistance verbale, autant de femmes et de mères "minéralisées". À une question de l'ingénieur sur la mère de son interlocuteur, celui-ci répond:

Ma mère est belle, mince, maquillée, dure comme la glace d'une vitrine. (*Ibid.*).

Leur dureté n'en est pas moins un signe de mort: leurs «nourritures détestablement synthétiques ressemblent à ces doubles d'aliments dont on gave les momies» (*Ibid.*). L'ingénieur, pour sa part, préfère la souple inconsistance des femmes mythiques:

<sup>23</sup> Ils sont séparés par deux participes présents qui créent un effet de chiasme avec les deux passés simples.

<sup>24</sup> Ici je n'ai donné que trois exemples sur un total de douze: il y en a assez pour que cette cadence ne passe pas inaperçue.

Quelques douzaines de mères et d'amoureuses, depuis Andromaque jusqu'à Griselda, m'ont rendu exigeant à l'égard de ces poupées incassables qui passent pour la réalité. (*Ibid.*)

Du côté de la réalité (du moins prétendue telle) on a des femmes immuables comme les pierres; cette légende sur une tour, décèle dans la construction en pierre la tiédeur de la chair. Ce n'est pas un hasard si Marguerite Yourcenar a finalement choisi de la dire «pesante chair de pierre» (LM 1160), plutôt que «pesante armature de pierres» (NOR 87) que l'on trouvait dans l'édition originale.

### 7.3.2 Le mouvement

La nouvelle est bâtie sur l'opposition mouvement-immobilité, qui en commande les isotopies. La pétrification marquant la réalité plutôt que le mythe, il s'ensuit que toute une isotopie du mouvement va caractériser l'emmurée. En outre, le narrateur peut déclarer sa nostalgie pour des femmes qui n'ont pas existé, telles qu'«Andromaque» ou «Griselda». Il peut même, au terme de la nouvelle, boucler la boucle en suggérant discrètement que l'héroïne et Andromaque se ressemblent par l'émotion qu'elles savent susciter<sup>25</sup>. Renversement complet, donc, entre mythe et réalité si les seules femmes qui ébranlent les âmes sont des êtres mythiques. Mais l'opposition mouvement-immobilité acquiert aussi des contours plus précis.

#### 7.3.2.1 Dieu et la Mort

La personnification traditionnelle de la mort est ici plus qu'un lieu commun; elle la fait vivre en lui donnant le mouvement, ce qui est une façon de dépasser son aspect le plus horrifiant, l'immobilité:

le cadet rentra dans sa tente, pâle et résigné comme un homme qui a rencontré sur la route la Mort elle-même, sa faux sur l'épaule, s'en allant faire sa moisson. (LM 1162)<sup>26</sup>.

L'instrument de la Mort, la moisson à laquelle elle le destine, la pâleur qu'elle provoque sont bien issus d'une mythologie éprouvée, mais, l'outil sur l'épaule, sa proie n'est pas en vue, et celui qu'elle croise, même s'il n'a plus longtemps à vivre, n'est pas le premier visé et n'a pas de raisons de se croire menacé. La rencontre a donc lieu en deçà de la fonction meurtrière, comme entre deux journaliers que le décor agricole tend à naturaliser également. Cela permet d'ailleurs d'ajouter une nuance à la représentation de la mort dans les œuvres de Marguerite

<sup>25</sup> «cette histoire digne d'inspirer aux poètes autant de larmes que celle d'Andromaque.» (LM 1166).

<sup>26</sup> Il faut remarquer que l'évocation du décor annonce la rencontre, si l'on veut croire que l'auteur n'a pas introduit au hasard cette remarque: «Ils rentrèrent au camp à cette heure du crépuscule où le fantôme de la lumière morte hante encore les champs.» (LM 1161).

Yourcenar; si, dans *Feux*, la mort était la condition nécessaire pour accéder à une vie supérieure, et faisait donc partie de l'évolution propre à l'individu, ici, la mort semble exister indépendamment des personnages qui la rencontrent; voir la mort ne signifie pas lui être livré immédiatement. En réalité, ce que les analogismes créent par un effet de contamination, c'est le renversement des signes: à la différence des femmes réelles qui sont caractérisées par le sème de la dureté, la mort est représentée en marche, dans une attitude naturelle; et d'ailleurs, selon ce qui est arrivé à la jeune femme emmurée, la mort transforme les êtres, c'est-à-dire qu'elle leur ôte ce qu'ils peuvent avoir de figé. En ce qui concerne le personnage de la mère, on ne peut parler, à vrai dire, que de fixation de son destin, plutôt que de véritable immobilité; en effet, lorsqu'elle s'achemine vers les trois frères avec le panier des victuailles, on la décrit par cette image:

La jeune femme [...] s'en alla le long de la route, seule, avec son fardeau sur la tête, et son destin autour du cou comme une médaille bénite, invisible à tous, sur laquelle Dieu lui-même aurait inscrit à quel genre de mort elle était destinée, et à quelle place dans son ciel. (LM 1163)<sup>27</sup>.

Il y a certes de l'ironie à comparer un fétiche de protection à un emblème de condamnation, mais son destin est d'autant plus immuable, que ce qui devrait la protéger fait partie de cette logique. Toutefois, la jeune femme non plus n'échappe pas à ce dualisme vie-mort, immobilité-mouvement qui, si cryptique soit-il, informe la nouvelle:

Toute droite au fond de sa niche, elle avait l'air d'une Marie debout derrière son autel. (LM 1164).

Cette image s'inscrit surtout dans une perspective sacrificielle; mais il est vrai que la sanctification de la jeune femme passe par une image qui tend à l'assimiler à une figure statuaire. Et c'est lorsque l'on examine les images de la mère mourante que l'on se rend compte de la progression vers le mouvement. Considérons d'abord les deux analogismes liés au champ sémantique de la prison; c'est aux enfants qu'elle n'a pas eu le temps de mettre au monde qu'elle s'adresse:

vous me tiendrez compagnie dans cette prison qui me sert de tombe, et où je resterai debout, sans sommeil, jusqu'au jour du Jugement dernier. (*Ibid.*).

L'angoissante immobilité qui accompagne cette image projetée vers le futur se lit dans l'invariabilité de la pose de la jeune femme éveillée par l'obscur menace de la douleur. Mais cette fixité sous-jacente, liée à sa nature féminine, disparaît peu à peu dès que la mort l'envahit effectivement:

ses seins habités par son haleine montaient et redescendaient imperceptiblement dans leur cage. (LM 1165)

---

<sup>27</sup> Parmi les images religieuses, on se souviendra de celle-ci, antérieure dans le récit: «le vent de la nuit et les sorcières de la montagne renversaient leur tour comme Dieu fit crouler Babel.» (LM 1160). C'est une sorte de vouloir divin (comme le destin de la femme) qui réserve l'immobilité à la figure féminine: c'est elle seule qui peut rendre stable à ce qui, en son absence, est destiné à s'effriter.

Dès qu'elle perd la vie, elle acquiert un mouvement, mouvement qui dépasse la vie même et se place du côté des choses éternelles qui ne dépérissent pas. La «prison» de l'analogisme précédent se transforme en cage, évoquant une idée de vol qui dans l'édition originale était explicite:

ses seins montaient et redescendaient imperceptiblement comme deux oiseaux blancs flottant sur une mer apaisée (NOR 100)<sup>28</sup>.

Mais cette disparition indique que ce n'est pas du côté de la liberté aérienne que l'on doit chercher le symbolisme le mieux adapté à la femme. La vie, pour Marguerite Yourcenar, a le jaillissement intarissable d'une source.

### 7.3.2.2 *Le liquide*

Le caractère ambivalent du symbolisme de l'eau permet la jonction de la vie et de la mort. Et en effet l'immobilité constatée contraste avec des images d'eau:

Des flots de lait coulèrent de ses seins durs et tièdes (LM 1165);

ses seins immobiles n'avaient rien perdu de leur douce abondance de sources (*Ibid*).

Le prodige n'est pas seulement dans la persistance de la lactation, mais dans son abondance, suggérée par l'image, et l'immobilité qui appartient à sa nature féminine se dissout en liquide:

Ces prunelles à leur tour se liquéfièrent et laissèrent place à deux orbites creuses au fond desquelles on apercevait la Mort, mais la jeune poitrine demeurait intacte et, pendant deux ans, à l'aurore, à midi et au crépuscule, le jaillissement miraculeux continua, jusqu'à ce que l'enfant sevré se détournât de lui-même du sein. (LM 1066).

La femme se sublime en nourriture, elle se transforme en source vitale, et cette expression doit être prise au pied de la lettre.

\*

On sait que la nouvelle s'achève par l'apparition d'une mère particulièrement indigne. Car, dit le narrateur interne, «il y a mères et mères» (LM 1167). Présentant dans «Le lait de la mort» cette leçon de morale toute faite, l'auteur ôte au lecteur un rôle qui lui appartient selon un ancien 'pacte'. Ce choix, qui ne manque pas d'irriter certains lecteurs<sup>29</sup>, n'a pas seulement pour cause la propension de Marguerite Yourcenar à régenter la réception de ses ouvrages

<sup>28</sup> Cette variante confirme le caractère volontaire de cette isotopie de l'emprisonnement que la similitude de 1934 ne contenait pas.

<sup>29</sup> Voir J. BLOT, *Marguerite Yourcenar*, Paris, Seghers, 1971 (édition de référence: 1980), p.88.

(qu'on pense à l'aspect dogmatif de ses préfaces). En effet, qu'elle veuille donner une leçon en présentant une morale particulièrement triviale, est somme toute peu adapté à sa personnalité littéraire. Avait-elle vraiment besoin de mettre en scène une mère indigne pour faire rejaillir le caractère extraordinaire de la jeune mère de Scutari? Introduire cette interprétation morale dans la nouvelle est, à mon avis, un moyen d'inviter le lecteur à la dépasser, à aller au-delà de l'évidence. Derrière la morale écrasante de cette poignante nouvelle se cache une autre signification qui, sans être en contraste avec celle-ci, s'exprime avec la discrétion caractéristique de la personnalité de notre auteur. C'est d'ailleurs un thème récurrent dans sa production: l'effacement des confins entre le légendaire et le réel qui reçoit une configuration chaque fois originale et nuancée dans ces nouvelles, dont on ne saurait dire ce qu'elles doivent à la forme du conte. Croire à l'existence de la mère de Scutari devient indispensable pour compenser la misère morale de cette gitane; la présence de cette dernière, par son authenticité sordide par rapport à la fiction légendaire, justifie celle-ci; la constatation finale de l'ingénieur «Il y a mères et mères» (LM 1167), naît de la seule conviction qui rend possible leur confrontation: la foi en leur existence à toutes deux.

Mais le rôle des analogismes est encore autre: le renversement des isotopies de la mobilité et de l'immobilité par rapport aux données réelles de l'existence est la trace, si infiniment subtile qu'elle risque de passer inaperçue, du sens que commence à prendre le recueil: si la mort et les mythes peuvent s'animer alors que l'homme reste immobile, si ce sont les caractéristiques les plus éminemment humaines qui vont constituer le mythe, cela signifie que c'est du côté de cette humanité qu'il faut chercher l'éternité mythique.

### 7.4 *Le dernier amour du prince Genghi*

«Lorsque Genghi le Resplendissant, le plus grand séducteur qui ait jamais étonné l'Asie»... Ainsi commence la deuxième nouvelle marquée par l'Extrême-Orient, après la halte balkanique du «Sourire de Marko» et du «Lait de la mort». Mais la recherche d'un dépaysement plus grand n'empêche pas l'auteur de laisser émerger dès la première phrase l'inévitable substrat culturel hérité de l'Occident. Affleurement du passé culturel de l'auteur, pour une part, mais, de l'autre, transgression volontaire d'un mythe littéraire: le mythe de Don Juan. On pourrait dire que l'image du séducteur occidental fonctionne comme comparant implicite à l'arrière-fond de la nouvelle, laquelle s'emploie paradoxalement à le faire oublier. Chaque côté du monde a dès lors son plus grand séducteur, et la profondeur de réflexion propre à Genghi se confronte, pour le lecteur occidental, à la désinvolte légèreté de son homologue européen. Surtout si l'un vole de femme en femme, sans se soucier de son sort, qu'il n'affrontera que lorsque cela sera inévitable, tandis que l'autre fixe lui-même le moment où il juge opportun de se préparer à la mort<sup>30</sup>. Cette divergence d'attitude envers la mort suffirait à expliquer le choix yourcenarien, bien que la pureté du mythe oriental<sup>31</sup> soit ici contaminée par l'émergence de l'arrière-fond culturel occidental: les regrets réitérés qu'éprouve le prince en quittant le monde échappent à la sereine résignation que Marguerite Yourcenar attribue plus volontiers à ses personnages orientaux.

#### 7.4.1 Le «théâtre du monde»

L'émergence du mythe de Don Juan, lisible en filigrane dans les échos que suscitent le terme «séducteur» (DAG 1168) et la référence à ses femmes<sup>32</sup>, se lit aussi dans le comparant du premier analogisme, le terme de «théâtre» rappelant le lieu d'où le personnage de fiction a bondi vers l'universel de la pensée:

La même pièce recommençait sur le théâtre du monde, mais il savait cette fois que ne lui serait plus réservé que le rôle de vieillard, et à ce personnage il préférerait celui de fantôme. (DAG 1168)

<sup>30</sup> Le choix de Genghi est à la fois libre et déterminé: sa liberté consiste à reconnaître une fatalité.

<sup>31</sup> Il me semble que c'est la nouvelle même qui autorise le terme de mythe pour ce personnage passible d'être défini comme en occident on définirait Don Juan. La nouvelle est proposée comme la suite idéale du *Genji Monogatari*, roman de l'écrivain japonaise MURASAKI SHIKIBU. Je ne saurais dire si cette histoire qui remonte au dix premières années de l'an 1000 a pris au Japon l'envergure d'un mythe.

<sup>32</sup> Le fait que Genghi ait plusieurs femmes alors que Don Juan ne se marie jamais, ou qu'il ait été trompé alors que Don Juan est toujours victorieux, creuse une différence importante entre les deux figures mythiques; mais comment éviter que, même dans sa brièveté, l'énumération finale des femmes du prince n'évoque pour le lecteur occidental - *mutatis mutandis* - le catalogue de Sganarelle?

D'autre part, le théâtre du monde n'est pas un théâtre: c'est le monde qui, par métaphore, est appelé ainsi, par exemple pour figurer la facticité ou la fugacité des comportements humains les plus importants. Il semble donc que Marguerite Yourcenar pratique en même temps l'évocation du mythe occidental et sa récusation par la différence. D'entrée de jeu, ce sont les deux thèmes principaux de la nouvelle qui apparaissent: le théâtre véhicule le thème du double et de l'identité flottante, incertaine, fondée sur les apparences, voire la négation de l'identité, ce qui est confirmé par la présence du terme «fantôme» désignant une condition pour laquelle Genghi exprime sa préférence. Mais un autre thème fait son apparition ici: c'est le temps, dans l'image du vieillard qui traduit l'angoisse humaine devant son inexorable écoulement. Refus du passage du temps, donc, auquel il oppose l'évanescence, la disparition.

La comparaison banale avec l'acteur qui renonce à la scène avant d'y déchoir, si elle trahit la vanité qu'implique la préservation du succès, voire du souvenir de soi qu'on désire laisser, contribue ici à l'approfondissement du personnage: pour lui, quitter la scène, c'est déjà mourir, comme l'implique l'inchoatif «commencer à mourir»; le rôle choisi - «il préférerait celui de fantôme» - appartient aux morts. Il ressort de tout cela un désir de laisser une impression d'unité, d'immutabilité; les femmes qui le regardent passer «chuchotaient à haute voix que Genghi était encore très beau, ce qui prouva une fois de plus au prince qu'il était grand temps de partir» (DAG 1168)<sup>33</sup>. Il souhaite disparaître avant d'être soumis à l'inévitable transformation que comporte l'écoulement temporel.

Or, ces deux thèmes de l'Identité et du Temps se manifestent à travers un troisième thème: l'amour. C'est pour préserver une identité mondaine, qu'il confond avec la beauté immuable, que Genghi abandonne le monde avant de vieillir: pour rester unique. Mais l'amour, son dernier amour, lui permettra de confirmer, si possible, encore plus sa véritable identité délivrée des liens du monde: «tu n'as pas besoin d'être le prince Genghi pour être aimé» (DAG 1175) lui dit la dame-du-village-des-Fleurs-qui-tombent. Genghi est l'homme qui s'est débarrassé de ses titres et de ses richesses, habillé de son unicité d'homme. Ce thème typiquement yourcenarien se module avec la sobriété habituelle lorsque Genghi se retire dans sa misérable cabane: là - dit l'auteur - «cet homme raffiné put enfin goûter tout son saoul au luxe suprême qui consiste à se passer de tout» (DAG 1169)<sup>34</sup>.

Abandonnant le monde, le prince déchu ne sera pas non plus obligé de remonter sur l'inévitable scène du monde où la duplicité, les changements, les adaptations nécessaires s'achèvent en dispersion. Le premier analogisme du texte révèle donc le sens de sa démarche: l'effacement de soi conduit à l'identité véritable. La voie ascétique que Genghi emprunte pour se préparer à la mort est austère: «sa stricte robe de moine» (DAG 1171) prend appui sur la modestie du vêtement pour métaphoriser discrètement la concentration et la restriction nécessaires à l'ermite s'il veut éviter la dispersion, l'éparpillement, la perte de conscience individuelle. La rencontre d'Ukifune atteste la difficulté de la tâche:

[i]l s'apercevait avec découragement qu'il était encore engagé dans les leures de ce monde, et fort peu préparé aux dépouillements et aux renouvellements de l'autre vie. (DAG 1172).

<sup>33</sup> La théâtralisation de la société, du monde en général, est soulignée par l'oxymore «chuchotaient à haute voix»: ce n'est qu'au théâtre qu'on chuchote à haute voix; mais c'est plutôt le cortège qui semble vouloir évoquer le défilé conclusif d'une compagnie théâtrale.

<sup>34</sup> Noter l'assonance des voyelles [u] et [y] qui ponctuent la phrase, lui donnant son retentissement formel.



Ce ne sera que l'amour qui pourra symboliquement le mettre en contact avec ces «dépouillements» et ces «renouvellements» dont l'alternance même rappelle une temporalité circulaire. Inconscient jusqu'à la fin, il ne saura jamais trouver le sens véritable de cette expérience et mourra «grisé de tristesse» (DAG 1176) pour avoir vainement tenté d'échapper au retour incessant des choses.

Au contraire, la-dame-du-village-des-Fleurs-qui-tombent n'a que le travestissement pour rester à côté du prince qui, jadis, l'a distraitement aimée. Ayant été refusée lorsqu'elle s'est présentée sous son identité véritable:

elle dépouilla ses vêtements de ville et endossa une robe courte et grossière comme en portent les jeunes paysannes; elle natta ses cheveux à la façon des filles des champs; et elle se chargea d'un ballot d'étoffes et de poteries comme on en vend aux foires de village. (DAG 1170).

Elle change volontairement d'identité, consciente de jouer un «rôle» (DAG 1171). Son système de valeurs est donc opposé à celui du prince: il se dépouille pour être davantage lui-même, elle ne se travestit que pour être acceptée, pour être enfin reconnue. Ces travestissements que lui imposent des identités toujours différentes lui permettront d'être assimilée au temps cyclique, le seul qui revienne sans cesse transformé et toujours égal à lui-même. Elle ne devrait donc pas protester si le prince oublie son nom, dans son inventaire des femmes aimées, qui est repris et complété à la fin de la nouvelle comme marque d'accomplissement. L'achèvement définitif d'un cycle qui marque un renouvellement radical est symbolisé par cet inventaire final qui résume le parcours vers la perfection de la vie de Genghi. Ce n'est pas un hasard si les princesses évoquées dans le souvenir du prince sont au nombre de sept, les sept âges de la vie, accomplissement d'un cycle et renouvellement. Selon Saint-Augustin, le chiffre sept est la mesure du temps de l'histoire, le temps du passage de l'homme sur la terre. La dame-du-village-des-Fleurs-qui-tombent occupe une place qui se situe à un niveau différent: elle s'assimile aux choses dont elle partage le caractère éphémère aussi bien que la capacité de se prolonger à l'infini dans d'incessantes transformations. Et puisque la symbolique des nombres ne semble pas casuelle dans cette nouvelle, il faut remarquer que la dame-du-village-des-Fleurs-qui-tombent habitait le «pavillon de cinquième concubine» de Genghi (DAG 1175). En tant que telle, elle ne pouvait qu'être renvoyée par le prince auquel elle n'avait pas, cette fois, caché son nom. Elle n'a pu se donner à lui que sous des travestissements. Son deuxième travestissement, notamment, est celui qui accomplit le cycle: si on ajoute au cinq (de cinquième concubine) les deux transformations comme Ukifune et comme Chujo on arrive au chiffre de sept. En se présentant à Genghi pour la dernière fois, la dame affirme: «Je suis Chujo, la femme de Sukazu, un noble de septième rang» (DAG 1173). Bien que cachée sous l'aveu d'une noblesse suffisamment modeste pour être étrangère à la cour, la mention du chiffre de perfection est difficilement le fait du hasard.

Or, ce qui différencie la dame du prince c'est qu'il marque les âges de sa vie à travers le souvenir des femmes qu'il a aimées, tandis que la dame a vécu - par la procuration des épouses - les sept transformations dont Genghi se fera l'écho:

elle avait fidèlement servi de dame d'honneur aux autres épouses de Genghi et, pendant dix-huit ans, elle avait aimé le prince sans jamais se lasser de souffrir. (NOR 1170).

C'est peut-être là le sens de cette exclusion de la dame-du-village-des-Fleurs-qui-tombent du souvenir du prince: le texte n'exprime qu'à travers l'oubli de son identité la dissémination de

cette femme dans toutes les femmes du prince. Mais cette amnésie a aussi une autre signification: «l'oubli, qui efface l'image de notre mémoire et transforme la présence en absence, est [...] une autre forme de mort.»<sup>35</sup> La dame-du-village-des-Fleurs-qui-tombent a accompli un cycle et cet oubli est la mort symbolique qui prélude à un nouveau commencement.

Cette interprétation est soutenue par la conception du temps qu'incarne la dame: la temporalité cyclique qui s'exprime par le symbolisme végétal.

Avant de continuer, qu'on me consente une dernière remarque à propos des nombres si significatifs qui sont disséminés dans le texte: si l'on additionne les sept épouses de Genghi et les deux transformations de la dame on obtient le chiffre neuf, autre chiffre qui indique la fin d'un cycle et la possibilité de son recommencement; le neuf (trois fois trois) est la perfection de la perfection et il garde sa puissance dans ses multiples aussi, par exemple le dix-huit qui revient deux fois dans la nouvelle: c'est pendant dix-huit ans que la-dame-du-village-des-Fleurs-qui-tombent a aimé en silence son prince; au moment de sa mort, le prince paraît se figer dans sa dix-huitième année... Magie des nombres.

#### 7.4.2 Temps cyclique et devenir

Dès le premier analogisme on constate que le temps est un thème important de la nouvelle. Ce refus du «rôle de vieillard» (DAG 1168) cache un refus d'accepter le temps qui passe, comme d'ailleurs font encore plus clairement les quelques compagnons qui décident de le suivre, puisqu'ils «ne se résignaient pas à prendre congé en lui de leur propre jeunesse» (*Ibid.*). Les exigences de la vie sociale voudraient un prince immobilisé dans une éternelle jeunesse. Il ne peut que s'en aller lorsqu'il s'aperçoit que le temps passe. Se déroband à la vie de société il pourrait suivre le cours naturel des choses. Cependant il reste ancré à l'immobilité qu'il estime être une valeur: n'est-ce pas lui qui considère son «pire ennemi, le beau prince aux yeux vifs dont l'image [le] tient éveillé toutes les nuits» (DAG 1172)? S'il acceptait effectivement le passage du temps, pourrait-il regretter si amèrement sa jeunesse? Sa constatation que la vie est «changeante» (DAG 1168) ne l'empêchera pas d'en regretter l'unicité des moments. Avant de suivre les traces du temps dans la nouvelle, examinons le sort de celui qui voudrait y échapper.

##### 7.4.2.1 Ce qui échappe au dépérissement temporel: la dureté.

Genghi, désormais complètement aveugle, a perdu la lumière des yeux, mais il en a retrouvé une autre: la lumière des corps qui n'est pas sans rappeler une lueur mystique ou plutôt cosmique. Ce n'est pas sans raison que le corps nu de la dame-du-village-des-Fleurs-

---

<sup>35</sup> C. BENOIT, *La mort dans les Nouvelles Orientales*, in Marguerite Yourcenar, *une écriture de la mémoire*, Sud, 1990, p. 161.

qui-tombent «semblait taillé dans l'ambre le plus pâle» (DAG 1172). Sans trop évoquer le symbolisme de cette pierre - l'ambre est une pierre directement liée au cosmos, c'est cette pierre qui est censée rattacher l'âme individuelle à l'universel<sup>36</sup> - l'infini s'exprime à travers la minceur du corps d'une femme qui a choisi de ne plus avoir d'identité. Ce corps, en effet, s'enveloppe d'une lueur qui, dans la magie de la proximité physique, le rend semblable à une vision mystique. Comme le lui dit le prince:

Je te devine à travers un brouillard qui n'est peut-être que le halo de ta propre beauté. (DAG 1172)

Ce qui cause la cécité de Genghi, se transforme d'obscurcissement en lumière. C'est un corps de femme qui permet cela, mais un corps qui est irradiation plutôt que forme, donc évanescence, phénomène fragile. Le corps tend alors à se spiritualiser, sinon à s'épurer jusqu'à l'abstraction: le halo, dans notre arrière-fond culturel, a pour analogue le scintillement des étoiles, ou ce nimbe de sainteté que les peintres ont concrétisé en auréole. Sur cette voie, on arrive à cette sacralisation des corps qui est un thème si fréquent dans l'œuvre de Yourcenar.

L'aveuglement et la lumière sont encore liés dans le visage du prince:

La lune mettait une lueur sur le visage levé de l'aveugle, qui semblait sculpté dans du jade blanc. (DAG 1173)

Ce ne peut pas être un hasard si, pour les deux protagonistes de la nouvelle, l'auteur utilise des symboles cosmiques. Le jade est en effet un symbole de l'énergie universelle, en particulier en Orient, où cette pierre incarne la puissance souveraine, le jade blanc étant le symbole de l'immortalité<sup>37</sup>.

En somme les symboles parsemés dans le texte pourraient jalonner un parcours vers l'éternité; mais c'est comme si le prince entrevoyait cette voie de salut sans s'y engager, là où, constatant avec regret l'impossible répétition des choses, il prédit:

le grain de beauté qui me passionnait se sera déplacé sur leur joue d'ambre de l'épaisseur d'un atome. (DAG 1176)

S'attachant aux imperceptibles variations au lieu de se fixer sur l'éternel, le prince voit s'échapper tous les points fermes de sa vie. Voilà pourquoi il se sent «pareil à un homme emporté par une inondation, qui voudrait au moins trouver un coin de terre laissé à sec pour y déposer quelques lettres jaunies et quelques éventails aux nuances fanées...» (DAG 1176). Il cherche à s'opposer au cours de ce fleuve qui est toujours fleuve sans être jamais égal à lui-même. Il est incapable de s'abandonner à son courant car il le perçoit dans son aspect le plus effrayant d'inondation. Incapable d'adhérer à la circularité de l'éternel retour, de se transformer pour commencer un nouveau cycle, il est contraint de constater l'incessant dépérissement des choses. Sa tentative d'échapper au temps a donc échoué, parce qu'il n'a pas su abandonner un système de valeurs basé sur l'unicité et la singularité<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> Voir J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont, 1969.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> Evidemment, je ne partage pas l'opinion de M. SEGARRA, (*Marguerite Yourcenar et le Genji Monogatari, L'universalité dans l'œuvre de M. Yourcenar*, cit., t.II, p. 73) selon laquelle le prince exprimerait cette circularité temporelle: quelle raison aurait-il de regretter l'unicité des choses s'il croyait à leur renouvellement cyclique?

### 7.4.3 Macrocosme-microcosme

La vision du monde latente dans ce texte, telle qu'elle se manifeste dans son symbolisme le plus évident, est marquée non seulement par le caractère unique du personnage du séducteur mais encore par les êtres et les choses qu'il a aimés, et qui, comme lui, ne reviendront jamais. Dès le début, toutefois, lorsque Genghi choisit de s'éloigner du monde, de subtiles correspondances suggèrent une possible universalisation de l'expérience. Ce sont les analogismes liés aux saisons qui introduisent l'assimilation homme-cosmos. C'est pour cette raison que l'alternance des saisons est accompagnée d'analogismes qui transportent sur le plan de l'émotivité ces simples constatations de l'écoulement temporel: lorsque Genghi se retire dans son ermitage c'est l'automne, et «les feuilles de ce bel arbre [l'érable] recouvraient son toit de chaume d'une toiture d'or» (DAG 1169), de sorte que la simple cabane, protégée par cet érable qu'on imagine immense<sup>39</sup> s'enveloppe d'une lueur mystique. Mais la lumière disparaît vite, emportée par le passage du temps et la périodicité des saisons:

Bientôt, les premiers froids s'annoncèrent; les flancs de la montagne se recouvrirent de neige comme des amples plis de ces vêtements ouatés qu'on porte en hiver, et le brouillard étouffa le soleil. (DAG 1169).

En vertu de cette comparaison, les vêtements humains servent moins à se défendre du froid qu'à créer une continuité entre macrocosme et microcosme, de sorte que la simple alternance des saisons est présentée comme naturelle, comme une seconde nature pour l'homme. On dirait aussi que la lumière s'éteint sur le monde comme dans les yeux du prince, si l'on compare cette image, qui suit de près la précédente:

sa vue faiblissait, comme si toutes les larmes qu'il avait versées sur ses fragiles amantes lui avaient brûlé les yeux. (DAG 1169)

...à cette autre, qui exprime, plus loin, l'effet des pluies sur la lumière:

Les pluies tendres du printemps tombaient du ciel sur la terre molle, noyant les dernières lueurs du crépuscule (DAG 1171).

De part et d'autre, pluie et larmes éteignent la lumière. Ces analogismes établissent donc une sorte de correspondance entre l'aveuglement du prince et l'approche de l'hiver en ce monde dont il ne sait pas reconnaître la secrète permanence. C'est cette correspondance cachée qui explique le choix des comparants dans les analogismes se référant aux rencontres amoureuses (passées ou futures) du prince avec la dame:

<sup>39</sup> C'est sans doute l'expression utilisée pour décrire l'emplacement de la maison: «La maisonnette s'élevait au pied d'un érable centenaire», qui souligne la différence entre la modestie de l'une et la dimension imposante de l'autre; au niveau phonique même, la longueur des voyelles (érable centenaire) traduit une durée qui contraste avec la rapidité des premiers mots de la phrase. Il ne s'agit pas pour moi d'affirmer par là que la longueur des voyelles épouse la signification des mots, ni que [able] et [aire] traduisent une durée de cent ans, mais plutôt que, même au niveau phonique, la vivacité et la prestesse de l'un s'oppose à la lenteur de l'autre. Que l'on remarque également, au niveau sémantique, dans le contraste entre le diminutif («maisonnette») et le verbe («s'élevait»), l'effort de cette humble demeure pour rivaliser avec l'arbre...

ces rencontres, bien que rares comme des étoiles dans une nuit pluvieuse, avaient suffi à éclairer la pauvre vie de la dame-du-village-des-Fleurs-qui-tombent. (DAG 1170)

Le même motif de la lumière menacée par l'eau se présente de nouveau à cette occasion, tandis que celui de la cécité apparaît dans l'analogisme suivant, où la dame guette la disparition de la vue du prince «comme une femme impatiente de rejoindre son amant attend la complète tombée du soir» (*Ibid.*).

A part ces deux brefs passages où la dame est directement impliquée, il faut bien reconnaître que la perspective tend à se restreindre: c'est plutôt l'univers qui s'humanise, et non l'homme qui s'universalise.

Mais suivons encore la personnification des saisons. Au printemps succède l'été qui, humanisé, «avait précédé» la dame «dans la montagne» (DAG 1173). Il est assez clair que le texte veut créer une correspondance entre macrocosme et microcosme: les lois cosmiques jouent leur rôle dans la destinée de ce prince.

Enfin une dernière image accompagne l'arrivée de l'automne, saison qui permet de compléter le cercle chronologique:

L'automne arriva, changeant les arbres de la montagne en autant de fées vêtues de pourpre et d'or, mais destinées à mourir aux premiers froids. (DAG 1174).

Ce même automne qui, au début, inaugurerait la solitude du prince, l'entoure maintenant de femmes légendaires, qu'il ne peut même pas voir.

La correspondance entre l'homme et le cosmos continue dans le parallélisme progressif entre la cécité de Genghi et la nuit sur le monde. C'est une façon d'annoncer le thème développé dans les deux dernières pages de la nouvelle: le passage incessant des choses, leur transformation constante. Le prince aurait dû accepter pleinement le cycle de l'existence: se retrouver chose parmi les choses aurait facilité sa résignation, et son accession à l'éternel. Comprendre le caractère cyclique du temps lui aurait épargné certaines réflexions amères<sup>40</sup>. Mais, si le texte ne fait que suggérer la voie à suivre, voie qui est inscrite dans la nature même de l'homme, Genghi ne sait pas s'y résigner, et il en attribue la faute à sa cécité:

Depuis qu'il devenait aveugle, le sens du toucher demeurait son seul moyen de contact avec la beauté du monde, et les paysages où il était venu se réfugier ne lui dispensaient plus de consolations, car le bruit d'un ruisseau est plus monotone que la voix d'une femme, et les courbes des collines ou les mèches des nuages sont faites pour ceux qui voient, et planent trop loin de nous pour se laisser caresser. (DAG 1172-1173)

Son rapport au monde s'exprime dans les termes de la possession et non de l'assimilation. De ce point de vue, la cécité n'aurait été qu'un pas supplémentaire vers la complète assimilation aux choses: son impossibilité à les dominer, l'a réduit à une passivité très proche de la réification, mais qu'il refuse pour se trouver, au seuil de la mort, «grisé de tristesse» (DAG 1176).

<sup>40</sup> Telle la suivante: «Je ne me plains pas que les choses, les êtres, les cœurs soient périssables, puisqu'une part de leur beauté est faite de ce malheur. Ce qui m'afflige, c'est qu'ils soient uniques.» (DAG 1175).

L'incapacité de Genghi de dominer le temps et l'évolution dans sa perception sont bien sûr - on ne s'en étonnera pas - confiées aux analogismes:

le cycle des fêtes saisonnières continuait à tourner loin du prince qui jadis les dirigeait d'un coup d'éventail (DAG 1169).

Il s'est donc retiré du temps cyclique pour chercher son identité dans une dimension atemporelle qui lui garantisse l'unicité des instants qu'il a vécus. À la fin, cette singularité l'a éloigné de la loi de l'éternel retour qui, seule, pouvait le sauvegarder d'une mort définitive. En effet, au moment où il regrette l'unicité des instants de la vie, cette vie inconsistante «où tout passe comme un songe» (DAG 1175) il utilise la même image:

je meurs honteux comme un privilégié qui aurait assisté à une fête sublime qu'on ne donnera qu'une fois. (DAG 1176)

Au lieu d'adhérer à l'éternité de l'univers, en somme, il étend son destin d'être unique et périssable à tout l'univers, il refuse de voir en lui ce qu'il possède d'éternel et qu'il effleure, comme en passant, en comparant le corps de la femme à la dorure soyeuse de l'ambre.

On peut donc constater que, dans cette nouvelle, l'approche au problème du temps est très approfondie. Le temps qui passe n'est pas ici un sculpteur, parce que les hommes n'ont pas encore acquis la sérénité de la pierre, c'est plutôt un fleuve qui coule incessamment. Que le thème du temps ait partie liée avec l'identité des hommes c'est ce qui paraît inévitable chez Yourcenar, puisque l'individu n'existe pas; il n'y a qu'une infinité de vies que le vertige du changement emporte.

Il me semble toutefois, en suivant le développement de ce thème dans l'œuvre de cet auteur, que l'ultime sérénité des héros yourcenariens de la maturité ne sera que le fruit paradoxal de la profonde conscience de notre foncière fragilité.

#### 7.4.4 L'inconscience du végétal

Appartenir au monde végétal est un moyen de garantir son propre renouvellement cyclique, et la référence réitérée aux saisons n'est pas vaine du tout. Mais la nouvelle ne réserve qu'aux femmes le privilège de cette assimilation<sup>41</sup>. La femme, qui s'effeuille à chaque amour («d'autres femmes fleuriront», DAG 1176), constitue pour Genghi cette palingénèse de la vie qui renaît, et ce n'est pas un hasard si Yourcenar introduit en 1963 cette variante graphique significative: la dame-du-village-des-Fleurs-qui-tombent s'écrivait, dans l'édition originale, la Dame-du-village-des-fleurs-qui-tombent. On voit que, dans l'édition dite «autorisée», Marguerite Yourcenar a déplacé la majuscule de la dame aux fleurs, comme si l'intention d'attribuer un nom s'était transformée dans la volonté d'établir, grâce à lui, une filiation, l'appartenance à une espèce qui n'est pas humaine. Or, en termes de temporalité, la fleur représente le moment instantané et peu durable; destinée à se faner irrémédiablement,

<sup>41</sup> Une seule fois le prince est comparé à la plante, lorsque les souvenirs évoqués par la présence de la dame le font chanceler «comme un pin sous le choc de l'hiver et du vent» (DAG 1172). Est-ce l'éternité du mythe qui s'exprime malgré son effort pour mourir?

elle n'aurait donc que l'espace d'un instant. Mais dans son évolution naturelle la fleur donne le fruit: «il est juste aussi qu'un fruit soit réservé pour l'arrière-automne...» (*Ibid.*), dit le prince en pensant à elle dans son dernier travestissement. Le fruit étend le rapport dans le temps, il est le signe d'un mûrissement: la fécondité de la nature échoit donc à la femme. La fleur de la dame est devenue un fruit sucré et lourd comme le sont les derniers présents que nous fait la nature avant l'hiver. La dame a donc dépassé son identité de fleur grâce - dirait-on - à la chaleur et la lumière de Genghi le Resplendissant qui l'ont transformée en fruit. Or, ces analogismes amorcent, sans l'étayer, un procès d'absorption du personnage dans le cosmos qui n'est finalement achevé que par le tout dernier analogisme:

ses larmes salées dévastaient ses joues comme une pluie d'orage, et ses  
cheveux arrachés par poignées s'envolaient comme de la bourre de soie.  
(DAG 1177).

La comparaison traduit certes l'"énormité" de la douleur mais, pour ce faire, on assiste à l'assimilation de la femme à l'univers, à sa transposition au niveau cosmique. Dès le départ, la perte progressive d'identité, à travers l'éparpillement dans les doubles qu'elle s'est elle-même créés, devait l'y amener. L'oubli de Genghi l'a définitivement privée de son unicité périssable<sup>42</sup>, mais elle s'en plaint infiniment.

La nouvelle crée donc une relation de nécessité entre la perte d'identité et l'assimilation à l'univers, thème récurrent dans l'écriture yourcenarienne. Singulière contradiction dans les destinées de ces deux personnages: le prince, cherchant à effacer son moi, découvre qu'il ne peut s'en passer, et regrette l'unicité des choses de la vie; la dame, se travestissant non pas pour effacer son identité, mais plutôt pour être enfin reconnue à travers le souvenir, arrive au contraire à s'assimiler aux choses et à adhérer, malgré ses efforts, à une temporalité cyclique.

Imaginer la mort de Genghi, prince que Murasaki Shikibu faisait disparaître dans les nuages, a signifié, pour Yourcenar, mettre à mort le mythe lui-même, en le soustrayant à ce cycle temporel qui, en fait, accomplirait l'euphémisation de la mort.

---

<sup>42</sup> Plus discrètement, ne serait-ce que parce que son rôle est marginal, la fin de la femme de Ling (WF 1141) est décrite avec une comparaison semblable: la femme abandonnée, ou oubliée, se trouve soumise à l'injure des éléments, et devient élément elle-même.

### 7.5 *L'homme qui a aimé les Néréides*

La troisième nouvelle encadrée marque une progression dans la figure du narrateur de deuxième degré. Dans «Le sourire de Marko», l'ingénieur français qui narre l'histoire semble être un simple touriste; l'ingénieur du «Lait de la mort», au contraire, travaille dans le pays: c'est une façon d'y pénétrer davantage. Dans le cas présent, Jean Démétriadis, le narrateur intradiégétique<sup>43</sup> est grec comme le protagoniste de l'histoire qu'il raconte: ils vivent dans la même île et habitent le même village. Par la suite, «La fin de Marko Kraliévitich» sera racontée par quelqu'un qui a assisté à l'épisode. Le témoignage se fait de plus en plus direct.

Le narrateur extradiégétique n'a d'abord pris part à la diégèse qu'en observateur non identifié du protagoniste déchu<sup>44</sup>. À la fin de la nouvelle, où il parle pour la première fois à la première personne, il n'est pas seulement un des auditeurs de Jean Démétriadis: l'observateur se fait enquêteur, curieux de voir s'il existe une relation entre Panégyotis et les trois jeunes américaines de passage. Et c'est à lui qu'il revient alors de déceler sur la blouse de l'idiot la «preuve impondérable» d'un cheveu blond. Preuve légère s'il en est<sup>45</sup>. Invoquer comme telle un argument qui n'a pas de poids revient à favoriser l'opinion adverse. Dès lors, impliquer le narrateur premier dans l'achèvement de l'histoire c'est induire le lecteur à croire, autant que possible, à l'existence des Néréides. Il s'y prêtera, sinon par crédulité, du moins par cette complaisance qui est une forme de désir, parce que cette preuve atteste plus la croyance aux Néréides qu'elle ne constitue un indice de leur réalité. Cet insidieux travail d'écriture fait de cette nouvelle l'antithèse du «Lait de la mort» - «histoire la plus belle et la moins vraie possible» (LM 1158).

Mais c'est sans doute dans l'implicite du texte, à savoir dans les implications des analogismes, qu'il convient de chercher la preuve véritable de l'existence des Néréides: ceux-ci permettent en effet de suivre un parcours plus caché qui semble mieux adapté à la nature mystérieuse de ces êtres légendaires. Le texte même parle de route. La «route toute tracée» (HAN 1180) que Panégyotis pouvait parcourir avec tout le monde, y compris le narrateur intradiégétique, n'est pas dépourvue de monotonie et d'ennui (HAN 1179). Mais les nymphes habitent une maison située «loin des grandes routes» (HAN 1184) et on ne les rencontre que près d'une source, à côté d'un sentier qui unit directement le bois à la mer (HAN 1182). Il n'est pas difficile de s'égarer lorsqu'on plonge dans l'inconnu, et c'est justement ce qui est arrivé à Panégyotis, si on interprète son aventure dans la perspective de ce qui est considéré comme normal. Serait-ce donc aussi loin de la grande route tracée par le parcours linéaire du texte

<sup>43</sup> J'emprunte ce terme à l'analyse narratologique de G. GENETTE: *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, chap. *La Voix*; le critique l'utilise pour désigner le narrateur de deuxième degré, qui fait partie de la narration.

<sup>44</sup> ...ou comme interlocuteur non identifié du narrateur intradiégétique, quand la question «il est sourd-muet?» est posée p. 1179.

<sup>45</sup> Dans la plupart des études consacrées à cette nouvelle (à part de récentes exceptions), l'expression «preuve impondérable» a été lue comme «preuve incontestable». C'est se laisser piéger par la fine rhétorique yourcenarienne, qui joue sur la paronomase des deux adjectifs. Car, que pèse un cheveu? De sorte que la nouvelle s'achève sur une preuve qui ne prouve rien.



qu'il faut chercher les traces des nymphes, dans ces chemins de traverse que prennent les mots et leurs significations? C'est la voie que j'ai suivie, bien qu'il ne soit pas consenti au critique de métaphoriser son discours, s'il veut être tel. Il me semble néanmoins très peu probable que Marguerite Yourcenar n'ait voulu donner qu'une signification des plus immédiates à ces références concernant l'itinéraire. On connaît son insistance sur les voies d'interprétation de ses textes. Ici ses indications sont plus subtiles, à la limite du cryptique, mais si on veut trouver les nymphes, c'est à côté des grandes routes qu'il faut les chercher.

Or, cette dichotomie qui polarise l'espace du texte s'accompagne de deux autres oppositions fondamentales qui mettent en mouvement les poussées symboliques et imaginaires du texte: la polarisation de la Nature et de la Culture se greffe sur l'opposition, fondamentale dans l'œuvre yourcenarienne, entre Vie et Mort.

### 7.5.1 Nature et Culture: Panégyotis

A une première lecture on décèle immédiatement que les points de vue des narrateurs sont dirigés par deux déterminants qu'on peut généraliser en recourant aux notions de culture et de nature. Par le premier on entend tout ce qui relève de la civilisation, ce qui possède une marque, une empreinte de l'acquis et, à la rigueur, du conventionnel. Naturel est au contraire ce qui appartient davantage à l'innocence, ce qui est dépourvu des marques - et des conditionnements, voire des artifices - de la civilisation. Or, tout le texte joue sur le renversement continu de ces codes, de sorte qu'il est impossible au lecteur de cerner une valorisation constamment positive de l'un ou de l'autre. Les analogismes acquièrent ici la fonction de symboles dans la mesure où ils sont foncièrement ambivalents, ils peuvent être positifs ou négatifs en fonction du point de vue qui les prend en considération. Le problème du point de vue, en effet, est central dans l'économie du récit: les deux narrateurs de la nouvelle (Jean Démétriadis et le «je» final) partagent une perspective de valorisation du merveilleux à laquelle s'opposent les partisans du rationnel représentés par Mme Démétriadis. Mais puisque l'histoire de Panégyotis est un tissu de rumeurs, les deux aspects sont difficilement séparables et ils coexistent volontiers dans le même symbole. La nouvelle s'ouvre sur cette imbrication de négatif et de positif, sans analogismes, par exemple lorsque le narrateur parle des pieds de Panégyotis: ce sont tout d'abord, des «pieds nus» (HAN 1178), qui trahissent simplement la pauvreté de Panégyotis. Mais ensuite, leur focalisation aboutit à cette expression surprenante de «pieds intelligents» (*Ibid.*), que la description minutieuse a préparée sans la justifier, la justification n'étant que dans la suite de la phrase. Donc à la détresse, à laquelle leur nudité renvoie par culture, on oppose la richesse qu'ils représentent en vertu de leur capacité de s'adapter à la nature. Les deux isotopies de la valorisation et de la dépréciation sont également présentes dans la description de ces pieds, même si une lente évolution vers la valorisation du personnage se lit dans leur ordre de succession. À vrai dire, cette valorisation se manifeste encore plus clairement dans l'expression, toujours référée à Panégyotis, de «pieds agiles» (*Ibid.*) qui ne fait pas image en soi; mais il suffit de se souvenir de l'épithète homérique («Achille au pied léger») pour penser que la paronomase (Achille-agile) soutenue par l'assonance (pieds-léger) oblige le lecteur cultivé à reconnaître ici un effet de nature par culture, et un analogisme par intertextualité, Panégyotis demi-dieu entrant de plain-pied dans le domaine des divinités secondaires.

Comme cet exemple le montre, il est impossible, et somme toute improductif, de séparer Nature et Culture: l'une n'existe pas sans l'autre dont elle constitue le point de référence. On verra comment les deux plans fusionnent dans la représentation de Panégyotis.

### 7.5.1.1 La pierre, les statues

Là aussi, comme on pouvait s'y attendre, Nature et Culture se côtoient de même qu'alternent valorisation et dépréciation du personnage de Panégyotis. Comme dans le cas des pieds, on commence par un analogisme lié au système symbolique de la Nature:

ses épaules et ses omoplates perçaient par les déchirures de l'étoffe comme de maigres rochers; (HAN 1178)

ces épaules qui rappellent des rochers, établissent une relation de similarité macrocosme-microcosme qui était préparée par l'analogisme précédent<sup>46</sup>. Mais si la pierre est d'abord le moyen d'une harmonie avec la nature<sup>47</sup>, elle devient tout de suite après le signe d'une présence culturelle:

ses oreilles un peu allongées encadraient obliquement son crâne à la façon des anses d'une amphore; (*Ibid.*).

Du système dépréciatif l'image garde encore la représentation en ridicule du personnage, comme si l'auteur ne voulait combler que par degrés la fracture entre le négatif et le positif. Mais bientôt le code culturel prend possession de l'image du personnage, et la valeur qu'il lui confère, ambiguë autant qu'il est possible dans les termes d'une opposition positif-négatif, ne se mesure qu'à la présence d'un mouvement vital malgré tout:

d'incontestables traces de beauté se voyaient encore sur son visage hâve et vacant, comme l'affleurement sous un terrain ingrat d'une statue antique brisée. [...] il tenait la main droite continuellement tendue, avec le geste obstiné et importun des idoles archaïques qui semblent réclamer des visiteurs de musées l'aumône de l'admiration (*Ibid.*).

La valorisation du personnage n'est donc possible qu'en relevant, non seulement la transition culturelle qui permet son assimilation à la terre, mais surtout le sème de vie que ces images impliquent paradoxalement en tant que représentations figées d'un mouvement. Il prend la valeur de témoignage qu'ont les vestiges archéologiques: comme les statues et les idoles anciennes prouvent par leur existence la vie des peuples de l'antiquité, ainsi Panégyotis pourrait être la preuve vivante de l'existence des Néréides. Vivante, en plus, dans la mesure où ces idoles prennent une attitude humaine qui lui convient. C'est donc de son côté qu'il faut

<sup>46</sup> «Le bleu délavé de sa chemise s'harmonisait avec les tons du ciel déteint par la lumière de l'été» (HAN 1178). On verra, le moment venu, que cet analogisme signifie plus et autre chose qu'une simple mise en relation entre l'homme et le monde.

<sup>47</sup> C'est la seule interprétation possible de cet analogisme, qui ne manque pas de rappeler ce rocher auquel était assimilée l'épaule d'Angiola Fidès dans *Denier du Rêve* et, dans le cirque où s'exhibe Sappho, les «épaules nues de femmes pareilles à de doux rochers» (FX 1133). L'amour, la mort, la rigidité sont étroitement liés.

aussi ranger l'isotopie de la vie dans l'opposition vie/mort. Sa valeur de témoignage est d'autant plus importante dans l'économie de la nouvelle que seule son image statuaire garde une certaine positivité; d'autres statues, images de «dieux et [de] déesses antiques» sont désignées comme des «cadavres de marbre» (HAN 1180). De quelle façon sont-elles donc dépréciées? En excluant d'elles la vie qui, au contraire, appartient aux nymphes. Mais ces statues s'opposent surtout à l'éternité de Panégyotis qui désormais est aussi étranger que possible à l'évolution vers la mort propre à la nature humaine<sup>48</sup>.

### 7.5.1.2 Les animaux

Si le contact avec les Néréides l'a soustrait, aux yeux du public, aux transformations irréversibles, il l'a néanmoins animalisé, et en cela avili. Et l'auteur n'exclut pas cette impression que peut susciter le regard égaré de Panégyotis, en insérant cet analogisme au milieu de toute une série de similitudes avec les statues:

Ses yeux de bête malade se dissimulaient sans méfiance derrière des cils aussi longs que ceux qui ourlent la paupière des mules; (HAN 1178)<sup>49</sup>.

La dégradation touche ce qu'il y a de plus expressif dans l'homme, le regard et la parole, les deux moyens les plus immédiats de la communication<sup>50</sup>, ceux qui nous permettent d'établir une relation avec autrui:

des bêlements inarticulés sortaient de sa bouche (HAN 1179).

Son animalisation le sépare donc des autres hommes<sup>51</sup>, mais en soulignant son infériorité, comme le figement dans la pierre le met plutôt en contact avec un ailleurs temporel valorisé. Et pour qu'il soit évident que chacune des deux isotopies ont une importance égale dans les deux premières pages, le texte semble créer un équilibre entre elles: chacune compte quatre analogismes et les deux derniers portent sur la même attitude de mendicité de Panégyotis.

<sup>48</sup> «Les paysans prétendent qu'il ne vieillira pas: comme tous ceux qu'un mauvais sort a touchés, il se fanera sans qu'on sache s'il a dix-huit ou quarante ans» (HAN 1183). La métaphore chargée d'exprimer son évolution ne dit pas sa mort; mais le rapproche plutôt à l'éternité du végétal.

<sup>49</sup> L'analogisme en question brise donc l'isotopie créée par les trois analogismes précédents qui appartiennent au même champ sémantique de la pierre. Cette rupture met en évidence une tension interne.

<sup>50</sup> Rappelons que, dans ce recueil, le rapport entre le regard et la parole, se creuse au fil des nouvelles. Dans «Comment Wang-Fô fut sauvé», ils sont étroitement liés (voir infra par. 7.1.). Dans «Le dernier amour du prince Genghi», Yourcenar prend en considération la possibilité d'une substitution de l'un à l'autre: «depuis que ses yeux se taisaient - dit le narrateur à propos du prince - on eût dit que son regard bougeait sur ses lèvres.» (DAG 1175). Dans le cas de Panégyotis, le mutisme s'accompagne d'un regard «vague et fixe»: à la suprême communication qui sait se passer de mots suit un mutisme du regard que la parole peut encore effacer; mais, avec Panégyotis, la condition d'incommunicabilité est totale. À propos du thème du mutisme, si fréquent dans le recueil, voir ce que dit M.-F. RENARD, *L'expression de l'ineffable dans "L'homme qui a aimé les Néréides", Marguerite Yourcenar, une écriture de la mémoire*, cit., pp. 255-261.

<sup>51</sup> Voir aussi l'analogisme suivant, toujours appartenant au même champ sémantique: il «reprit aussitôt sa station contemplative et gémissante, comme une mouette au bord d'un quai» (HAN 1179).

Voici en effet la dernière animalisation, qui fait pendant avec l'image de la statue quêtant l'admiration (HAN 1178):

il avança imperceptiblement la main, avec le mouvement craintif du chien qui effleure de sa patte le genou de son maître, pour qu'on n'oublie pas de lui donner à manger. (HAN 1179)

L'animalisation du personnage se poursuit quelques pages plus loin («il s'est laissé faire avec la douceur d'un mouton malade», HAN 1182) sans apporter rien de nouveau: à chaque fois, on choisit des animaux qui n'évoquent jamais une idée de noblesse. Ce qui prête à réflexion, au contraire, c'est le tout dernier analogisme de la nouvelle, qui appartient toujours au même champ sémantique, encore que sa forme syntaxique laisse dans l'indéfini sa réalité d'effective figure stylistique:

Soudain, il se pencha, d'un mouvement souple et comme animal, pour ramasser une nouvelle drachme (HAN 1184).

Pour ce personnage constamment hanté par la bête, on peut s'étonner que l'adjectif soit accompagné du «comme», qui atténue l'identification. À bien y réfléchir, toutefois, on remarque que l'affirmation est faite cette fois par la narrataire intradiégétique, celle qui fournit la preuve, pour impondérable qu'elle soit, et qui se détache, en cela, de la vision triviale selon laquelle les illusions ne sont que des illusions. En plus, ici, la similitude, qui met en évidence la souplesse et l'agilité des mouvements, n'a pas une fonction dévalorisante, comme c'est le cas de tous les analogismes appartenant au même champ sémantique. On comprend, dès lors, la fonction relativisante de la comparaison qui s'avère être un moyen de différencier ce jugement des précédents, simplement dépréciatifs.

### 7.5.2 Les Néréides et la lumière

L'auteur a attribué aux nymphes une symbolique bipolaire en faisant alterner l'héritage mythique avec sa propre lecture du mythe, lecture qui s'égrène au fil des analogismes. Le premier analogisme de la nouvelle, tout innocent qu'il puisse paraître, est placé dans la description physique de Panégyotis et contient déjà les éléments sur lesquels vont se nouer les premiers fils des réseaux:

Le bleu délavé de sa chemise s'harmonisait avec les tons du ciel déteint par la lumière de l'été. (HAN 1178)

Ce détail signale une harmonie qui reste largement en deçà de l'assimilation possible entre le ciel et l'homme, entre le macrocosme et le microcosme, comme on pourrait le croire au premier abord. Placés sur le même pied, les participes «délavé» et «déteint» suggèrent un accord entre la lumière et l'eau: tous deux produisent le même effet de faner les couleurs de sorte que l'homme en question semble se fondre dans l'unité sous-jacente du décor et être

absorbé par le ciel, plutôt que par la mer, significativement absente de la description<sup>52</sup>. Signe d'une accession du héros dans une région supérieure? C'est sûrement ce que soutient implicitement Jean Démétriadis, le narrateur intradiégétique, lorsqu'il affirme éprouver de l'envie pour le sort qui lui est échu. Le tout premier analogisme de la nouvelle dépeint donc Panégyotis comme confondu avec le ciel et l'eau; en ce qui concerne les Néréides, on les décrit comme des êtres d'eau et de lumière.

En effet, les analogismes avec lesquels Marguerite Yourcenar présente les nymphes tiennent peu compte de l'héritage culturel que leur description impose: filles des dieux de la mer, on les veut associées aux cours d'eau et à l'ombre des grottes où elles se cachent. La tradition en fait des êtres aquatiques, mais il n'y a qu'un seul analogisme qui appartienne à ce champ sémantique:

ces fées vraiment fatales sont belles, nues, rafraîchissantes et néfastes comme l'eau où l'on boit les germes de la fièvre; (HAN 1181).

Et encore, l'eau qu'elles représentent ici est une eau létale, que le sème de la maladie charge d'une valeur mortelle. Mort douce, toutefois, et non seulement pour l'érotisme qui la cause, mais surtout parce que cette mort, dans le cas de Panégyotis, n'est qu'un simple passage à une nouvelle naissance. La transformation qu'il a subie est en effet un total renouvellement, au point que le texte le montre revenu de sa rencontre avec les Néréides «aussi transformé que s'il avait passé par la mort» (HAN 1181).

Dès ce moment, donc, une autre des dichotomies fondamentales dont semblait se nourrir le texte perd sa fonction: l'opposition vie/mort n'a plus de sens pour celui qui a été transposé dans une dimension qui les exclut ou les englobe toutes deux.

Pour représenter les Néréides, l'auteur préfère en fait la lumière: s'il rend compte de leur existence aux yeux du peuple en les assimilant à trois éléments, parmi lesquels l'eau garde une place discrète - «elles existent comme la terre, l'eau et le dangereux soleil» (HAN 1180) - c'est pour ne développer ensuite que leur connivence avec la lumière:

En elles, la lumière de l'été se fait chair, [...]. Elles ne sortent qu'à l'heure tragique de midi; elles sont comme immergées dans le mystère du plein jour. Si les paysans barricadent les portes de leur maison [...] ce n'est pas contre le soleil, c'est contre elles (HAN 1180-81).

L'éviction de la mer n'aura jamais été aussi paradoxale que dans cet emprunt qui lui est fait: dans ce décor, on ne s'immerge que dans le secret de la lumière. Mais ce soleil est dit «dangereux», l'adjectif se substituant au «dur» de l'édition originale (NOR 72). Même lorsque le récit semble nier que la lumière représente un danger - puisque ce n'est pas contre elle que les paysans se défendent à l'heure de la sieste -, l'assimilation des Néréides à cette lumière est telle qu'elles en représentent la figure mythique, la malfaisance anthropomorphisée. Chez elles, donc, la valeur négative du soleil est portée à son extrême, tout comme son côté positif

<sup>52</sup> La mer n'est pas actualisée, dans ce premier paragraphe, pas même par sa couleur méditerranéenne. Mais lorsqu'on la sait par ailleurs prégnante comme un cliché dans l'imaginaire yourcenarien, impossible de ne pas voir dans son éviction, en ce début où la couleur bleue est attribuée au ciel (quoi de plus normal) mais aussi à la chemise, un trait significatif: volonté de se tourner vers le soleil et sa blondeur, vers la terre et sa végétation (seul le champ de figuiers des rendez-vous aura, entre autres, un sentier qui descend vers la mer. Même le quai du port, à la fin, sera inondé de soleil). Et pourtant les Néréides sont les déesses de l'eau, mais ici elles sont plutôt les déesses de l'eau de source que de l'eau de mer.

sera exagéré pour Panégyotis<sup>53</sup>. En ce qui le concerne, Panégyotis ne peut exprimer qu'un détail de ces nymphes: la blondeur de leurs cheveux, et c'est Démétriadis qui se chargera de traduire ses propos laconiques en «folles nymphes couleur de soleil» (HAN 1182). Inversement, le soleil s'approprie une de leurs caractéristiques, puisqu'il est défini un «objet d'une blondeur éblouissante» (*Ibid.*). Pour l'idiot, elles se confondent entièrement avec l'objet naturel auquel on les assimile, mais elles sont d'autant plus éclatantes et dangereuses que ce soleil ne blesse plus les yeux hébétés de Panégyotis, signe que le mal accompli a fait d'un coup tout son effet.

La lumière à laquelle les nymphes s'assimilent participe dès lors de deux codes: liée au resplendissement du soleil, elle est puissance de la nature; mais aussi une épiphanie divine. La douceur de la sensation qu'elles transmettent est traduite par des synesthésies à caractère érotique:

'Cheveux blonds...Blonds', comme s'il caressait de la soie. (HAN 1181-82);

les baisers de Panégyotis dévorant ces chevelures qui lui donnent l'impression de mâchonner du miel. (HAN 1182).

Panégyotis devient en quelque sorte le point de convergence de toutes les sensations, le foyer réceptif de la focalisation; on dirait que, pour lui, les Néréides représentent un point de contact avec le monde, une adhésion d'autant plus totale qu'elle est dénuée de toute rationalité. Comme pour Nathanaël, mais sans la folie, son inconscience le fait adhérer au monde de la nature, totalement séparé de toutes ces conventions culturelles auxquelles il ne reste plus lié que par le tintement d'une drachme<sup>54</sup>.

On a déjà remarqué le retour obsédant, dans la prose yourcenarienne, des images liées à la blondeur et au miel<sup>55</sup>; lorsque ces images revêtent la forme d'une figure de style, qu'elle soit métaphore, similitude, ou autre, elles se trouvent souvent liées à l'expression de la beauté. Il en va évidemment de même ici, où la blondeur exprimant la quintessence de la beauté s'unit au miel pour signifier la plus exquise des émotions. Mais, dans le cas de «L'homme qui a aimé les Néréides», il y a plus: c'est que cette blondeur qui colore uniformément le paysage de la nouvelle, est essentiellement une lumière. Lumière qui sature tout, même son contraire, si «l'ombre des figuiers, [...] n'est pas une ombre, mais une forme plus verte et plus douce de la lumière.» (HAN 1182)

C'est justement la lumière, à mon avis, qui permet de déceler la signification de cette nouvelle et, en même temps, de tenter une explication de cette image obsédante de la blondeur et du miel. Les cheveux blonds et la couleur dorée du miel (en soi matière chère aux dieux), expriment toujours la beauté, et sont surtout liés à la beauté des corps. Or, on connaît, dans la mesure où Yourcenar elle-même l'a affirmé à plusieurs reprises, l'importance qu'a pour elle la beauté physique dans le rapport amoureux:

<sup>53</sup> Évidemment ces deux aspects représentent deux points de vue antithétiques: celui des paysans, pour lesquels les Néréides sont des «démons de midi» (HAN 1183), exprimant ainsi la démonisation de la nature, et les autres pour qui elles sont des «déeses d'or» (*Ibid.*) exprimant au contraire l'aspect sacralisant de la culture. L'analogie de ces deux expressions en dit long sur la volonté de polarisation poursuivie par l'écrivain.

<sup>54</sup> Voir HAN 1179. Cet être à peine humain, totalement dépourvu de la conscience de soi, n'est lié au code culturel que par son aspect le plus extrême: l'argent, dont la valeur repose sur une codification culturelle conventionnelle. L'auteur, en choisissant ce seul lien entre Panégyotis et le monde, efface entre l'illusion et la réalité cette frontière que le mythe aussi bien que l'existence contingente s'emploient généralement à renforcer.

<sup>55</sup> Voir G. EYNARD, *L'imaginaire et le réel dans l'œuvre de M. Yourcenar*, cit., p.236-240.

De même qu'il n'y a pas d'amour sans éblouissement du cœur, il n'y a guère de volupté véritable sans émerveillement de la beauté. Le reste n'est tout au plus que fonctionnement machinal, comme la soif et la faim. (*Ibid.*)

Une telle volupté va bien au-delà des limites humaines, elle rejoint «l'enivrement de l'inconnu, l'épuisement du miracle, les malignités étincelantes du bonheur» (HAN 1182). Le mot a été prononcé: c'est celui de «miracle», qui enveloppe le rapport d'amour d'un halo sacré, et le rapport sexuel devient extase, et les rencontres visions mystiques. Panégyotis accède alors à un monde supérieur, d'où son dégoût pour les filles de l'île qu'il compare aux «femelles du bétail» (*Ibid.*) et pour sa propre fiancée, comparée à «une guenon dégoûtante» (HAN 1183). L'exaltation de la mystique, on peut le constater, ne va pas sans revers. Dans sa perspective à lui, les paramètres subissent un bouleversement complet.

### 7.5.3 Innocence et perversion

Ces deux codes convergent aussi dans les nymphes lorsqu'on les décrit en dehors de la dichotomie ombre-lumière, et sous la forme humaine des trois américaines. Elles sont comparées à «trois petites filles au sortir de l'école» (HAN 1183); mais en particulier l'une d'elles, «coiffée comme une paysanne d'un foulard de coton» (*Ibid.*) se cache derrière des lunettes de soleil qui sont comme un «masque» (HAN 1184): tout se passe comme si apparaître dans le monde artificiel des hommes les obligeait à utiliser des moyens pour cacher leur appartenance à la nature.

Le «faune innocent» (HAN 1183) que semble être devenu Panégyotis est une synthèse oxymorique qui unit en soi le mythe et sa transgression, la culture et la nature, la perversité et la candeur.

### 7.5.4 Nature et Culture

Les analogismes, mettant en place l'ambivalence du symbole, le chargent d'un surcroît d'épaisseur. Ici, ils disent que Panégyotis a découvert un monde où il n'y a plus un dedans et un dehors, la raison et la folie nettement séparées. Dans le monde de Panégyotis s'exprime l'unité essentielle de la Culture et de la Nature grâce à laquelle il n'est plus possible de séparer la réalité de l'illusion, puisque «l'illusion est peut-être la forme que prennent aux yeux du vulgaire les plus secrètes réalités.» (HAN 1183). La coïncidence entre illusion et réalité n'est folie que pour les partisans du *logos*. Manière subtile, infiniment yourcenarienne, de valoriser la légende.

Mais il semble inévitable, à ce propos, d'évoquer un roman qui a déjà fait l'objet d'un rappel dans ce chapitre: *Denier du Rêve*. Construit lui aussi sur l'étroite imbrication rêve-réalité, il définissait ainsi l'illusion volontaire: «peut-être, la seule chose au monde qui ne trompe pas» (DR 169). Dans les deux textes, les personnages devenus victimes de l'illusion sont peut-être traités avec un rien de condescendance par certains partisans de la réalité; mais

il y en a aussi, comme dans ces *Nouvelles*, pour envier leur capacité d'ériger l'illusion en principe de vie.



## 7.6 Notre-Dame-des-Hirondelles

Comme le révèle l'auteur elle-même, cette nouvelle naît «du désir d'expliquer le nom charmant d'une petite chapelle dans la campagne attique»<sup>56</sup> : elle répond donc au désir de créer sinon une équivalence, du moins une correspondance entre le nom et la chose. Marguerite Yourcenar n'est pas la moins avertie du caractère conventionnel de la langue. Répondant au questionnaire de Proust, elle citait Shakespeare (*Romeo and Juliet*): «What's in a name? That which we call a rose By any other name would smell as sweet.»<sup>57</sup>. N'empêche que cette chimère exerce son charme sur plus d'un poète, qu'il suffise de rappeler Baudelaire («le langage des fleurs et des choses muettes», «Élévation») ou Rimbaud («une fleur qui me dit son nom», «Aube»): l'intime nécessité de faire correspondre le nom à son référent les amène à concevoir un rapport direct entre le dire et l'être ou plutôt entre le signifiant et l'image mentale de la chose. C'est la même tentation démiurgique qui saisit en l'occurrence Marguerite Yourcenar, même si elle inverse le rapport: ce n'est pas la chose qui dit son nom, mais c'est le nom qui fait vivre la chose, ou du moins sa légende. Or, on ne bâtit pas toute une histoire sur un nom et sur un lieu, sans exalter en soi le pouvoir de l'imagination.

Mais quel est le rôle des analogismes dans cette nouvelle? À la différence des autres, qui sont toutes tirées de légendes ou de contes, celle-ci, surgie de l'invention de l'auteur, semble avoir épuisé quant aux analogismes sa faculté imaginative. En effet, s'ils ne manquent pas, bien au contraire, ils sont tout à fait dénués d'originalité. Cette nouvelle partage avec la précédente les mêmes champs sémantiques, le même type de personnages divins, les nymphes remplaçant les Néréides.

### 7.6.1 La lumière

La nouvelle semble traduire en image narrative l'implicite des analogismes de celle qui la précède<sup>58</sup>: la lumière qu'incarnaient les nymphes leur ôtait leur nature chtonienne, leur permettait de sortir de cette terre dont elles représentent les pulsions essentielles. C'est que la nouvelle, tout en conservant leur caractère divin, fait d'elles des divinités mineures, aux yeux du moine intolérant qui les enferme, comme de la Vierge qui les libère. Marguerite Yourcenar a déclaré plus d'une fois ne pas préférer la religion chrétienne à d'autres, plus proches de son esprit. Ici, elle lui concède une manière de victoire, mais en dissociant l'intervention surnaturelle de la tradition dogmatique autant que le ferait un évangile apocryphe. En quoi, les déesses païennes, à défaut d'atteindre à cette plénitude de nature divine qui, en l'occurrence, n'appartient qu'à Dieu, sont admises à figurer les dangereuses merveilles de la nature et de la

<sup>56</sup> «Post-scriptum de 1978» aux *Nouvelles Orientales*, *Œuvres Romanesques*, cit., p.1215.

<sup>57</sup> J. BLOT, op. cit., p. 174.

<sup>58</sup> C'est peut-être la raison qui explique que l'ordre de ces deux nouvelles dans le recueil transgresse la chronologie de leur rédaction: «L'homme qui a aimé les Néréides» a été écrite en mai-juin 1937, alors que «Notre-Dame-des-hirondelles» remonte au mois de janvier de la même année.

chair. Elles illustrent les perfections de la création, et s'insèrent dans la chaîne des êtres qui relie l'inanimé au divin. Marie fait des nymphes des anges tombés sur la terre, mais Marguerite Yourcenar préfère les assimiler aux animaux, aux volatiles, libres de voler dans un espace proche de la demeure divine.

Dans «L'Homme qui a aimé les Néréides» les nymphes étaient liées au silence, au mutisme ahuri et à la lumière éclatante, aveuglante. Ici, de même que tout le décor se modifie, la valence symbolique des nymphes change: à une ambiance méditerranéenne<sup>59</sup> et solaire se substitue un décor terrestre, de campagne. La lumière n'appartient plus à ces nymphes sylvestres; elle est plutôt liée à la chrétienté: Jésus, par exemple, est dit «vêtu d'or comme un soleil levant» (NDH 1185), et la Vierge transpose cette lumière à un niveau cosmique:

son manteau et son écharpe étaient noirs, mais une lueur mystérieuse se faisait jour à travers cette étoffe obscure, comme si elle avait jeté la nuit sur le matin. (NDH 1190).

Et en déclarant sa provenance («De l'est, comme le matin», *Ibid.*), c'est elle-même qui souligne la provenance cosmique de cette luminosité qu'elle porte en elle. Clarté aurorale, qui n'a rien à voir avec la lumière aveuglante du soleil de midi: douceur ici et blessure là.

En effet, les nymphes aussi semblent un moment être liées au soleil, mais elles sont loin d'en partager les valeurs de luminosité; c'est une lumière essentiellement annihilante, fatale, qui en fait des êtres coupables:

les villageois [...] leur pardonnaient leurs méfaits comme on pardonne au soleil qui désagrège la cervelle des fous (NDH 1186)<sup>60</sup>.

### 7.6.2 La Terre

Au fond, elles restent liées à une symbolique terrestre, condensant des valeurs de féminité néfaste:

la blancheur de leurs corps se confondait de loin avec le miroitement des rochers (NDH 1186).

Cet éclat est une propriété de la pierre, de cette terre dont elles sont issues:

filles de cette terre dure et sèche où ce qui ailleurs se dissipe en buée prend aussitôt figure et substance de réalité. (*Ibid.*).

Et cette terre à qui elles sont liées se range de leur côté dans la lutte entre elles et le moine, puisque la montagne où elles vont se cacher «se défendait à l'aide de ronces épineuses et de chutes de pierres» (NDH 1187). Il faut remarquer que l'attaque du moine contre les nymphes finit par être, en vertu de cet analogisme, une attaque contre la terre elle-même, dans ses

<sup>59</sup> Même si la mer n'est jamais nommée directement: voir plus haut.

<sup>60</sup> La valeur pernicieuse du soleil de midi sera reprise dans la nouvelle suivante: «La Veuve Aphrodissia», où on définit le soir comme «l'heure où le soleil devient inoffensif» (VA 1197). Et, à l'heure de la sieste, lorsque la veuve accomplit son rite funèbre «l'air brûlait comme un fer porté au blanc» (VA 1199).

centres spirituels que sont la montagne et la caverne<sup>61</sup> : en tourmentant les nymphes, c'est donc la nature tout entière qu'il poursuit dans son anthropomorphisation féminine, et c'est la nature entière qui se défend. Ce fait, qui, dans la version la plus récente, n'affleure que dans l'utilisation du verbe réfléchi, était bien plus évident dans l'édition de 1938, où on dit que la montagne «se défend à l'aide de ronces barbelées et de jets de pierres, et d'où il est plus difficile de déplanter les dieux.» (NOR 110). Ces «jets de pierre» supposent l'imagination d'une terre considérée comme un organisme vivant actif, et le verbe «déplanter» rend aux dieux l'enracinement naturel des végétaux. Pour dire l'âge d'or des nymphes, l'animisme de la nouvelle l'appelle un temps où «la terre n'enfantait que les arbres, les bêtes et les dieux.» (NDH 1188). La grande force génitrice y met au monde les dieux eux-mêmes.

### 7.6.3 Les animaux

L'animalité des nymphes, en qui se condense traditionnellement le côté sauvage de la nature, n'est pas pour surprendre, et la présence d'analogismes à base animale dans cette nouvelle ne fait que prolonger et moduler le même champ sémantique que la nouvelle précédente. Mais, comme dans «L'Homme qui a aimé les Néréides», les valences des analogismes varient selon les points de vue auxquels ils sont soumis. Lorsque le moine Thérapion, par exemple, préside à la focalisation, les similitudes animales sont très dévalorisantes: même si le discours reste indirect, on sent que c'est lui qui parle de «bande de louves», de «troupeau de prostituées» (NDH 1186), de nudité répugnante «comme la chair pâle de la chenille ou le derme lisse des couleuvres» (*Ibid.*), c'est lui qui «se réjouit d'avoir emmuré entre deux briques un nid de jeunes vipères.» (NDH 1189). L'horreur que lui inspirent les nymphes lui cache leur innocence, leur tendresse, leur fragilité. Voilà pourquoi, au contraire, là où leur souffle est comparé à «celui d'une bête à demi apprivoisée qui rôde timidement dans une chambre» (NDH 1186), ou alors, là où il est question de «leur trot capricieux et saccadé de jeunes chèvres» (*Ibid.*), c'est à la conscience du narrateur que l'on a à faire, un narrateur sensible certes à leur innocence, mais plus encore à leur nature mixte, qui doit autant aux animaux qu'à l'homme et aux dieux. C'est de l'apitoiement que cherche à susciter chez le lecteur l'image des nymphes apeurées «immobiles au loin comme des biches effarouchées» (NDH 1187)<sup>62</sup>, et Thérapion ne les appellerait certainement pas des «bêtes

<sup>61</sup> C'est en fait dans une grotte que les nymphes vont finalement se cacher. La valence spirituelle de la montagne et de la caverne (voir R. GUÉNON, *Symboles fondamentaux de la science sacrée*, Paris, Gallimard, 1962, trad. it. *Simboli della scienza sacra*, Milano, Adelphi, 1992, pp. 189-192) explique aussi, me semble-t-il la confusion de Marguerite Yourcenar à propos du lieu de naissance du Christ: «C'est dans une grotte que j'ai mis au monde mon enfant» (NDH 1191) dit Marie au moine, alors qu'en fait la tradition biblique dit que c'était dans une étable. En imaginant la naissance de Jésus dans une grotte, Marguerite Yourcenar fait remonter la chrétienté aux racines spirituelles de l'homme qui faisait de la caverne le symbole du centre spirituel. À cette raison s'en joint sans doute une autre, plus directement liée à l'imaginaire profond de l'auteur: en effet la grotte est désignée comme lieu de naissance et de mort du Christ; l'assimilation mort-naissance, si fréquente dans l'œuvre de Yourcenar, se fait ici coïncidence spatiale.

<sup>62</sup> Il faut remarquer que la Vierge, avant de transformer les nymphes en hirondelles, associe leur sort à celui des «biches» et des «troupeaux de chèvres» (NDH 1190-1) en reprenant sans analogisme les animaux choisis ici comme comparants.

divines» (*Ibid.*): l'oxymore qui décèle leur double nature ne saurait être prononcé par celui qui considère l'existence des nymphes comme une erreur de la création. Et pourrait-il oublier leur nature malfaisante au point de les apparenter simplement à «toutes les bêtes des bois» (NDH 1188) dans leur crainte du tonnerre, ou assimiler leurs gémissements «aux plaintes des bêtes blessées» (NDH 1189)? Le narrateur s'insinue donc dans la nouvelle pour ouvrir une brèche dans le jugement négatif du moine, marmoréen dans son assurance, où le doute puisse se glisser.

Or, on peut remarquer que si les analogismes de Thérapiion, qui ne sont qu'un moyen de mettre en évidence la malignité des nymphes, n'évoluent pas au cours de la nouvelle, les autres suivent un parcours assez net: on dirait que le narrateur cherche, avant même que la Vierge n'intervienne, à soustraire les nymphes à la cruauté du réformateur chrétien en les assimilant à la création.

C'est en ce sens que doivent être lus les analogismes animaux qui tendent à évoluer vers le général: c'est comme si on voulait désindividualiser les nymphes afin d'empêcher qu'on les reconnaisse: de toute évidence, l'auteur prend leur parti. D'animaux presque domestiques, elles se muent en chèvres, en biches, en simples bêtes parmi tant d'autres. Parcours de désindividualisation et d'éloignement de l'homme autant que de la joie vers la tristesse: ces chevrettes riantes deviennent des bêtes immobilisées par la peur de l'homme et par les blessures qu'il leur inflige.

Or, dès que les analogismes animaux servent à caractériser le domaine chrétien, ils cessent d'être attribués au domaine païen des nymphes: ainsi, c'est la chapelle construite par le moine qui prend «l'aspect d'une blanche colombe blottie sur le sein du rocher» (NDH 1189)<sup>63</sup>.

#### 7.6.4 Évanescences

De son côté, le sein des nymphes s'identifie à une «pâle rose» (*Ibid.*) bien plus évanescence et frêle que ne pourrait l'être une rose rouge, et aussi loin que possible de l'incarnat. Et, quelques lignes plus bas, leur chevelure, à l'opposé de celle des Néréides de la nouvelle précédente qui était rayonnante de soleil, se confond avec ces capillaires qui le craignent. Les valeurs sont tellement renversées par rapport à «L'homme qui a aimé les Néréides» qu'il semble vain de poursuivre la comparaison. Rappelons seulement que le choix des plantes aquatiques, autrement nommées Cheveux-de-Vénus, pour désigner les nymphes, semble plus redevable de leur image traditionnelle que ne l'est l'image solaire construite dans la nouvelle précédente. Marguerite Yourcenar semble donc être restée plus fidèle à la tradition, ayant pu peut-être satisfaire au niveau narratif ses exigences d'invention.

Il n'en reste pas moins que la figure des nymphes s'amenuise peu à peu, devient de plus en plus floue, disparaît d'une manière comparable à ce dont le début de la nouvelle les distinguait: «ce qui ailleurs se dissipe en buée» (NDH 1186). Claquemuré dans la grotte,

<sup>63</sup> Il faut bien remarquer la féminisation et l'érotisation de ce rocher dont on nomme ici le sein et auparavant la bouche («à l'endroit où s'ouvrait la bouche du rocher», NDH 1188): Yourcenar semble suggérer que la sensualité du corps affleure même si la religion cherche à l'étouffer, ou, plus probablement, que la sensualité fait partie de la sacralité de la création.

le corps défait des nymphes se décomposait en buée, ou s'apprêtait à tomber en poussière comme les ailes d'un papillon mort; (NDH 1189).

Ces larmes qui émeuvent, cette beauté implicite d'une aile sont les traits d'élection qui rattachent encore les condamnées à l'humanité ou à l'animalité au moment de devenir poussière, au moment de rejoindre le papillon lui-même dans la mort. Leur immatérialité devient plus radicale encore lorsqu'on dit que «ce n'était déjà plus que des âmes de nymphes qui pleuraient» (NDH 1190). Elles vont vers la disparition, comme l'exige le moine, mais l'analogisme révèle davantage: c'est comme si l'âme gardait une part de cette corporalité que l'on veut nier aux nymphes et qui s'impose chez elles malgré leur aspect invisible.

### 7.6.5 Courte synthèse

Quel est le message contenu dans les analogismes, compte tenu de leur caractère quelque peu escompté par rapport à la nouvelle précédente? Ils anticipent et enracinent dans le texte le message que la Vierge émet sur le mode «douceux» et qui se retrouve à la fin de la nouvelle: les nymphes sont sacrées en tant que créatures de Dieu. Mais en fait ils disent bien davantage: à savoir que le sacré ne s'oppose qu'en apparence à la chair, que la sensualité du corps fait partie de la spiritualité de l'homme. La thèse, bien évidemment, ne pouvait être exprimée par la Vierge, déjà suffisamment transgressive par rapport à la tradition catholique; dès lors, l'auteur la confie aux subtiles implications des analogismes.

Pour moi, Marguerite Yourcenar a poursuivi, dans cette nouvelle, l'œuvre de démythification et de remise en cause d'une question qui revient avec une certaine fréquence sous sa plume: où réside le sacré? Je crois que les analogismes fournissent la réponse la plus approximative, mais pour cela même, la plus adéquate à cette question.

### 7.7 La Veuve Aphrodissia

Dans le Post-scriptum de 1978 aux *Nouvelles Orientales*, Marguerite Yourcenar, visant à fournir avec autant de précision que possible les sources de son inspiration, affirme que «*L'homme qui a aimé les Néréides* et *La Veuve Aphrodissia* [...] ont pour point de départ des faits divers ou des superstitions de la Grèce d'aujourd'hui, ou plutôt d'hier, puisque leur rédaction se place entre 1932 et 1937»<sup>64</sup>. Des deux, c'est vraisemblablement la deuxième qui relève du fait divers, «*L'homme qui a aimé les Néréides*» étant plus lié à la croyance et aux légendes anciennes. Et la confirmation de cette impression est donnée par l'auteur elle-même, qui affirme ailleurs: «le récit sort d'un fait divers qu'on m'avait récemment raconté»<sup>65</sup>. La spécificité de «*La veuve Aphrodissia*», transcription littéraire d'un récit emprunté à la chronique des vies obscures, réside donc dans son lien premier à la réalité. La chronique du quotidien est sa source, et la nouvelle qu'en a tirée Marguerite Yourcenar n'est qu'un moyen de prolonger la mémoire, si faussée ou entourée d'un halo légendaire soit-elle. Et pourtant sa valence littéraire est très haute, et elle a ses lettres de noblesse: en effet, si l'auteur, pour sa part, évoque Mademoiselle de la Mole emportant la tête de Julien Sorel<sup>66</sup>, il faut en étendre la parenté à la Lisabetta du Boccaccio<sup>67</sup>, l'inoubliable jeune femme dont l'amant fut tué par ses frères. Lisabetta, comme Aphrodissia, mais pour des raisons différentes, s'empare de la tête de son amant, et l'enterre ensuite dans un vase de basilic sur lequel elle va pleurer sa mort. Toutes deux désirent donner une sépulture plus digne à leur amant<sup>68</sup>.

Le thème de la décapitation n'est pas nouveau, et Marguerite Yourcenar l'utilise plus d'une fois dans ce même recueil<sup>69</sup>. Mais c'est le thème de la sépulture qui donne le ton de la nouvelle. Or, ce qui importe le plus, évidemment, ce n'est pas seulement l'occurrence du thème, mais plutôt les implications particulières de sa mise en forme. Comme cela arrive souvent, c'est Marguerite Yourcenar elle-même qui a indiqué le sens de cette chute d'Aphrodissia dans l'abîme: elle s'assimile à la direction que prend le soleil à son coucher. Métaphore cosmique, donc: voilà le sens général de cette nouvelle (ou du moins de sa fin) qui propose l'assimilation du microcosme au macrocosme. On peut s'attendre à ce que les analogismes jouent un rôle important dans l'image cosmique qu'ils concourent à former.

<sup>64</sup> Post-scriptum des *Nouvelles Orientales*, OeR, p. 1215.

<sup>65</sup> P. de ROSBO, op. cit., 1972, p. 153.

<sup>66</sup> *Le Rouge et le Noir* aussi est inspiré d'un fait divers, l'affaire Berthet et, bien que Stendhal n'ait jamais explicitement admis sa source, il sous-titre son roman: 'chronique de 1830'. L'idée du vol de la tête décapitée de Julien Sorel est explicitement suggérée à Mathilde par la légende liée à la personne de Marguerite de Navarre qui avait enterré elle-même la tête de son amant Boniface de la Mole. (Voir STENDHAL, *Le rouge et le noir*, éd. Castex, Paris, Garnier, 1973, p.646.)

<sup>67</sup> BOCCACCIO, *Decameron*, Milano, Mondadori, 1985, pp. 374-378 (giornata IV, novella 5).

<sup>68</sup> C'est aussi pour cette raison qu'Aphrodissia vole la tête de Kostis («Rien n'était fini tant qu'elle n'avait pas terminé son rite des funérailles, VA 1199). La nécessité de cacher son nom tatoué sur le bras de Kostis ne peut être étendue à la tête. De même, Lisabetta cherche le corps de son amant «per dargli più convenevole sepoltura» (Boccaccio, op. cit., p. 377).

<sup>69</sup> Voir, à ce propos: G. NONNEMACHER, *La tête-fleur ou le voyage cathartique*, in AA.VV., *Voyage et connaissance dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Pisa, Libreria Goliardica, 1988, pp. 169-177.

Cette nouvelle si dense a déjà suscité des lectures de son univers imaginaire<sup>70</sup> qui oppose des paradigmes tels que le noir et le rouge, le haut et le bas, les larmes et le feu. L'analyse des analogismes comporte un champ d'investigation plus restreint, sans que l'interprétation qui en résulte soit forcément restrictive.

### 7.7.1 Animalisation

L'interprétation gagne à suivre, autant que possible, la progression du texte lui-même qui propose d'entrée de jeu la confrontation de Kostis avec les animaux:

ils l'avaient traqué comme un loup et forcé comme un sanglier (VA 1193);

le choix des animaux est significatif: du loup, animal violent qu'on ne chasse que pour s'en défendre, on passe presque sans transition au sanglier, qui, malgré ses habitudes dévastatrices, est avant tout un gibier. La réduction du prédateur Kostis à une simple «bête de boucherie» (*Ibid.*) aggrave son avilissement qui n'est finalement accompli qu'avec une perte de caractères individuels: il ne se distingue plus de ses compagnons avec lesquels il partage le sort des «charognes de mules» (VA 1197). Tous ces analogismes traduisent en effet une hantise de la veuve: pas plus de sépulture pour eux que pour ces mules qu'on «arrose de pétrole pour ne pas se donner la peine de les mettre en terre» (*Ibid.*).

On peut se demander la raison d'un tel avilissement du personnage: d'un côté ces images traduisent le point de vue des paysans pour lesquels la violence exercée sur Kostis n'est qu'une vengeance de tant d'années de brimades; de l'autre, on dirait que l'auteur, avare au long de la nouvelle de tout indice d'une mythification finale, veut mettre l'accent sur la perte progressive d'importance de Kostis qui, aux yeux des paysans, n'était qu'une présence physique. Les analogismes, dans cette réduction de l'humain que la mort impose à Kostis et dont la décapitation aura été l'atroce matérialisation, anticipent sur la perspective d'annihilation, par le feu dissolvant, que les paysans destinaient aux restes de Kostis.

Cet effacement physique progressif, qui n'aboutira pas à la totale annihilation, rend de plus en plus plausible la dimension mythique. Mais de cette mythification qui ne deviendra évidente qu'à la fin de la nouvelle, lorsqu'Aphrodissia plongera dans l'abîme, le texte présente un autre faible signal. Cet indice n'est compréhensible que si l'on y décèle une constante de l'imaginaire yourcenarien. Il s'agit d'un analogisme à première vue répugnant, qui dit le sang poisseux et la vindicte, mais qui, inséré dans les réseaux secrets de l'œuvre yourcenarienne, sacralise ce corps en voie de disparition:

ces paysans acharnés sur le corps de Kostis comme des frelons sur un fruit  
gluant de miel. (VA 1195).

<sup>70</sup> A côté de l'article plus ancien des FARREL, *Title as image: Marguerite Yourcenar's 'Le chef rouge'/la veuve Aphrodissia*, «Romance Review», 74, 1983, pp. 233-244, qui traite spécifiquement de la structuration des images, citons aussi l'analyse textuelle de M. DELCROIX, *Marguerite Yourcenar, La Veuve Aphrodissia. Analyse textuelle et analyse du récit*, «Marche romane», 35, 1985, pp. 53-72, qui n'ignore point cet aspect de la nouvelle.

C'est bien Aphrodisia qui construit cette image, intensément charnelle, utilisant le miel, nourriture divine et humaine, liée à la simplicité de la vie champêtre, que l'auteur a souvent mis en rapport avec les images de l'amour, et de la sacralisation du geste amoureux<sup>71</sup>. La sacralisation du corps de Kostis n'est qu'effleurée dans cet apparentement de la jouissance amoureuse aux allèchements du palais. Mais elle s'amorce, dans cette métaphore de femme gourmande pour qui le corps est fruit, par l'espèce de jubilation à rebours qui glorifie encore l'abondance du suc nourricier à travers l'intolérable image saturée de sang. Gourmande, et proche de la terre grecque et de ses fruits, telle était déjà la veuve du pape au temps du bonheur: ne regrettant en lui, «au plat de sa joie», que «le piment d'un spectateur.» (VA 1196).

### 7.7.2 Le sang cosmique

C'est peut-être un simple hasard, mais il est assez significatif, du point de vue de la source du texte, que, dans la nouvelle, les deux couleurs dominantes, du moins les couleurs liées aux deux protagonistes, soient le rouge et le noir, comme si l'auteur avait voulu inscrire dans la couleur de ses symboles sa source littéraire.

La veuve est noire comme toutes les veuves, comme toutes les femmes de ces pays arriérés<sup>72</sup>. Elle est marquée par les valeurs de mort qu'implique son veuvage. Son amant, lui, est lié au rouge à cause de ses cheveux et, «surtout» (VA 1193), de sa veste rouge qui fait qu'on le distingue lors de ses incursions. Mais cette marque extérieure de distinction disparaît après sa capture: «Un paysan avide lui avait enlevé son gilet [...]; il était quasi nu.» (VA 1197). De même est effacée, dans la suite du texte, la rousseur de sa tête, puisque, après sa mort, non seulement on ne cite plus ces cheveux, mais on parle plutôt de la pâleur naturelle de son visage<sup>73</sup> qui décolore aussi le souvenir du visage de Kostis vivant. Reste sa conscience, chargée «d'une bonne quantité de sang versé» (VA 1193), pour justifier l'appellation initiale: l'auteur n'en parle qu'en passant, comme un détail parmi d'autres et sa valeur de lieu commun n'est pas déplacée à l'intérieur de cette rhétorique de la métaphorisation abstraite et de l'atténuation qui caractérise la description de ses gestes criminels<sup>74</sup>. Mais la discrétion de la

<sup>71</sup> Une variante significative nous informe sur la conscience de l'auteur à cet égard: les langues empoisonnées des femmes médisantes sont comparées à des «dards de guêpes» (VA 1195) et non, comme en 1938, à des «dards d'abeilles» (NOR 171), comme si ces productrices de miel ne pouvaient pas fonctionner pour exprimer un jugement négatif.

<sup>72</sup> Voir aussi comment l'image dont l'apostrophe le fermier Basile: «espèce de taupe noire» (VA 1200), ajoute au noir des vêtements celui des galeries souterraines, labyrinthe ou «caverne dont elle seule avait le secret» et où elle pense un moment enfouir la tête de Kostis (VA 1199). Tout cela redouble la fatalité de cette Aphrodite deux fois veuve. Ce Basile, agreste incarnation de la mort, porteur de la serpe à défaut de la faux (VA 1200), reviendra une deuxième fois sous la plume de Yourcenar, dans *Le Mystère d'Alceste*.

<sup>73</sup> «il avait toujours été naturellement très pâle» (VA 1199).

<sup>74</sup> «ses méfaits s'étaient longtemps bornés à [...]»; «une douzaine de moutons maigres»; «il était de ceux qui préfèrent à tout la saveur de l'air libre et de la nourriture volée»; «deux ou trois meurtres de droit commun avaient mis sur le pied de guerre les paysans» (VA 1193): dans ce dernier exemple, l'atténuation obtenue par le vague du nombre, qui tend à réduire les meurtres à des faits peu importants, est soulignée ultérieurement par comparaison avec l'expression «avaient mis sur le pied de guerre» qui traduit ce que la réaction des paysans a d'excessif. L'ironie aussi est utilisée dans le même but: «sous peine de s'exposer à diverses variétés de morts subites» (ibid.). On constate une dédramatisation de ces actes.



trace ne la rend que plus tenace, bien qu'elle ne soit reconnue que rétrospectivement. En effet c'est le sang qui devient la marque indélébile du personnage, et c'est elle qui permet à Kostis d'acquérir une stature mythique. Ce sang dans sa conscience a évidemment une valeur métaphorique où il serait restrictif de ne voir que le sang de ses victimes. Certes il est d'abord cela, mais le texte construit ensuite autour de lui un réseau qui l'élève au niveau de son correspondant cosmique: le sang du soleil couchant dans le noir de la nuit. Ces deux couleurs qui teintent le début du texte sont évoquées ensemble en clôture, dans cette métaphore de dissimulation qui fait de Kostis «une pastèque rouge avec des grains noirs au fond» (VA 1200), comme dans la chute de la veuve «dans l'abîme et dans le soir, emportant avec elle la tête barbouillée de sang.» (VA 1201).

En somme le rouge et le noir sont plus qu'une évocation discrète de l'antécédent littéraire du texte: coloration des personnages au moment où éclate le drame de la mort, ces couleurs constituent la composante homogène dans le passage du plan humain au plan cosmique, la pastèque opérant sur une échelle réduite le même genre d'analogie, puisque sa nature de fruit rappelle les gourmandises amoureuses d'Aphrodissia en même temps que son volume et ses arrondis prédisposent à la démesure mythique de la rondeur solaire.

L'image mythique a été préparée depuis longtemps: au moment des combats entre les paysans et Kostis, il est une similitude qui dit avant tout l'angoisse de la veuve craignant que le sang ne coule dans ces combats:

le soleil semblait se lever et se coucher dans le sang (VA 1197);

mais ce sang qui teinte le crépuscule et l'aurore, pour être l'expression d'une inquiétude, ne s'insère pas moins dans cette isotopie de la forme ronde qui saigne. Près de la fin, quand la veuve s'est élancée sur le sentier, le soleil a emprunté au sang davantage que sa couleur:

la pente devenait de plus en plus rude, le sentier de plus en plus glissant, comme si le sang du soleil, prêt à se coucher, en avait poissé les pierres. (VA 1200)

Et c'est bien ce saignement du soleil qui permet son assimilation à Kostis. Car l'isotopie du sang lié au bandit a été soigneusement construite tout au long du texte, et ici elle s'étend au soleil, comme s'il était naturel que le soleil saignât: désormais, le rouge devient, en toute occasion, synonyme de sang. La mythification finale du personnage discrètement préparée par les analogismes liés à la rondeur et au sang, semble pourtant se dérober à la fin, où les mots ne disent plus que la plongée de la veuve «dans l'abîme et dans le soir» avec «la tête barbouillée de sang» de son amant (VA 1201). Est-ce à dire que le sordide finit par l'emporter sur le mythique ou bien qu'on peut déceler une dimension mythique dans le sordide?

### 7.7.3 Les images cosmiques: rapetissement, croissance

En effet, l'assimilation soleil-Kostis, sous-jacente seulement à la fin de la nouvelle, est préparée par toute une série d'images qui créent un rapport de correspondance étroit entre le macrocosme et le microcosme. Le premier exemple se trouve déjà dans l'évocation de la

naissance de l'amour entre la veuve et le brigand; la conjonction «et» qui, disséminée à intervalles réguliers, rend le passage hautement lyrique, le polysyndète traduisant les ondes de bonheur du souvenir:

et le jupon jaune qu'elle portait en ce temps-là, et qu'ils avaient étendu sur eux  
en guise de couverture, et ç'avait été comme s'ils avaient couché sous un  
lambeau de soleil; (VA 1195).

Comparée au soleil, la jupe qui leur sert de couverture est bien plus qu'un vêtement, même si ce soleil, réduit en lambeaux, participe à son tour de l'atmosphère négligée de la nouvelle<sup>75</sup>. L'effet de dilatation auquel l'analogisme soumet la jupe est néanmoins indéniable, car pour celle qui se souvient de cet amour, il ne s'agit que de le valoriser à l'infini. En revanche, comme on pouvait s'y attendre, tout ce qui ne le concerne pas est infiniment rapetissé, même si le geste est présenté comme un désir irréalisable:

Ah! si l'on avait pu, d'un simple coup de torchon, balayer tout ce village  
(*Ibid.*).

Pour une jupe qui semble un lambeau de soleil, un village qu'on peut effacer de la main. Et encore, lorsque le soleil se fait de plus en plus brûlant, le «monticule bossué» des «couronnes de fer-blanc» «lui rappel[le] brusquement le ventre adipeux du vieillard» (VA 1198), le pope se confondant avec le tumulus de sa tombe. En somme on a l'impression que la veuve ne distingue plus bien les choses: dans la description du cimetière, «lieu isolé où ne poussaient que des tombes» (VA 1198) on lit le regret de l'infertilité et, en même temps, par négation, l'image d'un verger, d'un potager. Lorsqu'elle s'est désormais emparée de la tête de Kostis les assises du monde sont déplacées:

les forêts tapissant la terre faisaient de loin l'effet de mousses minuscules.  
Tout au fond, on apercevait la mer entre deux lèvres de la montagne (VA  
1200).

À la similitude qui est censée exprimer l'effet de la distance, suit une métaphore qui anthropomorphise la terre, comme si on voulait la réduire aux dimensions d'une tête<sup>76</sup>.

#### 7.7.4 Mort et vie

À côté de ce bouleversement des dimensions qui est un aspect complémentaire à l'identification entre Kostis et le soleil, il y a quelque chose d'autre qui permet vraiment d'assimiler cette plongée au coucher du soleil, et de faire du coucher du soleil-sépulture de l'homme la promesse d'une renaissance à la vie. C'est d'abord la déréalisation de ce qui ne

<sup>75</sup> Il faut remarquer, à ce propos, la fréquence des termes appartenant au champs sémantique du déchirement, tels le «lambeau» qu'on vient de citer, ou encore «le bruit de soie qu'on déchire» (VA 1199) que fait la tête de Kostis enlevé de la fourche; et enfin les «paroles déchiquetées par le vent» (VA 1200) prononcées par le vieux Basile avertissant Aphrodisia du danger.

<sup>76</sup> On ne saurait séparer la fonction de cette image de celles qu'on a analysées dans le début du «Sourire de Marko», où la dimension mythique était introduite par un changement radical de perspective.

touche pas à Kostis: par exemple le vieux pope que ses attitudes de marionnette font rejeter à l'extérieur d'une réalité où Kostis est jugé «plus nécessaire que le pain et l'eau» (VA 1195):

ce vieillard crédule et vain [...] s'était laissé duper, puis terroriser, avec l'exagération comique d'un de ces jaloux qui font rire sur l'écran des montreurs d'ombres: il avait ajouté un élément de farce au drame de son amour. (VA 1196).

Réduit à un rôle comique, le pope n'a même pas le privilège d'une caractérisation individuelle: il n'est qu'un type parmi tant d'autres, il s'assimile à un type scénique, d'autant plus évanescent qu'il s'agit d'un théâtre d'ombres. Il se fond dans une masse inexistante, pas plus réel que le vieux Basile, lequel se confond dans le paysage agreste pour sa ressemblance avec un «épouvantail» (VA 1200). Dans les deux cas, la mort elle-même perd sa réalité au contact de ces fantoches.

De même, le fossoyeur s'ensevelit dans un silence dont le ridicule propre à la surdité contamine aussi les morts: il «était sourd comme un mort» (VA 1198), mais le parallélisme rebondit sur le fossoyeur qui d'ensevelisseur devient enseveli. De même, encore, le «lieu isolé où ne poussaient que des tombes» (*Ibid.*) compromet la croissance végétale dans les boursoufflures du macabre, et Aphrodisia, qui «ne se plaignait pas d'[y] vivre» y compromet la vie dans la mort. Il n'est pas jusqu'aux caresses des amants qui, à se poursuivre si près de la tombe du vieillard, «à la barbe du fantôme», n'en reçoivent une touche funèbre. C'est comme si elle se rendait compte d'avoir inscrit ce destin dans les lieux qu'ils étaient obligés de privilégier, parce que loin des regards indiscrets. Mais la métaphore végétale dénonce aussi, en même temps que le continuel renouvellement de la mort, une foi constante dans la vie qui renaît de la mort elle-même.

Pour Aphrodisia, le rôle de pleureuse comme celui de parturiente monstrueuse (la silhouette de la femme enceinte se dessine en filigrane dans l'image de la veuve serrant la tête de son amant contre son ventre) s'oublie dans cet élan de la fuite vécu comme un leurre d'évasion. Déjà, assise dans le champ de Basile, dodelinant la tête de Kostis, «elle caressait ce débris en lui assurant qu'ils étaient sauvés» (VA 1200). C'est une vision différente de la parturition sanglante qui caractérise tant de textes yourcenariens: Aphrodisia refuse la maternité réelle<sup>77</sup> pour assurer la survie de son amant.

Surissement *in extremis* du mythe? Oui, dans un sens, puisque ce n'est que dans les dernières lignes qu'on comprend le sens de cette chute d'Aphrodisia. Mais son dévoilement final est contredit par la persistance du sordide: le mot «barbouillé» («tête barbouillée de sang») est un des plus injurieux qui aient été employés pour décrire le reste macabre, et c'est le dernier. Et pourtant la relation est virtuellement présente entre Kostis et le soleil, comme, d'ailleurs, entre Aphrodisia et la mer, mais c'est une possibilité de l'histoire que le texte s'interdit d'exploiter ouvertement et que l'interprétation appelle dans son désir d'aller au-delà de la lettre, horrible, du texte. Cette façon de nous rendre témoins de la naissance d'un mythe le saisit au labyrinthe du sordide, matière informe et monstrueuse, soleil mais aussi amant déconfit, enfant dénaturé d'une part, et de l'autre déesse de cimetière, Aphrodite fossoyeuse, mère sanglante.

<sup>77</sup> La suppression de leur enfant, dont la comparaison avec un chaton ne sert qu'à souligner la faiblesse, la fragilité, n'est pas accomplie avec cruauté; c'est simplement un acte inévitable: «il avait fallu l'étouffer» (VA 1197).

### 7.8 Kâli décapitée

Cette nouvelle, qui ouvrait le recueil de 1938, a été inspirée par un mythe indien que Marguerite Yourcenar s'approprie, en le transfigurant pour lui imposer une symbolique et une signification plus personnelles. Il n'est pas nécessaire de rappeler ici le mythe de Kâli que d'autres ont commenté dès 1987<sup>78</sup>, d'autant plus qu'il présente des différences essentielles avec la présente nouvelle. Qu'il soit suffisant de mentionner la dissemblance la plus importante avec le mythe indien, à savoir la présence dans celui-ci d'une figure masculine inspiratrice de lubricité comme cause du châtiment de la décapitation. Chez Yourcenar, au contraire, Kâli n'est victime que de dieux jaloux de sa perfection. Regrettant leur action, ces dieux s'efforcent de reconstituer le corps partagé de Kâli: sa tête est jointe à un corps de prostituée, et la déesse comprend alors la valeur de sa perfection perdue, mais surtout elle devient un symbole de la condition humaine, mélange incongru de divinité et d'abjection. La nouvelle semble reprendre le sens général des mythes en *Feux*: la nécessité de ce passage par l'abîme pour remonter à la surface, pour accepter la vie telle qu'elle est<sup>79</sup>. «Kâli décapitée» - *mutatis mutandis* - donne forme à cet abîme, vu ici en tant qu'abjection charnelle.

Or, le choix des analogismes de la nouvelle laisse entrevoir une constante de la vision du monde de l'auteur, et en dit beaucoup plus que la narration en elle-même.

#### 7.8.1 La perfection de Kâli

Je choisirai comme point de départ le début chronologique de l'action, qui ne coïncide pas avec le commencement de la nouvelle. Celle-ci, divisée en cinq segments, commence *in medias res*, une fois Kâli décapitée; tandis que le deuxième segment raconte rétrospectivement la cause et le fait même de la décapitation. Cet ordre de présentation des événements a une fonction précise que les analogismes se chargent de rendre évidente.

Au début de l'histoire racontée, la pierre précieuse scellait la forme du mythe d'une manière qui aurait pu paraître définitive si le préambule n'avait déjà fait voir la déesse déçue. Elle était figée dans sa perfection même, «trôna[nt] au ciel d'Indra comme à l'intérieur d'un saphir; les diamants du matin scintill[ant] dans son regard» (KD 1203). Toutefois, cette perfection qu'elle tirait de la pierre ne la soustrayait pas au temps qui prenait alors le rythme d'un cœur qui bat, et ce cœur étendait son mouvement à tout l'univers<sup>80</sup>:

<sup>78</sup> Voir D. FIGUEIRA, *The indian myth of the transposed heads in the work of Thomas Mann and Marguerite Yourcenar*, «Rivista di letteratura moderna e comparata», 1987, pp.161-173.

<sup>79</sup> On avait attribué la nécessité psychologique de cette plongée verticale aux épisodes de la vie de l'auteur en ces années: *Feux*, comme on le sait, est le produit d'une crise passionnelle. La date de rédaction de cette nouvelle (1928, *La Revue Européenne*) ôte à ce thème sa nécessité biographique et l'élargit à la mesure d'une conviction personnelle, ou plutôt d'une perspective sur l'existence.

<sup>80</sup> Dans la mythologie indienne, Kâli représente la puissance du temps destructeur. Voir M. ELIADE, *Images et Symboles*, cit., p. 83.

L'univers se contractait ou se dilatait selon les battements de son cœur (KD 1203)<sup>81</sup>.

Mais cette perfection, qui conditionne le temps en imposant son rythme au macrocosme, a son défaut: la parfaite ignore sa perfection, la pure sa pureté<sup>82</sup>. Pour Yourcenar la perfection ne peut pas être telle si l'on n'en a conscience, et cette conscience n'est donnée qu'à l'expérience de la perfection et à son dépassement: voilà le passage par l'abîme nécessaire: «ô Imparfaite - dit le Sage à Kâli - grâce à qui la perfection prend conscience d'elle-même» (KD 1206).

Mais l'image que le récit impose est autre: tout d'abord, Kâli est un «ménuphar de la perfection»<sup>83</sup>, «parfaite comme une fleur» (KD 1203), «pure comme le jour» (*Ibid.*). Le ménuphar est une plante de la famille des nymphéacées semblable au lotus, mais à la différence de ce dernier<sup>84</sup>, la culture indienne ne lui attribue aucune valeur symbolique. Pour symboliser la perfection de Kâli, Yourcenar a donc choisi celle des deux fleurs qui ne dit pas la pureté par tradition mythique, différant l'expression de cette perfection jusqu'à après la chute. C'est alors qu'apparaît la fleur consacrée: «dans un marécage, la tête de Kâli ondoyait comme un lotus et ses longs cheveux noirs nageaient autour d'elle comme des racines flottantes.» (KD 1204). La décapitation<sup>85</sup> l'a plongée dans les abîmes de l'existence, mais sa comparaison avec un lotus annonce en quelque sorte le recouvrement futur de la pureté perdue. La valeur qu'on attribue à cette fleur dans la culture indienne justifie son apparition ici, dans la première phase de la régénération, ce qui n'empêche pas que, pour Yourcenar, ce sont probablement sa forme et sa situation qui acquièrent une valeur emblématique plus claire: la rondeur qui flotte sur l'eau<sup>86</sup>. La même image avait été appliquée à l'empereur de la première nouvelle, dont la tête «flottait comme un lotus» (WF 1148), au moment crucial où le peintre et son disciple partaient pour l'infini. Autant dire que, dans l'œuvre de Yourcenar, la tête-lotus<sup>87</sup> fonctionne comme une bouée sur la mer: signal de quelque chose d'autre qui ne s'offre pas immédiatement à la vue. Si cette interprétation, somme toute assez banale, peut ne pas être valable pour toutes les occurrences de l'image, elle semble justifiée en ce cas, où le repérage de la tête de la déesse est le début de son aventure humaine. Ménuphar ou lotus, la tête flottante a sa persistance elle aussi: la fragilité de la fleur est conscience sur l'abîme.

Comme on va le voir, ce sont ces trois réseaux d'analogismes le végétal, le cosmique et le minéral, que le texte va utiliser pour décrire l'évolution de la déesse.

<sup>81</sup> Cette image m'incite à évoquer ici le mythe d'Antigone tel que Yourcenar le récrit dans *Feux*, où le battement du cœur de la pendue traversait la pierre, niant ainsi sa dureté, son immobilité. Dans Kâli, la pierre est saphir, brillante en sa préciosité, et il n'est pas question d'immobilité mortelle pour cette déesse dont la perfection s'inscrit au niveau de l'imaginaire.

<sup>82</sup> Limite suprême ce manque de conscience de soi, qui évoque le poème «Les charités d'Alcippe» dans le recueil poétique qui porte le même titre: «Les dieux grecs lamentaient leur beauté toujours vaine, [...] La douleur d'exister sans l'avoir jamais su.» (*Les Charités d'Alcippe*, Paris, Gallimard, 1984, p.9).

<sup>83</sup> Par deux fois, son nom est accompagné de cette apposition (KD 1203; 1204).

<sup>84</sup> Voir J.CHEVALIER A. GHEERBRANT, op. cit., où le lotus, fleur parfaite qui croît sur les eaux stagnantes et fangeuses, est dit symbole de la pureté.

<sup>85</sup> La séparation de la tête du corps est accomplie par l'éclair qui, dans la culture indienne aussi bien que la grecque et la chrétienne, symbolise l'illumination spirituelle. Voir Mircea ELIADE, op. cit., p. 97.

<sup>86</sup> Voir, à ce propos, M. DELCROIX, *Les Nouvelles Orientales, construction d'un recueil*, cit., surtout pp. 68-71.

<sup>87</sup> Image qui n'est pas sans rappeler même le paquebot-méduse du «Sourire de Marko» ou le parasol-orange flottant sur la mer du «Lait de la mort».

### 7.8.2 L'évolution de Kâli

L'évolution de Kâli se devine dès les premiers analogismes de la nouvelle. Cette première partie du texte caractérise l'état de Kâli après sa reconstitution mal avisée et les oxymores traduisent en elle cette coïncidence des contraires dont elle est l'amalgame<sup>88</sup>. Mais surtout, son nouvel état la rend dépositaire d'une force d'expansion, d'une promesse de futur que suggèrent les analogismes cosmiques:

Elle a des épaules rondes comme le lever de la lune d'automne (KD 1202);

Le visage de Kâli, éternellement mouillé de larmes, est pâle et couvert de rosée comme la face inquiète du matin. (*Ibid.*).

Ces analogismes cosmiques alternent avec des images végétales qui disent la même promesse d'avenir, à part la toute première: «Sa taille est si fine que les poètes qui la chantent la comparent au bananier» (*Ibid.*). Symbole indien de la fragilité à cause de son tronc qui disparaît après la fructification, cette image exprime quelque chose de plus qu'une simple caractéristique du corps, et est en même temps davantage qu'une simple expression de couleur locale: c'est la tension de ce corps vers l'anéantissement. Pleins eux-aussi d'une tension qui semble sur le point d'exploser, les analogismes de la même page ne comportent pas pour autant ce même sème d'anéantissement:

ses seins gonflés comme des bourgeons près d'éclorre; [...] et ses pieds dansants sont comme de jeunes pousses. (*Ibid.*).

On se souvient qu'au début, c'était la pierre précieuse qui symbolisait la perfection de son regard, aussi bien que le ciel où elle se trouvait. Maintenant, son regard et son ciel sont unis par des analogismes qui expriment la couleur et l'apparente plénitude de sa beauté en ayant recours à des métaux précieux<sup>89</sup>:

Elle se mire tour à tour dans le bronze de la nuit, dans l'argent de l'aurore, dans le cuivre du crépuscule et, dans l'or de midi, elle se contemple. (KD 1202).

Métaphores qui ne sont pas sans souligner la dimension cosmique de la déesse, puisqu'elles s'appliquent au cycle des jours et des nuits. Vues comme miroirs, les couleurs évoquées rejoignent les thèmes de l'identité et du temps, des thèmes qui sont au centre du recueil.

---

<sup>88</sup> Ainsi, elle est qualifiée d'«horrible et belle» (KD 1202), son visage est couvert «d'une croûte d'astres» (*Ibid.*) et elle va «à la recherche des mêmes délices mornes» (KD 1203). Son ubiquité même, pour être une caractéristique divine, ne dénonce pas moins son attraction vers les contraires: «On la rencontre simultanément au nord et au sud, et à la fois dans les lieux saints et dans les marchés.» (KD 1202). Coïncidence des contraires qui se concentre dans son visage: «Sa bouche est chaude comme la vie; ses yeux profonds comme la mort.» (*Ibid.*).

<sup>89</sup> Que la pierre et le métal soient fondamentalement assimilables d'un point de vue symbolique c'est ce que pense aussi G. BACHELARD, *La terre et les rêveries de la volonté*, cit.

### 7.8.3 Le passage par l'abîme

L'abîme de Kâli est une expression de son état de déchéance: abîme bestial qui lui vaut la comparaison avec «le rat des égouts» ou «la belette des champs» (KD 1204); condition immonde qui marque l'évocation analogique de ses victimes comme une manière détournée de dire son abjection:

Elle vola les cœurs comme un lambeau d'entrailles aux étals des tripiers  
(*Ibid.*).

Parmi ces images qui veulent inspirer le dégoût, sensation que Kâli elle-même éprouve pour ce corps inacceptable, l'une se différencie, totalement étrangère aux champs sémantiques somme toute homogènes qu'on a examinés jusqu'ici:

les fortunes liquéfiées poissaient ses mains comme des rayons de miel. (*Ibid.*).

Pour dire la souillure de l'argent, le miel, traditionnellement lié au divin, est ici - comme pour le corps de Kostis transformé en appas - retenu pour sa viscosité. La suite de la phrase enchaîne sur une autre opération avilissante, concernant cette fois la partie la plus noble de notre être: le cœur, réduit à être un morceau d'entrailles<sup>90</sup>.

Mais l'abîme s'exprime aussi, pour Kâli, par la négation de sa nature féminine: lorsqu'elle en arrive à se nourrir d'hommes, répondant à un instinct animal qui la fait rivaliser avec les fauves<sup>91</sup>, elle est comparée à la mante religieuse qui dévore ses partenaires après l'accouplement, ou à «une laie qui se retourne sur sa portée» (KD 1205) lorsqu'elle se repaît de ses enfants. Féminité et maternité meurtrières qui la conduisent au point le plus profond de son abjection. Là se dessine à contre-jour le visage inquiétant de la déesse, en qui s'anéantissent les distinctions d'une morale issue de la raison humaine.

### 7.8.4 Coïncidence des contraires

Force était pour cette déesse qui porte en elle les contraires d'arriver au point où la mort coïncide avec la naissance. L'image est récurrente, voire obsédante dans la production yourcenarienne et elle se manifeste ici à propos du «grand repos définitif» (KD 1205) qui est décrit comme l'«âge où Tout se résorbe en Rien, comme si ce pur néant qu'elle venait de concevoir tressaillait en elle à la façon d'un futur enfant.» (*Ibid.*). C'est de cette mort symbolique que peut naître la perfection de «ce qui est sans forme» et qui, pour cette raison même, ne peut être assimilé qu'aux «ombres, [qu'aux] fantômes sans consistance» (KD 1206): évanescence finale de celle dont le corps ou le regard avaient la dureté du diamant. Mais, pour

<sup>90</sup> Que les entrailles puissent être employées aussi au figuré comme synonyme de cœur ne change rien à la question, puisqu'ici le terme est pris au sens propre.

<sup>91</sup> «sa bouche craquait des ossements comme la gueule des lionnes» (KD 1205).

que la consistance adamantine ne soit pas non plus exclue de cette nouvelle totalité de Kâli, le sage trace une ligne de continuité entre son «corps de diamant» et son «corps de boue et de chair» (*Ibid.*).

Bien plus tard dans l'œuvre, la fin de Nathanaël, confondu avec la création elle-même dont il tire sa propre éternité, va mettre une sourdine aux images, presque absentes des dernières pages du roman réécrit en 1982. Ici, au contraire, l'auteur laisse encore un grand espace à son imagination analogique, comme si son écriture avait besoin de référents concrets pour donner corps à ses visions. Visions où la divinité est perçue au-delà du bien et du mal, loin des règles autour desquelles les hommes ont organisé leur morale.



### 7.9 *La fin de Marko Kraliévitich*

Trois pages et demie pour cette nouvelle qui raconte la fin ignominieuse du héros slave qu'on a vu jadis insensible aux pires tortures mais pas aux promesses de sensualité d'une danseuse. Il est confronté ici à un petit vieux contre lequel sa puissance physique ne peut rien.

Comme «Le Sourire de Marko», «Le Lait de la mort» et «L'Homme qui a aimé les Néréides», cette nouvelle est introduite par un narrateur intradiégétique. Sans que ce fait puisse être un élément d'unité du recueil, il faut noter que le témoignage devient plus direct: cette fois la nouvelle est racontée par quelqu'un qui a assisté directement à l'étrange événement; mais plus la source se rapproche, plus la narration se condense, tend à devenir essentielle, car c'est le propre des récits relatés de s'allonger à chaque redite. Qu'il vise à l'indispensable, à la nudité du fait, c'est ce que prouve aussi l'exigüité des analogismes: ils ne sont que trois et ce nombre surprend dans une prose normalement riche de résonances symboliques. Mais, à la réflexion, et surtout en comparant cette nouvelle avec la deuxième du recueil, qui lui fait pendant, tout comme la «Tristesse de Cornélius Berg» appelle naturellement la confrontation avec la nouvelle de Wang-Fô, on imagine aisément la raison de ce choix. Dans «Le sourire de Marko», les images initiales contribuaient à esquisser l'atmosphère de fantastique, à situer le lecteur dans ce monde à part où le mythe investit les contours du réel. La force surhumaine de Marko, qui était son trait le plus marquant, était assimilée aux puissances de la nature et donc admise comme possible. Dans «La fin de Marko Kraliévitich», au contraire, aucune image: et on aurait envie de dire que cela est dû au fait que l'épisode se déroule dans la plus totale normalité, dès l'introduction qui se termine par «Enfin, c'était comme tous les jours.» (FMK 1208). La situation dans laquelle le récit a lieu participe de l'atmosphère dans laquelle l'histoire s'est passée: même les cloches qui sonnent plus haut que d'habitude n'arrivent pas à déranger la tranquille routine d'un jour quelconque. Reste que, ce qui est présenté comme normal, ou plutôt récurrent dans la neuvième nouvelle, a en soi quelque chose d'exceptionnel: les jours normaux de Marko auraient été sans doute des jours spéciaux pour n'importe quel autre<sup>92</sup>.

La pierre est le champ sémantique qui caractérise deux de ces parcimonieux analogismes; pierre qui est liée à la mort, comme cela arrive souvent chez Yourcenar, où l'immobilité représente le contraire de la vie. Et c'est justement cette connotation qui caractérise le «petit vieux de pierre» (FMK 1209) qui est, faut-il le dire, une représentation allégorique de la mort. C'est un paradoxe voulu, néanmoins, que ce vieillard ne soit pas ébranlé par les coups de poing de Marko pourtant universellement reconnus comme invincibles<sup>93</sup>: d'un côté, sa dureté de pierre est confirmée par le fait qu'il ne se laisse pas

<sup>92</sup> Dans «Le Sourire de Marko», c'était plutôt le contraire: les analogismes dessinaient une atmosphère hors du commun qu'au fil de la lecture, on ne ressentait pas comme telle.

<sup>93</sup> Ce combat n'est pas sans rappeler la lutte de Jacob avec l'Ange (Genèse 32,24), dont il était déjà question dans *Feux* (FX 1091-1092): il importe de remarquer que l'épisode évangélique, comme sa reprise dans *Feux*, voit triompher Jacob, alors qu'ici, le transcendant redevient synonyme de tout-puissant.

bousculer par la brutalité de son adversaire; de l'autre, ses mouvements calmes<sup>94</sup>, sa légèreté, son aspect fragile contredisent cette similitude qui est aussitôt niée, comme pour mettre en évidence, par contraste, la lourdeur de celui qui devient pierre:

Tout à coup, il trébucha et tomba comme une masse. (FMK 1209).

La fureur de Marko, ses mouvements énergiques, la puissance de ses coups de poing, qui s'opposent à l'inaction du vieillard, ne l'empêcheront pas de finir immobilisé, ni le petit vieux de s'en aller comme il était venu. Ce vieillard traverse la vie avec une aisance qui en nie la consistance, l'opacité physiques.

Dans «Le sourire de Marko», le merveilleux était admissible, prévu, parce que préparé par les analogismes. Dans «La fin de Marko Kraliévitich», au contraire, l'exigüité des analogismes laisse cet univers dans la réalité quotidienne. Dès lors le surnaturel y bouleverse l'ordre des choses, il apparaît comme un viol des lois du monde réel, une négation de la cohérence d'un monde construit sur l'extraordinaire force physique de Marko. D'où la contradiction qui concerne la figure du vieillard:

il avait plus que jamais l'air d'un mendiant, mais d'un mendiant qui ne demande rien. (FMK 1210).

Plutôt qu'unir les contraires, l'étrange personnage en constitue le dépassement, et sa suggestivité, qui fait éclater l'imprévu et le merveilleux dans la réalité, reçoit les coups de tympanon des allitérations des dentales et des nasales.

Mais la composante fantastique de cette nouvelle reste pauvre par rapport au «Sourire de Marko». L'impassibilité du petit vieux sous les coups du héros et la facilité de sa victoire rejoignent la dure loi naturelle: arrive-t-il jamais, sinon dans le mythe<sup>95</sup>, que la mort doive combattre pour emporter ceux qui sont destinés à la suivre? En somme, par le biais du paradoxal, la nouvelle semble tout ramener à la normalité, où la mort surprend toujours, mais où il aurait été encore plus surprenant que Marko réussît à l'abattre. Cela aurait été de l'ordre du mythique, alors qu'à ce point du recueil on a presque atteint son épuisement.

---

<sup>94</sup> Il dodeline la tête, puis se lève avec calme. Difficile d'imaginer qu'il soit pressé d'obéir à l'ordre de Marko (FMK 1209).

<sup>95</sup> Et notamment dans l'histoire d'Alceste que Yourcenar mise en scène dans *Le mystère d'Alceste*.

### 7.10 La tristesse de Cornélius Berg

Les *Nouvelles Orientales* s'ouvrent sur l'exaltation de l'artiste qui touche à l'infini par son œuvre. C'est encore un peintre qui les clôt. Mais, frappé de stérilité, ce peintre ne sait plus qu'admirer la beauté des choses, en évitant soigneusement les hommes. On est vraiment à l'autre bout du recueil, où, au tableau qui palpète de vie répond un monde liquéfié; au mythe qui se crée, un autre qui s'évapore. Abstraction faite de la différence de localisation géographique, on dirait que l'aventure de Cornélius Berg s'épuise où commençait celle de Wang-Fô.

La plupart des analogismes de la nouvelle appartiennent au champ sémantique de l'eau. L'eau du paysage hollandais est lente, triste, monotone; on a même l'impression qu'elle imprègne ce paysage presque immergé, là où un système entrecroisé de redondances sonores confère une cohérence formelle à cet ensemble descriptif:

la pluie lavait humblement les vitres (TCB 1212).

Mais le fait de style le plus marquant est l'attribution d'une vertu humaine, d'une humilité de servante, à un phénomène physique. À la limite, la présence de l'eau, personnifiée, mais en même temps si constante et si peu digne de remarque, est tellement réelle qu'on n'a même pas besoin d'utiliser des analogismes, et dans ce manque aussi se lit l'évaporation du merveilleux mythique ou légendaire. Le fait que l'eau soit la caractéristique principale du paysage nordique permet de la percevoir, par une relation métonymique, à l'intérieur même des choses:

L'élément humide enflait sous forme de sève la sphère grumeleuse de l'orange  
(*Ibid.*);

ses doigts gourds [...] renonçaient à reproduire sur la toile cette double coulée  
humide et lumineuse imprégnant les choses et embuant le ciel. (*Ibid.*)<sup>96</sup>.

Boursoufflure liquide qui s'étend aussi au peintre, assimilant le mal de son esprit à sa vision du monde:

Ce vieillard, que la misère semblait gonfler, paraissait atteint d'une hydropisie  
du cœur. (*Ibid.*).

Comme l'indique son nom, l'hydropisie est une infiltration de liquide entre les parois du cœur, qui est de plus en plus comprimé: ce qui fait la plénitude du fruit cause aussi la maladie de l'homme, comme si la santé de la nature impliquait la déchéance humaine<sup>97</sup>. Mais il importe

<sup>96</sup> Le repli sur soi devient plus radical dans la version définitive; en 1938, cette image était sensiblement différente: «Cornélius, incapable désormais d'aucun chef-d'œuvre, pensait au bonheur de verser sur la toile cette âme humide et lumineuse des choses, double caresse coulant du ciel.» (NOR 189). La bienveillance du Créateur n'atteint plus le peintre.

<sup>97</sup> Dans «Comment Wang-Fô fut sauvé» aussi il est question d'une orange, mais cette orange à laquelle on compare les couleurs de la maison de Ling est «prête à pourrir» (WF 1140). La relation entre l'homme et la

surtout de remarquer l'assimilation du peintre à l'univers, assimilation douloureuse qui se paie au prix de la stérilité.

Dans cette nouvelle, les fleurs, intensément fragiles, se substituent efficacement aux femmes, comme le prouve le geste de la seule personne avec laquelle Cornélius Berg s'entend: le syndic «prenait un pot sur ses genoux et, tenant la tige entre deux doigts, *comme par la taille*, faisait, sans mot dire, admirer la délicate merveille» (TCB 1213; je souligne)<sup>98</sup>. De même, dans les souvenirs du peintre il y a la place pour un «harem floral» (TCB 1214). Ces personnifications disent moins la nécessité de la présence humaine, que la possibilité de la remplacer dans un monde où, de toute façon, les lignes de démarcation sont assez estompées. Les synesthésies traduisent cette intime correspondance entre les choses, où une «odeur» peut être «mouillée» (TCB 1213), où «les tulipes rassemblées palpitaient et bruissaient [...] de couleurs éclatantes ou tendres» (TCB 1214).

Ce monde dont on n'aperçoit que l'ombre suscite l'émotion d'un peintre raté qui dit du Créateur:

Dieu est le peintre de l'univers. (TCB 1214).

L'expression semble mesurer l'ampleur de son échec à lui et on ne peut éviter de la mettre en relation avec les mots de quelqu'un d'autre - l'Empereur de la première nouvelle - qui ne savait admirer que l'image des choses en perdant l'intime contact que cette même image gardait avec la réalité. Pour lui, «le monde n'est qu'un amas de taches confuses jetées sur le vide par un peintre insensé» (WF 1145). Analogisme qui dit, par personne interposée, la grandeur du peintre Wang-Fô et auquel l'image de cette nouvelle semble répondre pour rétablir une hiérarchie que le mythe de l'artiste voulait effacer. S'il importe donc de mettre en évidence le fait que les *Nouvelles Orientales* n'utilisent le mythe que pour le faire déchoir<sup>99</sup>, il faut aussi noter l'ultime rétablissement des hiérarchies, de l'ordre du monde ainsi qu'on peut le voir, dût-il en coûter la réalisation personnelle de l'artiste. Cette mince trace qui ne se lit qu'au fil des analogismes, est d'une discrétion qui confine à la réticence, et risque ainsi de passer inaperçue.

Difficile, d'ailleurs, d'évaluer la justesse morale de ces deux figures d'artiste. Comparé au regard sur le monde de Cornélius Berg, l'art de Wang-Fô risque de paraître un art de cour qui tend à cacher la laideur de la vie. Le peintre hollandais, au contraire, ne croit pas à l'élévation et, dans l'humanité, il ne voit que dégradation. Mais celui qui perçoit la souillure morale ne peut la traduire en peinture, parce que, semble dire l'auteur, il n'y a que le beau qui soit digne de reproduction. Le lien entre art et monde est des plus forts. Luttant avec une réalité insatisfaisante, ce peintre raté cherche ailleurs de quoi apaiser son inquiétude, mais retombe sur l'humain, sur le quotidien qui parfois n'est que silence en noir et blanc, égayé de temps en temps par le discret bruissement «de couleurs éclatantes et tendres» (TCB 1214).

---

réalité est la même, mais dans «La tristesse de Cornélius Berg» l'auteur choisit d'en mettre en scène le versant négatif.

<sup>98</sup> Le silence de la parole, le regard s'y substituant pour dire ce qui est presque ineffable, était déjà une caractéristique des rapports entre Wang-Fô et Ling.

<sup>99</sup> M. DELCROIX, *Les Nouvelles Orientales, construction d'un recueil*, cit., à propos de la progression mythique et thématique du recueil, parle de «tendance déceptive» (p. 66). En ce qui concerne plus spécifiquement cette nouvelle, il faut remarquer que l'art ne se produit plus lorsque l'artiste est trop conscient de l'irréversible négativité de l'existence.

Il faut tout de même remarquer que Cornélius Berg, tout crispé qu'il peut paraître dans sa négativité, révèle autrement son âme d'artiste: on la retrouve, d'une part, dans ses rêves, et non pas parce qu'ils en font l'égal de Rembrandt (TCB 1212)<sup>100</sup>, mais plutôt parce qu'il y voit un monde finalement beau, même si toujours sans présence humaine; de l'autre, dans la série de synesthésies qui témoignent sa confiance dans la sensation: la sensation pure conduit au symbolisme cosmique, à la totalité du monde née de l'unité de la perception.

Dans «La tristesse de Cornélius Berg», Marguerite Yourcenar a entrepris la voie qui la conduira à Nathanaël, cette figure à peine humaine qui partage le destin des choses elles-mêmes: l'agacement du peintre à l'égard des hommes préfigure en négatif le contentement de Nathanaël dans l'île quasi déserte.

---

<sup>100</sup> Velléité de vieillard qui rappelle un peu le rêve de puissance d'Oreste, dans *Denier du rêve*.

### 7.11 Pour une tentative de synthèse

Arrivé à ce point, après avoir cerné la spécificité que les réseaux analogiques confèrent à chaque nouvelle, on constate qu'ils vont confirmer ce qui était déjà contenu dans les titres qui «tendent eux aussi à délimiter le champ de la lecture et à le diriger vers un axe privilégié»<sup>101</sup>. Mais cherchons d'abord à résumer les lignes de force autour desquelles s'ordonnent les analogismes de chaque nouvelle: dans «Comment Wang-Fô fut sauvé» les analogismes conduisent vers un monde autre qui coïncide avec le plus profond de la personne, métaphorisé par cette image du cœur qui est en même temps profondeur et pulsation vitale. «Le Sourire de Marko», nouvelle décidément moins riche que la précédente, révèle sa ligne de force en débouchant elle aussi sur un monde autre, où la grandeur mythique n'est jamais qu'une sublimation de l'humain, en l'occurrence de la force et du courage de Marko, mais aussi de son désir. «Le lait de la mort» ne manque pas, elle non plus, de mythifier l'humain: la nouvelle permet à l'amour maternel de triompher de la brutale superstition des hommes, mais surtout du poids de la pierre sur un corps fragile et, partant, de la mort elle-même, puisque la morte demeure source vitale. Dans «Le dernier amour du prince Genghi» les analogismes liés au prince racontent sa mort plus clairement que la narration elle-même, puisqu'ils révèlent en lui le travail de sapes du refus, mieux encore son incapacité de s'accorder au caractère cyclique des choses. Dans «L'Homme qui a aimé les Néréides», au contraire, le temps semble aboli dans cette Grèce contemporaine où la jonction de nature et de culture continue à dépasser la plate réalité; et la lumière, bien qu'aveuglante, entoure de son éclat cette réalité autre. Dans «Notre-Dame des hirondelles» la chapelle visitée par la grâce fait qu'un personnage d'évangile apocryphe se joigne à la fresque mythique, sans toutefois que sa théologie ne cesse de célébrer la nature à travers ses déesses mineures et ses oiseaux, même si ceux-ci contribuent à l'effacement de celles-là. Un monde plus pauvrement humain, semble s'imposer peu à peu: «La veuve Aphrodisia» n'explicite qu'à la fin la portée cosmique d'un engoutissement qui n'exclut pas le rejaillissement. Et plus encore, «Kâli décapitée» ne parfait sa divinité qu'en traversant les bas-fonds mêmes de l'humanité. La mort triomphe dans «La fin de Marko Kraliévitich», où l'instrument du merveilleux ne sert qu'au rétablissement de la condition mortelle de l'homme. La mort marche, comme, dans «Le lait de la mort», on pouvait la rencontrer en chemin; mais cette fois c'est pour immobiliser: tout est dans l'ordre, Marko mourant a déjà l'immobilité de la pierre. Enfin dans «La tristesse de Cornélius Berg» les analogismes étayent l'échec de l'artiste, ramené, pour contrebalancer la toute-puissance de Wang-Fô, à un niveau à peine humain, afin de rétablir les hiérarchies bouleversées par ce détour en Orient qui se voulait, au début, suprême dépassement des limites du monde réel.

Remarquons aussi qu'avec la progression du recueil, s'accroît la dispersion au regard de la collocation géographique (la dernière nouvelle n'a rien d'oriental, comme le remarque l'auteur elle-même) et l'écriture se fait parcimonieuse. Ce fait s'accompagne d'une transgression de toutes les cohérences: ces textes déçoivent toute attente de structure. La destruction des mythes se reflète dans l'appauvrissement du conte et le silence de la parole

---

<sup>101</sup> D. GARCIA, *Titres, ouvertures et clausules dans les Nouvelles Orientales*, «Bulletin S.I.E.Y.», 13, (juin 1994), p. 65.

coïncide, en dernière instance, avec l'incapacité de voir - et par conséquent de reproduire - le beau.

Mieux qu'un roman, un recueil de nouvelles comme celui-ci, avec sa matière organique mais ravagée de tensions, offerte à la différence, permet de relever la fonction générale de l'analogisme dans l'écriture yourcenarienne. Si les reprises textuelles tendent à faire pivoter chaque nouvelle autour d'un motif spécifique, qui enferme dans un même cercle thématique chaque espace narratif, les analogismes, de par leurs implications extratextuelles, peuvent indiquer un recoupement différent. Il est possible, alors, de faire un choix et de tenter de mettre en relation les analogismes les plus significatifs. Le fait de considérer les champs sémantiques les plus importants ne signifie pas qu'il faille privilégier les plus vastes: souvent, les plus étendus sont les plus ordinaires et répondent à des fins immédiatement microcontextuelles. Le bestiaire présent dans chaque nouvelle, par exemple, se borne à la caractérisation du personnage ou, à la limite, à la création de l'atmosphère psychologique qui l'entoure.

En revanche, un mince réseau analogique, subtil autant que discret, résume ce parcours déceptif, en se condensant autour du motif du miroir<sup>102</sup>: ce miroir qui scandait les trois moments principaux de la première nouvelle, d'abord reflet de la figure humaine, trouvait sa sublimation en s'identifiant à la peinture de Wang-Fô qui, à la fin, devenait plus pure qu'un Monde des Idées platonicien. Un lien cosmique est encore maintenu dans «Le lait de la mort», où le regard de la suprême mourante a la bienveillance d'un regard du ciel:

Ses yeux languissants s'éteignirent comme le reflet des étoiles dans une citerne sans eau (LM 1166).

Et, en s'éteignant, ils semblent plonger les habitants de la terre dans une nuit sans fin: la bienveillance des astres s'est détournée de ce monde où la froide récurrence numérique ne laisse pas d'espace à d'autres sentiments qui ne soient emmurés dans le mythe.

Dans la quatrième nouvelle, un autre miroir métaphorique fournit un terme de comparaison au visage du prince Genghi:

Son visage vacant, désaffecté, terni par la cécité et les approches de l'âge, ressemblait à un miroir plombé où s'était jadis reflété de la beauté (DAG 1171).

Ici le miroir est le signe d'une diffraction entre l'éternel et l'éphémère: chez Genghi, ils ne coïncident pas. Se regarder dans une glace c'est faire coïncider ce qu'on croit être, ou ce qu'on s'efforce d'être<sup>103</sup> avec ce que l'on voit: Genghi ne voit que ce qui n'est plus, il ne reste de lui-même que ce qu'il n'arrive plus à être: sa beauté passée, la négation de ce qu'il était une autrefois. Image angoissante où l'être et le temps s'affrontent et leur coïncidence exprime la négation de l'individu.

Dans «La tristesse de Cornélius Berg», enfin, le miroir métaphorise une partie de paysage, canal trouble qui reflète moins le monde entier que la vie de ce peintre vagabond

<sup>102</sup> Le motif du miroir est un topos de l'écriture yourcenarienne qui a fait l'objet de quelques études: FARRELL et FARRELL, *Mirrors and masks in Yourcenar's Denier du Rêve*, «Papers on language and literature», Edwardsville, XVII, 1981, pp. 307-319; Ch. PAPADOPOULOS, *L'expression du temps dans l'œuvre romanesque et autobiographique de Marguerite Yourcenar*, Berne, Lang, 1988, pp.168-179.

<sup>103</sup> Rappelons la pauvre Lina Chiari, dans *Denier du Rêve*, qui cherchait dans le miroir l'infirmité de ses angoisses.

racorni par le tarissement de son inspiration<sup>104</sup>. Et il n'est pas tout à fait clair s'il aperçoit la souillure du monde parce qu'il est abruti par sa propre impuissance ou si au contraire, il s'est abruti en regardant le versant sordide de l'existence. Néanmoins, le rétrécissement de la perspective est indéniable: l'éloignement du ciel s'accompagne d'un anéantissement de l'être qui, chez l'artiste, devient une injection de modestie: il descend à des niveaux plus humains, renonçant au rôle démiurgique qu'il s'était taillé en première instance. Constatons aussi que, d'un peintre à l'autre, la figure humaine est nettement sous-estimée, n'étant, dans un cas, qu'un prétexte pour la création artistique, dans l'autre, que l'objet d'un mépris qui est d'abord mépris de soi. À moins que ce détachement des hommes ne soit que le premier pas vers le renoncement aux choses. Interprétation admissible pour Wang-Fô, où la femme, par exemple, ne devient végétal que pour adhérer au temps cyclique et dépasser son sort périssable; mais décidément insoutenable pour Cornélius Berg, où les fleurs, les tulipes, sont métaphorisés en femmes, parce qu'au fond, tout dénigré qu'il soit, l'élément humain est ce qu'il y a de plus malheureusement irremplaçable. Ce choix de l'humain comporte ici une exclusion, et c'est cette exclusion du légendaire qui renforce la désillusion.

Ce tour dans le surnaturel qui revient à son point de départ, ces mythes qui sont constamment mis à mort, visent à réduire ce monde merveilleux à la normalité d'ici-bas, où les peintres ne disparaissent pas dans leurs toiles. Si cette démarche semble dévaloriser le merveilleux, c'est aussi une façon d'inviter à le chercher dans les gestes et les objets quotidiens.

En somme Marguerite Yourcenar indique de plus en plus volontiers un parcours vers l'humain, qui exalte la spécificité de l'humain, quitte à renoncer au merveilleux, au divin, ou au légendaire; le parcours de son œuvre future confirmera cette tendance: de la divinité de l'empereur Hadrien, à la toute-puissance démiurgique de Zénon, déjà un peu plus dispersé dans le réel que ne l'était le grand prince romain, pour aboutir à l'éparpillement de Nathanaël. C'est là un des thèmes les plus importants qui permet de tracer une ligne de continuité entre les *Nouvelles Orientales* et la production qui suivra. Mais ce fait suffit en outre à dévoiler, dans le parcours de cet auteur, la prise de conscience progressive du rôle qu'elle réserve à l'homme.

---

<sup>104</sup> «Cornélius Berg regardait alternativement la fleur et le canal. Ce terne miroir plombé ne reflétait que des plates-bandes, des murs de brique et la lessive des ménagères, mais le vieux vagabond fatigué y contemplait vaguement toute sa vie.» (TCB 1213).



## 8. Conclusion: l'esprit d'analogie dans les œuvres des années trente

...un plaisir métaphysique, celui de faire entrer les objets de notre contemplation dans un système d'analogies. Je devais voir plus tard que c'est le propre de toute entreprise poétique.

(S.LILAR, *Journal de l'analogiste*)

Le choix de la figure d'analogie comme moyen susceptible de diriger les cheminements de la pensée à l'intérieur des textes yourcenariens, a permis de mettre en évidence la spécificité d'un langage poétique et de redéfinir un espace linguistique. Si chaque mot, chaque phrase ne possédait qu'une signification déterminée, on aurait simplement un langage scientifique, qui détermine le sens en lui ôtant toute autre implication sémantique au-delà de sa signification première. Le langage poétique, comme le langage philosophique et encore plus le langage religieux se situent dans un autre espace linguistique, plus vaste, moins contrôlable et infiniment plus fascinant. C'est une *façon de penser*, la pensée analogique, qui transgresse la détermination des significations car aucun mot, aucune phrase ne conserve un sens univoque. Ce mode de penser, s'il devenait abolition totale des différences, confusion, serait celui de la folie, du délire, ou du rêve; mais entre l'illogique du rêve et l'univocité de la science se situe cette expression qui, de l'énoncé, conduit au non-dit. Ce n'est pas pour démasquer ce que l'auteur n'a pas voulu, ou n'a pas pu dire que j'ai cherché cet espace si flottant. Je me suis plutôt penché sur ce qui, dans son infinie richesse et variété, a contribué à la formation du sens.

Avant d'être un procédé rhétorique, l'analogie est donc plutôt, ici, un mode de penser, et cela explique du moins en partie pourquoi Yourcenar n'a jamais parlé de ses métaphores. C'est comme si on exigeait qu'un écrivain parlât de sa façon de penser, et de comment ses idées s'enracinent en lui. Parce que finalement ce qui appartient au non-dit, au point de se refuser à l'explicitation, à l'énonciation pure et simple, n'est pas ce que l'auteur pense, mais ce *d'où* et ce *dont* il pense: c'est sur la base de ce qui reste implicite que Marguerite Yourcenar construit ses images<sup>1</sup>. Cette constatation n'implique pas la volonté de réduire à l'unité ce qui par nature se présente sous le signe de la variété infinie au contraire, l'analyse des analogismes dans les œuvres de Marguerite Yourcenar a permis de découvrir chez elle une modalité de pensée fondamentalement *divergente*, qui consiste à multiplier, autant que faire se peut, les possibilités de ressemblance.

Ce travail est donc fondamentalement différent des analyses psychanalytiques d'un Maumon: en étudiant les analogismes dans leur variété, je me suis plus souvent référée à l'"inconscient" du texte qu'à l'inconscient de l'auteur, et j'ai constaté qu'ils se laissent difficilement enfermer. Devant la richesse des métaphores et des similitudes, on a le droit de parler de vagabondage des mots parce que, au fond, dans ces œuvres il n'y a pas d'univers symbolique fixe qui constitue un point de référence univoque et certain. Je n'irai pas jusqu'à dire que tout vacille, mais il est certain que le sens est une quête et que les symboles jalonnent

---

<sup>1</sup> C'est là la réponse que l'on peut donner aux questions posées dans la conclusion d'*Alexis*.

le chemin de la connaissance. Je tiens à me différencier aussi des approches pragmatiques des images, qui font d'elles le lieu privilégié où le lecteur est appelé à la formation du sens. Selon ces approches<sup>2</sup>, l'analyse des analogismes peut conduire bien au-delà de ce que disent les mots du texte. Mais, tout comme je n'ai pas fait recours aux références biographiques pour expliquer les images, de même ai-je choisi la fidélité au texte, en écartant les possibilités de signification que les mots écrits n'ont pas convoquées.

On a pu dire que le mécanisme de l'analogie dans l'écriture yourcenarienne permet à l'auteur de rester à la surface des thèmes traités<sup>3</sup>, de ne pas creuser les profondeurs du moi où se cachent les fantasmes les plus douloureux. C'est peut-être vrai en partie: Yourcenar refuse de se psychanalyser elle-même, ou de prêter le flanc à ceux qui veulent porter à la surface des choses qu'on met une vie entière à faire taire en soi. Cela ne doit pourtant pas mettre en discussion la valeur d'une œuvre littéraire qui se mesure non seulement à la profondeur de ses thèmes mais encore à la cohérence de ses structures.

Traiter les figures d'analogie et parler de cohérence peut non seulement paraître, mais être, hasardeux: rarement les images dessinent de par elles-mêmes une structure; souvent elles concourent avec d'autres éléments à la créer; elles étayent d'autres mécanismes. Ici, comme on l'a vu, on peut les disposer en réseaux qui éclairent des aspects nouveaux, parfois insoupçonnés de la signification des œuvres. Ma première démarche a donc été celle de trouver le sens immédiat des analogismes en tâchant d'abolir le hasard de leur présence. Trop souvent, en effet, on tend à reléguer l'explication du substrat imaginaire aux besoins immédiats de l'écriture. Si cela est vrai en partie, il me semble avoir suffisamment démontré qu'il est loin d'en être toujours ainsi dans les œuvres de Marguerite Yourcenar.

L'adhérence aux textes m'a permis de conjuguer l'étude des images et la spécificité des œuvres, de sorte que ce travail a voulu aussi proposer un dépassement des analyses stylistiques des images qui se limitent, pour la plupart des cas, à une énumération, à un catalogue. Relier les analogismes à la structure des œuvres impose de les voir comme un langage et, en tant que tel, lire leur message signifie aller plus loin dans la compréhension de l'œuvre. Je suis consciente du fait que la fonction des analogismes ne porte pas invariablement sur la structure, que leur échelonnement le long du texte n'a pas toujours une rigueur mathématique; néanmoins, même dans les cas les moins structurés pour le caractère décousu de l'œuvre (comme dans les *Nouvelles Orientales*), il est des analogismes qui fonctionnent comme fil conducteur et qui permettent de déceler une signification supplémentaire: c'est celle-ci qui va constituer le fondement d'une vision du monde.

L'étude des analogismes est le banc d'essai de tout ce que le texte contient en lui. Dans sa spécificité, dans cet état fixe qui est le texte, le fonctionnement des analogismes consiste à mettre en lumière, à côté d'une idée générale qui l'informe, tant d'autres éléments qui en assurent la diversité; diversité qui, à mon avis, est richesse et non dispersion. Et il existe une raison précise qui justifie, dans le cas de l'œuvre de Yourcenar, l'équation diversité=richesse. Mais, pour la focaliser, il faut encore rester fidèle au texte écrit et rappeler les lignes de force de chaque œuvre.

Cette exigence conduit tout droit vers le développement des prémisses de ce travail. La répartition thématique qui m'avait permis de rassembler les analogismes en réseaux va encore

<sup>2</sup> Voir: A. ORLANDINI, *Comparaison, métaphore, généralité: une approche pragmatique*, «Lingua e stile», 2, (juin 1992), pp. 265-284.

<sup>3</sup> Il s'agit de H. HILLENAAR, art. cit. qui, à vrai dire, cite surtout les essais de Marguerite Yourcenar, alors que ses conclusions impliquent l'œuvre dans sa totalité.

m'aider pour opérer le passage d'un niveau d'analyse au niveau supérieur. Il va falloir à présent dépasser les deux niveaux du microcontexte et du macrocontexte pour focaliser l'attention sur le macrotexte, à savoir l'ensemble plus vaste dans lequel peuvent raisonnablement se regrouper les œuvres romanesques des années trente.

S'il est vrai que le thème de la culpabilité relie les trois premiers romans (*Alexis, La Nouvelle Eurydice* et *Le Coup de Grâce*) et que la structure fragmentaire assure l'homogénéité du deuxième ensemble composé par *Denier du Rêve, Feux* et les *Nouvelles Orientales*, il reste à voir:

1) s'il est possible de tracer, après ce qui a été mis en lumière par cette analyse, une ligne de continuité entre ces six œuvres;

2) s'il existe des éléments qui permettent d'opposer cet ensemble aux œuvres les plus mûres.

Les réponses à ces questions ne seront claires qu'après une réflexion plus générale sur les textes analysés.

A propos d'*Alexis ou le traité du vain combat*, il faut d'abord rappeler que les analogismes, même les métaphores les plus audacieuses, dessinent un espace très restreint, presque étriqué, qui est celui du monde du protagoniste. Par-delà cette délimitation spatiale, la fonction des analogismes est celle de mettre en évidence un mécanisme de censure indispensable pour permettre à un désir si répréhensible et si condamné de se révéler. Or, si d'un côté, les maximes visent à universaliser l'expérience d'*Alexis* pour en atténuer la culpabilité, de l'autre les analogismes maintiennent cette universalisation à la portée du monde du protagoniste: et la correspondance intérieur-extérieur est limitée à ce que le protagoniste connaît le mieux. Dans quel but? Pour que cette passion si étrangère à son monde puisse s'assimiler aux objets les plus quotidiens, aux paysages le plus souvent contemplés. Les analogismes ont finalement l'effet de réduire l'inconnu au familier en créant l'illusion de dominer ce qui, par définition, échappe au contrôle de la rationalité: la passion.

Dans *La Nouvelle Eurydice* on a pu relever, à travers les analogismes, la tendance du protagoniste à ramener tout à lui, en révélant son besoin presque angoissant de maîtriser des existences qui, par leur nature même, s'échappent de tous côtés.

Décidément plus tragique, l'histoire du *Coup de Grâce* avait conduit en fin de compte à une synthèse comparable à la précédente: le narrateur, happé par des circonstances qu'il ne sait pas dominer, se hâte d'attribuer au destin la responsabilité de ses actions. Parce que le destin, de par son caractère inévitable, semble offrir une garantie contre ce que toute existence comporte: la dispersion, l'insaisissable, l'incompréhension.

La multiplicité angoissante du quotidien est encore plus évidente dans *Denier du Rêve*, où le rôle du mythe dans les analogismes est justement de construire un horizon de stabilité face à la dispersion du réel. Il va de soi que l'éternité envisagée reste toujours trop éloignée pour être assumée dans le texte; mais cela n'empêche pas que la seule solution envisagée - et finalement insuffisante - soit celle que proposent les analogismes.

*Feux*, l'œuvre la plus sentie, la plus soufferte de Marguerite Yourcenar, pose le même problème d'un monde angoissant parce qu'insaisissable, incompréhensible. Mais cette œuvre commence à laisser entrevoir une solution: l'immobilité du mythe étant insuffisante à rendre compte de cette vie mouvante, il faut pouvoir imaginer une stabilité qui garde la souplesse de la vie. La régularité du rythme de l'éternel retour, si elle offre un apaisement momentané à l'angoisse de la dispersion, n'en reste pas moins provisoire et la solution proposée par l'œuvre n'est pas définitive.

L'impératif de concilier stabilité et variété ne se réalise pas non plus dans la dernière œuvre analysée: les *Nouvelles Orientales* proposent un ailleurs, bien moins géographique que fantastique, qui reste aussi insatisfaisant que l'était l'éternité plaquée sur le quotidien de *Denier du Rêve*. L'échec s'inscrit dans la progression de l'ensemble et, à la fin, la précarité de l'humain prime sur une éternité mythique à laquelle il ne sait pas adhérer.

Dans cette quête sans solution on peut, tout de même, cerner une ligne de force ou, pour mieux dire, une constante qui lie ces œuvres: à savoir l'angoisse de la dispersion, de l'insaisissable, de l'incompréhensible, de l'incontrôlable. Ces existences qui ne se laissent pas saisir parce qu'elles se soustraient opiniâtrement, mais de façon différente, à toute tentative de stabilisation, sont le dénominateur commun auquel conduit cette analyse.

La découverte de ce dénominateur dévoile pareillement la fonction fondamentale des analogismes: en nommant les choses, ils rendent compte d'une réalité très diverse; mais, en même temps, ils montrent la possibilité de ramener le différent au semblable. Certes, dans les années trente, l'auteur est encore très loin de la solution envisagée dans les œuvres de la maturité. Mais les analogismes sont là pour attester l'effort fait dans cette direction: sans que Marguerite Yourcenar en soit pleinement consciente, le problème de la dispersion de la réalité avec ses coordonnées fondamentales, le temps et l'espace, se pose à elle, et se lit dans chaque œuvre, dans les efforts pour sortir de la contingence et de la singularité afin de pouvoir tout ramener à l'universel (*Alexis*), à l'inchangé (*La Nouvelle Eurydice*), à l'immutabilité du destin (*Le Coup de Grâce*), à l'éternel du mythe (*Denier du Rêve* et *Feux*). Les *Nouvelles Orientales*, enfin, bien qu'inspirées par le désir de montrer une fois de plus «l'intime emmêlement du mythe et de la vie»<sup>4</sup>, indiquent paradoxalement un retour à l'humain. C'est à partir de là que Marguerite Yourcenar cherchera encore d'autres solutions.

L'angoisse devant une instabilité qui n'est pas encore maîtrisée relie donc sous un même signe les œuvres analysées, en les démarquant, du même coup, des œuvres les plus mûres, et en particulier des *Mémoires d'Hadrien*, de *L'œuvre au Noir* et, surtout, d'*Un homme obscur*. En effet, dans une réflexion relative à ce dernier roman, Marguerite Yourcenar atteste, par le truchement de son protagoniste, le but constant auquel tend toute son œuvre: Nathanaël, dit-elle dans *Le Tour de la prison*, «a découvert l'un des secrets de la vie de tous lieux et en tous temps: l'uniformité sous la variété des apparences»<sup>5</sup>. L'important du métier de l'écrivain, dira Yourcenar à Bernard Pivot<sup>6</sup>, consiste dans la capacité structurer la matière «informe, diverse et compliquée qu'est la vie».

Dans la variété de ses solutions, la littérature, selon Marguerite Yourcenar, devient une façon de se démarquer de soi, ou, du moins, de la part de soi la plus angoissée; ce qui fait son angoisse, on vient de le voir, c'est justement la dispersion à laquelle est soumise toute existence humaine. L'analogisme, à mon avis, assume la tâche d'exprimer cette angoisse en même temps que la tentative de la dépasser. Il ne s'agit donc pas de conclure en disant que l'œuvre dit partout la même chose, mais de remarquer qu'à travers les différentes réponses à une même question, elle cherche à dominer la partie insaisissable du réel. À travers les analogismes on comprend qu'elle s'est toujours posé le même problème, auquel elle a donné des réponses divergentes.

En abordant le problème par le mécanisme des analogies on arrive aux mêmes conclusions. J'ai remarqué, à propos d'*Alexis*, la prédominance des métaphores sur les

<sup>4</sup> Voir la Chronologie des *Œuvres Romanesques*, cit., p.XIX.

<sup>5</sup> «Voyages dans l'espace et voyages dans le temps», *Le tour de la prison*, Paris, Gallimard, 1991, p. 167.

<sup>6</sup> C'est dans la conversation lors de l'émission *Apostrophes* qu'elle a exprimé cette idée.

similitudes, de même que l'extrême discrétion de ces métaphores: les véritables images se rangent du côté des similitudes. Dans les œuvres suivantes, la prédominance métaphorique n'est plus attestée que dans *Feux*. Lorsqu'on n'a plus seulement affaire au détail des œuvres, mais à la vision du monde impliquée par le macrotexte, la distinction entre métaphore et similitude, qui n'était pas opérative au niveau macrocontextuel, redevient nécessaire et pertinente comme elle l'était dans le microcontexte. L'auteur, en préférant les similitudes, manifesterait sa pensée sur un mode plus analytique alors que les métaphores relèveraient d'une «vision plus synthétique, plus poétique ou plus syncrétique»<sup>7</sup>. J'ai signalé au début la difficulté de ranger les analogismes du côté de la métaphore ou de la similitude: les cas douteux sont trop nombreux pour qu'on puisse donner des chiffres. Si on a pu dire que les comparaisons l'emportent largement sur les métaphores<sup>8</sup>, c'est parce que la métaphore est souvent si discrète qu'elle passe inaperçue dans l'œuvre de Yourcenar, et il suffit de lire *Alexis* pour s'en rendre compte: chaque fois que le protagoniste de ce roman appelle son désir en termes de «faute», par exemple, il opère une translation de la signification du champ sémantique de la passion à celui de la morale. Mais cet arrière-fond de moralisme empêche en fait de se rendre compte du glissement sémantique. En plus, la métaphore yourcenarienne construit souvent l'analogie à un niveau abstrait; on pense à la phrase de Phèdre, dans *Feux*: «l'innocence est un crime». Il n'en reste pas moins que les analogismes yourcenariens ne sont jamais très audacieux, car, même là où il n'y a pas recours aux connecteurs grammaticaux de la similitude (*comme, pareil, tel que* etc.), c'est la métonymie qui l'emporte sur la métaphore. Or, selon la rhétorique classique, les analogismes ont la fonction de *mettre sous les yeux*; le fait que, la plupart du temps, même la métaphore soit atténuée<sup>9</sup>, de sorte qu'il s'agit le plus souvent de métaphores à base métonymique<sup>10</sup>, signifie moins se fier au premier objet qui tombe sous les yeux, que réduire le monde à ce qui est connu. Telle sensation, telle passion, tel concept abstrait, associé à un objet concret du paysage environnant, devient familier, donc connaissable, voire maîtrisable. Et c'est ainsi que les analogismes forment l'illusion d'une domination possible du réel, sans rien lui ôter de sa foncière multiplicité.

L'emploi des images dans le but d'harmoniser les contraires, ce qui est le propre de la philosophie du monde de Marguerite Yourcenar, sera l'étape successive et ne caractérisera que les œuvres de la maturité. Chercher l'ordre derrière l'apparence chaotique, essayer de comprendre ce qui est difficilement saisissable, telle est la constante de l'œuvre yourcenarienne; les images aident à ce travail d'harmonisation dans la mesure où elles réduisent le disparate au semblable et permettent de classer les choses du monde sous le signe de la répétition et de la similitude. Mais la spécificité de cette étude a permis de remonter au problème fondamental de l'auteur, à savoir la dispersion du réel, que les analogismes transforment en diversité et en richesse. Évidemment on n'a pas affaire, ici, à une seule image obsédante, à la récurrence d'un seul fantasme, mais à une constante qui acquiert des

<sup>7</sup> Remarque de C. KERBRAT à propos des images du *Neveu de Rameau* in: M. DUCHET et M. LAUNAY, *Entretiens sur 'Le neveu de Rameau'*, Paris, Nizet, 1967, p. 50.

<sup>8</sup> Voir notamment E.REAL, *Marguerite Yourcenar, une écriture universelle*, art.cit. p. 200. Il est vrai qu'en général, les similitudes sont plus abondantes, mais il me semble excessif de dire que l'œuvre est «pauvre en métaphores et très abondante en comparaisons».

<sup>9</sup> Le concept d'atténuation ne peut qu'évoquer l'analyse de Spitzer sur le style racinien (L. SPITZER, op. cit., 1970), et surtout, en ce qui concerne plus directement l'œuvre de Yourcenar, l'article de M. DELCROIX, *D'une rhétorique de la discrétion. Le personnage de Madeleine d'Ailly*, in Actes du II Colloque de Tours *Marguerite Yourcenar et l'Art, l'Art de Marguerite Yourcenar*, Tours, S.I.E.Y., 1990, pp. 371-379.

<sup>10</sup> Comme le désir d'Alexis assimilé au brouillard qui enveloppe souvent la campagne de Woroino.

connotations différentes selon l'œuvre dans laquelle elle est insérée. Il faudra attendre encore quelques décennies pour que l'auteur ait pleine conscience de cette dispersion et arrive à en envisager la solution; à présent - dans les années 30 - l'espace et le temps de la réalité sont encore un vertige dont l'expression est confiée aux analogismes.

J'évoquerai là un des points fondamentaux de la vision du monde de Marguerite Yourcenar, à laquelle conduit inévitablement le raisonnement que je suis en train de suivre: la dispersion spatiale et temporelle. On a souvent parlé du temps yourcenarien<sup>11</sup> que l'on a volontiers défini immobile. À la lumière de ce que j'ai pu constater par les analogismes, il est permis d'introduire une nuance: il est vrai que Marguerite Yourcenar vise à la perfection d'un temps fondamentalement immobile, qui revient sans cesse sur lui-même, mais elle est loin d'exprimer une telle conception avant les *Mémoires d'Hadrien*. Dans les années trente, elle se confronte à l'expérience quotidienne, où le temps est tout sauf immobile; on dirait même qu'elle est hantée par le vertige du changement: de là son exigence de l'immobiliser; c'est bien elle qui s'est exclamée: «Ah! Mourir pour arrêter le temps...» (FX 1102). Sa hantise de l'écoulement du temps est si forte qu'elle en arrive à lui préférer la mort, qui, au moins, offre la stabilité: «les morts ont sur les vivants cet avantage immense: [...] ils sont, parce qu'ils furent» affirme-t-elle dans l'«Improvisation sur Innsbruck»<sup>12</sup>.

Cette obsession du changement se manifeste également dans les analogismes liés au champ sémantique de la pierre qui se révèlent souvent valorisants pour les personnages, à condition que cette pierre ne soit pas associée à l'immobilité: donc, d'un côté, l'auteur considère que seul ce qui est stable et définitif est connaissable, saisissable, mais elle sait également que l'immobilité n'est pas une condition de la vie.

Cela permet aussi d'expliquer une autre constante de l'œuvre de Yourcenar: le processus de démythification; le mythe est en corrélation fréquente avec la mort et la pierre (voir surtout *Denier du Rêve* et *Feux*) parce qu'il sait répondre à l'exigence de stabilité; et toutefois les mythifications ne réussissent pas toujours (l'exemple le plus clair est sans doute constitué par *Denier du Rêve*); elles ne jouent véritablement leur rôle que lorsqu'elles s'éloignent le plus de la hiératisation, grâce à ce courant de vie qui doit continuer à sourdre en elles. Mais pour ce faire, il faut les insérer dans la vie, et cela comporte une démythification. Marguerite Yourcenar doit s'en être rendue compte elle-même, en 1971 au moment de republier un article qu'elle avait écrit sur *Les Lettres Françaises* en 1944, qui commençait par cette affirmation surprenante:

La mythologie, *c'est-à-dire* l'utilisation artistique ou littéraire de croyances religieuses répandues jadis entre l'Asie Mineure et la Toscane, entre la Macédoine et la Crète, commence vers l'époque d'Euripide, et ne finit pas avec nous.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Voir en particulier: J. BLOT, op. cit., pp. 29-33; M. CAVAZZUTI, *Temporalità e scrittura in Marguerite Yourcenar*, '«Quaderni della fondazione S. Carlo», II parte *La conoscenza letteraria*, Modena, (juin-juillet 1984); P. GABAUDAN, *Quelques images du temps chez Marguerite Yourcenar à la lumière des présocratiques*, in Actes du colloque international de Valencia, 1984, *Marguerite Yourcenar*, Valencia, 1986, pp. 83-98, son opinion est exactement contraire à celle de Jean Blot; Y.-A. FAVRE, *Temps et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, I Colloque de Tours, 1985 *Marguerite Yourcenar, une écriture de la mémoire*, SUD, 1990, pp. 177-186; Ch. PAPADOPOULOS, op. cit.; G. GIORGI, *Mito, storia e scrittura nell'opera di Marguerite Yourcenar*, Milano, Bompiani, 1995.

<sup>12</sup> *Improvisation sur Innsbruck*, «La revue européenne», (déc. 1930), p. 1018.

<sup>13</sup> M. YOURCENAR, *Mythologie*, «Les Lettres Françaises», 11, (jan. 1944), pp. 41-46. Je souligne.

En révisant l'article pour l'insérer dans le recueil d'essais *En Pèlerin et en étranger*, elle a substitué «c'est-à-dire» avec «ou plutôt»<sup>14</sup>; mais elle n'a certes pas pu effacer, ni changer les implications qui ressortent inévitablement d'une telle conception du matériel mythologique qu'elle a de toute évidence transposée dans ses œuvres. À la lumière de cette constatation, parler de démythification est certes restrictif. La réalité est que Marguerite Yourcenar est en train de chercher dans ce qui est universellement reconnu comme immuable une stabilité qu'elle lui ôte par l'utilisation qu'elle fait de ce matériel.

La même remarque est valable pour la figure de l'artiste, qui sait reproduire la stabilité de la vie; mais, du même coup, ses images se révèlent insuffisantes: le seul artiste qui ait réussi véritablement ses œuvres est le peintre Wang-Fô qui, faut-il le rappeler, achève un tableau parfait parce qu'il sait reproduire le mouvement, en l'occurrence celui d'une barque qui s'en va. Image contradictoire dans les termes de la réalité, mais c'est la seule fois où l'œuvre d'art peut atteindre à la perfection au lieu d'être entraînée sur un parcours de déception.

On comprend, dès lors, que l'utilisation des analogismes, dans cette première partie de la production yourcenarienne, n'ait pas vraiment pour but un dépassement de l'individualisme, parce qu'il n'y a pas encore, ici, ce «rejet presque phobique du moi», cette «négation du radicalement autre»<sup>15</sup> auxquels la conduira par la suite cette même réduction du dissemblable au même<sup>16</sup>. Les analogismes témoignent plutôt du rapport passionnel de Marguerite Yourcenar avec un monde qui échappe sans cesse à sa volonté de normalisation. *Ils ne proposent pas une négation de la variété du monde, mais une tentative de la dominer*. Leur utilisation dénonce enfin la contestation, de la part de notre auteur, de la mise en forme du monde lui-même. Et le rêve de changer les assises du monde est un acte éminemment poétique.

---

<sup>14</sup> *En Pèlerin et en étranger*, op. cit., p. 28.

<sup>15</sup> E. REAL, art.cit., p. 203-4.

<sup>16</sup> L'individualisme yourcenarien exige, à la base, un homme qui se voudrait au centre de l'univers, un homme microcosme; mais cette tendance se heurte avec la perte de valeurs à laquelle on assiste de nos jours et qui relègue l'humanité à une position subordonnée par rapport à la création entière. Une tension existe donc entre ces deux pulsions qui trouve un dépassement provisoire dans la mort: c'est avec elle que la polarisation se réduit et permet le rétablissement d'une harmonie entre l'homme et le cosmos puisque, avec la mort, l'homme se fond au cosmos.

## 9. BIBLIOGRAPHIE

### 9.1. Œuvres de Marguerite Yourcenar

- Diagnostic de l'Europe*, «Revue de Genève», juin 1929, pp. 745-752.  
*Improvisation sur Innsbruck*, «La revue européenne», déc. 1930.  
*Mythologie*, «Les Lettres Françaises», 11, jan. 1944, pp. 41-46.  
*Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1971.  
*La Couronne et la Lyre*, Paris, NRF Gallimard "Poésie", 1979.  
*Les yeux ouverts*, Paris, Le Centurion, 1980.  
*Discours de réception à l'Académie Française*, Paris, Gallimard 1981.  
*Œuvres Romanesques*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1982.  
*Le Temps, ce grand sculpteur*, Paris, Gallimard, 1983.  
*Les Charités d'Alcippe*, Paris, Gallimard, 1984.  
*En pèlerin et en étranger*, Paris, Gallimard, 1989.  
*Le tour de la prison*, Paris, Gallimard, 1991.

### 9.2. Textes critiques sur l'œuvre de Marguerite Yourcenar

- 1) Actes du Colloque International de Valencia 1984, *Marguerite Yourcenar*, Universitat de Valencia, 1986
- 2) Actes du II Colloque international de Valencia oct. 1986, *Marguerite Yourcenar, Biographie, Autobiographie*, Universitat de Valencia, 1988
- 3) Actes du I Colloque de Tours, *Marguerite Yourcenar, une Écriture de la Mémoire*, Sud, 1990,
- 4) Actes du II Colloque de Tours, *Marguerite Yourcenar et l'Art, l'Art de Marguerite Yourcenar*, Tours, S.I.E.Y., 1990
- 5) Actes du Colloque de Bruxelles *Le sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, S.I.E.Y., 1993
- 6) Actes du Colloque d'Anvers *Roman, Histoire et Mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, S.I.E.Y., 1995
- 7) Actes du Colloque de Ténérife *L'universalité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, S.I.E.Y., 1995
- 8) *Voyage et connaissance dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, mélanges coordonnées par C.Biondi et C. Rosso, Pisa, Goliardica, 1988
- 9) *Mythe et idéologie dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, «Bulletin S.I.E.Y.», 5, (nov. 1989)



- BENOÎT Claude, *La Nouvelle Eurydice ou le labyrinthe du moi*, in (1), pp. 65-69.
- , *Marguerite Yourcenar: de la première à la troisième personne*, «Bulletin S.I.E.Y.», 3, (fév. 1989), pp. 35-50.
- , *La mort dans les Nouvelles Orientales*, in (3), pp. 155-163.
- BIONDI Carminella, *Feux: une écriture aphoristique de la passion*, in (2), pp. 21-27.
- , *Quand l'abîme était un marécage. L'œuvre de Marguerite Yourcenar au début des années 30*, in *Marguerite Yourcenar*, Revue de l'Université de Bruxelles, 1988/3-4, (1989) pp. 73-80.
- , *Neuf Mythes pour une passion*, in (9), pp.27-34.
- , *Feux di Marguerite Yourcenar: un'autobiografia che indossa panni antichi*, in Studi in memoria di Maria Bellincioni Scarpat *Tradizione dell'antico nelle letterature e nelle arti d'occidente*, Università di Parma, 1990, pp. 550-557.
- BLOT Jean, *Marguerite Yourcenar*, Paris Seghers, 1971.
- BONALI-FIQUET Françoise, *Rome mythique, Rome baroque dans Denier du rêve*, in (6), pp. 59-70.
- BRIGNOLI Laura, *L'“humanisme à base cosmique”, de Marguerite Yourcenar: alcune figure di analogia nei Mémoires d'Hadrien*, «Il Confronto letterario», 12, (nov. 1989), pp. 443-471.
- , *La théologie négative de Denier du rêve*, in (5), pp. 255-266.
- , *L'humanisme au XXe siècle: Gide, Camus, Yourcenar*, in (7), vol.II, pp. 11-22.
- CAVAZZUTI GUERZONI Maria, *Temporalità e scrittura in M.Yourcenar, La Conoscenza Letteraria*, II parte, n.6, Collana Quaderni della fondazione S.Carlo, Modena, (giu-lug. 1984), pp. 86-102.
- DECROOS Veerle, *Maximes et autobiographie dans Alexis ou le Traité du Vain Combat de M.Yourcenar*, «La Revue des Langues Vivantes», 5, 42, 1976, pp. 469-481.
- DELCROIX Maurice, *Alexis ou le traité du vain combat: un roman épistolaire de M.Yourcenar*, «Cahiers de l'Association Internationale d'Études Françaises», 29, (mai 1977), pp. 223-241.
- , *La mort dans l'œuvre narrative de M.Yourcenar, La mort en toutes lettres*, Presses Universitaires de Nancy, 1983, pp.205-215.
- , *Les Nouvelles Orientales: construction d'un recueil*, in (1), pp. 61-72.
- , *M.Yourcenar: La Veuve Aphrodisia, analyse textuelle et analyse du récit*, «Marche Romane», 35, 1985, pp. 53-72.
- , *D'une rhétorique de la discrétion. Le personnage de Madeleine d'Ailly*, in (4), pp. 371-379.
- , *Marguerite Yourcenar et la transgression des stéréotypes*, in (3), pp. 127-140.
- , *Marguerite Yourcenar et l'obsession de la faute justifiée*, «La Licorne», 20, 1991, pp. 145-152.
- EYNARD Georges, *L'Imaginaire et le Réel dans l'Œuvre de M.Yourcenar*, thèse lettres, Lyon, 1982.
- FARRELL FredÉrick, FARRELL Edith, *Mirrors and masks in M.Yourcenar's Denier du Rêve*, «Papers on Language and Literature», XVII, 1981, pp. 307-319.
- , *Title as image: M.Yourcenar's Le Chef Rouge / La Veuve Aphrodisia*, «Romance Review», 74, 1983, pp. 233-244.
- FAVRE Yves-Alain, *Le sacré dans l'œuvre de M.Yourcenar*, in (1), pp. 73-82.
- , *Temps et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, in (3), pp. 177-186.
- , *Conscience du sacré et sacré de la conscience*, in (5), pp.21-28.

- FIGUEIRA Dorothy M., *The indian myth of the transposed heads in the work of Thomas Mann and M.Yourcenar*, «Rivista di Letterature moderne e comparate», 40, 2, (avr.-juin 1987), pp.161-173.
- GABAUDAN Paulette, *Quelques images du temps chez M.Yourcenar à la lumière des présocratiques*, in (1), pp. 83-98.
- GARCIA Didier, *Titres, ouvertures et clausules dans les Nouvelles Orientales*, «Bulletin S.I.E.Y.» 13, (juin 1994), pp. 63-70.
- GARGUILO René, *Le mythe du labyrinthe et ses modulations dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, in (6), pp.197-205.
- GIORGI Giorgetto, *Mito, storia e scrittura nell'opera di Marguerite Yourcenar*, Milano, Bompiani, 1995.
- GRAVET Catherine, «Comment Wang-Fô fut sauvé»... à travers le miroir de sorcière, «Bulletin S.I.E.Y.», 15, (sept. 1995), pp. 33-41.
- HARRIS Nadia J., *Paradigme de la métamorphose dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, dissertation de Ph.D., Washington, 1985.
- HILLENAAR Henk, *Les essais de Marguerite Yourcenar: analogie et éternité*, in (8), pp.123-136.
- HOWARD Joan E., *Denier du rêve: une esthétique subversive*, in (4), pp.319-327.
- JALOUX Edmond, *L'esprit des livres, Marguerite Yourcenar Alexis*, «Les Nouvelles Littéraires», 29 (avril 1930), p. 3.
- LACHET-LAGARDE Monique, *Les signes de la main*, in (2), pp. 71-80.
- LECARME Jacques, *L'après-coup du Coup de Grâce*, in Actes du Colloque de la Société d'Etude du roman français du XXe siècle *Marguerite Yourcenar. Aux frontières du texte*, «Roman 20-50», pp.15-30
- MESNARD Christine, *De l'histoire à la Généalogie: le temps yourcenarien au passé*, «La Licorne», 7, 1983, pp.187-195.
- , *L'influence slave sur deux nouvelles orientales de M.Yourcenar*, «Bulletin S.I.E.Y.», 3, (fév.1989), p. 51-63.
- MINANO Evelio, *Feux: les labyrinthes de l'effacement*, in (2), pp. 29-36.
- NONNEMACHER Georges, *La tête-fleur ou le voyage cathartique*, in (8) pp.169-177.
- PAPADOPOULOS Christiane, *L'expression du temps dans l'œuvre romanesque et autobiographique de Marguerite Yourcenar*, Berne, Peter Lang, 1988.
- , *Le temps-espace: temps cavaïen et yourcenarien [Feux]*, in (6), pp. 343-352.
- POIGNAULT Rémy, *Les deux Clytemnestre de Marguerite Yourcenar, La scène mythique*, «Bulletin S.I.E.Y.», 9, (nov. 1991), pp. 25-48.
- , *Dans le miroir de Sappho. De l'impossibilité d'être femme*, «Bulletin S.I.E.Y.», 11, (fév. 1993), pp. 21-40.
- RASSON Luc, *Un humanisme inadéquat. À propos du Coup de grâce*, in (9), pp. 47-60.
- REAL Elena, *Marguerite Yourcenar, une écriture universelle*, in (7), t.I, pp. 197-204.
- RENARD Marie-France, *L'expression de l'ineffable dans "L'homme qui a aimé les Néréides"*, in (3), pp. 255-261.
- RESTORI Enrica, *Statues et fantômes dans Denier du rêve*, in (4), pp.121-127.
- , *Le premier soir ou l'immobilité en marche*, in (8), pp.221-231.
- ROSBÓ Patrick de, *Entretiens radiophoniques avec M.Yourcenar*, Mercure de France, 1972.
- SAVIGNEAU Josyane, *L'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, 1990.
- SEGARRA Marta, *Marguerite Yourcenar et le Genji Monogatari*, in (7), t.II, pp.70-81.

- TRITSMANS Bruno, *Opposition et esquivé dans Alexis et La Nouvelle Eurydice*, in (9), pp. 1-14.
- VAN DER STARRE Evert, *Du roman au théâtre, Denier du Rêve et Rendre à César, Recherches sur l'œuvre de M.Yourcenar*, «CRIN» 8, 1983, pp. 50-79.
- WATSON-WILLIAMS Helen, *Vie Obscure, a reading of Marguerite Yourcenar's Le coup de grâce*, «Essays in French Literature», 21, (nov.1984), pp. 68-80.
- YARAMANOGLU Naime, *Les paysages et les images d'eau et d'air dans les Mémoires d'Hadrien et l'Œuvre au Noir de M.Yourcenar*, These University of Maryland 1985.

### 9.3. Bibliographie sur la stylistique et l'étude des images

- ABBOU André, *Problèmes et méthode d'une stylistique des images*, «Le Français Moderne», 37, (juil.1969), pp. 212-223.
- ANTOINE Gérard, *Pour une méthode d'analyse stylistique des images*, in Actes du VIII colloque de la Fédération internationale des Langues et Littératures Modernes *Langue et Littérature*, Paris, Les Belles Lettres, 1961, pp.151-164.
- ARTAUD Marie-Claude, *Langage poétique et langage rhétorique: métaphore et allégorie*, in Atti del IV convegno italo-tedesco, (Bressanone, 1976), *Simbolo, metafora, allegoria*, Padova, Liviana, 1980, pp. 9-16.
- ARUTJUNOVA Nina D., *Funzioni sintattiche della metafora*, «Studi di grammatica italiana», 8, 1979, pp. 181-187.
- BACHELARD Gaston, *La psychanalyse du feu*, Paris, Corti, 1938.
- , *L'eau et les rêves*, Paris, Corti, 1942.
- , *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Corti, 1943.
- , *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti, 1948.
- , *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Univ. de France, 1974 (8e ed.).
- BOUVEROT Danielle, *Comparaison et métaphore*, «Le français moderne», vol.37, (avr.juil.oct. 1969), pp.132-147; 224-238; 301-316.
- BRIOSI Sandro, *Il significato e la scelta. Sul problema della metafora*, «Paradigma», vol.5, 1983, pp.245-265.
- , *Retorica, grammatica e fenomenologia della metafora*, «Lingua e stile», 2, (giu. 1984), pp. 189-222.
- , *Il senso della metafora*, Napoli, Liguori, 1985.
- BROOKE ROSE Christine, *A grammar of metaphor*, London, Secker and Warburg, 1958.
- BURGOS Jean, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982.
- BUUREN Maarten van, *La métaphore filée chez Zola*, «Poétique», 57, 1984, pp.53-63.
- CAMINADE Pierre, *Image et Métaphore*, Paris, Bordas, 1970.
- CHARLES Michel, *Le discours des figures*, «Poétique», 4, 1973, pp. 340-364.
- , *Digression, régression*, «Poétique», 40, (nov. 1979), pp. 394-407.
- COLLOT Michel, *L'espace des figures*, «Littérature», 65, (fév.1987), pp. 84-95.
- CONTE Giuseppe, *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del seicento*, Milano, Mursia, 1972.
- CRESSOT Marcel, *Le style et ses techniques*, Paris, PUF, 1971.

- CRUSIUS T., & WINTEROWD W.R., *The apprehension of metaphor*, «Language and style», 14, 1981, n.1, pp.20-33.
- DARIAN S.G., *Similes and the creative process*, «Language and style», 6, 1973, pp. 48-57.
- DAVIDSON D., *What metaphors mean*, «Critical Inquiry», 5, 1978, n.1, pp. 31-47.
- DUBOIS, Philippe, *La métaphore filée et le fonctionnement du texte*, «Le Français Moderne», 3, (juil.1975), pp. 202-213.
- DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1960.
- , *L'imagination symbolique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1964.
- ECO Umberto, *Metafora e semiosi*, in *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984.
- FONTANIER Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion 1977.
- GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.
- , *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GROUPE  $\mu$ , *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970.
- GUÉNON René, *Symboles fondamentaux de la science sacrée*, Paris, Gallimard, 1962.
- HENRY Albert, *Métonymie et métaphore*, Paris, Klincksieck, 1971.
- , *La stylistique littéraire*, «Le Français Moderne», 40, 1972, pp. 1-15.
- KASSAI Georges, *Le style et ses rapports avec l'inconscient*, «Revue des sciences humaines», 201, (jan-mars 1986), pp. 79-89.
- KIBEDI VARGA A., *Rhétorique et sémiotique*, «Revue des sciences humaines», 201, (jan.mars 1986), pp. 105-118.
- KITTAY E., LEHRER A., *Semantic fields and the structure of metaphor*, «Studies in language», 5, 1981, pp. 31-63.
- LARTHOMAS Pierre, *Images et roman, Au bonheur des mots. Mélanges en l'honneur de Gérard Antoine*, Presses Univ. de Nancy, 1984, pp. 281-287.
- LAUSBERG Heinrich, *Elemente des literarischen Rhetorik*, München, Max Hueber Verlag, 1949; trad. it. *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969.
- LE GUERN Michel, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse Univ., 1973.
- , *La métaphore dans la rhétorique française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, in *Mélanges de langue et littérature française offerts à Pierre Larthomas*, Collection de l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles, 26, Paris, 1985, pp. 279-286
- MANSUY Michel, *Études sur l'imagination de la vie*, Paris, Corti, 1970.
- MARTIN Robert, *Notes sur la logique de la métonymie*, *Mélanges de langue et de littérature française offerts à Pierre Larthomas*, Collection de l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles, 26, Paris, 1985, pp. 295-307.
- MAURON Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, 1962.
- MOLINIÉ Georges, *Éléments de stylistique française*, PUF, 1987.
- MORIER Henri, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, Paris, PUF, 1975.
- ORLANDINI Anna, *Comparaison, métaphore et généricité: une approche pragmatique*, «Lingua e stile», 2, (giu. 1992), pp. 265-284.
- PLANTIER René, *L'univers poétique de Max Jacob*, Paris, Klincksieck, 1976.
- RABATÉ Étienne, «*La Curée*» de Zola: le sens des métaphores, «Littérature», 75, (oct.1989), pp. 112-123.
- RICHARD Jean Pierre, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961.
- RICŒUR Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

- RIFFATERRE Michel, *Essai de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.
- RUWET Nicolas, *Synecdoques et métonymies*, «Poétique», 23, 1975, pp.371-388.
- SACCHI Sergio, *Outils pour l'interprétation*, Torino, Tirrenia, 1990.
- SINICROPI Giovanni, *Sulla struttura semica della metafora*, in Atti del IV convegno italo-tedesco, (Bressanone, 1976), *Simbolo, metafora, allegoria*, Padova, Liviana, 1980, pp.17-35.
- SOUBLIN Françoise, TAMINE Joëlle, *Le paramètre syntaxique dans l'analyse des métaphores*, «Poetics», 2/3 (14/15), (aug.1975), pp. 311-338.
- SPITZER Leo, *Études de style*, Paris, Gallimard, 1980 (1970).
- TAMBA Irene, *Le sens figuré: vers une théorie de l'énonciation figurative*, Paris, PUF, 1981.
- TODOROV Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977.
- TUZET Hélène, *Le cosmos et l'imagination*, Paris, Corti, 1965.
- ULLMANN Stephen, *L'image littéraire, quelques questions de méthode*, in Actes du VIII colloque de la Fédération internationale des Langues et Littératures Modernes *Langue et Littérature*, Paris, Les Belles Lettres, 1961, pp. 41-59.

#### 9.4. Œuvres diverses

- BAUDELAIRE Charles, *Les fleurs du mal*, Paris, Classiques Garnier, 1961.
- BELLEMIN-NOEL Jean, *Vers l'Inconscient du texte*, Paris, PUF, 1979.
- BOCCACCIO Giovanni, *Decameron*, Milano, Mondadori, 1985.
- CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont, 1969.
- DUCHET M. LAUNAY M., *Entretiens sur le Neveu de Rameau*, Paris, Nizet, 1967.
- DURRY Marie-Jeanne, *Hommage à Ch. Mauron*, Saint-Rémy de Provence, 1967.
- ELIADE Mircea, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, «Tel», 1952.
- FREUD Sigmund, *L'interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1971.
- , *Metapsicologia in Opere*, vol.VIII, Torino, Boringhieri, 1976.
- , *Al di là del principio del piacere*, in *Opere*, Torino, Boringhieri, vol.IX, 1977.
- GIRARD René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, «Livres de poche», 1978.
- HEGEL, *Fenomenologia dello spirito*, éd. De Negri, Firenze, La Nuova Italia, 1933, vol.I.
- HELD Julius S., *Rembrandt's Polish Rider*, «The Art Bulletin», (New York) XXVI, 1944.
- LILAR Suzanne, *Journal de l'analyste*, Paris, Grasset, 1979.
- MALHERBE François, *Consolation à Monsieur du Périer*.
- MONTAIGNE Michel de, *Essais*, Paris, Classiques Garnier, 1962
- NERVAL Gérard de, *Les Chimères*, in *Sylvie. Les Chimères. Poésies diverses*, Paris, Larousse, 1973.
- ORLANDO Francesco, *Lettura freudiana della Phèdre*, Torino, Einaudi, 1971.
- , *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973.
- POULET Georges, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961.
- RACINE Jean, *Phèdre*, in *Théâtre complet*, Paris, Garnier, 1969.
- RICŒUR Paul, *Il tempo raccontato*, «Aut Aut», 216, (nov.dic. 1986).

- , *Temps et Récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.
- RONARD Pierre de, *Les Amours*, Paris, Garnier, 1963.
- ROSSO Corrado, *Montesquieu e l'arte della massima*, «Saggi e ricerche di letteratura francese», VI, 1965, pp.125-170.
- SEGRE Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.
- STENDHAL, *Le rouge et le noir*, éd. Castex, Paris, Classiques Garnier, 1973.
- TAYLOR Charles, *Il disagio della modernità*, Bari, Laterza 1994.

## Sommario

<b>1. INTRODUCTION.....</b>	<b>2</b>
1.1 DU CHOIX.....	2
1.2 DE LA MÉTHODE.....	4
1.3 STRUCTURATION DU TRAVAIL.....	9
1.4 L'ÉTAT DE LA CRITIQUE.....	11
1.5 DE L'OBJECTIVITÉ.....	14
1.6 DES ÉLECTIONS ET DES EXCLUSIONS.....	15
<b>2. ALEXIS OU LE TRAITÉ DU VAIN COMBAT.....</b>	<b>17</b>
2.1 DE L'ABSTRAIT AU CONCRET.....	19
2.1.1 <i>La concrétisation et l'animation.....</i>	<i>19</i>
2.1.2 <i>L'intérieur et l'extérieur.....</i>	<i>25</i>
2.2 DU CONCRET À L'ABSTRAIT.....	30
2.2.1 <i>Un monde de fantômes.....</i>	<i>30</i>
2.3 L'EAU ET LA MUSIQUE.....	32
2.4 LA MALADIE.....	36
2.5 LA CULPABILITÉ.....	39
2.6 LA LUTTE.....	42
2.7 LA VICTOIRE DANS LA DÉFAITE, LA VIE DANS LA MORT.....	43
2.8 SOUS LE SIGNE DE LA CENSURE.....	45
2.9 LES FORMES DE L'ANALOGISME.....	45
<b>3. LA NOUVELLE EURYDICE OU LE PALIMPSESTE DE L'EXISTENCE.....</b>	<b>47</b>
3.1 LA MISE EN ABYME MÉTAPHORIQUE.....	49
3.2 L'EAU.....	54
3.3 L'ENFANT.....	57
3.4 LA CULPABILITÉ.....	59
3.5 LA MALADIE.....	61
3.6 LE CHEMIN DE L'EXISTENCE.....	62
3.6.1 <i>La route.....</i>	<i>63</i>
3.6.2 <i>Le cosmos.....</i>	<i>64</i>
3.7 POUR UNE SYNTHÈSE: TOUT RÉSUMER EN SOI.....	65
<b>4. LE COUP DE GRÂCE OU DE LA DÉMISSION.....</b>	<b>67</b>
4.1 LE CÉLESTE.....	70
4.1.1 <i>L'Éden perdu.....</i>	<i>71</i>
4.1.2 <i>L'enfant.....</i>	<i>72</i>
4.2 LE TERRESTRE.....	75
4.2.1 <i>La terre.....</i>	<i>76</i>
4.2.2 <i>L'eau.....</i>	<i>77</i>
4.2.3 <i>Le feu.....</i>	<i>80</i>
4.2.4 <i>Les animaux.....</i>	<i>81</i>
4.2.5 <i>L'avilissement.....</i>	<i>86</i>
4.3 LE DOMAINE ARTISTIQUE.....	89
4.3.1 <i>Les arts.....</i>	<i>89</i>
4.3.2 <i>Le jeu de rôle.....</i>	<i>92</i>
4.4 L'AMÈRE RÉALITÉ.....	96
4.4.1 <i>La maladie.....</i>	<i>96</i>
4.4.2 <i>La culpabilité.....</i>	<i>99</i>
4.4.3 <i>Le jeu.....</i>	<i>101</i>
4.4.4 <i>La lutte.....</i>	<i>102</i>
4.4.5 <i>La séduction de «l'amort».....</i>	<i>104</i>

4.5	L'IMMOBILISATION .....	107
4.6	L'ESPACE ET LE TEMPS .....	109
4.7	POUR UN APERÇU SYNTHÉTIQUE .....	111
<b>5.</b>	<b>5. DENIER DU RÊVE: À LA RECHERCHE DE L'ÉTERNEL .....</b>	<b>113</b>
5.1	LE CHANGEMENT ET L'IMMOBILITÉ.....	119
5.1.1	<i>De la duplicité à la dispersion</i> .....	120
5.1.2	<i>La mort</i> .....	129
5.2	EN ROUTE VERS LA STABILITÉ: L'EAU, LA PIERRE ET LA TERRE .....	131
5.3	LA STABILITÉ: LA RELIGION? .....	142
5.4	LA STABILITÉ: LES MYTHES .....	146
5.5	LE JEU.....	152
5.6	CONCLUSION.....	154
<b>6.</b>	<b>FEUX: UN «CŒUR MIS À NU» .....</b>	<b>156</b>
6.1	UNE IMAGE DU MONDE .....	160
6.1.1	<i>L'errance niée: Phèdre</i> .....	161
6.2	LA RÉVERSIBILITÉ DES CONTRAIRES.....	164
6.2.1	<i>Mort et naissance</i> .....	167
6.3	LA MULTIPLICATION DES VISAGES .....	169
6.3.1	<i>Achille, Patrocle et le travestissement</i> .....	170
6.4	LA PIERRE ET LE MÉTAL .....	172
6.4.1	<i>Un destin de pierre: Patrocle</i> .....	173
6.5	DE LA PIERRE AU MYTHE.....	175
6.5.1	<i>La luminosité sacrée d'Antigone</i> .....	176
6.6	LES MYTHES, LA MORT.....	182
6.6.1	<i>La mythification de l'inaccessible: Léna</i> .....	182
6.7	AU-DELÀ DES MYTHES: L'ÉTERNEL RETOUR .....	188
6.7.1	<i>L'ordre naturel des choses: Marie-Madeleine</i> .....	189
6.8	L'ORDRE COSMIQUE .....	190
6.8.1	<i>La valse de l'univers: Phédon</i> .....	191
6.9	L'EAU.....	198
6.9.1	<i>La temporalité sanglante de Clytemnestre</i> .....	203
6.9.2	<i>Sappho entre l'eau et la pierre</i> .....	206
6.10	CONCLUSION.....	211
<b>7.</b>	<b>LES NOUVELLES ORIENTALES: LE LÉGENDAIRE ET LE QUOTIDIEN .....</b>	<b>214</b>
7.1	COMMENT WANG-FÔ FUT SAUVÉ.....	215
7.1.1	<i>Le cosmos</i> .....	216
7.1.2	<i>Le miroir</i> .....	218
7.1.3	<i>Du macrocosme au microcosme</i> .....	222
7.1.4	<i>La route</i> .....	223
7.1.5	<i>Au plus profond du microcosme: le cœur</i> .....	225
7.2	LE SOURIRE DE MARKO.....	227
7.2.1	<i>Le figé et le mouvant</i> .....	228
7.2.2	<i>L'eau</i> .....	229
7.2.3	<i>L'animalisation avilissante</i> .....	230
7.2.4	<i>Un monde magique</i> .....	231
7.2.5	<i>Un monde à part</i> .....	232
7.3	LE LAIT DE LA MORT .....	233
7.3.1	<i>L'immobilité de la pierre</i> .....	234
7.3.2	<i>Le mouvement</i> .....	235
7.4	LE DERNIER AMOUR DU PRINCE GENGHI .....	239
7.4.1	<i>Le «théâtre du monde»</i> .....	239
7.4.2	<i>Temps cyclique et devenir</i> .....	242
7.4.3	<i>Macrocosme-microcosme</i> .....	244
7.4.4	<i>L'inconscience du végétal</i> .....	246



7.5	L'HOMME QUI A AIMÉ LES NÉRÉIDES .....	248
7.5.1	<i>Nature et Culture: Panégyotis</i> .....	249
7.5.2	<i>Les Néréides et la lumière</i> .....	252
7.5.3	<i>Innocence et perversion</i> .....	255
7.5.4	<i>Nature et Culture</i> .....	255
7.6	NOTRE-DAME-DES-HIRONDELLES .....	257
7.6.1	<i>La lumière</i> .....	257
7.6.2	<i>La Terre</i> .....	258
7.6.3	<i>Les animaux</i> .....	259
7.6.4	<i>Évanescences</i> .....	260
7.6.5	<i>Courte synthèse</i> .....	261
7.7	LA VEUVE APHRODISIA.....	262
7.7.1	<i>Animalisation</i> .....	263
7.7.2	<i>Le sang cosmique</i> .....	264
7.7.3	<i>Les images cosmiques: rapetissement, croissance</i> .....	265
7.7.4	<i>Mort et vie</i> .....	266
7.8	KÂLI DÉCAPITÉE.....	268
7.8.1	<i>La perfection de Kâli</i> .....	268
7.8.2	<i>L'évolution de Kâli</i> .....	270
7.8.3	<i>Le passage par l'abîme</i> .....	271
7.8.4	<i>Coïncidence des contraires</i> .....	271
7.9	LA FIN DE MARKO KRALIÉVITCH .....	273
7.10	LA TRISTESSE DE CORNÉLIUS BERG .....	275
7.11	POUR UNE TENTATIVE DE SYNTHÈSE .....	278
<b>8.</b>	<b>CONCLUSION: L'ESPRIT D'ANALOGIE DANS LES ŒUVRES DES ANNÉES TRENTE.....</b>	<b>272</b>
<b>9.</b>	<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>279</b>
9.1	. ŒUVRES DE MARGUERITE YOURCENAR .....	279
9.2	. TEXTES CRITIQUES SUR L'ŒUVRE DE MARGUERITE YOURCENAR .....	279
9.3	. BIBLIOGRAPHIE SUR LA STYLISTIQUE ET L'ÉTUDE DES IMAGES.....	282
9.4	. ŒUVRES DIVERSES.....	284