

ISABELLE ET MARGUERITE OU LES PLIURES DU FÉMININ

Isabelle de Charrière (1740-1805) montre dans ses romans épistolaires, pour le contenu comme pour la forme et le style, une préoccupation constante avec la séparation, l'absence et le manque. Ici les *Lettres écrites de Lausanne* vont nous retenir plus spécifiquement suivant cette perspective. Marguerite Yourcenar (1903-1987) trace partout dans son œuvre les lignes d'un désir qui ne cesse de s'épuiser dans ses pertes et ses failles. C'est plus particulièrement la nouvelle *Anna, Soror*, histoire d'inceste sur fond de décor baroque, qui exhibe les traces de l'étrangeté familière colorant l'élan fictionnel. Les deux écrivaines se croisent dans un semblable liage scriptural.

RELIEF 2 (2), 2008 – ISSN: 1873-5045. P248-261

<http://www.revue-relief.org>

URN:NBN:NL:UI:10-1-100009

Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services

© The author keeps the copyright of this article

Isabelle de Charrière est née près d'Utrecht en 1740. Jeune fille, elle s'appelait Isabella Agneta van Tuyll van Serooskerken et fut nommée Belle van Zuylen d'après le nom du château de la famille. A l'âge de 31 ans elle s'est mariée avec un Suisse, Monsieur de Charrière, et elle est allée vivre dans le pays de son époux. Elle est morte en 1805. Elle a écrit toute son œuvre en français étant femme fort instruite, érudite, intellectuelle avant la lettre.

Sa vaste correspondance est précieuse, dont celle avec Benjamin Constant. Parmi ses œuvres littéraires les romans épistoliers sont particulièrement importants, permettant de varier les points de vue et les

styles. Nommons *Les Lettres neuchâtelaises* et *les Lettres écrites de Lausanne* ainsi que *Caliste* qui constitue la suite de ce second roman et dont nous parlerons plus en détail.

Outre les histoires concernant les relations amoureuses et sociales surtout considérées dans leur interférence souvent négative, les questions touchant l'éducation reçoivent beaucoup d'attention dans ses écrits.

On remarque dans ses textes un indéniable sentiment de vide, d'absence, tantôt mélancolique, tantôt désespéré. Est-ce l'air de l'époque qui fait frémir en Suisse quand gronde l'orage à Paris ? est-ce le sentiment d'exil que ressent une jeune femme loin de son pays d'origine, vivant à côté d'un mari par trop flegmatique ? est-ce le dépit d'avoir perdu l'illusion d'une autre passion celle-là irrésistible mais que les circonstances (lire la morale des familles) n'ont pas permis de se réaliser ? C'est une telle relation secrète qui aurait nourri *Caliste*, récit d'une jeune femme au passé lourd (vendue par sa mère et actrice pendant un moment avant d'être prise sous la protection d'un riche lord). On pourrait dire selon moi que le manque existentiel s'exhibe de manière particulièrement significative dans le récit de la relation passionnelle que vit Caliste avec un jeune noble anglais. Ce dernier ne consentira jamais à consolider leur lien à cause de son père qui ne jure que par l'honneur.

Avant de donner d'autres détails sur cette histoire indiquons brièvement comment je me propose de rejoindre les perspectives de ce colloque par la suite.

Marguerite Yourcenar a une semblable origine que Madame de Charrière et elle a vécu pendant une période que les événements historiques ne parsèment pas moins de troubles et de désordre. Cela ne suffirait sans doute pas à tracer des lignes parallèles très spécifiques si ce n'était dans les textes qu'une constellation comparable se dessine pour ce qui concerne les creux et les brèches qui les stigmatisent. En effet un manque profond paraît sceller ces écritures, manque que l'immense effort stylistique et compositionnel tente en permanence de cacher, de juguler et de dompter. Le soin constant de Yourcenar d'une langue classique aussi parfaite que possible, son désir de contrôler le moindre de ses énoncés, l'échafaudage complexe de ses constructions fictionnelles et autobiographiques témoigne de cette *horror vacui* trouvant son origine et sa

raison dans les fentes et les fissures d'une existence et d'une confrontation avec les moyens toujours déficitaires de le dire.

C'est dire aussi que quelques soient les nuances et les variantes qui marquent ces défaillances et ces absences leur commune tendance et leur élan partagé se retrouvera dans les formules du désir qui s'élanche dans et sur ce manque, manque apparenté à la mort et qui se rédige sous les formules de l'*Unheimliche*, de l'étrangeté familière. Ce lien profond, intime, familier entre deux femmes évoque une féminité secrète et créatrice. La tendance à polir les formes, à figoler l'ornement et la rhétorique contrebalancent dans cette écriture féminine les écarts et les troubles, les plis cachés et les doubles effarants. Air féminin qui se retrouve d'ailleurs pareillement chez des contemporains masculins qu'ils s'appellent Hoffmann ou Chamisso d'une part, Proust ou Roussel de l'autre.

Pour Yourcenar on a maintes fois examiné de près la notion de manque là où elle apparaît avec la plus grande évidence, dans les affres d'Hadrien à jamais vidé par l'absence d'Antinoüs, dans la solitude de Zénon, dans la désolation d'un nourrisson qui perd sa mère à la naissance, dans tant d'autres vies que perfore le deuil et que l'ombre pénètre.

Ici regardons de plus près ce conte qui accompagne Marguerite Yourcenar pendant une bonne partie de sa vie : *Anna, soror*, histoire d'une passion impossible que la mort achève sans la terminer.

Mais avant de vaguer dans ces parages de l'Espagne du 16^e siècle, passons par Lausanne. C'est de là que sont expédiées les missives qui non seulement relatent des approches d'amoureux et de prétendants, mais qui jouent un rôle actif dans ce jeu par leur influence sur les destinataires. Tout y est miroir et se passe par doublures et dédoublements, créant la confusion propre à l'emploi des masques et des déguisements, semant le doute sur les identités et les individualités. Ainsi le récit encadrant des *Lettres écrites de Lausanne* raconte comment la jeune Cécile hésite entre plusieurs prétendants tout en préférant (ne serait-ce qu'à son insu) le jeune anglais qui lui fait la cour. Les tergiversations de la jeune fille et les

manigances maternelles construisent une toile complexe où risquent à tout moment de s'insinuer les malentendus et les fausses interprétations.

Le roman ne saurait finir ni se conclure vraiment ; ce n'est que dans une des suites écrites par Isabelle de Charrière que le récit semble se terminer en queue de poisson si j'ose dire : Cécile a manqué son jeune mylord. C'était d'une certaine manière inscrit dès le début de l'histoire par une remarque de la mère qui impose le sceau de l'imperfection, le sigle du manque. La jeune fille affiche le goitre des habitants du Valais (plus tard diagnostiqué comme symptôme d'un manque d'iode).

Il est d'ailleurs remarquable que tous les romans de l'auteur restent inachevés, autre absence qui témoigne d'une ineffable faille narrative.

Colette Cazenobe dans un article de La RHLF établit un lien avec la philosophie du temps et affirme que « C'est précisément la dimension d'avenir qui manque à Mme de Charrière ; elle a vécu une temporalité tronquée, comme en témoignent lettres et romans ». Notons que le genre du roman épistolaire conditionne ce type de chronologie autant qu'il le reflète. Épistémologiquement, c'est la brisure entre visions du monde, entre types d'explication qui coupe le souffle à l'avenir, ceci autant au moment où la modernité suivant Foucault inscrit dans les mentalités la fin de l'homme traditionnel qu'à l'instant où l'aube du 20^e siècle morcelle définitivement toute idée de sujet stable.

Joke Hermsen dans un roman récemment publié aux Pays-Bas sous le titre *De Liefde Dus (L'Amour donc)* cherche à remplir le vide dans la vie de Madame de Charrière qui accompagne l'écriture de *Caliste* plus précisément et croit avoir découvert que c'est en effet l'abandon par un jeune homme, Charles Jean-Samuel d'Apples, tendrement aimé vers 1785, pour qui la morale de la famille pèse finalement plus lourd que la tendresse qui est à la base du récit publié en 1787. Hermsen permet de restituer la réalité vécue par Madame de Charrière en imaginant que le jeune homme part en Amérique en emportant les cahiers qu'il a subtilisés à sa bien-aimée. Sur le bateau un compagnon de voyage s'avère d'ailleurs avoir vécu une copie de l'histoire de Caliste. C'est un jeu raffiné avec les virtualités et les miroirs bien dans le goût du 18^e. N'y manque pas une dimension politico-sociale quand sont racontées les rencontres de Madame de Charrière et de Cagliostro dans le Paris fort mouvementé des années 80.

C'est une vision convaincante même si le livre n'a pas le charme et l'élégance de l'écriture de la grande dame des lettres néerlandaises Hella Haasse dans son roman *Een gevaarlijke verhouding of Daal-en-Bergse brieven* (*Une liaison dangereuse ou Lettres par Monts et Vallées*), suite très riche des *Liaisons dangereuses*.

Caliste, qui est donc la seconde partie des *Lettres écrites de Lausanne*, s'encastre dans le cadre de l'histoire de Cécile. Le jeune milord prétendant est accompagné d'un mentor qui expose dans quelques longues lettres adressées à la mère cette histoire de Caliste. Même si la longueur des lettres empêche de maintenir la pleine vivacité de l'épistolaire, l'auteur conserve habilement le contact avec le destinataire, permettant de susciter une sympathie émotionnelle qui potentiellement va se transférer au lecteur.

Le roman raconte donc comment la jeune fille de père noble et de mère infâme est vendue par cette dernière et sera actrice un jour dans le rôle de Caliste. Le vieux protecteur qui l'entretiendra par la suite lui permet de vivre une existence sans reproche et c'est dans cette position qu'elle fait la connaissance de son grand amour. La mère de celui-ci est morte en accouchant de deux garçons dont l'un a péri à la guerre à la grande désolation du père. On voit donc que le manque essentiel détermine aussi ces vies-là et force l'avenir.

Le père refuse catégoriquement de consentir à une union dont il aurait à rougir en regard de son deuil. Commence alors une longue lutte pour le fils déchiré entre la passion pour Caliste et l'affection du père. Malgré mille intermittences et une longue série de revirements il la quitte finalement ; les deux ils se marient chacun de son côté mais ce ne sera que pour leur malheur et celui des conjoints. Pourtant jamais une réunion n'est vraiment envisagée comme possible et Caliste finit par mourir de chagrin.

Le récit ne pourra jamais combler la brèche existentielle et ne servira qu'à l'entériner et à la faire perdurer par la répétition même. Plusieurs marques inscrivent la nécessité de cette évolution en spirale où le récit procède par boucles qui n'ouvrent jamais sur un autre horizon quelque nombreux que soient les déplacements des personnages.

C'est la force du destin qui vous amène constamment aux mêmes endroits pour la même situation inévitable, présente-absente depuis

toujours, c'est-à-dire celle des débuts et de la fin, de la naissance et de la mort intimement, familièrement, étrangement confondus.

Le titre Caliste reflète cette vérité : vérité de l'auteur sans doute car Caliste signifie *très Belle* et la pièce où joue l'actrice, *The fair Penitent* de 1703 est une adaptation par Nicholas Rowe d'une pièce précédente où l'héroïne s'appelle Beaumelle. Dans cette pièce le doute sur le remords du titre dure jusqu'à la fin incluse.

Ce qui est encore très remarquable c'est que Caliste revient à plusieurs reprises au théâtre pour assister à la pièce en question et que c'est à ces occasions-là que le héros la retrouve (ou encore que le père la voit). La Coïncidence en tant que force majeure règne et crée un moment extratemporel dans une ambiance onirique ; lui est revenu à Londres avide de revoir Caliste : « Je ne pouvais plus vivre sans savoir ce qu'elle faisait et le vide qu'elle m'avait laissé se faisait sentir tous les jours d'une manière plus cruelle »[...] « J'allai le soir seul à la Comédie, croyant y rêver plus à mon aise qu'ailleurs »[...] « On commence la pièce, il se trouve que c'est *The fair Penitent*. Je fais une espèce de cri de surprise. La femme se retourne. C'était Caliste : qu'on juge de notre étonnement, de notre émotion, de notre joie ; car tout autre sentiment céda dans l'instant même à la joie de nous revoir » (Charrière 1788, 219). Elle ne peut quitter son rôle, elle sera à jamais l'objet du désir impossible à rejoindre. « Mon histoire est romanesque » écrit-il au début de la lettre 21 et en effet plutôt que de vouloir être réaliste l'auteur se laisse entraîner par une voix qui permet mieux de suivre les chemins du désir tel qu'il s'origine dans l'inconscient lequel n'obéit aux lois de successivité et de contigüité qu'impose le quotidien. Le héros l'entend par la voix de son père : « vous n'avez jamais été et ne serez peut-être jamais à vous, à moi, ni à la raison » (215).

La symbiose ne se vivra qu'imaginativement et la mort y imposera obsessionnellement son ombre : ainsi au début de cette suite des *Lettres écrites de Lausanne* où un chien perdu est recueilli, ce qui mène à la conclusion suivante : « Au lieu de raisonner, au lieu de moraliser, donner à aimer à quelqu'un qui aime ; si aimer fait son danger, aimer sera sa sauvegarde ; si aimer fait son malheur, aimer sera sa consolation : pour qui sait aimer, c'est la seule occupation, la seule distraction, le seul plaisir de la

vie » (186). Et la page après c'est un domestique nègre qui meurt de consommation et qui remplace et complète cette scène.

Caliste se manifeste, elle, dans sa solitude, par son chant, par exemple quand elle exécute (et parodie) « have you seen my Hanna » (211) : Anna, sœur Anne, l'as-tu-vue ? Barbe-Bleu n'est pas loin et le secours n'arrive pas. Cette sœur Anne nous la retrouverons près d'autres tours. Elle sera toujours la comédienne qui joue son rôle donc et elle n'entrera pas vraiment dans la réalité. La conclusion que Jensen donne à sa *Gradiva* reste exclue. Significativement Caliste fait une fausse couche.

Leur dernière rencontre aura lieu dans Saint James Parc (avec comme guide le fidèle serviteur James – la servante, elle, s'appelle Fanny) dans une atmosphère de fin des temps. Elle va emplir son rôle d'imitation d'une autre manière désormais en s'occupant de petites orphelines.

La finale sera un grand repli sur soi et le refrain temporel se traduit suivant les conditionnels du passé du genre 'j'aurais dû' : tout avenir en effet s'efface devant le mélancolique rappel des chances révolues que reprend la première lettre de la suite (de la main de la mère de Cécile : « pouviez-vous empêcher... »). Ainsi se referme et s'intériorise une existence où le manque exerce une fatale force centripète. Elle recule dans le temps – hors temps – on la nomme Aspasia vers la fin ; elle s'éteint en écoutant le *stabat mater* de Pergolèse, elle rejoint ainsi la figure dont elle fut à jamais l'effigie, la mère qui réunit naissance et mort. Le manque ne se comblera jamais ; lui ne survit que pour la pleurer : « Me voici donc seul sur la terre. Ce qui m'aimait n'est plus. J'ai été sans courage pour prévenir cette perte ; je suis sans force pour la supporter » (231). Le manque se faufile dans le vide entre les lettres et s'ensevelit dans le parc là où elle planta un rosier, du chèvrefeuille et du jasmin (196) en signe qu'il lui est revenu un jour, revenant toujours sans jamais arriver.

Ce même genre de manque et d'absence dans l'intimité étrangement familière du trop près et du trop lointain se détecte en lisant *Anna, Soror* de Marguerite Yourcenar.

Le premier jet du récit date de 1925 quand l'auteur a 22 ans. En 1935 la nouvelle est incluse dans le recueil *La mort conduit l'attelage* et finalement après avoir été publiée à part va faire partie du recueil *Comme l'eau qui coule* en 1982. Dans sa postface l'auteur commente en détail les changements

apportés en cours de route mais elle insiste aussi sur le fait que cette histoire d'inceste entre une sœur et un frère qui se passe à Naples à la fin du seizième siècle n'a pas subi de modifications majeures.

C'est le récit d'une série de manques que l'inceste cache autant qu'il en est le symptôme. On a fait remarquer que pour ce qui concerne le choix des noms l'explication auctoriale est fort curieuse : si le nom du garçon, Miguel, fait écho à Michel, il ne faudra pas en déduire que ce demi-frère ait été l'objet de sentiments comparables de la part de Marguerite, précise la postface. C'est un nom comme un autre qui n'a pas une résonance trop espagnole au goût de l'auteur. C'est oublier un peu vite que Michel est aussi le nom du père dont l'autobiographe notera qu'elle l'a vu souvent comme un frère, un frère entouré de rivales comme le montre *Le Labyrinthe du monde*.

La sœur, elle, s'appelle donc Anna, prénom qui se redouble en soi et que sa mère Valentine a dû choisir à cause du fait qu'elle avait passé son enfance dans le cloître Sainte-Anne à Rome. La première phrase du texte la situe d'emblée, de par l'emploi de l'imparfait, dans un temps plutôt de commémoration, dans le deuil extratemporel qui remplira tout l'âge adulte : « Elle était née à Naples en l'an 1575, derrière les épaisses murailles du fort Saint-Elme dont son père était gouverneur » (Yourcenar 1982, 9).

La mort de la mère et l'attitude distanciée du père rapprochent encore plus l'un de l'autre frère et sœur qui se ressemblent tellement qu'« on les eût pris l'un pour l'autre » (11). Cette ressemblance parfaite fait signe dès le début vers *l'Unheimliche* : la perte de l'identité par le manque de distinctions ramène le désir à cette position où l'unité première et la mort se jouxtent, où la plus grande intimité débouche sur le néant. D'une manière plus explicite encore on lit à un moment clé du récit : « Ce visage effarouché [celui d'Anna] parut à don Miguel si semblable au sien qu'il crut voir son propre reflet au fond d'un miroir » (21). L'écriture indique cette association dans les descriptions : celle de la maison de campagne par exemple où « les chambres du frère et de la sœur se faisaient face ; par les croisées étroites comme des *meurtrières*, il lui arrivait d'entrevoir l'ombre d'Anna allant et venant à la lueur d'une petite lampe » (13) [je souligne].

La mort de la mère – le moment clé que j'ai nommé – creuse et consolide le manque au sein de la famille. Des signes inquiétants entourent

sa maladie et son décès. Ainsi quand Miguel va chercher un médecin à Salerne, il le trouve difficilement au fond d'une impasse où « un volet à demi décroché claquait » (23) et où une femme « dépoitraillée » paraît « en gesticulant » . L'économie du réel vacille et cela se répercute autour de la morte qui est veillée à côté de « quelques coffres aux ais disloqués ». C'est ce désordre-là que la mort propage. Et quand ils rentrent à Naples avec la bière une chaleur infernale les accompagne et ils avancent comme « dans un mirage » (28).

C'est fort symboliquement durant la semaine sainte que les distances vont se confondre radicalement, que pour Miguel la crainte de la perte de soi dans celle qui est trop semblable s'effectue. Et quand Anna demande : « Pourquoi ne m'avez-vous pas tuée, mon frère » Il répond « J'y ai pensé [...] je vous aimerais morte » (48), phrase profondément ambiguë – je vous aimerais même si vous étiez morte ou bien surtout (et à la fois) j'aimerais que vous soyez morte.

Miguel partira bientôt pour se faire tuer par un corsaire algérien et Anna n'aura plus de place dans son cœur que pour ce souvenir, même si elle se marie et vivra assez vieille. Ce départ de Miguel est d'ailleurs l'occasion d'un changement dans le texte que signale l'auteur : en retardant l'arrivée d'un vent favorable au départ du voilier un supplément de temps est accordé à Miguel et sa décision se retourne en chance. Autrement dit : il vit un hors-temps où il rejoint le monde des rêves plutôt que de se mesurer au réel.

Les rêves jouent en effet un rôle prépondérant tout au long de l'histoire. La voie royale de l'inconscient s'y dessine et en fait découler la conclusion que partout les frontières entre réalité et rêve deviennent floues et confuses. Ainsi l'esprit de Miguel se conditionne quand il parcourt la campagne laissant libre son cheval. « Une fois, [...] il atteignit une colonnade dressée devant la mer. Des fûts striés gisaient comme de gros troncs d'arbres ; d'autres, tout debout, doublés horizontalement par leur ombre, se dressaient sur le ciel rouge ; la mer embrumée et pâle se devinait par derrière » (15). En marchant dans ce cadre, Miguel éprouve un « sentiment de légèreté et de mollesse qu'on a parfois dans les rêves » (16). Le désir l'entraîne : l'unité de frère et sœur se profile dans la rencontre des stèles et des lames de ce décor à la Paestum (que l'auteur mentionne dans

sa postface) . C'est probablement à cause de cette disposition mythique que surgit entre chien et loup la fille sorcière aux yeux jaunes, la compagne des serpents. Alors « d'innombrables yeux jaunes comme ceux de la fille étoilait la terre » (17). Les angoisses de l'enfance signifiant le morcellement et l'évanescence du sujet dominant cette scène et se prolongent dans d'autres cauchemars et dans des rêves que la fièvre embrase. Comme le texte le signale Miguel est tiraillé par une terrible double bande; il reconnaît qu'il est la victime de fantasmes mais il n'est pas en état de s'en libérer. C'est la condition du fétichiste et en effet Anna est son fétiche car elle est l'autre, le double ; elle définit parfaitement la parole lacanienne : le désir, c'est le désir de l'autre. Miguel désire Anna à cause de son désir ; son manque le comble ; c'est Narcisse se mirant. Et Anna réciproquement : sans fin ce désir se nourrit du désir, jusqu'à LA FIN, JUSQUES AUX DÉBUTS, dans la mort. Le serpent lie les instances dans sa mortelle étreinte phallique. Anna également s'enfuit dans les rêves après la disparition de Miguel (55). Ne s'en réveille plus cette partie de sa personne qui à jamais appartient au mort, à la mort.

Comme intertexte fascinant se lit dans ce conte la parole biblique ; c'est comme si encore une fois le miroir sacré était tout déterminant ; *l'Ancien testament* annonce sous maintes figures les faits et gestes de la vie du Christ ; mais ne serait-ce pas aussi ce qui à la fois explique, justifie, pardonne les actes des humains qui vivent sous l'étroite domination de la religion et de ses textes ? C'est peu orthodoxe, mais cette hétérodoxie se fait jour partout dans le récit à partir de l'image de Madeleine maîtresse du Christ (15). Religion sensuelle qui se pâme devant le spectacle des grandes émotions telles qu'elles se manifestent lors de la Semaine Sainte. De toute manière le passage de *la Bible* où il est question de la relation intime entre Amnon et sa sœur Tamar revient à plusieurs reprises comme prophétique, source de jouissance autant que d'horreur. On ne sait pas trop pourquoi ce passage est placé suivant le texte de Yourcenar dans le livre biblique des *Rois* alors que dans les éditions actuelles c'est dans *Samuel 2*, 13 sqq. Yourcenar respecte ici donc l'exactitude historique, mais ce 'déplacement' risque de faire oublier au lecteur d'aujourd'hui les conséquences du récit biblique où l'autre frère, Absalon, avant de périr lui-même, finira par tuer Amnon pour avoir violé leur sœur Tamar. L'inceste est à la base de la

violence incoercible, cette violence que la trop grande ressemblance et la proximité outrée font naître. Le livre biblique précise encore pourtant qu'Absalon aura lui aussi une fille qui s'appelle Tamar. Celle-là échappe à la filiation maudite et devient la génitrice qui permet la continuité de la maison de David aboutissant au Christ qui selon la théorie de René Girard va rompre la chaîne de la violence. Yourcenar ne s'engage pas dans une telle voie. Anna aura des enfants, mais son affection ne concernera que leurs besoins ou tout au plus leur demande ; la part du désir sera à jamais intériorisée dans la tombe de son cœur.

Parmi les figures qui entre religion et réalité constituent le fond de l'histoire celle du père prend un relief tout particulier. Il est le gouverneur du fort Saint-Elme de Naples au moment où cette ville dépend du Royaume d'Espagne. Homme sévère, austère, qui représente le père lointain, support de la loi et des conventions. Pourtant il a aussi une vie secrète ce qui ici encore provoque des failles ambivalentes et angoissantes. Ainsi Miguel traqué par ses fantômes le rencontre parfois « dans le couloir d'un bouge » portant un masque et le lendemain il croit « déchiffrer sur ce visage hermétiquement clos le sarcasme d'un sourire » (36). Le sarcasme, c'est littéralement, étymologiquement, ce qui mord la chair. Ce père est d'autant plus angoissant par le fait qu'il bafoue la loi, qu'il rend la loi arbitraire. Le dédoublement se reflète dans l'alinéa qui suit où le même mot de bouge introduit un double d'Anna sous la forme d'une prostituée.

Quand Miguel vient annoncer son départ il trouve son père « dans l'une de ses crises de terreur mystique durant lesquelles il se croyait damné » (46). Lors de l'enterrement de son fils il médite : « A ce fils, qu'il avait peu aimé, il se sentait maintenant rattaché par une parenté plus intime et plus mystérieuse : celle qu'établissent entre les hommes, à travers la lugubre diversité des fautes, les mêmes angoisses, les mêmes luttes, les mêmes remords, la même poussière » (53).

Le père perd sa fonction de législateur pour entrer dans le règne de l'imaginaire. Le mot *même* se répète infiniment, dans un rythme admirablement yourcenarien si l'on veut, un brin ensorcelant, tout en tremblant au bord de ce remords qui creuse la même reprise de la chute dans la mort. Et par la suite ce père se retire dans un couvent.

D'ailleurs ce don Alvare nous rappelle le héros du *Diabole Amoureux* de Jacques Cazotte : l'hésitation sur le sexe de sa compagne séductrice l'amène aux extrêmes limites de l'hallucination démoniaque (rappelons que ce récit part aussi de Naples, ville espagnole) .

L'ultime pliure de l'histoire dessine ainsi les contours d'un au-delà où la confusion des sexes aboutit à la mort. C'est pourquoi probablement le texte central du récit qui le met en abyme et appose le sceau de l'éternel se propose comme épitaphe : c'est le texte qu'Anna fait graver sur le tombeau de son frère : LUCTU MEO VIVIT : il vit dans / par ma douleur, suivi par le nom de Miguel et signé : Anna de la Cerna y los Herreros

Soror

Campaniae Campos Pro Batavorum Cedans

Hoc Posuit Monumentum

Aeternum Aeterni Doloris

Amorisque

Cet épitaphe cisèle également le répétitif comme pour mieux exhiber son caractère durable, éternel, qui ne peut arrêter le temps que sous le règne de la mort. Il annonce également le départ pour des régions lointaines du côté des froids nordiques et des Bataves farouches, où la passion sera mise en quarantaine.

Pourtant ce n'est pas le dernier mot du texte. Les ultimes paroles d'Anna sur son propre lit de mort sont un ultime signe de vie comme pour contrebalancer la mort : « Mi amado ... » , mon amour. « Elle parlait peut-être à Dieu » écrit Yourcenar pour terminer, mais elle sait bien qu'on parle à Dieu dans le latin des épigraphes mais qu'en espagnol se murmure la passion.

Dans son commentaire Marguerite Yourcenar décrit son état d'âme à l'époque de l'écriture de ce récit. Elle affirme : « Durant ces quelques semaines, et tout en continuant à faire les gestes et à assumer les rapports habituels de l'existence, j'ai vécu sans cesse à l'intérieur de ces deux corps et de ces deux âmes, me glissant d'Anna en Miguel et de Miguel en Anna, avec cette indifférence au sexe qui est, je crois, celle de tous les créateurs en présence de leurs créatures, et qui ferme ignominieusement la bouche aux gens qui s'étonnent qu'un homme puisse exceller à dépeindre les émotions

d'une femme [...] ou, paradoxe plus rare, qu'une femme puisse créer un homme dans toute sa vérité virile [...] » (248).

Long énoncé à méditer dans tous ses détails. Notons ici seulement le curieux hypallage que constitue l'emploi d'*ignominieusement* : ce n'est plus l'étonnement de ceux qui ne veulent pas comprendre la fusion ou l'enchevêtrement des sexes qui est vilipendé mais l'acte qui leur ferme la bouche. Cette figure nous rappelle qu'*ignominieusement* signifie tout d'abord la perte du nom. C'est Crayencour se faisant Yourcenar qui glorifie l'*ignominie* des lettres. Devenir sans nom, c'est prendre le nom de tous ces autres, c'est transformer la honte de la mort en parole vive. Ou tout du moins ainsi se formule le fantasme féminin (voir aussi Houppermans 1997).

C'est de la sorte qu'à des moments où l'histoire bascule la femme écrivain cherche à dire à sa façon les cassures et les failles qui en résultent dans son expérience privée comme dans son appréhension de l'Histoire.

Belle van Zuylen a exploité largement les moyens de la correspondance et de sa forme fictionnelle, le roman épistolaire, se servant de ses ellipses, de ses changements de registre, de ses sous-entendus, de ses plis intimes (cf Houppermans 1997). Marguerite Yourcenar introduit un style de répétition insistante et des figures comme l'hypallage ou encore le transfert par plusieurs langues.

Là où Madame de Charrière sourit dans les pliures secrètes de son écriture, Madame Yourcenar ajoute le jeu de ses surplus stylistiques, expliquant pour mieux cacher, multipliant les voiles afin de rendre plus complexe la nudité.

Sjef Houppermans, Université de Leyde

Ouvrages cités

Isabelle de Charrière, *Œuvres complètes*, tome VIII, *Romans, Contes et Nouvelles I* (1763-1797), Amsterdam, van Oorschot, 1980 (*Lettres écrites de Lausanne* suivies de *Caliste* : pages 135-247 ; première édition 1788).

Marguerite Yourcenar, *Comme l'eau qui coule* (*Anna, soror ; Un homme obscur ; Une belle matinée*), nouvelles, Paris, Gallimard, 1982.

Joke Hermsen, *De liefde dus*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 2008.

Hella Haasse, *Een gevaarlijke verhouding of Daal-en-Bergse brieven*, Amsterdam, Querido, 1976.

Colette Cazenobe, « La temporalité vécue chez Madame de Charrière », in: *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 100 (2000), nr. 6, 1503-1526 (24) / 2000.

Sjef Houppermans, *Lectures du désir*, Amsterdam-New York, Rodopi, 1997 (p.70 : « L'écriture plissée des *Lettres neuchâtelaises* de Madame de Charrière ; p. 227 : « Suave sauvagerie sylvestre », p. 242 « L'Être dans le Temps » et p. 257 « Comme effraie dans les bois le hululement » sur Yourcenar autobiographe).