

CHAPITRE II

DECOUVERTE DE L'AUTRE

L'homme et sa complexité prédominent constamment dans l'écriture yourcenarienne. La romancière s'applique à caractériser ses personnages en leur donnant un maximum de traits spécifiques.

"[...], ma préoccupation est de tâcher de caractériser exactement chaque personnage, sans jamais l'étiqueter, ni le faire rentrer dans une catégorie quelconque qui devient bientôt caricaturale." ¹

Par le refus des catégories, la romancière entend présenter la nature humaine commune et générale dans sa plus grande diversité. Mais l'homme n'est pas seul au monde. On ne saurait analyser son vécu sans tenir compte des relations qu'il entretient avec autrui et avec l'univers. Ces relations peuvent s'instituer de diverses manières : de mari à femme, d'ami à ami, de frère à sœur, de maître à élève. La confirmation mutuelle des uns par des autres peut revêtir les formes les plus variées, sinon les plus contradictoires. Cette question hante les personnages yourcenariens qui s'interrogent sans cesse sur la présence d'autrui dans leur vie.

¹Patrick de Rosbo, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar* (Paris : Mercure de France, 1972), p.86.

Dans ce chapitre, notre étude se concentrera sur les rapports entre les personnages, notamment sur leur trame érotique en tant que mode de connaissance. Sous cet angle, nous traiterons le rôle des amours interdits : l'inceste, l'homosexualité, et leur place dans l'œuvre yourcenarienne.

2.1 Le rapport d'amitié

Le thème de l'amitié occupe une place assez importante dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, notamment dans *L'Œuvre au noir*. La romancière décrit avec application les différentes facettes de l'amitié qui lie le héros avec les autres. Tout au long de sa vie, Zénon rencontre une multitude des personnages, présentés dans leur variabilité. Certains lui offrent une amitié durable. Nous analyserons d'abord le lien spirituel qui lie Zénon au Prieur des Cordeliers de Bruges.

Après des années de vie errante, Zénon a décidé de retourner à sa ville natale. En chemin, un heureux hasard l'a rapproché du Prieur des Cordeliers de Bruges, voyageant dans la même carosse. Depuis, ces deux hommes se lient d'une amitié qui se développe progressivement. Zénon présente un haut estime envers le Prieur et va jusqu'à lui donner une grande preuve de confiance.

"Zénon choisit le prieur pour confesseur, quand il lui parut nécessaire d'en avoir un." ²

Le Prieur montre, à son tour, à Zénon une affection bienveillante en l'appelant "ami". La modestie retient probablement

² ON, p.679.

Zénon de prononcer le même terme à l'égard de son aîné. Cependant, c'est en qualité de médecin et d'ami qu'il rend visite à ce dernier régulièrement. Les traitements donnés par le docteur Zénon, loin d'être un mécanique professionnel, témoignent de son amitié profonde pour le Prieur. Les contacts physiques sous forme de soins médicaux unissent les deux hommes. Zénon tâte le pouls du Prieur, lui fait avaler du bouillon, aide le frère garde-malade à soulever son corps décharné, lui masse les jambes et les pieds pour qu'il s'endorme. Ces soins rendus attentivement au Prieur reflètent le vif désir chez Zénon à lutter contre la mort qui menace cette personne chère à lui. Il refuse ainsi la résignation du mourant.

"« [...] Il importe peu qu'un homme de mon âge vive ou meure...

- Il m'importe que le prieur vive », répondit fermement le médecin." ³

Devant la mort prochaine du Cordelier, Zénon se voit obligé de précipiter son départ pour éviter des dangers qui le guettent. La prudence lui dit "de partir, et tout de suite" ⁴. Il ne peut pourtant pas quitter le Prieur agonisant. Il reste aux côtés du Cordelier, lui tenant la main jusqu'à son dernier soupir.

"Il continuait à tenir le poignet du malade, et ce faible attouchement paraissait suffire pour faire

³ *Ibid.*, p.743.

⁴ *Ibid.*, p.741.

passer au prieur un peu de force, et pour en recevoir en échange un peu de sérénité." ⁵

Le geste de Zénon révèle son attachement profond au mourant, tandis que la parole de celui-ci témoigne de sa bienveillance sincère envers son médecin qui, selon lui, est au péril de sa vie. Le Prieur lui donne le dernier conseil.

« Partez, Zénon ! articula-t-il. Après ma mort... » ⁶

Cette phrase révélatrice affirme que le Prieur n'était pas dupe de l'identité déclarée du docteur Sébastien Théus, faux nom de Zénon, mais il accepte silencieusement d'être son complice pendant des années. La sympathie constante du Cordelier nous fait penser à deux autres personnages. Le premier, c'est Jean Myers, chirurgien-barbier et ancien maître de Zénon. Le second, c'est Greete, ancienne domestique à la maison Ligre. Ces deux personnages éprouvent une fidèle amitié à l'égard de Zénon.

Zénon se confie entièrement à Jean Myers. C'est ainsi que, lors de son départ de sa ville natale, il lui a demandé de garder ses cahiers d'extraits de philosophes païens. Et, à son retour à Bruges, il lui a confié par prudence son diplôme de Montpellier, qui portait son vrai nom. Jean Myers, en dépit de tous les risques et dangers menaçants, lui offre non seulement une hospitalité, mais aussi lui apporte une aide nécessaire pour inventer les fausses biographies du docteur Sébastien Théus. Face à la mort de son ancien maître et ami, Zénon constate avec

⁵ *Ibid.*, p.749.

⁶ *Ibid.*, p.747.

gratitude que le vieillard "ne lui avait jamais voulu que du bien" ⁷. C'est pourquoi Zénon éprouve une rage violente envers Catherine, servante de Jean Myers ; celle-ci avait empoisonné son maître dans l'intention d'enrichir Zénon alors qu'il éprouve plutôt un dégoût à la vieille servante.

Zénon n'ignore pas la grave maladie du vieux maître, mais celui-ci peut encore rester en vie pendant quelques mois. Une mort absurde a désormais coupé le lien d'amitié qui le rattachait à Jean Myers. Il contemple le corps sans vie avec exaspération.

"Ce sot crime le frustrait sans raison du modeste plaisir d'être au monde." ⁸

De même, il existe une solide amitié entre Zénon et Greete, ancienne domestique chez les Ligre. Lorsqu'il retourne à sa ville natale après une longue absence, la vieille femme reconnaît immédiatement Zénon déguisé sous les traits du docteur Sébastien Théus. Il suffit qu'un échange de regard rétablisse leur vieille amitié.

"Soudain, il vit dans ses yeux bleus délavés une expression d'étonnement joyeux qui la lui fit reconnaître à son tour. Cette femme avait travaillé dans les cuisines de la maison Ligre, à l'époque où il était encore tout enfant." ⁹

⁷ *Ibid.*, p.680.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p.682.

Il semble qu'une sorte de complicité mutuelle est établie entre les deux gens qui se diffèrent par âge et milieu.

"Il y avait entre eux l'intimité d'un secret bien gardé." ¹⁰

En effet, un lien d'affection entre les deux personnages s'enracine depuis l'enfance de Zénon. Greete travaillait dans la cuisine de la maison Ligre et s'occupait de l'enfant avec bon cœur. Selon Édith Marcq¹¹, Greete joue le rôle de nourricière vis-à-vis de Zénon. Pour lui, le souvenir de la vieille servante est associé à l'alimentation.

"[...] ; elle l'avait laissé prendre sur la table le pain chaud et la pâte crue prête à être enfournée." ¹²

Trente ans plus tard, lorsque les deux personnages se retrouvent, Greete reprend sa fonction nourricière, car elle revoit Zénon constamment pour se faire soigner, et surtout, pour lui apporter des provisions.

"[...], mais elle ne manquait guère d'apporter un présent, du beurre dans une feuille de chou, une part de galette fabriquée par elle, du sucre candi ou une poignée de châtaignes." ¹³

¹⁰ *Ibid.*, p.683.

¹¹ Edith Marcq, "Une preuve textuelle de l'apparition du Moi yourcenarien : l'étude onomastique dans *L'Œuvre au noir*, " *Nord'* No.31 (juin 1998) : 47-52.

¹² *ON*, p.682.

¹³ *Ibid.*, p.683.

La fidélité de Greete s'étend à l'entourage de son ancien maître. Pendant les derniers jours du Cordelier, respectueux ami de Zénon, Greete accepte de lui préparer "des aliments légers, coulis et sirops"¹⁴. Elle reste fidèle jusqu'au bout à son rôle nourricier. Lorsque Zénon est incarcéré à la suite de l'affaire des Anges, Greete continue à s'occuper de ce dernier. L'objectif de ses visites est d'alimenter Zénon.

"Une grande part de galette que Greete déposa au greffe le jour des Rois à l'intention de Zénon [...]"¹⁵

Non seulement Greete s'occupe des nourritures de Zénon, mais aussi elle prend soin de ses habits. Durant la fermeture de l'hospice de Saint-Cosme, due à l'affaire des Anges, Zénon se trouve dans une situation dangereuse. Mais Greete s'obstine à lui rendre visite. Cette preuve de fidélité le touche profondément "presque jusqu'aux larmes"¹⁶. Dans sa solitude, Zénon recherche un appui chez la vieille femme qui s'apprête à lui donner les petits soins.

"Il la garda tout le jour en la priant de laver et de réparer son linge. [...] ; la vieille femme cousant ou repassant près d'une fenêtre le calmait tantôt par son amical silence et tantôt par ses propos empreints d'une tranquille sagesse."¹⁷

¹⁴ *Ibid.*, p.741.

¹⁵ *Ibid.*, p.797.

¹⁶ *Ibid.*, p.778.

¹⁷ *Ibid.*

Leur amitié se manifeste moins avec les mots qu'à travers le langage corporel. Les regards et les gestes de Greete sont pleins d'une tendresse dévouée pour son ancien maître.

"Elle le regardait de ses vieux yeux rieurs tandis qu'il mangeait." ¹⁸

"Elle se tut mais, en se retirant, lui baisa la main." ¹⁹

L'amitié qui lie ces deux personnages, Greete et Zénon, semble teintée d'un caractère maternel. Nous avons l'impression que Marguerite Yourcenar fait de Greete une mère de substitution pour Zénon, enfant bâtard. Délaissé par sa mère dès son jeune âge, Zénon se retrouve dans l'état d'orphelin latent. La vieille femme lui offre des soins maternels dont il avait été privé. Ici, il serait intéressant de rapprocher le personnage de son auteur. On pourrait supposer que Marguerite Yourcenar ait fantasmé sur l'absence de la mère à elle, Fernande de Crayencour, qui est morte dix jours après la naissance de sa fille. Fernande, elle aussi, avait eu une gouvernante allemande qui, selon l'écrivain, lui "avait tenu lieu de mère"²⁰. Marguerite Yourcenar s'est nommée d'après cette dernière.

"[...] la vieille gouvernante allemande de ma mère s'appelait Gretchen, Marguerite." ²¹

¹⁸ *Ibid.*, p.683.

¹⁹ *Ibid.*, p.682.

²⁰ *SP*, p.709.

²¹ *YO*, p.55.

Le prénom de "Greete" semble être une forme abrégée et déviée à tonalité flamande de cette Gretchen.²² Les deux personnages, l'un, réel, et l'autre, fictif, ont une ressemblance physique remarquable. La gouvernante allemande de la mère de Marguerite Yourcenar est décrite comme une "*vieille femme très vertueuse*"²³. De même, le qualificatif du grand âge est constamment associé à la domestique flamande dans *L'Œuvre au noir*. Greete nous est présentée sous ce trait dès sa première apparition.

"Quelqu'un encore frappa à la porte ; c'était une
vieille femme qui venait chaque samedi vendre son
beurre en ville [...]"²⁴

Cette expression "vieille femme" et quelques autres équivalents tels que "la vieille Greete" ou "ses vieux yeux", se répètent à maintes reprises (p.682, p.683, p.741 et p.747).

Le corps fictif de Greete se rapproche ainsi du physique réel de Gretchen. Associées toutes les deux à l'image du double de la maternité, elles renvoient à la vision yourcenarienne de la mère idéale que l'auteur n'a pas avouée de la sienne. Par là, on croirait saisir les éléments autobiographiques appliqués à l'œuvre romanesque, qui laissent entrevoir "*le moi profond, enfoui, peut-être douloureux, de Marguerite Yourcenar.*"²⁵

²² Edith Marq, "Une preuve textuelle de l'apparition du Moi yourcenarien : l'étude onomastique dans *L'Œuvre au noir*," p.47.

²³ YO, p.55. C'est nous qui soulignons.

²⁴ ON, p.682.

²⁵ Edith Marq, "Une preuve textuelle de l'apparition du Moi yourcenarien : l'étude onomastique dans *L'Œuvre au noir*," p.52.

Nous retrouvons, à l'instar de la relation entre Zénon et Greete, un autre couple dans *Mémoires d'Hadrien*. Le lien qui unit Hadrien et l'impératrice Plotine, épouse de Trajan, ne s'annonce pas dans le sens érotique, mais se caractérise par une amitié réciproque qui est nuancée et maternelle de l'impératrice à son protégé. Hadrien définit Plotine à deux titres : mère et amie.

"[...] cette femme [...], que la nomenclature officielle me donnait pour mère, et qui était bien davantage : mon unique amie."²⁶

La personnalité de Plotine nous rappelle donna Valentine dans *Anna, soror...* . Il serait permis de reconnaître en cette dernière le modèle du personnage de l'impératrice. Dans la *Postface à Anna, soror...*, Marguerite Yourcenar affirme :

"Cette sereine Valentine me semble, [...], un premier état de la femme parfaite telle qu'il m'est souvent arrivé de la rêver : à la fois aimante et détachée, passive par sagesse et non par faiblesse, que j'ai essayé plus tard de dessiner dans la Monique d'*Alexis*, dans la Plotine de *Mémoires d'Hadrien*, [...]."²⁷

Plotine et Valentine partagent la beauté, le goût raffiné, la sérénité et la discrétion tant dans la vie que dans la mort. Rappelons la

²⁶ *MH*, p.414.

²⁷ *AS, Postface*, p.935.

description de la mère d'Anna et Miguel : "belle , claire de visage" ²⁸; de même, c'est "le beau visage de Plotine" ²⁹ qu'évoque Hadrien. Ces deux personnages féminins se rapprochent par le qualificatif "blanc". Comparons la "longue robe de velours blancs"³⁰ de l'un et les "vêtements blancs" ³¹ de l'autre. Les deux femmes montrent également leur passion pour la Grèce en matière de l'art et de la littérature. La donna lit Platon et possède "une collection d'intailles grecques"³². L'impératrice "inclin[e] à la philosophie épicurienne"³³ et reçoit d'Hadrien "quelques coupes gravées"³⁴ après son voyage dans cette terre antique. De son vivant, la mère de Miguel et Anna parle peu ; "la vie de Valentine n'avait été qu'un long glissement vers le silence"³⁵. La "mère spirituelle" de l'empereur romain a aussi une présence discrète. Hadrien prend l'habitude "de ses silences, de ses paroles mesurées" ³⁶. La mort des deux femmes passe inaperçue. Celle de donna Valentine est "sans agonie" ³⁷ et "presque sans paroles" ³⁸. La mort de l'impératrice est loin d'être un événement. Hadrien n'est même pas auprès d'elle au moment de sa mort : "[j]e n'avais pas vu mourir Plotine." ³⁹

²⁸ *Ibid.*, p.881.

²⁹ *MH*, p.332.

³⁰ *AS*, p.894.

³¹ *MH*, p.349.

³² *AS*, p.883.

³³ *MH*, p.350.

³⁴ *Ibid.*, p.343.

³⁵ *AS*, p.894.

³⁶ *MH*, pp.349-350.

³⁷ *AS*, p.894.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *MH*, p.442.

Si donna Valentine se veut être complice des rapports incestueux de ses enfants, Plotine ne l'est pas moins dans l'itinéraire politique d'Hadrien. C'est elle qui a manœuvré de différentes intrigues pour lui assurer la succession au trône. Rémy Poignault souligne les stratégies qu'elle a dressées au profit du futur empereur.

"[...], l'épouse de Trajan a comblé de bienfaits le jeune homme en favorisant sa carrière, en resserrant ses liens avec l'empereur et finalement en lui ouvrant la voie de l'empire." ⁴⁰

Le premier service Plotine a rendu à Hadrien est de lui attribuer la tâche de rédiger les discours impériaux ⁴¹, tâche qui lui permet d'apprendre à être chef d'État. Elle insiste pour que s'arrange le mariage d'Hadrien et de Sabine, petite-nièce de l'empereur, malgré l'opposition de ce dernier. Pour éliminer les adversaires du futur empereur, elle fait nommer Attianus, ancien tuteur et vieil ami loyal d'Hadrien, "conseiller privé" ⁴² de Trajan et puis "à la position toute-puissante de préfet du prétoire" ⁴³. Le plus grand service qu'elle lui ait rendu est peut-être de retarder l'annonce officielle du décès de Trajan. D'après Rémy Poignault, il se peut que Plotine ait forcé la main de l'empereur pour nommer Hadrien son héritier, ou commis une fausse

⁴⁰ Rémy Poignault, "Deux amis d'Hadrien : Arrien et Plotine," dans *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'Autre*, éd. J.-Ph. Beaulieu, J. Demers et A. Maindron (Montréal : XYZ, 1997), p. 184.

⁴¹ *MH*, p. 330.

⁴² *Ibid.*, p. 351.

⁴³ *Ibid.*, p. 355.

désignation.⁴⁴ Cette intrigue permet, de toute façon, à Hadrien de prendre ses dispositions pour le trône. Ces manœuvres patiemment élaborées marquent un attachement désintéressé de l'impératrice qu'Hadrien constate avec gratitude.

"Il y avait près de vingt ans que je connaissais l'impératrice. [...] Elle m'avait soutenu, sans paraître s'apercevoir qu'elle le faisait, dans mes moments difficiles." ⁴⁵

En effet, leur rapport d'amitié, qui s'avère durable, est fondé sur une parfaite harmonie entre les deux êtres. "Nous étions d'accord presque sur tout," ⁴⁶ affirme Hadrien. Ils appartiennent à la même génération. D'après Rémy Poignault, l'impératrice aurait dix ans de plus qu'Hadrien.⁴⁷ Ils possèdent aussi les mêmes goûts, en particulier la passion pour la Grèce.

"J'étais allé passer quelques mois en Grèce.[...] : j'en rapportai quelques coupes gravées, et des livres que je partageai avec Plotine." ⁴⁸

L'étroite relation entre les deux personnages ne s'inspire jamais d'une question physique. Il est vrai qu'Hadrien fait allusion au

⁴⁴ Rémy Poignault, "Deux amis d'Hadrien : Arrien et Plotine," dans *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'Autre*, p.185.

⁴⁵ *MH*, p.349.

⁴⁶ *Ibid.*, p.350.

⁴⁷ Rémy Poignault, "Deux amis d'Hadrien : Arrien et Plotine," dans *Marguerite Yourcenar. Écritures de l'Autre*, p.186.

⁴⁸ *MH*, p.343.

"beau visage de Plotine" ⁴⁹, mais il s'agit d'une appréciation d'ordre esthétique. Hadrien, lui même, prend soin de définir la portée de leur relation.

"L'intimité des corps, qui n'exista jamais entre nous, a été compensée par ce contact de deux esprits étroitement mêlés l'un à l'autre." ⁵⁰

L'absence de désir dans leur intimité n'empêche pas l'impératrice d'occuper une place exceptionnelle dans la vie d'Hadrien. Leur communion spirituelle, qui s'approfondissait au cours des années, demeure inébranlable après la disparition de l'impératrice.

"Mais la mort changeait peu de chose à cette intimité qui depuis des années se passait de présence ; l'impératrice restait ce qu'elle avait toujours été pour moi : un esprit, une pensée à laquelle s'était mariée la mienne." ⁵¹

2.2 L'androgynie

Dans l'œuvre yourcenarienne, l'érotisme retrouve sa valeur mythologique qui appartenait à l'Antiquité, notamment au passé grec. Les amoureux franchissent les barrières religieuses et morales. Nous

⁴⁹ *Ibid.*, p.332.

⁵⁰ *Ibid.*, p.350.

⁵¹ *Ibid.*, pp.414-415.

commençons par l'étude de l'inceste dont l'analyse portera en grande partie sur les deux œuvres : *Anna, soror...* et *Le Coup de grâce*.

- L'inceste

Le thème de l'inceste chez Marguerite Yourcenar peut être interprété sous l'angle du mythe de l'androgynie raconté par Platon dans *Le Banquet*. L'origine du couple formule le genre mixte : le mâle et la femelle.

"D'abord, la race humaine se divisait en trois genres, et non point en ces deux seuls, mâle et femelle, [...] ; ce troisième genre participait des deux premiers et son nom [...] : c'est l'androgynie dont la nature, comme le mot lui-même, tenait à la fois du mâle et de la femelle, [...] ; et si leur nature et leur démarche rappelaient la sphère, c'est tout simplement qu'ils ressemblaient à leur parent [La Lune]." ⁵²

Un dieu en colère a coupé ce double genre en deux.

"Les corps ainsi dédoublés, chacun poursuivait sa moitié pour s'y réunir. Embrassées, entrelacées, brûlant de ne faire plus qu'un, l'inanition et l'inactivité où les réduisait le refus de rien faire l'une sans l'autre les tuaient. Et lorsque sa moitié périssait,

⁵² Platon, *Le Banquet*, cité par Jean-Claude Carrière dans *La littérature gréco-romaine, anthologie historique* (Paris : Nathan, 1994), p.247.

la survivante en cherchait une autre et l'enlaçait, que ce fût une moitié de femme complète (ce que nous appelons précisément une femme aujourd'hui), que ce fût celle d'un homme [...]." ⁵³

On peut conclure que c'est par l'amour et par l'union des corps que se fait l'unité première. La mention du texte platonicien dans son roman implique l'intérêt de Marguerite Yourcenar pour *Le Banquet* et se serait appliquée sur ces faits mythologiques dans sa création littéraire.

Commençons avec *Anna, soror...* Anna et Miguel semblent se lier d'un amour qui se caractérise par la différence entre homme et femme tant sur le plan physique que moral. Mais cette dissemblance se révèle superficielle dès qu' on les observe attentivement. Le frère et la sœur se ressemblent de telle sorte qu'ils donnent une image de véritables jumeaux. Les mains constituent le seul indice de leur identité.

" Miguel à cet âge ressemblait beaucoup à sa sœur ; n'étaient les mains, [...] on les eût pris l'un pour l'autre." ⁵⁴

Leur affinité apparaît non seulement aux yeux des autres, mais surtout dans la perception de Miguel : il reconnaît que la physionomie de sa sœur ressemble parfaitement à la sienne.

⁵³ *Ibid.*, p.248.

⁵⁴ *AS*, p.883.

"Ce visage effarouché parut à don Miguel si semblable au sien qu'il crut voir son propre reflet au fond d'un miroir." ⁵⁵

Dans cette perspective, on pourrait dire que le frère et la sœur incarnent ainsi le mythe de l'androgynie du fait qu'ils partagent un même corps réunissant à la fois deux sexes, masculin et féminin. Cette unité corporelle est mise en valeur lorsque, en face de leur mère, donna Valentine, les deux enfants se serrent l'un à côté de l'autre au point que leurs cheveux s'entremêlent. Or, la chevelure, chargée d'une valeur métonymique évoque le corps commun des deux personnages.

"[...] : tandis qu'ils écoutaient cette voix tendre leur expliquer un argument ou une maxime, leurs cheveux s'entremêlaient sur les pages." ⁵⁶

Dans l'optique narrative, cette intimité annonce déjà un amour qui se formera entre les deux personnages. D'ailleurs, toute divergence qui pourrait séparer Anna et Miguel se neutralise dans la vie quotidienne auprès de leur mère. Donna Valentine leur fait découvrir ensemble les textes de grands auteurs grecs tels que Cicéron, Sénèque, et, en particulier Platon, son poète favori. André Courribet montre que la lecture de ces sages leur procure la finesse d'esprit et la sensibilité, ainsi qu'une philosophie morale indispensable à leur paix intérieure.

⁵⁵ *Ibid.*, p.891.

⁵⁶ *Ibid.*, p.883.

"Cicéron, l'orateur, le beau parleur révèle la grande richesse de ses dons intellectuels, dans une œuvre d'intelligence, de sensibilité et de finesse. Avec Sénèque, le philosophe moral, [...], les deux enfants apprendront, à l'égal de leur mère, au-delà de leur passion, la paix et la sérénité de leur âme. Quant à Platon, il pourra offrir à Anna et Miguel, avec *Le Banquet*, comme une première initiation à l'amour."⁵⁷

Il faut noter que le texte platonicien susmentionné où se trouve le mythe de l'androgyné, se rapporte directement au couple Anna-Miguel. Les enfants quasi-gémellaires de donna Valentine incarnent donc l'androgynie primordiale. Les deux jeunes gens partagent une âme sereine et sont élevés à l'écart du monde extérieur. Si l'éducation maternelle favorise cette union spirituelle, l'aspect clos et isolé de l'univers paternel privilège l'étroite vie commune d'Anna et Miguel. Enfants du gouverneur de Naples, ils vivent à l'intérieur du fort Saint-Elme. Cette forteresse peut-être considérée comme un espèce de prison avec ses "épaisses murailles" ⁵⁸ et ses "cachots" ⁵⁹. Le château fort d'Acropoli, propriété paternelle, situé en Calabre, où ils passent leur séjour, se présente également comme un espace fermé. Anna s'expose malgré elle au regard voyeuriste de son frère, logeant dans une pièce voisine. L'ombre de son déshabillage et ses pieds nus, réellement entrevus par Miguel ou réapparus dans ses visions

⁵⁷ André Courribet, "La figure de la mère dans *Anna, soror...*," Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes No.10 (juin 1992) : 76.

⁵⁸ *AS*, p.881.

⁵⁹ *Ibid.*, p.882.

oniriques⁶⁰, sous-entendent leur rapport d'érotisme médiatisé par la perception. En outre, la carosse qui assure leur déplacement entre ces deux résidences paternelles, se caractérise également par son aspect fermé. Le retour à la ville du père, à la suite de la disparition de la mère, permet à Anna et Miguel de se retrouver tout seuls, "assis côte à côte"⁶¹. Lorsque sa sœur s'évanouit dans une chaleur étouffante, Miguel, soucieux de lui prodiguer des soins immédiats, lui touche à la poitrine. Ce premier contact direct concrétise ainsi leur désir charnel.

"[...] ; Anna était comme morte, il la délaça ; il cherchait anxieusement la place du cœur ; les pulsations reprurent sous ses doigts." ⁶²

Revenus à la forteresse, les deux jeunes gens se renferment dans un monde rendu plus restreint par la mort de leur mère et leur lien devient resserré en l'absence totale de cette dernière. Le sentiment d'une infinie solitude pousse Anna vers son frère, qui, de son côté, se laisse emporter par sa passion ardente. Ils revivent donc une vie à deux.

"[...]"

« Hélas, mon frère, je suis si seule ! »

Elle lui fit pitié. Il eut honte de lui-même. Il s'en voulut de ne pas assez l'aimer.

Ils reprirent leur vie d'autrefois." ⁶³

⁶⁰ *Ibid.*, p.884 et p.888.

⁶¹ *Ibid.*, p.895.

⁶² *Ibid.*, p.896.

⁶³ *Ibid.*, p.898.

L'androgynie vécue à l'écart du monde extérieur aboutit à l'amour incestueux. L'intimité fraternelle s'engage dans la voie érotique pour accomplir inévitablement l'union sexuelle. Sur le plan narratif s'accumulent les indices de la sensualité et de l'inceste. Examinons d'abord le séjour à Acropoli à l'époque des vendanges. L'arrivée des jeunes gens est marquée par les manifestation des sens qui ne cessent de s'épanouir, car l'exubérance de la nature pendant les dionysiaques déclenche une profusion de sensations cristallisant le désir.⁶⁴

"Des tas de raisins déjà confits dans leur propre suc engluaient le carrelage à la moresque, fréquenté des mouches ; des bottes d'oignons pendaient aux voûtes ; la farine coulant des sacs s'insinuait partout avec la poussière ; on était saisi à la gorge par l'odeur du fromage de buffle." ⁶⁵

Or, les vendanges sont liées à Dionysos, considéré comme dieu hermaphrodite. Le mythe de l'androgynie s'applique de cette manière à la naissance d'un amour incestueux chez Miguel et Anna.

La campagne aux alentours d'Acropoli est chargée d'une symbolique sexuelle et phallique. Au cours d'une promenade à cheval, Miguel se trouve dans une ville antique. Les éléments de ce décor concurent à donner l'image de la virilité éveillée.

⁶⁴ Claude Benoit, "Valeurs symboliques et culturelles dans l'itinéraire méditerranéen de Margurite Yourcenar avant 1940," dans *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, éd C.Faverzoni (Clermont - Ferrand : Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont - Ferrand, 1995), p.16.

⁶⁵ *AS*, p.884.

"Une fois, juste avant le coucher du soleil, il atteignit une colonnade dressée devant la mer. Des fûts striés gisaient comme de gros troncs d'arbres ; d'autres, tout debout, [...], se dressaient sur le ciel rouge ; [...]. Miguel attacha son cheval au fût d'une colonne et se mit à marcher dans ces ruines dont il ne savait pas le nom." ⁶⁶

Le désir charnel encore non identifié émerge instinctivement lorsque le jeune homme avance dans cette terre inconnue. Ce parcours marque son affranchissement dans le monde d'Éros que Miguel ignore.

Cet épisode est surchargé des images et symboles aussi bien mythiques que religieux. Les récurrences oniriques ou réelles des bêtes rampantes, telles que serpents, fourmis, scorpions, servent à symboliser les pulsions sexuelles. Les vipères sont évoquées à plusieurs reprises. La première est écrasée par Miguel dans la ville en ruines. Le même jour, Anna en aperçoit une autre chez elle et la fait tuer. La nuit même, la troisième apparaît dans les songes du jeune homme. En plus, l'eau de la source que Miguel veut boire prend des traits de vipère. Une fille sarrasine l'avertit sur le danger de l'eau.

"- Méfiez-vous, monseigneur, dit la détentrice du charme. L'eau rampe, se tord, frétille et miroite, et son venin vous glace le cœur." ⁶⁷

⁶⁶ *Ibid.*, p.886.

⁶⁷ *Ibid.*, p.889.

Les propos de la fille sarrasine sont révélateurs du fait qu'elle assimile l'eau de la source aux serpents. Il est frappant qu'elle est étroitement liée à ces bêtes. Son père est "siffleur de reptiles" ⁶⁸ ; elle-même possède une physionomie qui rappelle les traits de la vipère : ses yeux sont jaunes, sa peau et son visage gris comme la poussière ; sa voix s'est faite sifflante, et son mouvement furtif et léger implique celui d'un serpent.

"Un froissement se fit dans les buissons ; il [Miguel] sursauta en voyant paraître la fille sarrasine." ⁶⁹

Chacune de ses répliques adressées à Miguel est parsemée de mots désignant le serpent.

« [...] Car les vipères, monseigneur, ça rampe partout, sans compter celles qu'on a au cœur. » ⁷⁰

« Allez, monseigneur, dit la fille. Et rappelez-vous qu'il y a des serpents ailleurs qu'ici. » ⁷¹

La fille sarrasine possède un pouvoir d'envoûtement qu'elle exerce sur les vipères sous les yeux de Miguel. Ce dernier la prend pour sorcière : « Dieu me pardonne, dit-il. Serais-tu sorcière? » ⁷². En outre, elle fait figure de prophétesse païenne lorsqu'elle prédit le proche avenir du jeune homme.

⁶⁸ *Ibid.*, p.887.

⁶⁹ *Ibid.*, p.889.

⁷⁰ *Ibid.*, p.887.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

« Monseigneur, crut-il entendre, votre sœur vous attend près d'ici avec une coupe pleine d'eau pure. Vous boirez ensemble. » ⁷³

Ces conseils apparents renferment une signification profonde et se rapportent au sort du jeune homme. On voit que la coupe symbolise la future union charnelle d'Anna et de Miguel. En effet, l'acte de boire ensemble peut être considéré comme un rite de mariage. Chevalier et Gheerbrant expliquent que cet acte fait partie de la cérémonie matrimoniale dans l'Extrême Orient.

"Au Japon, l'échange de coupes (Sakazuki o Kawasu) symbolise la *fidélité*. On le fait dans la cérémonie du mariage." ⁷⁴

Dans ce sens, la coupe d'Anna et de Miguel peut être liée au symbole du mariage. La relation incestueuse du frère et de la sœur est ainsi conçue comme inévitable. Marguerite Yourcenar introduit avec le personnage de la jeune fille-aux-vipères le motif de la prophétie au mythe antique dans lequel le protagoniste tente en vain d'échapper à sa destinée annoncée initialement par les oracles.

Dès sa première rencontre avec la fille sarrasine, Miguel ressent instinctivement un danger qu'elle incarne. Altéré par sa présence, il n'ose la poursuivre par "[l]a crainte d'un maléfice, et peut-

⁷³ *Ibid.*, p.889.

⁷⁴ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles* (Paris : Robert Laffont / Jupiter, 1982), p.301.

être, inconnu de lui-même" ⁷⁵. On verra plus tard que ce danger est justifié par le fait que cette fille-aux-vipères se présente aussi comme le double d'Anna. Si l'une est censée vivre dans la contrainte morale dans un lieu clos, l'autre possède une âme affranchie, vivant à sa guise dans la nature et se déplaçant de village en village. Son apparition, aussi mystérieuse que son départ, suggère sa puissance occulte. Dans le songe de Miguel, elle se confond avec sa chère sœur.

"Cette nuit-là, Miguel eut un cauchemar. [...]

Les pieds bruns de la fille y reposaient paisiblement comme sur un lit d'herbes sèches. Ces pieds avançaient en dansant ; Miguel les sentait marcher sur son cœur ; à chaque pas, il les voyait devenir plus blancs ; ils touchaient maintenant l'oreiller. Miguel, se penchant pour les embrasser, reconnaissait les pieds d'Anna, nus dans leurs mules de satin noir." ⁷⁶

Ici, les pieds bruns, puis devenus blancs et nus, par métonymie, représentent le corps féminin et nu. Dans le rêve, tout est permis à la réalisation des désirs refoulés : Miguel et Anna se rejoignent dans la volupté. Accompagné du leitmotiv du serpent, figure biblique, le personnage d'Anna, renforcé par son double, donne l'image de la tentatrice maudite, Ève. Il serait intéressant de noter que Marguerite Yourcenar, de manière insolite, rapproche l'amour interdit et le christianisme. Le développement du désir chez les frère et sœur ainsi que leur prise de conscience se réalisent à travers les lectures religieuses de Miguel. Il découvre une histoire d'inceste dans une Bible latine.

⁷⁵ AS, p.888.

⁷⁶ *Ibid.*

"C'était le passage des *Rois* où il est question de la violence faite par Amnon à sa sœur Thamar. Une possibilité qu'il n'avait jamais osé regarder en face, lui apparut. Elle lui fit horreur. Il jeta la Bible au fond d'un tiroir." ⁷⁷

Selon Martine Gantrel, "le Livre des *Rois* est considéré comme le livre historique par excellence de la Bible" ⁷⁸. La romancière veut-elle souligner une vive émotion du personnage au contact de l'interdit inscrit dans l'Histoire ? La circonstance de cette lecture est soigneusement préparée par l'auteur. C'est le hasard qui pousse le héros aveugle à cette page révélatrice. De nouveau, la lecture est amenée à constater la fatalité de son amour interdit. Cette découverte marque une étape décisive dans le rapport des jeunes gens. La lecture des textes mystiques, notamment ceux de Jean de la Croix * et de sainte Thérèse **, renforce paradoxalement la montée de l'amour. L'éclaircissement

⁷⁷ *Ibid.*, pp.898-899.

⁷⁸ Martine Gantrel, "*Anna, soror...* ou le « plaisir du texte » : une lecture de Marguerite Yourcenar," Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes No.17 (décembre 1996) : 52.

* Après sainte Thérèse, Jean de la Croix (1542-1591) fut l'âme de la réforme des carmels espagnols. Il participa à la réforme du couvent de l'Incarnation d'Avila dont sainte Thérèse était prieure. Ses poèmes, chefs-d'œuvre du Siècle d'or espagnol, mêlent l'idéal médiéval et l'idéal renaissant, les réminiscences populaires et l'élan de foi le plus exalté. Ils retracent un itinéraire mystique où l'intimité amoureuse avec Dieu est exprimée dans un style lyrique sensuel, dont les symboles et les allégories rappellent les émotions de l'amour humain.

** Sainte Thérèse (1515-1582) est la plus illustre représentante du mysticisme espagnol. Outre son autobiographie spirituelle, elle a écrit *Chemin de perfection* (1565), série de conseils destinés aux sœurs du couvent d'Avila pour atteindre la perfection de l'âme. Son ouvrage majeur reste *Les Demeures ou le Château intérieur* (1588) ; il s'agit des sept degrés de la prière par laquelle on arrive à l'union avec Dieu.

intérieur de Miguel est immédiatement suivi d'un sentiment de culpabilité qui entraîne chez lui un geste de dissimulation.

"Don Miguel, ouvrant le livre en divers endroits, comme on le fait pour tirer des sorts, lut ça et là quelques versets. Brusquement, il s'interrompit, posa négligemment le volume et, en se retirant, l'emporta.

Il lui tardait de s'enfermer chez lui pour le rouvrir à la page qu'il avait marquée ; [...]." ⁷⁹

Miguel fait semblant de se désintéresser de ce livre, oubliant toujours de le rendre à sa sœur qui tient à ranger les livres de sa mère.

Énivrée par l'élan des mystiques envers Dieu, Anna, à son tour, s'abandonne en toute innocence à une jouissance émotionnelle.

"Sa tête un peu renversée, ses lèvres disjointes, rappelaient à don Miguel le mol abandon de saintes en extase que les peintres représentent presque voluptueusement envahies par Dieu." ⁸⁰

Miguel, lui aussi, grisé par l'exaltation des saints, n'est pas insensible à cette sensualité débordante. L'auteur prête à son héros une comparaison qui rapproche la jeune fille de la sainte Thérèse du Bernin, représentée par une œuvre sculptée de l'art baroque italien, décrite ainsi :

⁷⁹ *AS*, p.898.

⁸⁰ *Ibid.*, p.899.

"[...] le visage renversé en arrière reflète le mélange de souffrance et de douceur qu'elle ressentit quand l'ange lui transperça le cœur de la flèche de l'amour divin" ⁸¹

Ainsi les rapports d'inceste s'évaluent-ils à travers les références religieuses. C'est la volupté de l'amour divin qui révèle indirectement à Anna les délices de l'amour humain. L'auteur s'appuie sur l'imagerie religieuse pour mettre en jour le caractère sacré de l'amour sexuel. L'érotisme chez Anna se manifeste dans son amour de Dieu que Miguel prend pour lui-même. Leur union étroite modifie l'attitude du jeune homme sous prétexte de rigueur morale envers sa sœur. Il surveille sa conduite et va jusqu'à contrôler son langage qu'il juge trop expansif.

"Il devenait dur. Il lui adressait d'incessants reproches au sujet de son oisiveté, de sa tenue, de ses vêtements. Elle les recevait sans se plaindre. Comme il avait horreur des nudités de gorge habituelles aux praticiennes, Anna, pour lui plaire, s'étouffait dans des guimpes. Il blâmait âprement ses effusions de langage ; elle finit par imiter la réserve sévère de Miguel." ⁸²

⁸¹ A. Gilou, éd, *L'Italie et ses Merveilles* (Paris : Hachette, 1960), p.331 cité par Claude Benoit dans "Valeurs symboliques et culturelles dans l'itinéraire méditerranéen de Marguerite Yourcenar avant 1940," dans *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, p.17.

⁸² *AS*, p.899.

Inconsciemment, Miguel se transforme en amant jaloux dont témoignent les comportements décrits en haut. Anna, quant à elle, accepte de jouer le rôle d'une maîtresse soumise. De temps à autre, ils font la scène de ménage. Une mutuelle complicité s'établit entre eux.

"[...] ; il l'observait à la dérobée ; elle se sentait épiée, et les incidents les plus insignifiants provoquaient des querelles. Il avait cessé de la traiter de sœur ; elle s'en aperçut [...]." ⁸³

Tourmenté par un sentiment de culpabilité, Miguel s'obstine cependant à lutter farouchement contre son désir ardent. Mais Anna demeure toujours son obsession. Parmi la foule qui peuple la cour du vice-roi, elle seule attire ses yeux.

"Il la voyait de loin, tout en noir, les hanches monstrueusement élargies par l'épaisseur du garde-infante : la foule les séparait ; un ennui plus lourd tombait des plafonds à corniches, et le reste des vivants n'était plus pour lui que d'opagues fantômes." ⁸⁴

On risquerait d'attribuer à cette évocation un penchant romantique du héros, mais très vite on aperçoit que le regard de ce dernier se fixe sur "les hanches de la jeune femme", un élément d'érotisme.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*, p.902.

Afin d'oublier Anna, Miguel s'impose les relations avec des courtisanes, mais ses efforts sont vains. Car, il a finalement renoncé à la fille choisie. On pourrait se demander si son départ est simplement dicté par ses scrupules ou par le fait qu'elle se nomme aussi Anna, nom d'une femme interdite.

Le désir longuement évoqué par le truchement des symboles et des songes, est enfin explicité par la parole et le geste des personnages au bout de leur souffrance. Consterné par l'idée que sa sœur entrera au couvent, Miguel s'emporte au point de laisser éclater sa jalousie suscitée par les gestes amoureux qu'Anna réserve pour le Christ.

« [...] Et je vous permettrais un amant parce qu'il est crucifié ? Êtes-vous aveugle, ou si vous mentez ?
Croyez-vous que je veuille vous céder à Dieu ? »⁸⁵

Poussé par une force obscure, Miguel va jusqu'à avouer son amour incestueux, voilé néanmoins par les noms saints.

"[...] Une râle lui emplissait la gorge. Il s'écria :
« Amnon, Amnon, frère de Thamar ! »"⁸⁶

Avec stupéfaction, Anna, à son tour, parvient à identifier au fond d'elle-même un désir longtemps ignoré. Les deux amants vivent désormais dans l'attente de leur union.

⁸⁵ *Ibid.*, p.908.

⁸⁶ *Ibid.*

"Il [Miguel] s'approcha de la porte, sans bruit, avec de nombreux temps d'arrêt et finit par s'appuyer au battant. Il sentit qu'elle s'y appuyait aussi ; le tremblement de leurs deux corps se communiquait aux boiseries. Il faisait entièrement noir : chacun écoutait dans l'ombre le halètement d'un désir pareil au sien." ⁸⁷

C'est dans le cadre religieux que s'accomplit l'étreinte amoureuse. Les noces charnelles d'Anna et Miguel sont célébrées dans la nuit du Vendredi saint. Le temps de leur union peut être comparable à la durée de trois jours où Jésus-Christ est resté dans le sépulcre avant de resusciter glorieux ⁸⁸. Par cette superposition temporelle de la passion du Christ et de l'amour d'Anna et Miguel, l'inceste consommé dans la Semaine Sainte se trouve, selon Claude Benoit, "comme purifié, lavé de toute ombre de péché" ⁸⁹. Dans cette perspective, le sentiment de culpabilité est-il absent chez les amants. Il est vrai que Marguerite Yourcenar développe le thème de l'inceste selon la vision chrétienne de la faute et du pardon. Par contre, non seulement l'auteur déculpabilise toute passion amoureuse, mais surtout elle la sacralise, quels que soient sa nature et les interdits qui pèsent sur elle.⁹⁰ Miguel envisagera plus

⁸⁷ *Ibid.*, p.909.

⁸⁸ Maria-José Vazquez de Parga, "Érotisme sacré, *Anna, soror...*, " dans *Le sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, éd Rémy Poignault (Tours : S.I.E.Y., 1993), p.290.

⁸⁹ Claude Benoit, "Valeurs symboliques et culturelles dans l'itinéraire méditerranéen de Marguerite Yourcenar avant 1940," dans *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, p.17.

⁹⁰ *Ibid.*

tard sa mort, non par le remords, mais "parce qu'il n'a plus rien à attendre de la vie." ⁹¹

En tout cas, la disparition de Miguel ne met pas fin à l'androgynie originelle du couple frère-sœur. L'attachement d'Anna à son amant persiste au-delà de la mort. Martine Gantrel note que leur union spirituelle continue malgré la séparation corporelle.

"[...], Anna devient cette morte-vivante dont le corps continue de vivre, d'une vie animale, par instinct ou selon des réflexes appris, mais dont l'âme et la sensibilité, complètement dissociées du corps, se sont pour toujours amalgamées au souvenir du disparu." ⁹²

Son mari, Monsieur de Wirquin, ainsi que ses deux enfants, semblent inexistantes aux yeux d'Anna. Elle aime ces derniers "d'un amour animal" ⁹³, qui diminue au fur et à mesure qu'ils n'ont pas besoin d'elle. Anna maintient des rapports purement physiques avec son époux. D'ailleurs, la volupté lui manque comme si elle cachait un autre corps dans sa vie conjugale.

⁹¹ Maria-José Vazquez de Parga, "Érotisme sacré, *Anna, soror...*," dans *Le sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, p.282.

⁹² Martine Gantrel, "*Anna, soror...* ou le « plaisir du texte » : une lecture de Marguerite Yourcenar." Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes No.17 (décembre 1996) : 47.

⁹³ *AS*, p.926.

"[...], elle se réjouissait que son visage, ses bras, sa gorge amaigris fussent différents de ceux que des mains devenues poussière avaient seules caressés." ⁹⁴

Par synecdoque, "les mains devenues poussière" désignent Miguel disparu. Son absence ne peut effacer les souvenirs, qui au contraire, occupe la vie entière d'Anna jusqu'à ses derniers jours. Dans son agonie, Anna revoit Miguel et elle-même en pleine beauté et jeunesse.

"[...] ; don Miguel resplendissait dans l'éclat de ses vingt ans ; il était tout proche. Une Anna d'une vingtaine d'années brûlait et vivait, elle aussi inchangée, à l'intérieur de ce corps de femme usé et vieilli. Le temps avait jeté bas ses barrières et rompu ses grilles. Cinq jours et cinq nuits d'un violent bonheur remplissaient de leurs échos et de leurs reflets tous les recoins de l'éternité." ⁹⁵

Le temps intérieur, perçu par Anna mourant, coule hors de l'ordre du monde. Son corps "usé et vieilli" retrouve la splendeur d'autrefois. Toutes contraintes affranchies, le couple androgyne se rejoint et reconstitue leur plénitude éternelle.

⁹⁴ *Ibid.*, p.922.

⁹⁵ *Ibid.*, p.929.

Le thème de l'androgynie est repris dans *Le Coup de grâce*, tragédie de trois personnages qui se ressemblent physiquement comme des frères. Éric et Conrad se nouent d'amour secrètement. Sophie, sœur de Conrad, s'éprend d'Éric qui se refuse à elle. Il faut noter que ce récit est conduit à la première personne. À la gare de Pise, Éric, dans l'attente d'un train de rapatriement, raconte aux passants sa vie passée. Ce procédé peut permettre au narrateur de s'exprimer librement dans son examen rétrospectif, mais en même temps le narrateur peut, malgré lui, nous livrer une image déformante. Marguerite Yourcenar, dans la préface de ce roman nous avertit :

"[...] ; dans *Le Coup de grâce*, c'est au contraire au détriment du narrateur que s'exerce cette déformation inévitable quand on parle de soi." ⁹⁶

La romancière prête cette remarque à son personnage.

"Celui qui prétend se souvenir mot pour mot d'une conversation m'a toujours paru un menteur ou un mythomane. Il ne me reste jamais que des bribes, un texte plein de trous, comme un document mangé des vers." ⁹⁷

Dans la quête douloureuse de soi, Éric s'efforce d'élucider des liens fluctuants qui le lient à son ami d'enfance, Conrad, et à la sœur de ce dernier. Il souligne leur enfance privée de père. Le sien s'est fait tuer dans la bataille de Verdun quand l'adolescent avait seize ans. Celui

⁹⁶ *CG, Préface*, p.81.

⁹⁷ *Ibid.*, p.128.

de Conrad est mort dans un camp de concentration dans les environs de Dresde. Éric est confié aux soins de la tante de Conrad. Les trois adolescents ont vécu une jeunesse insouciante, malgré la guerre civile, dans une ancienne demeure aristocratique de Kratovicé. À en croire, Éric se noue d'amitié avec le frère ; la sœur, à son tour, est amoureuse de l'ami du frère. Cela semble être un idylle aux yeux de tous.

"Je dois dire aussi que l'infatuation de Sophie était moins insensée qu'il ne semble : après tant de malheurs, elle retrouvait enfin un homme de son milieu et de son enfance, et tous les romans qu'elle avait lus entre douze et dix-huit ans lui enseignaient que l'amitié pour le frère s'achève en amour pour la sœur." ⁹⁸

Éric, flatté dans sa vanité d'homme, accepte de passer pour amant de Sophie. Il prétend même avoir affaire à un amour incestueux.

"Et pour que l'inceste même ne fît pas défaut, la magie des souvenirs me transformait en frère aîné." ⁹⁹

Quelques lignes plus haut, Éric, à la façon d'un héros romanesque, voit en Sophie une sœur qu'il aurait eue.

⁹⁸ *Ibid.*, p.100.

⁹⁹ *Ibid.*

"[...] mon père ne m'avait pas donné de sœur. Dans la mesure du possible, il est bien entendu que j'adoptai Sophie." ¹⁰⁰

Lorsqu'il se fait des illusions sur l'inceste, Éric a inconsciemment frôlé la vérité enfouie dans les profondeurs de son moi. En effet, il demeure des rapports opaques et fluctuants entre les trois protagonistes, sur lesquels le narrateur se tait, soit qu'ils les ignorent, soit qu'ils atteignent du domaine de l'indicible. Pour retracer ses rapports avec Conrad, Éric remonte à leur jeunesse vécue à côté de ce dernier dans la demeure familiale où il a connu "le bonheur, le vrai, l'authentique, la pièce d'or inaltérable" ¹⁰¹. Il décrit ce lieu comme "une espèce de grand paradis calme, sans interdiction et sans serpent." ¹⁰² Il le nomme d'ailleurs un "Éden septentrional" ¹⁰³. En effet, c'est un lieu où se déroulera leur drame. Éric décrit son aspect clos.

"Kratovicé était situé sur la frontière, dans une espèce de cul-de-sac [...]. Ma jeunesse me servait de laissez-passer pour vivre avec Conrad au fond de cette propriété perdue [...]." ¹⁰⁴

Les deux adolescents vivent dans la solitude totale à l'exclusion des autres. L'isolement du lieu ne fait que renforcer leur intimité. Rappelons à ce sujet que dans le décor aussi fermé, se

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.96.

¹⁰¹ *Ibid.*, p.91.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*, p.90.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.89.

développe un amour réciproque entre le frère et la sœur dans *Anna, soror...*

Éric s'efforce à faire de Conrad une figure idéale, "idéal compagnon d'enfance"¹⁰⁵ et "idéal compagnon de guerre"¹⁰⁶. Il chante leur amitié : c'est le seul être au monde capable de lui inspirer un véritable estime et une confiance absolue. Entre eux s'établit une entente parfaite.

"À son côté, l'esprit et le corps ne pouvaient être qu'en repos, rassurés par tant de simplicité et de franchise, et libres par là même de vaquer au reste avec le maximum d'efficacité."¹⁰⁷

Éric s'applique à définir leur lien en faisant la distinction entre amitié et amour.

"L'amitié est avant tout certitude, c'est ce qui la distingue de l'amour. Elle est aussi respect, et acceptation totale d'un autre être."¹⁰⁸

Ici, Éric exprime sa conception de la vie fondée sur un idéal d'austérité à l'exclusion de l'autre sexe. On ne s'étonne donc pas que Sophie soit mal intégrée dans cet espace masculin.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.93.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*

"[...], mais l'amour de Sophie m'avait inspiré mes premiers doutes sur la légitimité de mes vues sur la vie [...]." ¹⁰⁹

Le départ de Sophie lui donne en revanche une sorte de soulagement.

"Notre groupe de plus en plus réduit rentrait dans la grande tradition de l'austérité et du courage viril ; [...]." ¹¹⁰

Ce qu'Éric nomme amitié n'est pas dépourvu de plaisirs sensuels. Il suffit de lire un passage quasi lyrique qui décrit son bonheur.

"Je me souviens de bains dans l'eau douce des lacs, ou dans l'eau saumâtre des estuaires à l'aurore, de nos empreintes de pieds identiques sur le sable, et bientôt détruites par la succion profonde de la mer ; de siestes dans le foin où nous discussions des problèmes du temps en mâchonnant indifféremment du tabac ou des brins d'herbe, [...] ; et de bonnes nuits de lourd sommeil dans la chambre d'honneur des fermes lettones, sous le meilleur édredon de duvet des paysannes qu'avaient tout à la fois attendries et effrayées, [...], nos appétits de seize ans." ¹¹¹

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.102.

¹¹⁰ *Ibid.*, p.144.

¹¹¹ *Ibid.*, pp.89-90.

Les éléments évoqués sont d'ordre concrets et sensuels. Il semble que les deux jeunes corps se jouissent des contacts charnels en pleine nature.

Éric met en relief des affinités entre lui et Conrad. Ils possèdent une même ascendance, qui est déchirée par les frontières politiques. Tous deux ont perdu leur père dans la guerre. Le plus important, c'est qu'ils se ressemblent physiquement d'une manière étonnante.

"[...] : au physique, nous étions pareils, élancés, durs, souples, avec le même ton de hâle et la même nuance d'yeux." ¹¹²

Conrad peut être donc perçu comme le double de son ami. Les deux garçons diffèrent nettement sur le plan moral. Le narrateur recourt à une image littéraire : Éric, comparé au marbre, se situe au niveau du quotidien, tandis que Conrad, albâtre, doté d'une sensibilité vibrante et d'une riche imagination, se trouve du côté chimérique, rejetant la réalité irritante et mensongère. Éric souligne la faiblesse de son ami à l'aide d'une comparaison florale.

"Les natures comme celle de Conrad sont fragiles, [...], leur dissolution sournoise m'a toujours fait penser au répugnant flétrissement des iris, ces sombres fleurs en forme de fer de lance dont la

¹¹² *Ibid.*, p.90.

gluante agonie contraste avec le dessèchement
héroïque des roses." 113

Le fait d'associer Conrad aux fleurs révèle moins sa féminité que l'attitude du narrateur qui veut traiter ce dernier de femme. Il n'est pas étonnant que le portrait de Conrad est parsemé de qualificatifs féminins et sensuels.

"La mollesse de Conrad n'était pas qu'une question d'âge : il avait une de ces natures qui prennent et gardent tous les plis avec la souplesse caressante d'un beau velours." 114

La douceur de Conrad est soulignée ici avec le champ lexical de velours, chargé d'une valeur métaphorique. Éric semble tant hanté par ce trait féminin qu'il ne cesse de mentionner. En termes de jeune fille, il dessine un autre portrait de son ami.

"Il avait gardé une innocence d'enfant, une douceur de jeune fille, [...]." 115

Nous sommes amenés à dire qu'Éric voue à son ami un amour ardent qui exclut toute présence étrangère. Il ne peut cacher sa vive émotion devant l'arrivée inattendue de Conrad à Courlande pour le rejoindre dans le combat.

113 *Ibid.*, p.145.

114 *Ibid.*, p.90.

115 *Ibid.*, p.93.

"Du premier coup d'œil, je reconnus que sa vie s'était arrêtée en mon absence ; il me fut plus dur d'avoir à admettre, en dépit des apparences, qu'il en allait de même pour moi." ¹¹⁶

On ne saurait attribuer la passion d'Éric au simple désir charnel. Les récurrences des affinités entre les deux jeunes hommes font d'eux un couple jumeau dont l'un est féminin, l'autre, masculin ; et par là ils se rapprochent du mythe de l'androgynie platonicien, selon lequel un être divisé cherche à réaliser l'unité première par l'amour et l'union des corps éclatés. Sous ce jour, se dévoile un lien incestueux entre ces frères jumeaux. C'est un amour secret qui se développe à l'insu de Sophie et dont la découverte l'a mise au désespoir.

Il nous reste à analyser des relations complexes qui lient Éric à Sophie. Dans leur jeunesse, la jeune fille n'avait pas de place dans ce paradis terrestre réservé aux garçons, "paradis calme, sans interdiction et sans serpent,"¹¹⁷ confirme Éric. D'après lui, les désintérêts entre Sophie et les deux garçons sont réciproques.

"Quant à la jeune fille, elle était mal coiffée, négligeable, se gorgeait de livres que lui prêtait un petit étudiant juif de Riga, et méprisait les garçons." ¹¹⁸

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*, p.91.

¹¹⁸ *Ibid.*

Il n'est pas illégitime de regrouper les trois protagonistes sous le signe de l'androgynie. Éric souligne avec force la ressemblance entre le frère et la sœur sur le plan physique, tout en renversant leurs rôles. Conrad assume l'image du féminin, tandis que Sophie tient le rôle du masculin.

"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. La nuque hâlée de Sophie, ses mains gercées serrant une éponge m'avaient rappelé subitement le jeune valet de ferme [...]." ¹¹⁹

Éric ne cesse d'accentuer une tendance masculine dans le portrait de la jeune fille car il veut voir en elle le frère de l'homme aimé qu'est Conrad.

"[...] 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." ¹²⁰

Sophie apparaît comme le double de son double. Si Éric est considéré comme "sa jumelle", Sophie, "son jumeau", partage la même destinée d'autant qu'elle a le même âge que lui : "née la même semaine que [lui], vouée aux mêmes astres." ¹²¹

¹¹⁹ *Ibid.*, p.112.

¹²⁰ *Ibid.*, p.99.

¹²¹ *Ibid.*

Mais Éric reconnaît très vite que cette apparence virile est trompeuse, car Sophie, avec audace et passion, veut s'offrir à lui. En dépit de sa froideur, elle s'obstine à séduire le jeune homme, d'où un sensible changement dans sa façon de s'habiller et dans ses comportements. La féminité retrouvée de Sophie ne fait que répugner l'homme voué à la chasteté. La jeune fille, accablée de souffrances et d'humiliations, croit que ce refus n'est autre que sa disgrâce. À cet égard, Sophie se révèle être représentative du destin de la femme dont le salut est étroitement lié à celui de l'homme. Fernande Gontier, dans son étude sur *La Femme et le couple dans le roman*¹²², explique que la femme a besoin d'autant de présence masculine que de volonté féminine pour réaliser son épanouissement dans toute sa plénitude. Il s'agit d'une union naturelle plutôt que sociale et spirituelle, laquelle se situe au niveau de la vie instinctive, celui des émotions physiques et du désir sexuel. C'est là que se fait une douleur plus grave, plus cruelle. Marguerite Yourcenar a bien compris la souffrance de la femme, sinon de l'être humain, lorsqu'elle fait dire à l'empereur Hadrien :

"C'est moins la volupté qu'elle insulte que la chair elle-même, [...]"¹²³

C'est par vanité qu'Éric s'accommode au rôle de l'irrésistible et cruel amant. Dans leurs rares étreintes amoureuses, il s'est abdiqué brusquement. Par cruauté ou par lâcheté ? En tout cas, il en découle une animosité haineuse qui ne cesse de grandir et les éloigne progressivement. Car à ce point, Éric a blessé mortellement quelque

¹²² Fernande Gontier, *La Femme et le couple dans le roman* (Paris : Klincksieck, 1976), p.94.

¹²³ *MH*, p.295.

chose de plus profond, de plus essentiel encore que l'amour propre, qu'est l'obscur estime qu'un corps a pour soi-même. Désespérée, Sophie se donne aux premiers venus à l'image d'une noyée qui se débat avant de s'engloutir.

"[...] j'avais chaque matin devant moi une femme au désespoir, parce que l'homme qu'elle aimait n'était pas celui avec lequel elle venait de coucher." ¹²⁴

Sophie se résigne à toutes les humiliations que l'homme aimé lui a affigées, d'où la récurrence du motif de chien dans les portraits successifs de la jeune fille.

"[...], j'entendis le doux bruit de fantôme que font des vêtements féminins tremblant au vent d'un corridor, le grattement pareil à celui d'un animal familier qui demande à se faire ouvrir par son maître, [...]." ¹²⁵

À la servitude animale s'ajoute le mystère de la jeune fille, auquel Éric se heurte aveuglément. Il se croit bourreau face à la victime qu'est Sophie. Pourtant, il ravale difficilement la jalousie causée par des actes impurs de la jeune fille. Il se sent atteint dans son orgueil lorsque Sophie l'a abandonné pour rejoindre une troupe de combattants anti-bolchévique, dirigée par Loew, son ami juif. Elle se déclare ainsi ouvertement être son ennemie. Éric se refuse le sentiment d'amour pour Sophie. Il lui arrive pourtant de rêver d'une vie future qu'il partagera avec elle.

¹²⁴ *CG*, p.115.

¹²⁵ *Ibid.*, p.128.

"Il eût été beau de recommencer le monde avec elle dans une solitude de naufragés." ¹²⁶

Or, cette confiance, nous l'avons trouvée déjà dans un chant amoureux adressé à Conrad. La sœur, comme le frère, lui aspire un repos, une certitude absolue. Est-ce par aveuglement ou par orgueil qu'Éric rejette sa passion secrète pour Sophie ? Éric s'intéresse à cette dernière parce qu'il découvre en elle, non la sœur, mais le frère de Conrad, frère qui ressemble intérieurement à lui-même par son intransigeance devant la vie, par sa volonté d'aller jusqu'au bout. L'un comme l'autre refusent de reculer devant les dangers menaçants. Dans leurs jeux amoureux, Éric prétend avoir simulé la passion. Mais il lui arrive pourtant de laisser échapper une émotion sincère devant la perspective d'une mort possible.

"[..], et ma seule pensée, autant que je peux m'en souvenir, était que si nous mourions cette nuit-là, c'est tout de même près d'elle que j'avais choisi de périr." ¹²⁷

On voit que dans son for intérieur, Éric aspire à s'unir avec Sophie dans la vie comme dans la mort. Peu à peu la connaissance de l'autre se fait à travers le contact d'un corps amoureux.

"Elle palpitait contre moi, et aucune rencontre féminine de prostitution ou de hasard ne m'avait préparé à cette violente, à cette affreuse douceur.

¹²⁶ *Ibid.*, p.127.

¹²⁷ *Ibid.*, p.121.

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." ¹²⁸

L'identification de la terre avec la femme trouve son origine dans le mythe d'Aphrodite où la déesse associée à la Terre-Mère, possède un pouvoir ambivalent ; elle est à la fois la force nourricière et une incarnation maléfique, messagère de la mort.

Le fait qu'Éric compare Sophie à la terre, symbole de la mort, traduit sans doute son angoisse suscitée par l'acte sexuel. Fernande Gontier explique en terme psychanalytique qu'une telle angoisse est liée à la peur de castration, à la crainte de perdre sa virilité. L'homme ressent la menace de la dépossession complète de soi par la femme : "Je ne me dissimule pas qu'une crainte assez basse de m'engager à fond contribuait à ma prudence à l'égard de la jeune fille," ¹²⁹ avoue Éric. Le souvenir de sa mère renforce le motif de la mort. D'une part, la mère est selon la mythologie grecque une force destructrice. De l'autre, par homonymie, le mot "mère" s'associe à "mer". Or, Bachelard ¹³⁰ explique que l'eau est aussi un symbole maternel lié à la fois à la source de vie et à la mort. L'effroi d'Éric dans l'acte sexuel se cristallise dans l'évocation d'une étoile de mer.

¹²⁸ *Ibid.*, p.122.

¹²⁹ *Ibid.*, p.111.

¹³⁰ Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie* (Paris : Presses Universitaires de France, 1960), p.123.

"Je ne sais à quel moment le délice tourna à l'horreur, déclenchant en moi le souvenir de cette étoile de mer que maman, jadis, avait mis de force dans ma main, sur la plage de Scheveningue, provoquant ainsi chez moi une crise de convulsions pour le plus grand affolement des baigneurs. Je m'arrachai à Sophie avec une sauvagerie qui dut paraître cruelle à ce corps que le bonheur rendait sans défense." ¹³¹

Cette peur latente explique la froideur d'Éric. Mais Sophie a mal compris le refus de l'homme aimé et se croit indigne de lui. Leur drame atteint un point culminant lorsque Sophie connaît le lien secret d'Éric et que ce dernier, à son tour, découvre que Sophie aime d'amour son frère Conrad. Éric constate amèrement que la jeune fille se sert de lui pour faire passer son amour interdit. C'est Sophie qui est le véritable meneur du jeu : elle lui impose le rôle du bourreau dont elle se veut victime. Il a enfin compris pourquoi Sophie exige qu'il lui octroie "le coup de grâce".

"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. On est toujours pris au piège avec ces femmes." ¹³²

Entre les trois amants, Éric est le seul survivant. Mais sa vie s'est arrêtée depuis la mort de Sophie. Nous relevons le dernier

¹³¹ *CG*, p.122.

¹³² *Ibid.*, p.157.

élément de ressemblance entre Éric et son frère de combat. Avant de mourir, Conrad s'est fait blessé au pied. Éric, à la gare de Pise où il attend son train de rapatriement, se décrit comme un pauvre soldat avec un pied blessé. Par métonymie, cet élément s'applique à la perte d'équilibre de l'être humain.

Nous sommes amenés à conclure les rapports ambigus qui unissent les trois êtres androgynes. Leurs efforts de se confondre en un seul être pour retrouver l'unité totale, se soldent par un échec parce qu'ils ne parviennent pas à accepter soi-même, reniant leur désir et leur corps. Éric avoue sa faute :

"Je reconnais d'ailleurs que tout ceci n'est vrai que parce qu'il y avait en nous quelque chose d'irremédiablement buté qui nous interdisait de faire confiance aux mots. Un véritable amour pouvait encore nous sauver, elle du présent, et moi de l'avenir." ¹³³

2.3 La bisexualité

Dans un entretien avec Matthieu Galey, Marguerite Yourcenar s'en prend à la notion française de l'amour.

"Les Français ont en quelque sorte stylisé l'amour, créé un certain style, une certaine forme de l'amour ; et après cela, ils y ont cru, ils se sont obligés à le

¹³³ *Ibid.*, p.154.

vivre d'une certaine manière, tandis qu'ils l'auraient vécu tout autrement, s'il n'y avait pas eu toute cette littérature derrière eux." ¹³⁴

Voué à la liberté de l'expression, la romancière plaide en faveur de la liberté des corps et de *la liberté de leurs étreintes*, pour reprendre les termes de Jean Blot ¹³⁵. Elle n'hésite pas à introduire le sujet de l'homosexualité dans ses œuvres littéraires afin de le regarder en face et d'étudier son rôle dans les rapports humains. La romancière affirme que si les homosexuels sont considérés comme un groupe distinct, minoritaire, c'est parce qu'ils ont été jusque-là présentés comme "un groupe récusé". Marguerite Yourcenar désapprouve l'emploi du mot "homosexuel" pour désigner un nombre de ses créatures fictives, qui, d'ailleurs, sont trop différentes les unes des autres pour constituer une catégorie.

"Je remarque aussi que ces personnages
« homosexuels », [...] ne sont pas, au sens du mot tel
qu'on l'entend aujourd'hui dans la littérature
populaire et dans la psychologie de drugstore, des
« homosexuels » : ils sont bisexuels." ¹³⁶

En effet, la notion de la bisexualité chez Marguerite Yourcenar se réfère à la pensée antique. Michel Foucault montre que cette double pratique n'est pas étrangère aux mœurs grecques.

¹³⁴ YO, p.75.

¹³⁵ Jean Blot, *Marguerite Yourcenar* (Paris : Seghers, 1971), p.53.

¹³⁶ Patrick de Rosbo, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, p.79.

"On peut parler de leur « bisexualité » en pensant au libre choix qu'ils se donnaient entre les deux sexes, mais cette possibilité n'était pas pour eux référée à une structure double, ambivalente et « bisexuelle » du désir. À leurs yeux, ce qui faisait qu'on pouvait désirer un homme ou une femme, c'était tout uniment l'appétit que la nature avait implanté dans le cœur de l'homme pour ceux qui sont « beaux », quel que soit leur sexe." ¹³⁷

On voit que le choix du partenaire amoureux n'est pas basé sur la différence des sexes, mais sur le désir qui porte toujours sur les bonnes choses. Platon confirme cette notion :

"Si la soif est un désir, c'est le désir de quelque chose de bon, quel que soit son objet, soit la boisson, soit autre chose : et il en est ainsi des autres désirs." ¹³⁸

On peut donc noter que chez les Grecs antiques, la beauté est un enjeu vital dans la recherche du partenaire amoureux. Dans *Mémoires d'Hadrien*, l'empereur est d'abord attiré par la beauté du jeune Bithynien avant de commencer à l'aimer. Pendant une soirée musicale, il est charmé par le beau profil de l'adolescent. Hadrien avoue son admiration avant de retracer le portrait de l'aimé.

¹³⁷ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité II. L'usage des plaisirs*, p.245.

¹³⁸ Platon, *La République*, Livre IV, 437 c (Traduction de Chambry, *Les Belles Lettres*, extraits), cité par Léon-Louis Grateloup dans *Anthologie philosophique* (Paris : Hachette, 1990), p.30.

"Si je n'ai encore rien dit d'une beauté si visible, il n'y faudrait pas voir l'espèce de réticence d'un homme trop complètement conquis. Mais les figures que nous cherchons désespérément nous échappent : ce n'est jamais qu'un moment..." ¹³⁹

Il est vrai qu'Hadrien épouse la jeune Sabine, nièce de l'empereur Trajan, pour avoir accès au trône ; mais il n'est pas insensible à sa beauté. "Sabine, à cet âge, n'était pas tout à fait sans charme," ¹⁴⁰ se dit-il. Ce n'est qu'après le mariage que leur rapport amoureux se dégrade.

La fascination de l'empereur Hadrien pour le corps d'une maîtresse nous offre un bon exemple.

"Elle était à la fois plus fine et plus ferme, plus tendre et plus dure que les autres : ce mince torse rond faisait penser à un roseau. J'ai toujours goûté la beauté des chevelures, cette partie soyeuse et ondoyante d'un corps, [...]. La sienne consentait à être ce que j'aime qu'elles soient : la grappe de raisin des vendanges, [...]." ¹⁴¹

Dans cette description, l'accent est mis sur un corps parfait et sur de belles chevelures, deux éléments indispensables à la volupté du contact. La sensualité débordante de la jeune femme est décrite avec

¹³⁹ *MH*, p.406.

¹⁴⁰ *Ibid.*, pp.331-332.

¹⁴¹ *Ibid.*, p.336.

l'image métaphorique des grappes de raisins, signe de Dionysos, dieu de l'Amour. Avant l'unique rencontre d'Antinoüs, Hadrien se jouit intensément de la beauté de ses maîtresses.

"Ces liaisons, agréables quand ces femmes étaient habiles, devenaient émouvantes quand elles étaient belles." ¹⁴²

Nous relevons dans *Alexis* un exemple révélateur sur le rôle de la beauté dans la vie érotique. Dès son jeune âge, Alexis ne peut pas résister à la beauté de ses condisciples.

"Je pressentais déjà que la beauté, et les plaisirs qu'elles nous procure, valent tous les sacrifices et même toutes les humiliations." ¹⁴³

Éric mentionne à plusieurs reprises la beauté de Conrad, qui doit le préoccuper.

"[...] ; ses vers auraient plu ; sa beauté aussi ; il aurait pu triompher à Paris chez des femmes qui protègent les arts, ou s'égarer à Berlin dans les milieux qui y participent." ¹⁴⁴

Par ailleurs, Éric est attiré, malgré lui, par la beauté de Sophie devenue jeune femme.

¹⁴² *Ibid.*, p.333.

¹⁴³ *A*, p.20.

¹⁴⁴ *CG*, p.93.

"Quant à Sophie, elle avait perdu la bouffissure de l'adolescence ; elle était belle ; [...]." ¹⁴⁵

Les rapports érotiques entre les sexes, semblables ou différents, s'échalonent dans l'écriture yourcenarienne. Les personnages fictifs obéissent plus ou moins à leurs désirs charnels suscités par une beauté irrésistible. La sexualité, conçue comme un élément indispensable à la vie, est placée aux mêmes rangs que deux autres activités corporelles : manger et boire. Cette notion existentielle remonte au passé grec. Michel Foucault explique :

"En tout cas, dans la réflexion des Grecs à l'époque classique, il semble bien que la problématisation morale de la nourriture, de la boisson, et de l'activité sexuelle ait été faite de façon assez semblable. Les mets, les vins, les rapports avec les femmes et les garçons constituent une matière éthique analogue ; [...]." ¹⁴⁶

Michel Foucault ajoute que les rapports masculins sont acceptés, valorisés chez les Grecs. Il est évident que le modèle grec constitue une référence principale dans la problématique de l'amour chez Marguerite Yourcenar. Le sujet de l'homosexualité est abordé notamment dans ses œuvres de maturité, telles que *Mémoires d'Hadrien* ou *L'Œuvre au noir*, où les héros réalisent leur désir librement. En revanche, la question de l'homosexualité est traitée de façon moins explicite dans les œuvres de jeunesse. Nous avons montré que dans *Le*

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.94.

¹⁴⁶ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité II. L'usage des plaisirs*, p.71.

Coup de grâce, le narrateur fait découvrir de façon déviée le lien secret qui le lie à Conrad. Pour la même raison, le portrait de Conrad est moins précis que celui de Sophie. En raison de ses scrupules, Éric a voulu placer l'homme aimé dans les coulisses, alors qu'il accepte d'explicitier ses relations conflictuelles avec la jeune femme.

Il en va de même pour *Alexis*, premier roman de Marguerite Yourcenar, écrit à l'âge de vingt ans. Cette œuvre à la première personne se présente à la fois comme un roman épistolaire et un récit autobiographique. Nous avons sous les yeux une seule et longue lettre sans réponse. Le narrateur, en faisant une lente rétrospection, cherche à s'expliquer, voire à s'excuser devant un destinataire précis. Comme tous les récits autobiographiques, le narrateur se propose de donner la vérité.

"Je voudrais faire ici un effort, non seulement de sincérité, mais aussi d'exactitude ; [...]." ¹⁴⁷

Mais la lettre d'Alexis, par la nature de sa confession, ne peut rester objective au fur et à mesure qu'il se fait son image et ses rapports avec les autres. Alexis vient de quitter Monique, sa jeune femme, après qu'elle a mis au monde un fils. Rongé par un sentiment de culpabilité, il ressent un vif besoin de justifier son départ. Alexis a choisi de faire sa confession par écrit, au lieu de s'adresser directement à Monique. Elle ne peut donc interrompre son discours et doit se résigner à la décision qu'il a prise. Ana Maria Sousa Aguiar de Medeiros explique à ce sujet :

¹⁴⁷ A, p.9.

"[...], le narrateur semble se soumettre au jugement de sa lectrice mais le refus du dialogue enlève toute autorité à Monique, de sorte qu'Alexis devient juge de lui-même à l'intérieur de son propre récit." ¹⁴⁸

Alexis et Monique forment apparemment un couple parfait : lui, un musicien d'une origine aristocrate ; elle, une belle héritière d'une grande famille bourgeoise. En épousant Monique, Alexis est non seulement assuré des comforts financiers, mais surtout il trouve un refuge intérieur dans la bonté de sa jeune femme. Cependant, leur vie à deux est vidée de passion amoureuse. En témoigne le triste souvenir de son voyage de noce.

"[...] une chambre de passage, froide, nue, vainement ouverte sur la tiédeur de ces nuits italiennes, une chambre sans solitude, et pourtant sans intimité." ¹⁴⁹

Le conflit s'impose dans la vie conjugale d'Alexis lorsqu'il constate que son corps n'obéit plus à ses scrupules.

"Notre âme, notre esprit, notre corps, ont des exigences le plus souvent contradictoires ; je crois malaisé de joindre des satisfactions si diverses sans avilir les unes et sans décourager les autres." ¹⁵⁰

¹⁴⁸ Ana Maria Sousa Aguiar de Medeiros, *Les visages de l'autre. Alibis, Masques et Identité dans Alexis ou le Traité du vain combat, Denier du rêve et Mémoires d'Hadrien* (New York : Peter Lang, 1996), p.18.

¹⁴⁹ A, p.65.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.42.

Alexis cherche à surmonter son penchant homosexuel, condamné par le milieu bourgeois auquel il appartient. En se soumettant aux normes sociaux, il perd son identité, puisque l'homosexualité fait partie intégrante de sa vie. Finalement, Alexis a décidé de quitter Monique, de rompre avec le monde ancien qu'elle représente pour rechercher une nouvelle existence. La lettre d'Alexis a une valeur apologétique. Son but n'est pas seulement d'être excusé, mais surtout de remonter dans l'estime de Monique et par là de revaloriser sa nouvelle identité, ou son moi secret. Sa lettre adopte les procédés du récit autobiographique : le narrateur indique d'abord le motif de son écriture. Lui qui n'aime pas écrire, s'efforce de tenir une longue lettre parce qu'il voudrait expliquer son départ. Il voudrait surtout rendre Monique moins malheureuse.

"La seule chose qui me décide à poursuivre, c'est la certitude que vous n'êtes pas heureuse. Nous avons tant menti, et tant souffert du mensonge, qu'il n'y a vraiment pas grand risque à essayer si la sincérité guérit." ¹⁵¹

Le lecteur attentif voit que le narrateur cherche en même temps à apaiser son malheur. Dès la première ligne, Alexis prévient à la lectrice la limite de l'écriture.

"J'ai lu souvent que les paroles trahissent la pensée, mais il me semble que les paroles écrites la trahissent encore davantage." ¹⁵²

¹⁵¹ *Ibid.*, p.10.

¹⁵² *Ibid.*, p.9.

Alexis se méfie des mots parce qu'ils risquent de fausser la pensée. Mais à l'inverse, il n'ignore pas que les mots peuvent en dire plus long sur le locuteur. Ana Maria Sousa Aguiar de Medeiros analyse l'écriture d'Alexis.

"Les ratures dont il est question dès la première page de la lettre, peuvent cacher des coquilles, des changements d'idées ou tout simplement des lapsus que le narrateur juge trop révélateurs." ¹⁵³

L'écriture d'Alexis est parsemée de marques d'hésitations et d'angoisses. Désireux de s'expliquer à sa femme, il se retient pourtant de tout avouer. Pour ne pas trop révéler, il est obligé de faire ses confessions en termes voilés.

"Puis des souvenirs me reviennent. Ne vous effrayez pas : je ne décrirai rien ; je ne vous dirai pas les noms : j'ai même oublié les noms, ou ne les ai jamais sus." ¹⁵⁴

Après avoir énoncé le motif de sa lettre, Alexis essaie de revoir tout son passé pour chercher l'origine de son problème. Il retrace son enfance marquée par une éducation catholique sévère. C'est un enfant maladif, entouré de ses sœurs, et tendrement aimé de sa mère. D'où son excès de sensibilités. Le respect qu'il a pour les femmes

¹⁵³ Ana Maria Sousa Aguiar de Medeiros, *Les visages de l'autre. Alibis, Masques et Identité dans Alexis ou le Traité du vain combat, Denier du rêve et Mémoires d'Hadrien*, p.26.

¹⁵⁴ A, p.42.

l'empêchera désormais de les traiter comme objet de désir. Déjà, dans son jeune âge, il se sent différent. La rencontre avec l'autre lui permet de retrouver son moi refoulé au fond de lui-même.

La découverte du corps de l'autre lui révèle le sien. Pour fuir son désir, il quitte sa famille et s'établit à Vienne, où il donne des cours de musique. Alexis décrit "le vain combat" qu'il mène contre un désir invincible. Ce désir lui inspire un dégoût et un mépris envers lui-même si bien qu'il s'est interdit tout sentiment affectif.

"Je devins dur [...]. Je ne pardonnais pas au prochain les plus petites transgressions ; [...]. Je redoutais l'amollissement que procurent les sensations douces ; j'en vins à haïr la nature, à cause des tendresses du printemps. J'évitais, le plus possible, la musique émouvante : [...]." ¹⁵⁵

Le refus de son identité marque la façon de s'exprimer chez Alexis. Les tournures négatives caractérisent l'ensemble de son récit rétrospectif. Relevons quelques exemples au hasard.

"Mais la vie non plus n'est pas simple, et ce n'est pas ma faute." ¹⁵⁶

"Elle ne valait peut-être rien." ¹⁵⁷

¹⁵⁵ *Ibid.*, p.48.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p.10.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.17.

"Je n'avais personne à qui demander un conseil." ¹⁵⁸

"[...] ; et je crois sincèrement n'avoir jamais aimé." ¹⁵⁹

"Je n'étais pas heureux." ¹⁶⁰

"Je n'ai pas encore dit combien vous désiriez un fils." ¹⁶¹

Ana Maria Sousa Aguiar de Medeiros remarque avec justesse que sur une centaine de paragraphes que compose ce récit, plus de cinquante se terminent sur des clausules négatives. ¹⁶²

Alexis insiste sur sa solitude. Le silence règne dans la demeure familiale où il a vécu son enfance, et domine sa jeunesse privée de communication avec les autres. Le jeune homme n'a rien dit à sa famille, ni à sa femme. Il reste même silencieux envers lui-même. La musique est pour lui un seul moyen de communiquer son moi profond, et traduit sa haine contre le monde qui lui impose des contraintes.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.35.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.42.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p.63.

¹⁶¹ *Ibid.*, p.68.

¹⁶² Ana Maria Sousa Aguiar de Medeiros, *Les visages de l'autre. Alibis, Masques et Identité dans Alexis ou le Traité du vain combat, Denier du rêve et Mémoires d'Hadrien*, p.28.

"[...] , ce n'était plus le chant du sacrifice, ce n'était même plus celui du désir, ni de la joie toute proche. C'était la haine; la haine pour tout ce qui m'avait falsifié, écrasé si longtemps." ¹⁶³

Doté d'un grand talent de musicien, il recherche la réussite musicale pour combler son vide intérieur. Il se dit :

"À cet âge, nous désirons la gloire comme nous désirons l'amour : nous avons besoin des autres pour nous révéler à nous-mêmes." ¹⁶⁴

L'utilisation de la forme des maximes dans ces phrases est révélatrice. En principe, les maximes servent à énoncer la vérité générale. Alexis a besoin de se rassurer qu'il n'a commis aucun mal, qu'il n'est pas monstrueux. L'emploi des formes de maximes donne à voir qu'il ressemble aux autres. C'est pourquoi on trouve un nombre des maximes dans son récit.

Le tourment d'Alexis est partagé lorsqu'il a épousé Monique. Alexis peint avec lucidité le portrait d'un couple misérable.

"[...] ; nous n'étions plus que deux malades s'appuyant l'un sur l'autre." ¹⁶⁵

¹⁶³ A, p.74.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.49.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p.66.

Alexis et Monique vivent dans les mensonges et le dégoût d'eux-mêmes. En effet, leurs rapports s'avèrent ambigus. Dans son récit confessionnel, Alexis cherche à faire de Monique sa sœur, et non son épouse. Il répète souvent que Monique ne l'aime pas.

"Je ne suis pas assez vain pour croire que vous m'aimiez d'amour; [...]." ¹⁶⁶

Entre eux s'établissent les rapports fraternels, voire filiaux.

"Il me semblait presque que vous étiez ma sœur, ou quelque proche parente que l'on m'avait confiée [...]." ¹⁶⁷

Il est heureux d'arrêter leurs rapports conjugaux à cause de la grossesse de Monique.

"[...] ; je goûtais la douceur de cette intimité, redevenue fraternelle, où la passion n'avait plus à entrer." ¹⁶⁸

Comme le lecteur n'a pas droit aux réponses de Monique, on ne peut connaître ses sentiments qu'à travers la lettre d'Alexis. Néanmoins, on peut deviner que tous ces propos servent à soulager chez lui le sentiment de culpabilité. Il se reproche de ne pas l'aimer, de

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.61.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p.69.

¹⁶⁸ *Ibid.*

rester indifférent à la bonté de son épouse. Le fait que Monique ne l'aime pas crée donc une sorte d'égalité sur le plan affectif. Alexis fait le rapprochement entre Monique et ses sœurs, tout en remarquant la force morale de son épouse.

"Vous aviez vingt-quatre ans. C'était, à peu près, l'âge de mes sœurs aînées. Mais vous n'étiez pas, comme elles, effacée ou timide : il y avait en vous une vitalité admirable. [...] ; vous étiez trop puissante." ¹⁶⁹

Ces liens fraternels, ou maternels, ne s'appliquent pas uniquement à Monique, mais à toutes les femmes qu'Alexis fréquente, telle que Marie, une voisine de chambre qu'il rencontre à Vienne. Faute de comprendre les déceptions de cette femme, Alexis est étonné de la froideur qu'elle lui montre plus tard. La princesse Catherine se présente comme une autre figure maternelle : elle est heureuse de s'occuper de lui et va jusqu'à arranger son mariage avec Monique. À l'en croire, Alexis a dû éveiller un instinct maternel chez ces femmes. Lui même se plaît à tenir le rôle du fils. Alexis associe sa jeune épouse à sa mère pour transformer son statut de mari en celui de fils.

"Vos mains, posées sur la blancheur des draps, ressemblaient presque aux siennes ; chaque matin, comme au temps où j'entrais chez ma mère, j'attendais que ces longs doigts fragiles se posassent sur ma tête, afin de me bénir." ¹⁷⁰

¹⁶⁹ *Ibid.*, p.64.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.69.

Les mains, par métonymie, représentent le corps de la mère. L'épouse et la mère se confondent ainsi. Or, la mère, sous l'éclairage mythologique, peut être à la fois source de vie et incarnation maléfique. L'identification de Monique à la mère traduit donc une peur latente d'Alexis envers la femme et marque un fossé qui le sépare d'elle.

La naissance de Daniel, leur fils, ne fait que grandir leur profond désaccord qui les éloigne. Alexis est peu motivé par la mise au monde de cet enfant.

"Cet enfant, dont nous rêvions ensemble, allait venir au monde entre deux étrangers : il n'était ni la preuve, ni le complément du bonheur, mais une compensation." ¹⁷¹

En psychologie, on pourrait soutenir qu'Alexis voit en ce fils un rival qui vient prendre sa place auprès de Monique. Puisqu'elle doit s'occuper de cet enfant, elle ne peut plus le traiter de fils. Avec la récurrence des déterminants possessifs à la deuxième personne, Alexis implique que l'enfant appartient à Monique seule, et par là il rejette sa paternité.

"Je me disais qu'il serait vôtre, votre enfant, Monique, beaucoup plus que le mien." ¹⁷²

¹⁷¹ *Ibid.*, p.68.

¹⁷² *Ibid.*, p.71.

Comme ce nouveau-né est censé assumer la tâche de l'héritier qui portera le nom de famille, Alexis se voit ainsi libérer des responsabilités familiales. Il pourra désormais choisir sa propre existence. Alexis poursuit lentement le récit confessionnel dans l'intention de se préparer à la révélation de son moi caché. À plusieurs reprises, il est sur le point de dévoiler son penchant homosexuel. Mais il y renonce brusquement. En effet, sa réserve découle d'un sentiment d'humiliation. Il a honte de lui-même. À force de s'expliquer, Alexis parvient à accepter son identité.

"La vie m'a fait ce que je suis, prisonnier (si l'on veut) d'instincts que je n'ai pas choisis, mais auxquels je me résigne, [...]." ¹⁷³

Libéré d'un sentiment de la culpabilité, il regarde de face le désir qui jadis lui avait inspiré le dégoût. Il retrouve son identité et son corps.

"[...], j'eus l'émerveillement de retrouver mon corps. Mon corps, qui me guérit d'avoir une âme." ¹⁷⁴

Si les œuvres qui s'échelonnent de 1925 à 1940 mettent en scène les êtres jeunes devant une crise personnelle, les grandes œuvres de l'après-guerre, telles que *Mémoires d'Hadrien* (1951) et *L'Œuvre au noir* (1968), nous racontent l'histoire d'une vie entière depuis la

¹⁷³ *Ibid.*, p.75.

¹⁷⁴ *Ibid.*

naissance jusqu'à la mort, retraçant de multiples expériences des personnages qui possèdent une certaine maîtrise de soi dans l'âge de la maturité. Il existe une continuité dans la création littéraire de Marguerite Yourcenar. Les personnages ne meurent pas véritablement à la fin de chaque roman, mais continuent à vivre dans les œuvres suivantes sous les masques les plus variables, en changeant de nom et d'apparence physique. Ces personnages sont transposés d'œuvre en œuvre et ne cessent d'évoluer. Car ils continuent à hanter l'esprit de leur créatrice après la fin de chaque roman.

"Ils sont presque toujours à côté de moi, mêlés à mes amis vivants. Il m'arrive souvent de penser à eux, de me retourner vers eux, de leur parler silencieusement [...]." ¹⁷⁵

Dans cette perspective, on voit que le thème de l'homosexualité, placé au cœur du premier roman de Marguerite Yourcenar, est repris dans *Mémoires d'Hadrien* sous un angle différent. Alors que le jeune Alexis lutte douloureusement contre son penchant homosexuel, l'empereur Hadrien l'assume pleinement et naturellement sans jamais s'interroger sur la légitimité de son acte. Car la sexualité fait partie intégrante de sa vie. "Hadrien, dans l'ordre des sens comme dans l'ordre de l'esprit, est en tout un homme *sans contraintes*," ¹⁷⁶ confirme la romancière. Pour renforcer la crédibilité romanesque, elle a choisi de faire vivre le personnage d'Hadrien au II^e siècle avant J.-C., baigné dans la culture grecque.

¹⁷⁵ Patrick de Rosbo, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, p.26.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p.81.

Pour saisir l'évolution de la pensée yourcenarienne en matière de bisexualité, terme cher à l'auteur, nous nous proposons d'examiner les rapports érotiques de l'empereur Hadrien, personnage central de *Mémoires d'Hadrien*, roman qui apporte une grande réputation à Marguerite Yourcenar. Ce roman dont le titre rend explicite la forme littéraire envisagée, se présente au point de départ comme une lettre testamentaire que l'empereur Hadrien à l'approche de sa mort, adresse à son successeur Marc Aurèle. Mais cette œuvre se veut également autobiographique dans la mesure où le narrateur fait un examen rétrospectif de sa vie afin de mieux se connaître. L'ouverture du roman nous offre le portrait d'un empereur, âgé de soixante ans, atteint de maladie hypocondriaque. Il envisage sa mort prochaine : "je commence à apercevoir le profil de ma mort." ¹⁷⁷

Au fil du récit de sa vie, se dessine progressivement un être exceptionnel qui a su vaincre des obstacles variés pour devenir maître de lui-même et du monde. Il se félicite d'avoir un corps robuste et souple qui lui permet de jouir intensément la vie, de suivre librement son penchant sensuel : "mon corps, ce fidèle compagnon, cet ami plus sûr, mieux connu de moi que mon âme" ¹⁷⁸.

Amoureux de la culture grecque, Hadrien considère que la sexualité est un élément nécessaire à l'existence humaine. Sa conception va à l'encontre de la sagesse stoïcienne méprisant le désir charnel. Hadrien prêche la réhabilitation du corps : "cet instrument de muscles, de sang, et d'épiderme, ce rouge nuage dont l'âme est l'éclair." ¹⁷⁹.

¹⁷⁷ *MH*, p.289.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p.287.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.295.

Hadrien s'oppose également aux cyniques qui regroupent sous la même catégorie les actes de boire, de manger et d'aimer. Or, l'amour diffère, selon lui, des deux autres activités qui se limitent aux jouissances dites grossières. L'amour, au contraire, "c'est le seul qui risque de bouleverser l'âme, le seul aussi où le joueur s'abandonne nécessairement au délire du corps." ¹⁸⁰ Par là, Hadrien montre que l'amour charnel l'emporte sur la volonté, d'où son importance primordiale dans l'existence humaine. D'ailleurs, la recherche des plaisirs sensuels est revêtue d'une noblesse désintéressée. Hadrien méprise le séducteur qui calcule pour obtenir des succès en matière d'amour et qui exerce un abandon avec sang-froid dès qu'il se lasse de l'objet désiré. Quant à ses nombreuses expériences amoureuses, Hadrien se défend avec existence.

"[...], ils m'ont quitté plus que je ne les quittais ; je n'ai jamais compris qu'on se rassasiât d'un être." ¹⁸¹

Cette auto-défense laisse entrevoir un aveu impérial. Son récit est chargé d'une fonction apologique lorsqu'il touche la question de fidélité. Hadrien puise ses arguments dans le mépris d'un amour médiocre, fruit de l'habitude.

"Il me déplait qu'une créature croie pouvoir escompter mon désir, le prévoir, mécaniquement s'adapter à ce qu'elle suppose mon choix. Ce reflet imbécile et déformé de moi-même que m'offre à ces

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.294.

¹⁸¹ *Ibid.*, p.297.

moments une cervelle humaine me ferait préférer
les tristes effets de l'ascétisme." ¹⁸²

À l'opposé de la doctrine stoïcienne qui recommande une conduite prudente et mesurée, Hadrien tient à pratiquer des expériences sans limites. Pour éviter la banalité de l'amour, il accumule des recherches de sens. Sa suprême tendresse pour Antinoüs n'exclut pas d'autres amants, notamment Lucius, rival du jeune favori. Hadrien se dit : "L'accoutumance nous aurait conduits à cette fin sans gloire" ¹⁸³. Mais quelques lignes plus loin, au sujet du suicide de l'aimé, l'empereur semble reconnaître un excès de jouissances : "Mais ni cet enfant ni moi nous n'étions sages." ¹⁸⁴. Chez Hadrien, le désir de vivre son désir jusqu'à l'extrême ne va pas sans risques. Au sommet de la gloire, il a confronté au vertige. Un certain aveuglement le retient de pénétrer dans la sombre pensée d'Antinoüs qui se voit dégradé dans l'amour de l'empereur. Le suicide du jeune favori demeure énigmatique pour Hadrien, comme pour le lecteur. Veut-il se servir de sa mort précoce pour rester le plus aimé dans le cœur de l'empereur ? Examinons le portrait d'Antinoüs soigneusement dessiné par Hadrien.

Hadrien atteint déjà le sommet de son existence impériale lorsqu'il a rencontré Antinoüs.

¹⁸² *Ibid.*, p.298.

¹⁸³ *Ibid.*, p.420.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.421.

"Je n'avais pas attendu la présence d'Antinoüs pour me sentir dieu. Mais le succès multipliait autour de moi les chances de vertige ; [...]" ¹⁸⁵

L'arrivée de l'éphèbe bithynien coïncide avec l'apogée du règne. Alain Trouvé¹⁸⁶ note que le chapitre *Sæculum aureum*, consacré au récit d'Antinoüs, contient cinquante pages, soit un sixième de l'ensemble pour décrire cinq années de bonheur. Ce chapitre, placé au milieu du roman, coupe le récit en deux parties inégales pour marquer sa trame existentielle avant et après la rencontre du favori. La romancière, de son côté, définit la structure de son roman.

"J'ai toujours vu [...] l'histoire d'Hadrien comme une espèce de construction pyramidale : la lente montée vers la possession de soi et celle du pouvoir ; les années d'équilibre suivies de l'enivrement, qui est aussi le grand moment, [...] ; puis l'effondrement, la descente rapide ; et de nouveau la reconstruction à ras de terre des dernières années, les usages, les rites religieux romains acceptés, après les expériences exotiques d'autrefois, les travaux poursuivis coûte que coûte, la maladie supportée." ¹⁸⁷

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ Alain Trouvé, *Leçon littéraire sur Mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar* (Paris : Presses Universitaires de France, 1996), p.6.

¹⁸⁷ *YO*, p.101.

Antinoüs est loin d'être un simple objet sensuel préféré d'Hadrien. Il incarne pour l'empereur le suprême bonheur et même son génie, inséparable de sa vie : "il m'a suivi partout comme un animal ou comme un génie familier," ¹⁸⁸ affirme Hadrien. L'empereur observe tendrement l'épanouissement du jeune favori. C'est "une jeunesse qui se forme, se dore, monte à son zénith" ¹⁸⁹. Au seuil de ses dix-neuf ans, le jeune homme, à l'apogée de son épanouissement craint l'altération qui risque de le ravalier aux yeux de l'empereur. La mort précoce peut freiner le parcours au statut d'adulte et conclut tout changement. Antinoüs sacrifie sa vie pour la survie de l'empereur. Par ce don d'amour, sa jeunesse et sa force passeront mystérieusement à Hadrien. Son suicide peut-il être perçu comme dernière preuve de dévouement pour perpétuer un amour absolu ? S'agit-il davantage d'un acte de protestation d'un amant délaissé ? Tout le récit d'Hadrien est fondé sur cette mort énigmatique, qui l'invite néanmoins à s'interroger sur le mystère de l'autre, à le mieux connaître.

Mémoires d'Hadrien, composé dans l'euphorie de l'après-guerre, dessine un portrait d'un empereur optimiste, aspirant à la reconstruction du monde. *L'Œuvre au noir*, écrit à quinze ans de distance, présente un héros sceptique, désabusé, face à une société en proie à la violence des conflits. Comme le roman précédent, *L'Œuvre au noir* nous offre l'histoire d'une vie entière du personnage, mais la romancière adopte la narration à la troisième personne. Il s'agit d'un récit discontinu, entrecoupé tant par des ellipses que par des dialogues. Cependant, ce roman peut être perçu comme une autobiographie fictive

¹⁸⁸ *MH*, p.405.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p.419.

dont le narrateur principal brouille habilement sa piste grâce à l'effet de polyphonie.

Zénon, le personnage principal, défini à la fois comme médecin, philosophe et alchimiste, possède une soif inextinguible de connaissances. Il se lance sur les grandes routes qui le mènent partout dans le monde à la quête d'un savoir universel. Né dans une grande famille bourgeoise de Bruges, Zénon se détourne très tôt des richesses. Il refuse les dogmes religieux appris à l'école théologique où il est destiné à devenir prêtre. Son esprit sceptique le conduit à critiquer des savants et à douter de tout ce qu'il a lu, car "les livres divaguent et mentent comme les hommes" ¹⁹⁰. Dominé par un orgueil démesuré lorsqu'il se fraie le chemin vers Paris, le jeune Zénon ne se borne pas à découvrir le monde et à se mieux connaître, mais il aspire à réaliser une transcendance de la condition humaine. "Il s'agit pour moi d'être plus qu'un homme," ¹⁹¹ dit Zénon. Par là, il rejoint l'empereur Hadrien dans le désir de dépasser les limites de l'homme. Bien qu'ils soient des époques différentes, les deux personnages se ressemblent intellectuellement sur plusieurs points. Tous deux sont voués à la recherche de la liberté dans tous les domaines. Zénon, comme Hadrien, déclare que son penchant homosexuel est le fruit d'un choix libre en matière érotique. *Mémoires d'Hadrien* s'ouvre avec un empereur malade méditant sur son propre corps et nous montre ensuite sa recherche tâtonnant de soi à travers de multiples expériences physiologiques. Il est significatif que le personnage principal de *L'Œuvre au noir* soit un médecin dont le principal sujet d'étude est le corps humain. Son métier lui permet de se pencher sur le mystère de

¹⁹⁰ *ON*, p.575.

¹⁹¹ *Ibid.*, p.564.

l'être charnel, et en conséquence, il peut nous livrer sans invraisemblance un discours sur le désir.

À la différence de l'empereur Hadrien, Zénon est d'une nature ascétique. S'il est plus intellectuel que sensuel, il est loin d'ignorer la part de la sexualité dans la vie humaine. En témoigne son propos adressé à Henri-Maximilien.

"Je m'irritais que l'homme gaspillât ainsi sa substance propre à des constructions presque toujours néfastes, parlât de chasteté ayant d'avoir démonté la machine du sex, [...]." ¹⁹²

Dans l'épisode de *L'Abîme*, Zénon reconnaît la puissance de la chair.

"[...], il s'en voulait de ne pas s'être hasardé plus audacieusement dans l'exploration de ce royaume aux frontières de peau, dont nous nous croyons les princes, et où nous sommes prisonniers." ¹⁹³

On ne saurait donc ignorer la résonance souterraine de l'érotique dans la conduite de Zénon. Anne-Yvonne Julien ¹⁹⁴ montre que l'écriture du désir dans *L'Œuvre au noir* recourt souvent au code secret dont les éléments sont subtilement dispersés dans le récit.

¹⁹² *Ibid.*, p.647.

¹⁹³ *Ibid.*, p.689.

¹⁹⁴ Anne-Yvonne Julien, *L'Œuvre au noir de Marguerite Yourcenar* (Paris : Gallimard, 1993), p.113.

Certaines expériences charnelles de Zénon sont suggérées par les énoncés elliptiques ; d'autres sont évoquées à travers les souvenirs ou la méditation du protagoniste. Pour le premier cas, nous trouvons un exemple probant portant sur la jeunesse de Zénon et d'Henri-Maximilien. Les deux adolescents parcourent la campagne dans la nuit pour tenter des aventures érotiques.

"Les deux compagnons prenaient par les terres de labours, s'entraînant au saut des fossés, se dirigeant vers la flamme d'un camp de bohémiens ou le feu rouge d'une distante taverne. Au retour, Henri-Maximilien se vantait de ses exploits ; Zénon taisait les siens." ¹⁹⁵

Les rapports amoureux sont suggérés avec application et art. Dans l'introspection de Zénon, certains corps aimés sont révélés paradoxalement au moment où le philosophe croit avoir renoncé aux plaisirs de la chair. Nous relevons un exemple frappant dans la scène d'introspection, où Zénon dévoile l'identité de ses amants.

"D'autres sentiments s'y étaient mêlés, qu'éprouvent avouablement tous les hommes. Fray Juan à Leon et François Rondelet à Montpellier avaient été des frères perdus jeunes ; il avait eu pour son valet Aleï et plus tard pour Gerhart à Lübeck la sollicitude d'un père pour ses fils. Ces passions si prenantes lui avaient paru une part inaliénable de sa liberté

¹⁹⁵ ON, p.583.

d'homme : maintenant, c'était sans elles qu'il se sentait libre." ¹⁹⁶

Dans *L'Œuvre au noir*, la romancière utilise le motif du feu, motif très usé dans le discours amoureux, pour désigner le désir. D'où la récurrence de l'image du feu. On se demande si ce choix est lié au trait caractéristique du personnage de Zénon : "compagnon du feu",

Dans l'épisode où Zénon rejoint à la dérobée Colas Gheel, dans son atelier, leur désir secret est suggéré par l'image d'une petite flamme qui se détache sur le fond noir :

"La grande pièce était sombre ; de peur du feu, la chandelle brûlait au milieu d'un bassin d'eau placé sur la table, comme un petit phare au milieu d'une mer minuscule." ¹⁹⁷

Le même motif est repris dans l'épisode d'Érik, disciple favori de Zénon. Cette fois-ci, c'est "l'énorme feu" produisant une grande chaleur, qui suggère l'ardeur du philosophe pour ce beau disciple.

"Quand le froid devenait par trop extrême, l'élève et le philosophe se rapprochaient de l'énorme feu captif sous la hotte de la cheminée, et Zénon s'émerveillait chaque fois que cette chaleur bienfaisante, ce démon domestiqué qui chauffait

¹⁹⁶ *Ibid*, p.695.

¹⁹⁷ *Ibid*, p.576.

docilement un pot de bière placé dans les cendres,
fût ce même dieu enflammé qui circule au ciel." ¹⁹⁸

L'épisode des charbonniers de la forêt d'Houthuist en offre
une bonne illustration.

"Tard dans la nuit, étouffant dans leur hutte
enfumée, il se leva pour sa coutumière observation
des astres, et sortit sur l'aire calcinée qui dans la
nuit semblait blanche. Le bûcher des charbonniers
ardait sourdement, construction géométrique aussi
parfaite que les fortins des castors et les ruches des
abeilles. Une ombre bougeait sur champ rouge ; le
plus jeune des deux frères veillait sur la masse
incandescente. Zénon l'aida à séparer à l'aide d'un
croc les rondins s'embrasant trop vite." ¹⁹⁹

L'image de la flamme rend visible le désir ardent de
Zénon attiré par le plus jeune garçon. "Une ombre bougeait sur champ
rouge" implique ce corps désiré, brûlé de passion sensuelle à l'image
des rondins embrasés.

Le motif de la dextérité sert également d'un signe
érotique. Zénon définit les mains comme "ces grands outils de chair qui
servent à prendre contact avec tout." ²⁰⁰ La main étant un instrument
de contact est liée au corps, et le représente par métonymie. Dans

¹⁹⁸ *Ibid.*, p.666.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p.585.

²⁰⁰ *Ibid.*, p.653.

l'atelier où le jeune Zénon rejoint Colas Gheel, le tisserand, il regarde avidement les mains habiles de son compagnon.

"Les genoux liés, penchés côte à côte sur un tas de ferraille, ils n'étaient jamais las de s'entraider à suspendre un contrepoids, à ajuster un levier, à monter et à démonter des roues [...], mais les mains épaisses de l'artisan étaient d'une dextérité dont s'émerveillait l'élève du chanoine, qui expérimentait pour la première fois avec autre chose que des livres." ²⁰¹

Les mains habiles constituent ici un instrument du contact avec lequel le jeune écolier découvre l'autrui et le monde. Le lien secret entre les deux compagnons se révèle à travers la fascination de Zénon devant la dextérité du tisserand.

Zénon, comme Hadrien, aspire à la liberté totale. La préférence sexuelle qu'ils partagent résulte d'un choix libre en matière de sexualité. L'attachement d'Hadrien à Antinoüs est perçu comme légitime à l'époque où il a vécu. Par contre, Zénon se trouve à l'époque de l'Inquisition, où la moindre déviation des mœurs sexuelles, considérée comme un acte hérétique, risque d'entraîner une condamnation au bûcher. Le penchant homosexuel de Zénon apparaît donc comme un défi vis-à-vis des prohibitions sociales et morales.

²⁰¹ *Ibid.*, pp.575-576.

"Ceux qu'il avait préférés étaient les plus secrets et les plus périlleux, du moins en terre chrétienne, et à l'époque où le hasard l'avait fait naître ; [...]." ²⁰²

À l'opposé d'Henri-Maximilien, qui prône le délice de la chair féminine, Zénon explique son goût pour ses semblables.

"[...], je goûte par-dessus tout ce plaisir un peu plus secret qu'un autre, ce corps semblable au mien qui reflète mon délice, cette agréable absence de tout ce qu'ajoutent à la jouissance les petites mines des courtisans et le jargon des pétrarquistes, [...] cette accointance qui ne se justifie point hypocritement par la perpétuation de la société humaine, mais qui naît d'un désir et passe avec lui, et à quoi, s'il s'y mêle quelque amour, ce n'est point parce que m'y ont disposé à l'avance les ritournelles en vogue..." ²⁰³

Sur ce point, le personnage de Zénon rejoint sa créatrice qui s'en prend à "la rengaine française de l'amour," ²⁰⁴ fondée sur le conformisme social. Dès l'âge de seize ans, il se plaît à fréquenter Colas Gheel, le tisserand.

"Le soir, après l'étude, Zénon rejoignait à la dérobee son compère, jetant une poignée de graviers

²⁰² *Ibid.*, p. 694.

²⁰³ *Ibid.*, p. 649.

²⁰⁴ *YO*, p. 75.

contre la vitre de la taverne où le maître d'atelier s'attardait souvent plus que de raison. Ou bien, presque en cachette, il se faufilait dans le coin d'entrepôt désert où Colas logeait avec ses machines." 205

La découverte de l'altérité fascine le jeune clerc.

"[...] : un monde plus rude et plus libre que le sien, parce qu'il se mouvait plus bas, loin des préceptes et des syllogismes, l'alternance rassurante de travaux grossiers et de paresse faciles, l'odeur et la chaleur humaines, [...]." 206

Les deux jeunes gens diffèrent remarquablement sur le plan social ; Zénon est neveu d'Henri-Juste, grand banquier dont l'influence s'exerce sur la vie politique de Flandre. La position de Zénon l'aurait éloigné de ce pauvre ouvrier. Mais rappelons que Zénon est un bâtard abandonné par sa mère Hilzonde qui est partie à Amsterdam avec son vieux mari Simon Adriansen. Son oncle, trop préoccupé par ses affaires financières, l'a confié à son beau-frère, Bartholommé Campanus, chanoine de Saint-Donatien à Bruges. Sa bâtardise et sa pauvreté assurent à Zénon donc une vie indépendante. Sur le plan physique, l'allure pesante de Colas Gheel fait contraste avec la silhouette lancée de Zénon. "Ce garçon maigre, au long cou, semblait grandi d'une coudée depuis leur dernière équipée à la foire

205 *ON*, p.576.

206 *Ibid.*

d'automne," ²⁰⁷ remarque son cousin Henri-Maximilien. En revanche, Colas Gheel est décrit comme un "gros homme à la fois vif et lourd," ²⁰⁸ doté d'une force physique étonnante. Son corps robuste est souligné à l'aide d'une métaphore animale : "cette solide masse de muscles, de crins roux [...]." ²⁰⁹ Ce trait caractéristique est constamment associé aux gestes affectueux de l'ouvrier : "[...] passant son bras lourd autour du cou de l'écolier." ²¹⁰ Les deux camarades ont des tempéraments opposés. Zénon, engagé dans la cléricature, est enclin à l'activité intellectuelle. Colas Gheel, au contraire, se range du côté de la pratique : avec lui, "des heures, mieux employées à l'étude et à la prière, se passaient à combiner des poulies et des manivelles." ²¹¹ L'écolier et le tisserand partagent les rêveries de la machine. Colas Gheel communique des dessins de nouveaux métiers à tisser mécaniques à son jeune compagnon, qui les complète avec ardeur. Ils s'entraident à réaliser leur projet. Ainsi du contraste de leurs caractères ressort une parfaite harmonie, formant un corps du monde mécanique. L'écolier incarne le cerveau alors que l'ouvrier représente les opérations manuelles. Nous avons précédemment mentionné la fascination de Zénon devant une merveilleuse dextérité de Colas Gheel. Dénué d'intelligence, tout son être semble se concentrer sur l'habileté de ses mains épaisses, d'où la récurrence du motif des mains dans le portrait de ce personnage. Les mains, chargées d'une valeur métonymique, représentent sa personne. Le jeune Zénon s'intéresse à cet ouvrier dont les mains habiles lui ouvrent une autre voie que les livres. Par le

²⁰⁷ *Ibid.*, p.562.

²⁰⁸ *Ibid.*, p.575.

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ *Ibid.*, p.576.

²¹¹ *Ibid.*, p.575.

contact des mains, il acquiert la connaissance d'autrui et de l'univers fondée sur le sens de la pratique.

La fin d'épisode de Colas Gheel est marquée par l'infirmité de ses mains : "Colas Gheel blessé aux mains" ²¹² et "Colas Gheel, gesticulant de ses deux mains bandées" ²¹³. La perte de sa dextérité se réfère symboliquement à celle de son identité, et entraîne la rupture des deux compagnons. Colas Gheel regrette d'avoir construit des métiers mécaniques causant la misère de ses confrères, et par là, il renie sa propre valeur humaine. Du haut de la fenêtre, Zénon regarde avec mépris le tisserand.

"Le clerc reconnut dans la foule Colas Gheel à ses cheveux rouges et à ses linges blancs. Pâle comme ses bandages, affalé contre un baril, il buvait goulûment le contenu d'une large chope." ²¹⁴

C'est dans son atelier que Colas Gheel affirme son identité grâce à sa dextérité incomparable. Dehors, avec ses mains bandées, il n'est qu'un ivrogne méprisable pour Zénon.

²¹² *Ibid.*, p.590.

²¹³ *Ibid.*, p.593.

²¹⁴ *Ibid.*, p.594.

2.3.1 Rapport maître-disciple

Dans son introspection portant sur les plaisirs charnels, le philosophe s'efforce d'examiner ses expériences amoureuses et reconnaît chez lui une disposition naturelle à se détacher des relations érotiques. Sa passion, si ardente soit-elle, s'éteint vite. Ni l'ambition, ni l'amour ne peuvent modifier sa vue sur la vie ni sa manière de vivre.

"L'essentiel était que ses débauches, comme ses ambitions, avaient somme toute été rares et brèves, comme s'il était dans sa nature d'épuiser rapidement ce que les passions pouvaient apprendre ou donner." ²¹⁵

Quelques lignes plus haut, le philosophe définit ses passions en termes plus expressifs : "ces agitations lui faisaient pourtant l'effet d'une tempête de sable." ²¹⁶ Ce détachement naturel, renforcé par une lucidité incomparable, constitue un élément important qui permet d'atteindre "l'Œuvre au noir", premier stade du Grand Œuvre. Zénon analyse la nature de sa passion. "[L]'amour lui-même n'était pas une notion pure," ²¹⁷ affirme-t-il. Car le désir charnel se mêle le plus souvent à une mobile intellectuelle, voire spirituelle, celle de transmettre des connaissances.

"Le désir d'une jeune chair, il ne l'avait que trop souvent chimériquement associé au vain projet de se

²¹⁵ *Ibid.*, p.694.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ *Ibid.*

former un jour le parfait disciple. [...] ; il avait eu pour son valet Aleï et plus tard pour Gerhart à Lübeck la sollicitude d'un père pour ses fils." 218

Cette réflexion le ramène aux souvenirs de jeunesse dans lesquels se succèdent les figures amoureuses. Nous examinerons ici le rapport entre maître et disciple à travers les expériences érotiques de Zénon. Durant ses années de formation ecclésiastiques dans le couvent espagnol à León, le clerc a connu Fray Juan, un moine de son âge et qui est "son compagnon de paillasse" 219. Les deux frères se nouent d'un *amor perfectissimus*. 220 Fray Juan prête au nouveau-venu toutes les sollicitudes et les tendresses de l'aîné. Lorsque Zénon est malade, Fray Juan lui prodigue des soins avec dévouement. Ce dernier se résigne aux blasphèmes et négations de son cadet rebelle. Zénon compare la dévotion de Fray Juan à celle du Christ voué à "l'Apôtre bien-aimé" 221. Si Fray Juan retient la mémoire de Zénon, c'est parce qu'il est lié à Don Blas, le prieur du couvent pour qui Zénon éprouve une admiration particulière. Fray Juan a fait preuve de fidélité en suivant son maître, accusé de judaïsme et chassé par ses moines. Le souvenir de Don Blas est de plus en plus précis chez Zénon. Il est possible que cet hérétique est mort sur la route ou dans une prison. Ce n'est que trente ans plus tard que Zénon reconnaît la grande sagesse de son maître. L'image de ce couple errant sur les routes périlleuses, présente pour le philosophe une valeur exemplaire. Zénon en pleine maturité tient, à son tour, le rôle du maître, suivi de trois disciples

218 *Ibid.*, p.695.

219 *Ibid.*, p.698.

220 *Ibid.*, p.699.

221 *Ibid.*

successifs au cours de sa vie errante. À Lübeck, il rencontre Gerhart, fils d'un riche orfèvre expert en alchimie. Pour Zénon, ce garçon est à la fois, "une objet délicieux et un studieux disciple" ²²² . Il éprouve un vif engouement pour son maître et veut le suivre jusqu'à la France, mais ce dernier refuse de l'emmener avec lui sous prétexte que la vie errante est trop dure pour ce disciple délicatement nourri. À la cour suédoise où il soigne le vieux roi Gustave Vasa, Zénon tient une brève liaison avec le jeune prince Érik, qui montre "une faim maladive" ²²³ en matière d'horoscope. Le philosophe est tenté d'instruire cet élève royal, mais ses efforts restent vains.

"[...] les pensées d'autrui s'enlisaient comme dans un marécage dans le jeune cerveau qui dormait derrière ces pâles yeux gris." ²²⁴

Le souvenir d'Aleï fait revivre chez Zénon une douleur aiguë. Ce garçon caucasien, ancien page de Laurent de Médicis, a été, par hasard, légué à Zénon. Il est défini comme fidèle valet et disciple ardemment aimé. Zénon avoue sa passion sensuelle pour Aleï.

"[...] certains corps, [...], sont rafraîchissants comme l'eau, et il serait bon de se demander pourquoi les plus ardents sont ceux qui rafraîchissent le plus." ²²⁵

²²² *Ibid.*, p.738.

²²³ *Ibid.*, p.665.

²²⁴ *Ibid.*, p.666.

²²⁵ *Ibid.*, p.648.

À Bâle, Aleï est mort de peste en pleine jeunesse. Sa disparition a marqué chez Zénon une telle souffrance qu'il perd sa foi en sciences de médecine. Tous les efforts déployés pour sauver des corps souffrants s'avèrent inutiles. Mais bientôt le découragement du médecin Zénon cédera à son avidité des connaissances. Pendant des mois avant sa mort, Aleï a suivi dévotement son maître sur les routes périlleuses qui amènent à Bâle en passant par l'Allemagne. Sa compagnie procure un vrai bonheur à Zénon. La lassitude du philosophe disparaît à l'écoute des sons de viole jouée par le jeune valet. Car "la musique m'a toujours paru à la fois un spécifique et une fête," ²²⁶ dit-il. Cette affirmation nous offre un point de départ pour faire le rapprochement entre Aleï et Antinoüs. Pour l'empereur, le souvenir de son jeune favori "hante comme une musique" ²²⁷. Il se rappelle une soirée musicale où Antinoüs jouait de la lyre : "J'apercevais entre les cordes, le profil de mon jeune compagnon" ²²⁸. Ce rapport entre l'aimé et la musique est repris chez Zénon. Le philosophe ainsi que l'empereur ont plus de quarante ans lorsqu'ils rencontrent leurs disciples. Aleï et Antinoüs ont le statut de serviteur. Tous deux possèdent des traits d'Orient qui fascinent sans doute leurs maîtres. Ils se caractérisent pareillement par leur tempérament taciturne. Le lien maître-disciple qui domine la passion de Zénon pour Aleï rappelle un attachement spécial d'Hadrien à Antinoüs que nous analyserons plus tard. Il existe un rapport frappant entre Antinoüs et la rivière. Sa noyade inspire à Hadrien l'image de l'eau dans l'évocation de l'être aimé : "ses traits se brouillent comme une image reflétée sur

²²⁶ *Ibid.*, p.649.

²²⁷ *MH*, p.297.

²²⁸ *Ibid.*, p.409.

l'eau" ²²⁹. Dans *L'Œuvre au noir*, Zénon vit en compagnie d'Aleï au bord de la rivière : "J'habitais ce printemps-là une chambre d'auberge au bord du Rhin, pleine du tumulte des eaux en crue" ²³⁰. L'eau est associée à la mort.²³¹ Juste après l'évocation du bonheur vécu aux bords des eaux vioelntes, Zénon passe à la mort précoce de son jeune valet : "Mais Aleï ne m'attendait pas ce soir-là, une lanterne à la main" ²³². La perte de l'être aimé a mis en cause la confiance absolue de Zénon en sa carrière de médecin qui lui offre une possibilité de dépasser les limites de la condition humaine. De même, la mort d'Antinoüs a ébranlé l'orgueil d'un empereur qui s'est senti dieu, pour faire revenir parmi ses prochains. Les affinités entre l'esclave bithynien de l'empereur Hadrien et le valet du docteur Zénon témoignent ainsi de la continuité dans la création des personnages yourcenariens de sorte qu'on puisse dire que le portrait d'Antinoüs est transposé et condensé dans une brève évocation d'Aleï dans *L'Œuvre au noir*.

Le rapport entre maître et disciple qui caractérise les expériences homosexuelles de Zénon se généralise dans la plupart des œuvres yourcenariennes. En effet, ce trait dominant se rapporte au modèle grec. Michel Foucault ²³³ affirme que dans le passé, les Grecs ont pratiqué, accepté et valorisé les rapports entre hommes et garçons. Loin d'être une simple relation physique, ces rapports mêlent l'amour des corps à la pédagogie dans le but de transmettre du savoir. Le corps est ainsi conçu comme un instrument de connaissance. On ne s'étonne

²²⁹ *Ibid.*, p.305.

²³⁰ *ON*, p.649.

²³¹ Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, p.125.

²³² *ON*, p.649.

²³³ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité II. L'usage des plaisirs*, p.129.

donc pas que *Mémoires d'Hadrien* décrit avec la plus grande vraisemblance les sollicitudes paternelles de l'empereur à l'égard d'Antinoüs. Hadrien atteint l'âge mûr lorsqu'il rencontre l'éphèbe bithynien. Leur rapport amoureux est la fusion du désir charnel et de l'ambition pédagogique. Le jeune favori est initié aux arts, aux sciences, et à la chasse. Il est même autorisé à participer aux cultes secrètes malgré des risques et dangers. L'empereur contemple fièrement son œuvre.

"En vérité, ce visage a changé comme si nuit et jour je l'avais sculpté." ²³⁴

Le rapport maître-disciple est également abordé dans *Une belle matinée* (1981). Cette nouvelle qui est le prolongement d'*Un homme obscur* est écrite à la troisième personne, selon le point de vue d'un enfant de douze ans, Lazare, fils de Nathanaël. Ce jeune garçon fréquente un vieil acteur londonien, Herbert Mortimer, avec qui il effectue un apprentissage spontané et passionnel du théâtre. Leur monde théâtral se crée dans la plus grande intimité où se noue le rapport maître et élève.

"À partir de cette soirée-là, ils ne se quittèrent plus. Lazare était devenu son enfant, son épagneul, son public. Il devint aussi bientôt son élève." ²³⁵

Dans cette nouvelle, si la passion à l'art dramatique de l'enfant est explicite, son *éducation sentimentale* reste discrète. Les

²³⁴ *MH*, p.406.

²³⁵ *BM*, p.1047.

traits féminins de Lazare sont rendus visibles grâce au rôle de jeune fille qu'on lui assigne.

«Tu feras attention à marcher comme une fille,
à petits pas. »²³⁶

« Tu es belle. Les cheveux seront bien quand
on les aura peignés. »²³⁷

Il n'est pas innocent que dès la première rencontre, le vieil acteur Herbert lui a donné le rôle féminin. Le propos de Mevrouw Loubah, maîtresse de Herbert, laisse entendre le lien secret entre Herbert et l'enfant.

"[...] un morveux de douze ans n'est pas une
rivale."²³⁸

Dans *Le Coup de grâce*, une œuvre de jeunesse, s'entrevoit déjà le rapport maître-disciple. Bien qu'ils aient le même âge, Éric, le narrateur, traite Conrad comme un frère jeune et fragile, d'où la récurrence du motif d'enfant.

"Il avait gardé une innocence d'enfant, [...]."²³⁹

²³⁶ *Ibid.*, p.1061.

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ *Ibid.*, p.1048.

²³⁹ *CG*, p.93.

"Les premières lueurs du jour nous ramenaient Conrad, fatigué et content comme un enfant qui sort de l'école." ²⁴⁰

Fier de sa force physique et morale, Éric ne cesse de souligner son état d'adulte et se fait protecteur de son cadet.

2.3.2 Le sacré de l'amour

Marguerite Yourcenar déplore l'absence du sacré dans la notion française de l'amour. Le désir de la conquête ou la pruderie remplace en général le sentiment du sacré. La romancière explique :

"[...], nous avons perdu le sentiment que l'amour... ou plus simplement que les liens sensuels sont sacrés, ou même les rapports journaliers. Ils sont sacrés, ces rapports sensuels, parce qu'ils sont l'un des grands phénomènes de la vie universelle." ²⁴¹

Selon Marguerite Yourcenar, cette dégradation est due en partie à l'éducation chrétienne qui fait peser un doute et une hostilité sur l'amour charnel. La romancière, pour donner une illustration du sacré, fait allusion au mariage hindou, où "l'épousée [...] a le sentiment d'être une déesse, de représenter pour un moment Sita unie à Rama" ²⁴² . La sacralisation se fait à travers le contact du corps. La romancière cite, à

²⁴⁰ *Ibid.*, p.104.

²⁴¹ *YO*, p.76.

²⁴² *Ibid.*

titre d'exemple, la cérémonie de *Maithuma* hindou, selon laquelle l'amant passe la nuit avec la femme aimée pour s'accoutumer à la présence de cette dernière. Il doit s'appliquer à créer "une intimité de plus en plus grande et de plus en plus sacrée, avant l'union complète."²⁴³

Marguerite Yourcenar précise :

"[...], c'est une œuvre d'art. C'est l'union divine à travers une personne."²⁴⁴

Pour mieux éclaircir la notion du sacré, nous nous référons à la définition proposée par Yves-Alain Favre :

"Comment définir succinctement le sacré ? Comme la révélation d'une présence qui se pose en absolu, qui, selon les cas, terrifie ou fascine, qui exerce sur l'homme sa puissance prestigieuse, mais sur laquelle ce dernier n'a aucune prise. Le sacré demeure *inaccessible, incompréhensible et indicible*. On ne peut que constater sa présence latente et indéniable."²⁴⁵

Le critique ajoute à ce propos :

²⁴³ *Ibid.*, p.77.

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ Yves-Alain Favre, "Conscience du sacré et sacré de la conscience dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar," dans *Le sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, éd Rémy Poignault (Tours : S.I.E.Y., 1993), p.21. C'est nous qui soulignons.

"Le sacré se dévoile notamment dans la personne humaine ; en quatre figures capitales, le héros, l'amant, l'artiste et le saint [...]." ²⁴⁶

Cette analyse perspicace trouve une meilleure illustration dans *Mémoires d'Hadrien*. L'empereur reconnaît que l'amour est "une forme d'initiation, l'un des points de rencontre du secret et du sacré."²⁴⁷ Il montre les effets prodigieux de l'amour.

"[...], notre amour nous entraîne dans un univers différent, où il nous est, en d'autres temps, interdit d'accéder, et où nous cessons de nous orienter dès que l'ardeur s'éteint ou que la jouissance se dénoue." ²⁴⁸

Hadrien a connu la mystérieuse puissance de l'amour qui transforme totalement sa vie. L'amour d'Antinoüs suscite en lui un sentiment de l'absolu, de l'infini. Il s'émerveille du corps de l'autre.

"[...] chaque parcelle d'un corps se charge pour nous d'autant de significations bouleversantes que les traits d'un visage; [...]." ²⁴⁹

²⁴⁶ *Ibid.*, pp.21-22.

²⁴⁷ *MH*, p.296.

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ *Ibid.*, p, 297.

Mais la personne humaine est fragile et périssable. Elle se révèle donc être à la fois source et terme du sacré. À côté d'Antinoüs, l'empereur a accompli une transcendance.

"Je n'ai été maître absolu qu'une seule fois, et que d'un seul être." ²⁵⁰

La disparition de l'être aimé anéantit son idéal de vie. L'empereur perd son sens du divin et rejoint ses prochains dans la douleur et les souffrances.

"Le Zeus Olympien, le Maître de tout, le Sauveur du monde s'effondrèrent, et il n'y eut plus qu'un homme à cheveux gris sanglotant sur le pont d'une barque." ²⁵¹

Le sentiment du sacré est intégré dès le premier roman de Marguerite Yourcenar. Alexis, le personnage principal, découvre que son expérience érotique l'a complètement transformé : il se sent rattaché à l'univers.

"[...] : l'on eût dit que ma sensibilité, n'étant plus bornée à moi seul, se fût dilatée dans les choses." ²⁵²

²⁵⁰ *Ibid.*, pp.405 - 406.

²⁵¹ *Ibid.*, p.440.

²⁵² A, p.32.

Alexis éprouve une sensation de puissance qui lui permet de vivre en harmonie avec le monde, étant donné que sa préférence sexuelle fait partie de la Nature. L'expression sacralisée de son corps ainsi que celle de la nature, obéit à la loi de nécessité, autrement dit, à l'ordre des choses, pour reprendre les termes de Marguerite Yourcenar. La pensée d'Alexis retrouve son écho dans la méditation du philosophe Zénon en ce qui concerne l'amour charnel.

"Ces brûlants mystères lui semblaient encore pour nombre d'entre nous la seule accession à ce royaume igné dont nous sommes peut-être d'infimes étincelles, [...]." ²⁵³

Marguerite Yourcenar, dans *Les yeux ouverts*, insiste que la sacralisation de l'amour ne doit pas être une fin en soi, mais davantage un instrument de connaissance. Selon Alain Trouvé ²⁵⁴, cette idée se réfère à la pensée grecque qui revêtit l'art érotique d'une valeur philosophique, Platon, dans *Le Banquet*, montre que la découverte de la beauté d'un corps fait saisir, par spéculation, la beauté des corps et enfin l'essence de la beauté. Dans ce sens, la recherche des plaisirs charnels est considérée comme une voie d'accès à la vérité. C'est à travers le corps que s'accomplit la connaissance d'autrui. Or, le mystère du corps occupe une place capitale dans l'univers yourcenarien. Zénon confirme :

²⁵³ ON, p.704.

²⁵⁴ Alain Trouvé, *Leçon littéraire sur Mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar*, p.56.

"Ce corps, notre royaume, me paraît parfois composé d'un tissu aussi lâche et aussi fugitif qu'une ombre." ²⁵⁵

Par ailleurs, le philosophe reconnaît l'empire des sens.

"[...], il s'en voulait de ne pas s'être hasardé plus audacieusement dans l'exploration de ce royaume aux frontières de peau, dont nous nous croyons les princes, et où nous sommes prisonniers..." ²⁵⁶

Nous avons vu que tout le problème d'Alexis repose sur le conflit entre corps et âme. Chez lui, la chair refuse d'obéir à l'esprit.

"Nous décrivons souvent le bonheur d'une âme qui se débarrasserait de son corps : il y a des moments, dans la vie, où le corps se débarrasse de l'âme." ²⁵⁷

Le corps humain est aussi conçu comme un énigme. L'empereur Hadrien cherche sans cesse à pénétrer dans l'opacité d'autrui. Il contemple avec intérêt de rares spectacles où l'Autre se retrouve seul avec soi-même, laisse entrevoir son âme. Telle est la vue d'une jeune maîtresse complètement absorbée par la somme d'argent que l'empereur vient de lui octroyer.

²⁵⁵ *ON*, p.644.

²⁵⁶ *Ibid.*, p.689.

²⁵⁷ *A*, p.46.

"Je n'existais plus. Elle était seule. Presque laide, plissant le front avec une délicieuse indifférence à sa propre beauté, elle faisait et refaisait sur ses doigts, avec une moue d'écolier, les additions difficiles. Elle ne m'a jamais tant charmé." ²⁵⁸

Hadrien conçoit la recherche des sens comme un suprême instrument de connaissance, le seul qui puisse instaurer un rapport direct avec l'autre. La pratique érotique donne une voie d'accès à un monde des profondeurs inaccessibles par d'autres voies.

"J'ai rêvé parfois d'élaborer un système de connaissance humaine basé sur l'érotique, une théorie du contact, où le mystère et la dignité d'autrui consisteraient précisément à offrir au Moi ce point d'appui d'un autre monde. La volupté serait dans cette philosophie une forme plus complète, mais aussi plus spécialisée, de cette approche de l'Autre, une technique de plus mise au service de la connaissance de ce qui n'est pas nous." ²⁵⁹

L'altérité est ici revalorisée glorieusement car la connaissance de l'autre mène à la découverte de soi. Le récit confessionnel d'Alexis montre qu'il s'achemine peu à peu vers l'acceptation de sa propre nature. Longtemps brimé par ses scrupules, le jeune homme s'écrie douloureusement devant la révélation de son désir refoulé.

²⁵⁸ *MH*, p.336.

²⁵⁹ *Ibid.*, p.296.

"Ce qui rend peut-être la volupté si terrible, c'est qu'elle nous enseigne que nous avons un corps.

Auparavant, il ne nous servait qu'à vivre.

Maintenant, nous sentons que ce corps a son existence particulière, ses rêves, sa volonté, et que, jusqu'à notre mort, il nous faudra tenir compte de lui, céder, transiger ou lutter. Nous sentons (nous croyons sentir) que notre âme n'est que son meilleur rêve."²⁶⁰

À force de revoir le passé, Alexis revivifie la sacralisation de sa passion sensuelle, et en conséquence, parvient à établir un accord avec soi, et de soi avec le monde. C'est pourquoi il dévoile avec sérénité une rencontre décisive à Vienne.

"[...] : à Vienne, durant ces derniers jours ensoleillés d'automne, j'eus l'émerveillement de retrouver mon corps. Mon corps, qui me guérit d'avoir une âme."²⁶¹

Hadrien, à son tour, a tenté de sonder le mystère d'autrui. Il pousse ses expériences érotiques jusqu'aux extrêmes limites et finit par se heurter contre l'opacité du corps aimé. L'amour d'Antinoüs, ainsi que sa mort, demeurent pour l'empereur Hadrien d'interminables sources de connaissance de soi. C'est à partir de l'indéchiffrable énigme de l'autre qu'Hadrien se plonge dans l'abîme de son corps.

²⁶⁰ A, p.33.

²⁶¹ *Ibid.*, p.75.

2.3.3 L'amour des femmes

On peut s'étonner que dans l'univers yourcenarien, les figures féminines restent en retrait alors que le rôle principal est réservé aux personnages masculins. Sans nier cette remarque, Marguerite Yourcenar, lors de ses entretiens avec Patrick de Rosbo, affirme que les personnages féminins occupent une place plus importante qu'on ne croit dans son œuvre. Dans *Le Coup de grâce*, le rôle de Sophie est aussi important qu'Éric. Dans le cadre de notre étude, il serait intéressant d'analyser les corps féminins aux prises de l'amour.

L'œuvre yourcenarienne qu'elle soit écrite à la première personne ou à la troisième personne, s'organise le plus souvent selon le point de vue d'un protagoniste masculin. Il va sans dire que le portrait des femmes est brossé en fonction d'une conscience masculine. En témoigne le récit confessionnel d'Hadrien ; le je-narrateur désigne la domination absolue d'un empereur qui ne s'intéresse exclusivement qu'à la trame de son existence. Tous les événements racontés s'ordonnent autour de lui, dans l'intérêt de mieux se connaître. À l'exception de Plotine et de Sabine qui s'imposent par leur statut d'impératrice, les femmes se réduisent aux objets de désir sous le regard de l'empereur Hadrien. Dans *Alexis*, le narrateur-héros cherche à s'expliquer en écrivant à la femme qu'il vient de quitter. Il s'agit d'une dualité entre homme et femme. Mais le portrait de Monique ne se dessine qu'à travers la conscience subjective d'Alexis. Le récit se présente comme une longue lettre sans réponse. Nous ne pouvons donc pénétrer dans la pensée de Monique. Il en va de même pour l'image de Sophie dans le récit verbal dont Éric se fait le narrateur. Dans *L'Œuvre au noir*, la narration à la troisième personne épouse l'optique du héros. Avec lui, le lecteur

découvre progressivement autant d'hommes que de femmes qu'il rencontre au cours de sa vie errante. On voit réapparaître quelques fois dans la méditation de Zénon ces figures épisodiques, desquelles le philosophe se détachent rapidement. Il en résulte que les portraits féminins se révèlent assez sommaires sans contredire la logique du récit. Le même procédé narratif est repris dans *Un homme obscur*, roman écrit à la troisième personne, fondé essentiellement sur le regard lucide du héros, Nathanaël. Victime des situations fortuites, le protagoniste doit parcourir le monde malgré lui. Tout au long du récit se dessinent les différentes figures féminines qui marquent chaque phase de son existence.

Nous nous proposons d'analyser l'amour des femmes filtré par la conscience masculine. Commençons avec les rapports des femmes chez l'empereur Hadrien. Sa prédilection pour les beaux garçons n'est pas exclusive. Il considère que la sexualité, même la débauche, est nécessaire à la vie. Avant de rencontrer Antinoüs, Hadrien a vécu d'innombrables expériences charnelles. Dans sa jeunesse, il a montré un goût très vif pour les femmes.

"On m'a reproché à cette époque mes quelques adultères avec des patriciennes. Deux ou trois de ces liaisons si critiquées ont plus ou moins duré jusqu'aux débuts de mon principat." ²⁶²

Son existence impériale est également entourée de belles maîtresses dont il jouit intensément des charmes. Cependant, il faut noter que dans le récit d'Hadrien, la mention de ses maîtresses n'occupe

²⁶² *MH*, p.333.

que quatre pages. À l'exception de sa protectrice Plotine et son épouse Sabine, les femmes qui gravitent autour de lui n'ont ni visages ni noms, et s'avèrent ainsi interchangeable. Seul leur corps retient l'attention de l'empereur. À ce propos, nous avons cité le portrait d'une maîtresse dont la douceur du corps ne cesse d'émouvoir l'amant impérial. Nous remarquons néanmoins que si Hadrien consent à lui donner une allusion exceptionnelle d'une page, c'est parce que cette jeune femme s'abandonne à un amour exclusif pour un beau danseur en dépit des obstacles. Sa souffrance volontaire et sa mort tragique la rendent plus attachante aux yeux d'Hadrien.

Hadrien porte un regard sévère sur la conduite des femmes dans son entourage. Regardons l'impératrice Sabine, épouse mal aimée.

"Ce mariage, tempéré, par une absence presque continuelle, a été pour moi, par la suite, une telle source d'irritations et d'ennuis que j'ai peine à me rappeler qu'il fut un triomphe pour un ambitieux de vingt-huit ans." ²⁶³

Ses maîtresses ne méritent pas de meilleures opinions. Elles sont méprisées, même haïes pour leur ignorance et leur étroitesse d'esprit. Ces femmes, soumises aux lois patriciennes, ne peuvent pas s'intéresser au monde extérieur ; elles se bornent à des préoccupations domestiques ou à des intérêts personnels, et complotent à l'intérieur de leur résidence.

²⁶³ *Ibid.*, p.332.

"Je retrouvais le cercle étroit des femmes, leur dur sens pratique, et leur ciel gris dès que l'amour n'y joue plus. Certaines aigreurs, une espèce de loyauté rêche, m'ont rappelé ma fâcheuse Sabine." ²⁶⁴

Hormis leur sensualité dont il jouit, le regard d'Hadrien ne pénètre jamais dans la vie intérieure de ses maîtresses, mais s'arrête à leurs parures ; autrement dit, son regard ne dépasse pas les masques qu'elles portent.

"J'ignorais presque tout de ces femmes ; la part qu'elles me faisaient de leur vie tenait entre deux portes entrebaillées ; leur amour, dont elles parlaient sans cesse, me semblait parfois aussi léger qu'une de leurs guirlandes, un bijou à la mode, un ornement coûteux et fragile ; et je les soupçonnais de mettre leur passion avec leur rouge et leurs colliers." ²⁶⁵

Par rapport à Harien, Zénon effectue la pratique érotique avec prudence en raison de ses principes stoïciens. Mais son existence ascétique ne l'empêche pas d'entretenir des relations tantôt avec les femmes, tantôt avec ses semblables. Ses choix sexuels sont en grande partie fortuits, subjugués à d'innombrables hasards.

"Mieux valait dire tout bonnement que le hasard ces jours-là avait pris figure de femme." ²⁶⁶

²⁶⁴ *Ibid.*, p.335.

²⁶⁵ *Ibid.*, pp.333-334.

²⁶⁶ *ON*, p.695.

Il serait utile de noter que dans *L'Œuvre au noir*, les récits portant sur les relations féminines sont donnés selon deux modes. Le premier, conduit par le narrateur extradiegetique, offre une présentation directe des scènes amoureuses ; le lecteur voit agir les amants sous ses yeux. Le second mode consiste à décrire les rapports sensuels à travers les souvenirs ou la méditation du protagoniste. Les expériences de jeunesse de Zénon sont narrées de manière directe. Le jeune écolier rencontre à Louvain une brodeuse nommée Jeannette Fauconnier. Cette fille expérimentée en amour se charge de donner une initiation érotique au jeune écolier.

"[...], l'enjôleuse se glissa chez lui par une nuit de lune, monta sans bruit l'escalier grincant et se coula dans son lit. Zénon fut surpris par ce corps serpentin et lisse, habile à mener le jeu, par cette gorge de colombe roucoulant à voix basse, par ces rires étouffés juste à temps pour ne point éveiller la ménagère dormant dans la soupente voisine. Il n'en eut que la joie mêlée de crainte du nageur qui plonge dans une eau rafraîchissante et peu sûre." ²⁶⁷

L'acte sexuel est suggéré à l'aide des images métaphoriques: le motif de l'eau, cher à la romancière, est repris ici pour faire ressortir la crainte du jeune homme dans sa première expérience érotique avec les femmes.

Cette scène d'initiation amoureuse retrouvera son écho dans l'épisode *Les désordres de la chair*, où Idelette, fille de marchand de

²⁶⁷ *Ibid.*, pp.578-579.

vin, apprend le jeu de la chair à Cyprien, jeune cordelier infirmier, durant le culte nocturne des Anges. Il faut noter que la jeune fille est surnommée Ève par les Anges. Elle s'associe donc à la tentatrice originelle de l'homme. Zénon s'intéresse à la jeune fille dont l'attitude audacieuse lui rappelle "cette Jeannette Fauconnier, mignonne des étudiants de Louvain, qui avait été sa première conquête d'homme"²⁶⁸. D'autre part, elle ressemble à Gerhart, un disciple bien aimé de Zénon.

"Cette chevelure pâle et ces yeux d'eau claire
rappelèrent à Zénon le jouvenceau qui avait été à
Lübeck son compagnon inséparable." ²⁶⁹

Cette double ressemblance doit sans doute susciter inconsciemment chez Zénon un attachement à Idelette. C'est pourquoi il ressent un désir insurmontable devant la fugue de Cyprien qui va rejoindre Idelette dans la nuit. La réalisation du désir de Zénon est médiatisée par un acte amoureux imaginaire : il se figure une promiscuité ardente des deux jeunes amants.

"Quoi qu'on fît, Idelette et Cyprien, François de Bure et Matthieu Aerts étaient beaux. L'étuve abandonnée était vraiment une chambre magique ; la grande flamme sensuelle transmutait tout comme celle de l'athanor alchimique et valait qu'on risquât celle des bûchers. La blancheur des corps nus luisait comme

²⁶⁸ *Ibid.*, p.738.

²⁶⁹ *Ibid.*

ces phosphorescences qui attestent les vertus cachées des pierres." ²⁷⁰

À la suite de ces jeux de la chair, Idelette met au monde un enfant prématurément né, qu'elle étrangle après l'accouchement. Ce crime entraîne une grave conséquence ; non seulement il envoie les adeptes des Anges aux bûchers mais aussi il coûtera la vie de Zénon, accusé d'avoir été complice des Anges. À travers l'histoire d'Idelette, l'image de la femme se révèle menaçante. Idelette représente à la fois source de vie et source de mort. Elle a enfanté un nouveau-né et elle l'a tué aussitôt. En effet, ce geste meurtrier cause une double mort : celle de l'enfant et celle de Zénon.

Zénon, comme Hadrien, traite les femmes d'objets de désir. Mais en tant que stoïcien, il jouit des plaisirs charnels avec mesure. Ses rapports avec les femmes sont brefs et superficiels. À travers ses souvenirs, Zénon revoit sans grand intérêt les femmes rencontrées sur les routes pendant sa vie errante. Ces femmes, pour la plupart, sont dépourvues de nom, et de caractère ; leur existence est limitée à la sexualité. Zénon se souvient d'avoir vécu avec une fille espagnole, Casilda Perez, dans l'intimité qui ressemble à celle d'un mariage. Il avait acheté par charité cette fille enlevée par des pirates. S'il mentionne son nom, c'est peut-être parce que "[c]'était la seule fois qu'il avait eu affaire à une vierge" ²⁷¹ . Cependant, son rapport sexuel reste sous la réserve.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 745.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 695.

"[...] : il gardait moins de leur premier commerce le souvenir d'une victoire que celui d'une créature qu'il avait fallu rassurer et panser." ²⁷²

Au bout de quelques semaines, il la laisse partir sans regret. Par contre, Zénon savoure des délices charnels que lui procure une captive hongroise.

"Jamais, lui semblait-il, il n'avait mieux goûté aux fruits d'Ève..." ²⁷³

Mais le jour suivant, cette femme est exécutée par les soldats arabes. La jouissance de Zénon se transforme en un vif dégoût devant le même corps.

"L'image de ce corps ardent refroidi si vite l'avait ensuite dégoûté pour longtemps de toute alliance charnelle." ²⁷⁴

Les rapports des femmes sont assez rares chez Zénon. Loin d'être séducteur, il se laisse plutôt séduit. Jeannette Fauconnier nous offre un exemple probant. Presque toutes les femmes qui traversent la vie de Zénon prennent l'initiative dans leurs rapports amoureux. Au sujet de la captive hongroise, "[i]l n'eût pas songé à abuser du droit de la guerre si elle n'avait été si avide de jouer son rôle de proie."²⁷⁵ Quant à

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ *Ibid.*, p.696.

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ *Ibid.*

la dame de Frösö, c'est elle qui s'offre à lui : "elle l'avait rejoint dans le grand lit de la chambre haute avec une sereine impudeur d'épouse."²⁷⁶ Zénon se nourrit de la sexualité comme on boit et mange quotidiennement. Pour cette raison, le philosophe ne rejette pas l'avidité lascive de la vieille servante.

"À la lueur du lumignon posé sur un coffre, le visage de cette femme était sans âge, pas très différent de celui de la servante qui, près de quarante ans plus tôt, lui avait enseigné à faire l'amour. Il ne l'empêcha pas de s'étendre lourdement à son côté sous la courtepointe. Cette grande créature était comme la bière et le pain dont on prend sa part avec indifférence, sans dégoût et sans délices."²⁷⁷

Cette dernière phrase souligne l'attitude de Zénon envers les femmes en général. D'ailleurs, il se révèle de plus en plus indifférent envers tous et tout. Dans l'épisode de *L'Abîme*, au cours de son introspection, il revoit les visages connus avec détachement. Le philosophe réunit tous sur les mêmes plans : les hommes ardemment aimés, les femmes avec qui il a eu une brève liaison, les amis et les ennemis, les vieilles connaissances et les inconnus.

" Le visage d'Aleï ne réapparaissait pas plus souvent que celui de soldats inconnus gelant sur les routes de Pologne, [...]. Des êtres qui avaient accompagné ou traversé sa vie, sans rien perdre de leurs

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ *Ibid.*, p.675.

particularités bien distinctes, se confondaient dans l'anonymat de la distance, comme les arbres de la forêt qui, vus de loin, semblent rentrer les uns dans les autres." ²⁷⁸

Les deux grands héros de Marguerite Yourcenar possèdent des traits exceptionnels : Hadrien avec sa grandeur divinisée et Zénon doté d'intelligence et de son orgueil démesurés. Nathanaël, au contraire des deux premiers, se présente comme un homme pauvre, d'ascendance modeste et d'une constitution fragile. Dans la Postface du roman *Un homme obscur*, la romancière explique que l'idée première de ce personnage est contemporaine de celle du personnage de Zénon. Elle oppose ses deux créatures fictives.

"[...] : l'un, âprement lancé à la poursuite de la connaissance, avide de tout ce que la vie aura à lui apprendre, sinon à lui donner, pénétré de toutes les cultures et de toutes les philosophies de son temps, et les rejetant pour se créer péniblement les siennes ; l'autre, qui en un sens « se laisse vivre », à la fois endurant et indolent jusqu'à la passivité, quasi inculte, mais doué d'une âme limpide et d'un esprit juste qui le détournent, comme d'instinct, du faux et de l'inutile, et mourant jeune sans se plaindre et sans beaucoup s'étonner, comme il a vécu." ²⁷⁹

²⁷⁸ *Ibid.*, pp.697-698.

²⁷⁹ *HO, Postface*, p.1065.

La pauvreté de Nathanaël fait de lui un garçon timide et solitaire. Il se contente de son existence modeste. Mais une mésaventure fortuite l'a fait quitter sa ville natale pour parcourir des pays inconnus. Avec simplicité, il reçoit tout ce que la vie lui offre. À l'âge de quinze ans, Nathanaël découvre les délices de la chair avec Janet, apprentie d'un tapissier. Cinq ans plus tard, il reçoit les mêmes délices de Foy, sa jeune épouse, rencontrée dans une île inconnue où il s'est sauvé du naufrage. Les deux expériences amoureuses se produisent pareillement, avec simplicité, dans le cadre de la nature, ce qui nous rappelle en quelque sorte le mode de vie des hommes primitifs. Comparons les deux scènes amoureuses. La première se passe dans les bois.

" Il leur arriva ainsi de faire l'amour sur un lit de fougères ou d'herbe ; il la ménageait de son mieux, [...]." 280

La seconde scène se produit dans un champ sauvage.

"[...], elle [Foy] se couchait dans l'herbe à demi sèche, ce qui la faisait rire, car elle était chatouilleuse et, levant ses jupons éraillés, invitait Nathanaël. C'était bon." 281

On peut relever dans les deux textes descriptifs les mêmes champs lexicaux : herbes et amours. Dans les espaces amoureux identiques, les deux femmes se confondent.

280 *Ibid.*, p.947.

281 *Ibid.*, p.958.

"[...] il lui semblait que Janet et Foy étaient la même femme." 282

Les deux femmes incarnent la féminité par leur douceur et leur sensualité. C'est à travers le corps féminin que Nathanaël découvre un amour désintéressé, dénué de tout caractère intellectuel.

Saraï, la troisième femme qui accompagne plus tard la vie de Nathanaël, s'oppose totalement aux deux premières. La rencontre de Saraï a lieu dans l'espace urbain, voire sophistiqué. Nathanaël éprouve un amour ardent pour cette chanteuse de musico dont une extrême douceur du corps le fascine.

"Ce corps aux courbes un peu molles fondant les unes dans les autres était plus doux qu'il n'avait imaginé aucun corps. Il se retint de lui dire qu'il n'avait joui à ce point d'aucune femme, craignant d'être traité de nigaud ou de novice, ou de lui laisser prendre trop complètement barre sur lui. Et cependant, l'intimité du plaisir lui semblait établir entre eux une immense confiance, comme s'ils s'étaient connus toute la vie." 283

Dans un amour profond qui passe par le corps, se fondent deux tempéraments opposés et deux passés totalement différents. Saraï

282 *Ibid.*

283 *Ibid.*, p.973.

appartient au monde artificiel caractérisé par les calculs et les mensonges. Nathanaël découvre qu'elle ment tout le temps. Elle est prostituée et continue à exercer ce métier après leur mariage. Le pire, c'est qu'elle est voleuse. Ses vols risquent de lui causer des ennuis sérieux. Leur brève vie conjugale se termine ainsi dans le plus grand désabusement de Nathanaël. Saraï incarne donc le côté destructeur de la femme que nous aborderons plus tard. Elle est finalement pendue en public pour avoir commis un vol important.

- Désaveu du corps féminin

L'acceptation totale de la féminité qui caractérise les rapports amoureux de Nathanaël semble être l'aboutissement de longues réflexions sur la femme dans l'écriture yourcenarienne. Or, nous avons montré le dédain de l'empereur Hadrien envers ses maîtresses luxueusement ornées ou trop fardées. Ne s'agit-il pas des signes féminins qui accentuent l'altérité inconsciemment rejeté par l'empereur ? *L'Œuvre au noir* met en relief la laideur de la chair féminine à travers quelques figures secondaires. Nous commençons avec Hilzonde, mère de Zénon.

Dans sa jeunesse, Hilzonde a connu une vie paisible dans la demeure somptueuse de son frère Henri-Juste, grand banquier flamand. L'arrivée de Messer Alberico de' Numi a transformé sa vie. Il l'a séduite et l'a conquise délicieusement. Mais dès qu'il voit approcher un avenir politique brillant à Rome, il l'abandonne sans merci. Cette trahison désabusera à jamais la jeune fille enceinte du futur Zénon. Elle détestera son corps et aussi son enfant, fruit d'un amour trompeux. Sa

rencontre avec Simon Adriansen lui ouvre des horizons nouveaux. Elle se convertit en anabaptiste à l'instar de son vieux mari Adriansen. Dans ce sens, Hilzonde se fait figure de rebelle à l'époque où il faudrait être catholique ou protestant. Elle se plaît à assumer la souillure charnelle que le roi anabaptiste de Münster lui a infligée. L'obscénité du corps féminin est soulignée avec insistance.

"Une nuit, il fit entrer Hilzonde dans l'arrière-salle et souleva ses robes pour exhiber aux jeunes prophètes la blanche nudité de l'Église. Une rixe éclata entre la nouvelle reine et Divara, forte de ses vingt ans, qui la traita de vieille. Les deux femmes roulèrent sur les dalles, s'arrachant des poignées de cheveux ; le roi les mit d'accord en les réchauffant ce soir-là toutes deux sur son cœur." ²⁸⁴

Voici le portrait d'une bourgeoise flamande, dont la laideur de la chair cause de la répugnance à Zénon.

"La petite bourgeoise adultère de Pont-Saint-Esprit lui avait répugné avec la rondeur de son ventre dissimulé sous des fronces de guipure, ses cheveux frisottants autour de ses traits tirés et jaunis, ses piteux et grossiers mensonges. Il s'était irrité des œillades qu'elle lui décochait [...]." ²⁸⁵

²⁸⁴ *ON*, p.610.

²⁸⁵ *Ibid.*, p.697.

Si Zénon n'a pas refusé le désir de la vieille servante Catherine, il finira par éprouver le lendemain un dégoût envers cette chair avide d'amour.

"Agenouillée dans la ruelle, elle introduisit le brûlant paquet sous les couvertures, toucha les pieds du voyageur, puis ses chevilles, les massa longuement, et soudain, sans une parole, couvrit ce corps nu de caresses avides. [...] Jamais il n'avait éprouvé ainsi la puissance brute de la chair elle-même, indépendamment de la personne, du visage, des linéaments du corps, et même de ses propres préférences charnelles. [...] Le matin suivant, la répulsion prit le dessus ; [...]. Il n'oublia plus de s'en fermer chaque soir." ²⁸⁶

L'amour de Catherine s'avère dangereuse dans la mesure où elle entraîne la mort de Jean Myers, et enfin celle de Zénon. La servante a empoisonné son maître à seule fin d'installer Zénon à la place du maître défunt. Déçue par le refus de ce dernier, elle le dénoncera. L'amour de Catherine est ainsi revêtu d'une monstruosité mortelle.

On peut dire que dans l'univers yourcenarien, la sexualité féminine se révèle destructrice par la puissance qu'elle confère à la femme. Le désir sexuel se confond avec le désir de la mort. D'où la récurrence des éléments phobiques attribués aux femmes amoureuses. Dans *Anna, soror...*, la puissance sexuelle de l'héroïne est suggérée

²⁸⁶ *Ibid.*, pp.675-676.

symboliquement par l'apparition des bêtes rampantes : serpent, araignée, scorpion. Dans *Le Coup de grâce*, Sophie est associée à maintes reprises à la Méduse.

"[...] elle avait omis de porter pour dormir ces bigoudis qui la faisaient ressembler, pendant les nuits d'alerte, à une Méduse coiffée de serpents." ²⁸⁷

Dans la mythologie grecque, la Méduse possède une tête entourée de serpents et un regard pétrifiant, qui immobilise et dévore celui qui la regarde. Elle est donc objet d'horreur et d'effroi et d'épouvante, même pour les dieux.²⁸⁸ En psychanalyse, Freud²⁸⁹ associe l'effroi devant la Méduse à la peur de castration. Ces deux éclairages nous permettent de mieux comprendre la crainte du personnage masculin dans ses rapports avec les femmes. Il se sent menacé par la puissance de la sexualité féminine. Pour se défendre, il cherche à anéantir l'identité de la femme. Dès lors on assiste à une lutte impitoyable entre Miguel et Anna, entre Éric et Sophie. Dotée d'une force destructrice, la femme est prise dans son propre piège et subit ainsi une autodestruction. De ce combat entre homme et femme, elle est sortie vaincue, écrasée. C'est pourquoi la mort des personnages féminins hante l'univers yourcenarien. Les corps des femmes sont brûlés, morcelés ou pendus. Hilzonde et Idelette sont condamnées au bûcher.

²⁸⁷ CG, p.109.

²⁸⁸ Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* (Paris : Presses Universitaires de France, 1994), p.168.

²⁸⁹ Sigmund Freud, "La tête de la méduse," *Résultats, Idées, Problèmes II*, cité par Pascal Doré dans *Marguerite Yourcenar ou le féminin insoutenable* (Genève : Droz, 1999), p.149.

Saraï est pendue en public tandis que la captive hongroise se fait tuer par les soldats arabes.

- *Figure idéale*

La seule solution de mettre fin à ce perpétuel combat entre deux sexes, c'est d'effacer leur différence, de transformer l'autre en ses semblables. Dans le couple d'Éric et Sophie, nous avons montré qu'Éric considère Sophie non comme la sœur, mais comme le frère jumeau de Conrad. Il avoue son désir de l'associer à sa propre image : "un être en qui je me plaisais à reconnaître le contraire" ²⁹⁰. Dans *Alexis*, le héros cherche à se disculper en faisant de son épouse une figure idéale de la mère. La femme devient ainsi un idéal de l'homme dès qu'elle est privée de son identité féminine, de son désir charnel. Elle se résigne à accepter le rôle maternel ou fraternel que l'homme lui assigne. La relation spirituelle entre l'impératrice Plotine et Hadrien nous offre une bonne illustration. Épouse de Trajan, elle donne à Hadrien un accès au pouvoir. Elle assume le rôle de la mère spirituelle qui le protège secrètement et lui prodigue des conseils utiles.

À côté de la mère idéale, il serait intéressant de se pencher sur l'image de la mauvaise mère incarnée par deux personnages féminins : Hilzonde et Saraï. Toutes deux donnent naissance à un enfant. Hilzonde déteste son fils Zénon et l'abandonne pour partir avec son mari à Amsterdam. Quant à Saraï, elle ne s'attend pas à la grossesse du futur Lazare et ne s'occupera pas de son enfant. Les deux femmes

²⁹⁰ CG, p.102.

représentent la mauvaise mère par leur négligence envers leurs fils et par leur propre mort qui marque un coupure de lien maternel.

Il semble que l'idéal de femme atteint une perfection dans le personnage de Madame d'Ailly, dans *Un homme obscur*. Cette belle créature réunit en elle toutes les qualités des femmes que Nathanaël a connues. Mais elle les dépasse par sa pureté, sa finesse et sa vaste culture. Le récit donne à lire qu'elle a participé de la découverte de Nathanaël sur la neige et lui a sauvé la vie. Le premier lien qui le lie à Madame d'Ailly est donc revêtu d'un sentiment de gratitude. Sur le plan social, il existe un fossé entre Nathanaël et Madame d'Ailly. En tant que valet, il s'adresse à elle avec un grand respect. Son humilité et sa modestie sont tellement fortes qu'il n'avoue son amour pour elle ni ne soupçonne ce qu'elle ressent pour lui. Leur pur amour s'exprime chez l'un par la déférence, chez l'autre par la sollicitude maternelle.

On note que le visage de Madame d'Ailly est inconnu du lecteur. Cette absence est-elle destinée à donner libre cours à l'imagination du jeune valet qui est trop humble pour l'observer ? Seul le corps bien paré de Madame d'Ailly se laisse entrevoir quelquefois.

"Un instant, moins d'un instant, sa main par mégarde frôla le bras nu dans la manche en sabot. Madame ne broncha pas : *peut-être n'avait-elle pas senti un attouchement si léger*, mais qu'il prolongea une seconde de plus, pour ne pas paraître l'avoir lui-même trop consciemment perçu ; *peut-être trouvait-elle l'incident trop négligeable pour s'en offusquer*. Pour lui, le contact de cet épiderme délicat lui fit

l'effet d'une douce brûlure. Nulle femme ne lui avait paru si tendre ou si pure." ²⁹¹

Le bras nu implique par métonymie le corps de Madame d'Ailly dans toute sa sensualité. Un frôlement léger suffit à susciter un vif désir chez Nathanaël. Mais sa modestie le retient de deviner un amour réciproque chez sa maîtresse. Deux phrases interrogatives mises en parallèle : "peut-être n'avait-elle pas senti [...]" et "peut-être trouvait-elle [...]", traduisent un doute qu'il écarte aussitôt. La musique sert également à communiquer leurs sentiments secrets. Avec un lexique érotique, Nathanaël décrit les sons de piano joués par Madame d'Ailly lors d'une réception.

"Des sons purs [...] dansaient comme les flammes d'un feu, mais avec une délicieuse fraîcheur. Ils s'entrelaçaient et se baisaient comme des amants, mais cette comparaison était encore trop charnelle." ²⁹²

La dernière remarque : "trop charnelle" est révélatrice de la retenue de Nathanaël envers la jeune veuve. Lorsque cette dernière se retrouve seule dans la salle vide, elle produit un dernier son de piano qui dévoile son rêve.

"Ce son unique tombait comme une perle ou comme une pleur. Plein, détaché, tout simple, naturel comme

²⁹¹ *HO*, p.1019. C'est nous qui soulignons.

²⁹² *Ibid.*, p.1000.

celui d'une goutte d'eau solitaire qui choit, il était plus beau que tous les autres sons." ²⁹³

Cette musique que Nathanaël qualifie de "tout simple" et "naturel" semble faire revivre en lui le bonheur en pleine nature à l'époque où il était dans une île du Nouveau Monde. Mais le mot "perle" chargé de valeur métaphorique, implique la culture et associe au bijou la beauté de la jeune veuve. En revanche, le mot "pleur" suggère un chagrin. Entre les deux mots : "perle" et "pleur", se noue un rapport dissimulé. Pourquoi pleure-t-elle ? Ce dernier son de piano apparaît donc comme un aveu d'un amour impossible. Cet amour est enfin rendu explicite par un baiser de départ.

"[...], elle s'approcha et l'embrassa sur les lèvres d'un baiser si léger, si rapide et cependant si ferme [...]." ²⁹⁴

Dans l'Île Perdue où il mourra tout seul, Nathanaël fait de la jeune veuve une amante idéale.

"Il ne pensait à elle qu'avec révérence. Mais la nuit, couché nu dans son linceul de laine brune, il accomplissait avidement avec elle les gestes faits autrefois avec Foy, avec Sarai, avec quelques autres ; il se figurait ce corps dans les attitudes qu'avaient ses autres amantes, mais plus doux encore dans le complet abandon. [...] Ce n'était pas un viol, puisqu'il

²⁹³ *Ibid.*, p.1002.

²⁹⁴ *Ibid.*, p.1022.

l'imaginait fait avec tendresse et reçu avec douceur." ²⁹⁵

Lorsque Nathanaël se trouve à Amsterdam, c'est la distance sociale qui le sépare de la jeune veuve. À présent, il est envoyé à l'île frisonne. Son isolement accentue leur amour impossible qui lui n'est pourtant pas déplaisant. Madame d'Ailly peut donc assumer pleinement le rôle de la femme idéale. Cette femme, il ne peut la rejoindre que dans son imagination. Puisqu'elle lui est inaccessible dans la réalité, elle lui paraît donc parfaite, pleine de tendresse et de douceur. Dépourvue de tout pouvoir destructeur. La sexualité débordante de Madame d'Ailly ne peut être que bénéfique dans l'imaginaire de Nathanaël.

La rencontre de la dame de Frösö dans *L'Œuvre au noir* mérite aussi une attention particulière. Lors de sa méditation sur les plaisirs charnels, Zénon dessine en quelques lignes un portrait assez précis de cette femme qui se distingue par sa beauté, son intelligence et sa générosité.

"Dans le Nord, la dame de Frösö l'avait accueilli noblement au retour de ses pérégrinations à l'orée des contrées polaires. Tout en elle était beau : sa haute taille, son teint clair, ses mains habiles à bander les plaies et à essuyer les sueurs des fièvres, l'aisance avec laquelle elle marchait sur le sol mou de

²⁹⁵ *Ibid.*, p.1038.

la forêt, relevant tranquillement au gué des cours
d'eau sa robe de gros drap sur ses jambes nues." ²⁹⁶

Il faut noter que cette femme vertueuse n'est pas dépourvue de traits sensuels. L'accent est donc mis sur sa démarche et ses belles jambes. C'est une de rares femmes qui ne s'intéresse pas qu'à elle-même. Aux yeux de Zénon, la dame de Frösö, loin d'être une simple maîtresse, objet de désir, paraît capable de tenir des conversations intellectuelles. Avec admiration, Zénon la traite de compagnon qui puisse partager l'intérêt de ses travaux. Il va jusqu'à rêver de vivre avec elle dans son manoir de Suède.

"Il n'eût tenu qu'à lui d'exercer son art dans cette province grande comme un royaume, d'écrire ses traités au coin d'un poêle, de monter le soir sur la tourelle observer les astres..." ²⁹⁷

On ne saurait rapprocher Zénon d'Éric, qui en rejetant l'amour de Sophie, s'obstine à la considérer comme un garçon manqué. Pour Éric, la distinction entre les deux sexes est nette et claire. L'homme est lié au masculin, la femme au féminin. Cette distinction des sexes remonte, selon Bachelard ²⁹⁸, remonte au temps du romantisme allemand où l'on établit, en s'aidant des connaissances scientifiques nouvelles, la polarité physique et psychologique. Or, à présent, la psychologie contemporaine a modifié ces explications et a même réfuté

²⁹⁶ *ON*, p.696.

²⁹⁷ *Ibid.*, pp.696-697.

²⁹⁸ Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, p.78.

les idées anciennes sur les caractères cosmiques de l'homme. Bachelard développe l'idée de la bisexualité fondée sur la théorie de Jung, selon laquelle le masculin et le féminin des profondeurs sont placés sous le double signe : *animus* et *anima*. L'homme, le plus viril, a aussi une anima. De même, la femme, la plus féminine, possède elle aussi l'existence d'un animus. Bachelard renchérit cette idée avec l'appui du mythe de l'androgyné.

"L'être humain pris aussi bien dans sa réalité profonde que dans sa forte tension de devenir est un être divisé, un être qui se divise à nouveau à peine s'est-il confié un instant à une illusion d'unité. Il se divise puis se réunit. Sur le thème d'*animus* et d'*anima*, s'il allait à l'extrême de la division, il deviendrait une grimace de l'homme. De telles grimaces existent : il y a des hommes et des femmes qui sont trop hommes - il y a des hommes et des femmes qui sont trop femmes. La bonne nature tend à éliminer ces excès au profit d'un commerce intime, dans une même âme, des puissances d'*animus* et d'*anima*." ²⁹⁹

Sous ce jour, on peut voir qu'Éric souffre d'un tiraillement, non qu'il se réfère à la distinction des sexes, mais parce qu'il attribue le Masculin au seul sexe mâle, le Féminin aux seules femmes, et qu'il s'obstine à faire un monopole de ce qui n'est qu'une prédominance. Le personnage de Zénon avec un esprit plus large reflète une évolution de pensée chez Marguerite Yourcenar. Zénon apprécie les qualités viriles

²⁹⁹ *Ibid.*, pp.78-79.

de la dame de Frösö, sans nier ses vertues féminines. Il rejette les idées préconçues sur la différence des sexes ; par là il rejoint à l'idée de Bachelard sur la nature humaine.

"Les attributs du sexe comptaient moins que ne l'eût supposé la raison ou la déraison du désir : la dame aurait pu être un compagnon ; Gerhart avait eu des délicatesses de fille." ³⁰⁰

- *Éros au féminin*

Pour compléter notre examen des figures féminines amoureuses, nous analyserons les rapports ambigus entre les deux cousines Martha et Bénédicte formant un seul couple féminin dans l'univers yourcenarien. Née du mariage de Simon Adriansen et Hilzonde, Martha est demi-sœur de Zénon. Elle est confiée après la mort de ses parents à une tante, Salomé Fugger, dont la fille cadette, Bénédicte, a le même âge que Martha. Depuis leur enfance, les deux cousines sont inséparables, partageant les mêmes plaisirs et les mêmes peines.

"[...] ; les deux cousines partagèrent le même lit, les mêmes jouets, les mêmes salutaires fessées, et plus tard les mêmes leçons de chant et les mêmes atours." ³⁰¹

³⁰⁰ *ON*, p.698.

³⁰¹ *Ibid.*, p.621.

De là s'établit une intimité profonde où s'introduit peu à peu le pouvoir de la chair. Leur amour, revêtu d'un caractère incestueux, rappelle le couple d'Anna et Miguel. Rappelons à ce titre le passage consacré à leur éducation. Les deux enfants de donna Valentine font la lecture nocturne des textes philosophiques grecs dans la chambre où règne une véritable sérénité. La même attitude et la même atmosphère se répètent dans *L'Œuvre au noir*. Les deux cousines partagent la lecture des livres sacrés dans le calme de la nuit. Martha cherche à endoctriner Bénédicte dans la foi évangélique. Leur union d'ordre spirituel n'exclut pas pour autant un attrait sensuel. L'érotique se dissimule ainsi sous le signe de la religiosité.

"La nuit, dans leur chambre sans feu, dédaignant les invites de l'édredon et de l'oreiller, Martha et Bénédicte assises côte à côte relisaient la Bible à voix basse. Leurs joues appuyées l'une à l'autre semblaient n'être que la surface par où se touchaient deux âmes. Pour tourner le feuillet, Martha attendait Bénédicte à la fin de la page et, si par hasard la petite s'assoupissait dans cette sainte lecture, lui tirait doucement les cheveux. La maison de Martin, engourdie de bien-être, dormait son pesant sommeil. Seule, comme la lampe des vierges sages, veillait dans une chambre haute, au cœur de deux filles silencieuses, la froide ardeur de la Réforme." ³⁰²

L'obscurité, le silence et les murmures renforcent l'intimité des deux ferventes qui se serrent l'une contre l'autre pendant la lecture

³⁰² *Ibid.*, pp.626-627.

biblique. Leur désir ardent passe par le code secret dont les signes amoureux jalonnent le texte. Le motif du feu, cher à la romancière, est réénoncé ici comme "la lampe des vierges sages". Avec ce signe, se joignent de manière insolite leur ardeur sensuelle et leur secrète ferveur de la Réforme.

La passion ardente des deux cousines est mise à l'épreuve lorsque la peste ravage la ville de Cologne. Bénédicte est atteinte d'un mal implacable. Malgré elle, Martha ne peut s'empêcher de ressentir une répugnance devant le corps infecté de la mourante.

"Bénédicte n'était plus Bénédicte, mais une ennemie, une bête, un objet dangereux qu'il fallait se garder de toucher." ³⁰³

Il semble que le rapport amoureux des deux femmes est intégré dans l'univers yourcenarien, moins pour souligner leur aspect interdit que pour révéler la lâcheté du personnage de Martha, qui peut être conçu comme le double de Zénon, son demi-frère. La jeunesse de Martha n'était pourtant pas dépourvue d'une rigueur morale. Elle s'est tournée vers le calvinisme par réaction contre le milieu catholique dans lequel elle a grandi. Elle n'ignore pas l'hypocrisie et les mensonges qui dominent ce monde odieux. Martha, rongée par la peur, abandonne son aspiration initiale alors que Zénon reste fidèle envers lui-même jusqu'au bout. C'est au prix de sa vie qu'il a refusé la rétraction proposée par son ancien tuteur, le chanoine Campanus. Martha s'accroche à la sécurité de la richesse, de la position sociale. Lorsqu'elle a appris que Zénon est

³⁰³ *Ibid.*, p.631.

condamné à mort, elle refuse de lui donner un soutien pour le sauver. Au fond, elle envie son demi-frère.

"Il avait été ce rebelle qu'elle n'avait pas su être ; tandis qu'il errait sur les routes du monde, son chemin à elle ne l'avait menée que de Cologne à Bruxelles. Maintenant, il était tombé dans cette prison obscure qu'elle avait jadis abjectement crainte pour soi-même ; le châtement qui le menaçait lui semblait juste : il avait vécu à sa guise ; les risques qu'il courait étaient de son choix." ³⁰⁴

Martha manque de grandeur dans l'amour comme dans les autres domaines. Son attachement à Bénédicte se révèle superficiel et factice.

Les personnages dans l'univers yourcenarien nous amènent à conclure que la question de la quête de soi est inséparable de la question du désir charnel. Le corps est conçu comme un lieu de révélation où s'effectue la découverte de l'autre. Marguerite Yourcenar réhabilite ici la valeur de l'érotisme qui remonte à la pensée grecque. Les actes de la chair, loin d'être considérés comme une bassesse, font partie intégrante de la vie : aimer est aussi nécessaire que manger et boire. Le rapport érotique en tant qu'instrument de connaissance instaure un rapport direct avec autrui, rapport qui dépasse d'un savoir acquis par l'observation ou l'érudition. Or, au temps ordinaire, l'autre demeure opaque et conserve son secret impénétrable. Grâce à l'amour, il laisse entrevoir l'énigme de sa personnalité. L'art érotique est dans ce sens

³⁰⁴ *Ibid.*, p.807.

revêtu d'un caractère spirituel. Il offre une possibilité de pénétrer dans le mystère de l'altérité à travers l'intimité qui s'établit entre les deux corps. Hantés par le désir de se connaître, les héros yourcenariens s'interrogent sur leur vie amoureuse à laquelle la présence de l'autre se révèle indispensable. Ils poursuivent le chemin de la vérité, chacun à sa façon. Là se dégage une évolution dans la pensée de Marguerite Yourcenar en matière de la sexualité. Les œuvres de jeunesse nous montrent des héros déchirés par un sentiment de culpabilité face à leur penchant homosexuel. *Mémoires d'Hadrien*, roman écrit dans la maturité de la romancière met en scène le grand héros, conçu comme "un homme sans contraintes". L'empereur Hadrien, désireux de pénétrer dans le mystère de l'Autre, pousse ses expériences érotiques jusqu'aux extrêmes limites. Le philosophe Zénon, attiré par les parcours intellectuel et spirituel, ne refuse pas pourtant des plaisirs charnels. Ses relations homosexuelles apparaissent comme le fruit d'un choix libre aussi bien qu'un acte de défi contre l'injustice sociale et morale de son époque. Nathanaël, dépourvu de sentiment de révolte, accepte avec simplicité tout ce que la vie lui offre. La présence féminine lui est aussi bénéfique que celle de ses semblables. Dans ce roman, on voit disparaître le dégoût de la chair féminine qui hantent les œuvres précédentes. La question de la différence de sexes qui s'aiguise dans les premiers romans de Marguerite Yourcenar trouve ainsi une heureuse solution. Dans ses derniers grands romans, le féminin et le masculin, loin de s'opposer, tendent à un accord harmonieux pour retrouver leur unité première sous le signe du mythe de l'androgynie. Il est important de préciser que l'ampleur du thème des amours interdits chez Marguerite Yourcenar n'implique aucunement son engagement en faveur d'une réhabilitation de l'homosexualité. Elle réclame en revanche la liberté de l'expression, dans l'amour comme dans tous les domaines.

Ce qui lui importe, c'est un lien authentique qui se noue chez les êtres humains. Il s'agit d'un amour sacré qui donne une voie d'accès à une connaissance d'autrui, et par là, une connaissance de soi. L'individu s'effaçant derrière l'espèce humaine, découvre en lui la présence immédiate d'un être universel ; de là naît sa solidarité avec toutes les créatures du monde.